

ÉTUDES LITTÉRAIRES

JEANNE LAPOINTE



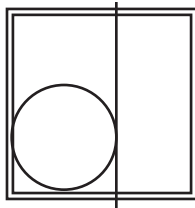
UNIVERSITÉ LAVAL

2020 ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

JEANNE LAPOINTE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2020 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 2020

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-83-6

PDF 978-2-920949-84-3

EPUB 978-2-920949-85-0

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Mélanie Bérubé

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

JEANNE LAPOINTE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
MARIE-ANDRÉE BEAUDET ET MYLÈNE BÉDARD

PRÉSENTATION 7

Études

L'HÉRITAGE INTELLECTUEL ET LITTÉRAIRE DE JEANNE LAPOINTE

CLAUDIA RABY
La morale de l'intelligence, gage de liberté chez Jeanne Lapointe 15

LUCIE ROBERT
Jeanne Lapointe et Eva Kushner. Deux femmes chez les sociologues 25

CAMILLE NÉRON
Jeanne Lapointe et son approche de la poésie : l'exigence de vérité 41

NATHALIE WATTEYNE
Jeanne Lapointe et Anne Hébert : une longue amitié 53

MYLÈNE BÉDARD
Jeanne Lapointe, mentore et amie 65

LORI SAINT-MARTIN
Féminin singulier, transmission plurielle 81

DOCUMENTS

JEANNE LAPOINTE ET FÉLIX-ANTOINE SAVARD
Échange épistolaire 89

CHRONOLOGIE ET BIBLIOGRAPHIE DE JEANNE LAPOINTE

| | |
|--|----|
| CHANTAL THÉRY Chronologie de Jeanne Lapointe | 95 |
| CLAUDIA RABY Bibliographie de Jeanne Lapointe | 99 |

Analyses

| | |
|--|-----|
| MARION BRUN Les commémorations profanées dans <i>Les Marchands de gloire</i> de Pagnol-Nivoix et <i>Au revoir là-haut</i> de Pierre Lemaitre | 105 |
| THIERRY DURAND À partir d' « (Une scène primitive ?) » : « Écrire pour s'interrompre » ou le tragique chez M. Blanchot | 125 |
| JULIEN JEUSETTE Le XXI ^e siècle ou la séparation achevée. Éthique et technologie dans <i>Anima Motrix</i> d'Arno Bertina | 143 |
| ANNA CORRAL FULLÀ <i>Juste la fin du monde</i> de Xavier Dolan : du cercle infini à la ligne droite | 155 |

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts



Présentation

MARIE-ANDRÉE BEAUDET ET MYLÈNE BÉDARD

Qui se souvient de Jeanne Lapointe ? Qui connaît aujourd'hui l'importance du rôle qu'elle a joué dans la modernisation du Québec et des perspectives critiques dans l'enseignement et la recherche universitaires ? Le présent dossier a justement pour objectif de mettre en valeur sa riche contribution au domaine des études littéraires. À fréquenter ses archives, déposées au service des archives de l'Université Laval ainsi qu'à Bibliothèque et Archives Canada, à découvrir ses textes, à lire le passionnant et rigoureux mémoire de Claudia Raby¹, à prendre connaissance des éloquents témoignages réunis par Chantal Théry dans *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*² ainsi que des quelques articles qui lui ont été consacrés ces dernières années, dont on trouvera les références en bibliographie³, nous sommes rapidement venues à la conclusion que l'œuvre de Jeanne Lapointe demeurerait encore trop peu connue et par conséquent peu lue, et qu'il restait beaucoup à faire pour que cette grande intellectuelle puisse occuper la place qu'elle mérite dans la mémoire institutionnelle et collective du Québec.

Dans un texte soulignant l'originalité de la pensée de Jeanne Lapointe, Gilles Marcotte écrivait : « On peut regretter, eu égard à sa très vaste culture littéraire, à ses intérêts théoriques, notamment en psychanalyse, à la qualité d'une écriture abondante en formules frappantes (aux deux sens du mot ?) qu'elle n'ait pas plus écrit⁴. » À consulter la bibliographie réalisée par Claudia Raby pour le présent dossier, on hésitera à partager l'avis de Marcotte. Jeanne Lapointe a beaucoup écrit, mais il demeure vrai que si son héritage reste encore à redécouvrir, c'est sans doute qu'en plus d'appartenir à une époque où le Québec comptait très peu d'intellectuelles, très peu de femmes influentes, elle n'a laissé ni monographie ni recueil d'essais contrairement aux autres critiques de sa génération (les Le Moyne, Élie, Marcotte, pour n'en nommer que quelques-uns). Son œuvre écrite demeure donc pour le moment une œuvre éparse, disséminée dans les revues et journaux ainsi que dans

1 Claudia Raby, *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.

2 Chantal Théry (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013.

3 Voir, dans le présent numéro, la « Bibliographie de Jeanne Lapointe » préparée par Claudia Raby.

4 Gilles Marcotte, « Les lampions de l'Île d'Orléans », dans Chantal Théry (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, op. cit., p. 59-60.

l'abondante correspondance et dans les textes de communication déposés dans ses fonds d'archives. Bien qu'il pose problème aux chercheur(e)s, le caractère non-circonscrit et parfois collectif – pensons au Rapport Parent dont Guy Rocher dira qu'elle en a été la principale rédactrice – de la contribution de Lapointe au savoir s'avère cependant assez représentatif de la carrière intellectuelle de la professeure de littérature de l'Université Laval. Plusieurs contributions s'attachent à tisser des liens entre la figure intellectuelle et l'action de Jeanne Lapointe et les caractéristiques particulières de son œuvre critique pour en révéler la grande cohérence. En effet, la pensée de Jeanne Lapointe participe toujours d'une « éthique du dialogue⁵ » aussi bien dans le contenu de ses textes que dans le mode de publication périodique où sa voix prolonge, questionne ou confronte celle des autres. Lapointe se montre d'ailleurs très ouverte au débat comme en témoignent ceux qu'elle engage avec Félix-Antoine Savard, Pierre Gélinas et Jean-Thierry Maertens. C'est pourquoi le présent dossier s'inscrit en complémentarité avec les travaux précédents sur Lapointe consacrés à l'étude de ses textes critiques et à la définition des principaux jalons de sa pensée⁶.

À la lecture du dossier, Jeanne Lapointe apparaît très tôt comme une sorte d'éminence grise, participant activement aux grands projets qui visent à moderniser le savoir relatif aux études littéraires, mais aussi à l'éducation et aux études féministes au Québec, sans chercher jamais à occuper le devant de la scène. Impénétrable, indépendante, discrète et même secrète, Lapointe semble toujours préférer situer son action dans les coulisses des grandes œuvres, notamment celles d'Anne Hébert et de Marie-Claire Blais, ou alors dans d'importantes commissions d'enquête – les commissions Parent et Bird – qui permettront au Québec et au Canada de faire un grand bond en avant en matière d'éducation et de condition des femmes, en somme des lieux où sa contribution individuelle, sa signature, disparaît au profit du collectif ou de l'œuvre achevée d'une auteure. Ses contemporains, qu'il s'agisse de « [s]es proches, ses collègues et ses étudiants ignoraient d'ailleurs la plupart des étapes et des réalisations de sa vie professionnelle⁷ ». Privilégiant le dialogue et la pensée en mouvement, elle s'est principalement dédiée à l'enseignement et au mentorat littéraire, fonctions qui, chez elle, se sont exercées, du moins on peut le supposer, au détriment de la publication scientifique. Jeanne Lapointe incarne ainsi la figure

5 Chantal Théry et Claudia Raby, « Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 1 (2008), p. 59-78.

6 Voir les travaux de Claudia Raby : « L'humanisme révolté de Jeanne Lapointe », dans Karine Cellard et Vincent Lambert (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Cultures québécoises), 2018, p. 291-310 ; « Jeanne Lapointe », dans Yvan Lamonde et al. (dir.), *Dictionnaire des intellectuel.les au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Corpus), 2017, p. 196-197 ; « Transformer le monde par la critique littéraire : regard stylistique sur les chroniques radiophoniques de Jeanne Lapointe », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 1 (2011), p. 101-118 ; « L'œuvre infinie de Jeanne Lapointe. Forger la critique littéraire féministe au Québec », dans Chantal Savoie (dir.), *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, Québec, Nota bene (Séminaires), 2010, p. 253-289 ; et *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe, op. cit.* Voir également Chantal Théry et Claudia Raby, *art. cit.*

7 Chantal Théry, « Introduction », dans Chantal Théry (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisanne de la Révolution tranquille, op. cit.*, p. 9.

de l'intellectuelle, telle que la conçoit son amie, la philosophe Françoise Collin, c'est-à-dire celle qui se tient « entre la pensée et l'action, entre le retrait et l'exposition à la scène publique, entre l'élaboration solitaire de la pensée et de l'écriture et l'affrontement des enjeux collectifs⁸ ». Cette posture de l'entre-deux convenait alors parfaitement à Jeanne Lapointe, en ce qu'elle était la plus susceptible de lui assurer la liberté et la relative invisibilité dont elle avait besoin pour « déplace[r] les angles de vue, découvr[ir] des paysages inédits⁹ ».

La pensée de Jeanne Lapointe est une pensée audacieuse, critique et exigeante, profondément éprise de liberté. Dans le Québec des années 1950, elle intervient sur plusieurs tribunes – *Cité libre*, *Radio-Collège*, *Le Devoir* – en faveur de la modernité littéraire et de l'éducation. Pour elle, l'émancipation individuelle et collective ne se conçoit pas sans une prise en charge responsable et éclairée de sa destinée. Avec les années 1970, sa pensée humaniste s'ouvre naturellement aux approches psychanalytiques et féministes qu'elle contribue à diffuser par son enseignement, ses écrits et ses amitiés, en solidarité avec des écrivaines et philosophes progressistes d'Europe et du Québec, dont Luce Irigaray, Hélène Cixous, qui interviendra dans un cours de Lapointe, Françoise Collin, Madeleine Gagnon et Monique Bosco.

Puisqu'on ne saurait tout explorer dans une seule publication, nous avons choisi de concentrer notre attention sur la contribution littéraire de Jeanne Lapointe, sur les textes et les collaborations qui prennent racine dans sa passion pour la poésie, pour la littérature et les idées, ainsi que les grandes amitiés qui ont accompagné sa remarquable activité de mentore auprès d'écrivaines majeures du Québec, telles Anne Hébert, Gabrielle Roy ou encore Marie-Claire Blais. Les deux premières contributions, celles de Claudia Raby et de Lucie Robert, se penchent sur le rôle déterminant qu'a joué Jeanne Lapointe au sein de l'institution universitaire dans les décennies 1950-1960 en vue de la moderniser et d'en ébranler les dogmes, mais aussi, indirectement par sa trajectoire professorale atypique, les postures. S'intéressant aux textes critiques publiés par Lapointe dans les années 1950, notamment dans la revue *Cité libre*, Raby montre dans quelle mesure la professeure de lettres renouvelle en profondeur les modalités et les critères de la critique littéraire qui doit, selon Lapointe, se recentrer sur les œuvres. L'étude de Raby met en lumière les grands enjeux de la révolte humaniste de l'intellectuelle, attisée par le dogmatisme des discours clérical et nationaliste, et qui, selon Raby, constitue le socle de tous ses engagements. Par cette révolte, Lapointe vise à revendiquer pour tous et pour toutes une plus grande liberté dans les domaines de la pensée et de l'action. Pour sa part, Lucie Robert se penche sur la participation de Jeanne Lapointe et d'Éva Kushner au colloque « Littérature et société canadiennes-françaises » organisé en 1964 par la revue du Département de sociologie et d'anthropologie de l'Université Laval, *Recherches sociographiques*. Lapointe y est invitée à agir comme répondante à l'intervention de Fernand Dumont qui porte sur l'approche sociologique de la littérature. La présence de ces deux

8 Florence Rochefort et Danielle Haase-Dubosc, « Entretien avec Françoise Collin. Philosophe et intellectuelle féministe » [en ligne], *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 13 | 2001 [http://journals.openedition.org/clio/1545].

9 *Id.*

femmes, les deux seules parmi l'ensemble des intervenants, incite Robert à réfléchir à la conception de la sociologie et de la littérature en vigueur à l'Université Laval au début des années 1960 ainsi qu'au statut de ces deux professeures sur le plan institutionnel. S'inscrivant dans le prolongement de ces deux articles et de la réflexion sur l'esprit de renouveau qui caractérise la pensée de Jeanne Lapointe, Camille Néron examine, quant à elle, le discours que tient cette dernière sur la poésie entre 1954 et 1996 et cherche à cerner sa conception de ce genre littéraire. En tant que critique et fidèle en cela aux revendications de la génération de *La Relève* et de *La Nouvelle Relève*, Lapointe s'intéresse aux œuvres qui entretiennent un rapport étroit avec le réel, celles qui s'attachent davantage au dévoilement d'une vérité intérieure qu'à la description du pays et de ses habitants, et où la dimension esthétique prime sur les sentiments religieux et patriotiques, puisque c'est précisément par cette voie que la poésie, selon Lapointe, permet à la littérature de s'autonomiser par rapport aux discours et aux critères d'appréciation exogènes.

Les deux contributions qui suivent, celles de Nathalie Watteyne et de Mylène Bédard, proposent des analyses sur le travail d'accompagnement critique effectué par Lapointe auprès de plusieurs écrivaines québécoises et exposent la riche palette de ses interventions dans la préparation, la diffusion et la consécration des œuvres littéraires féminines. Par une étude minutieuse de documents d'archives, Watteyne parvient à mettre en lumière les nombreuses démarches entreprises par Jeanne Lapointe, le plus souvent dans le cadre d'échanges personnels, et qui ont été d'une grande importance dans la diffusion et le rayonnement de l'œuvre d'Anne Hébert, en France notamment. L'étude de Watteyne rend également compte du maillage étroit qui se crée, chez ces deux femmes, entre la relation professionnelle et la relation d'amitié qui les unit depuis l'adolescence. L'article de Mylène Bédard poursuit dans le même sens en explorant le mentorat littéraire auquel s'adonne Jeanne Lapointe auprès des écrivaines telles que Marie-Claire Blais, Louky Bersianik et Gabrielle Roy, mentorat qui témoigne du rapport de l'intellectuelle au savoir et à l'amitié. L'étude de la correspondance que ces écrivaines ont adressée à Lapointe permet de jeter un nouvel éclairage sur le caractère exigeant et rigoureux de la critique littéraire exercée par la professeure de littérature, et ce, même dans un contexte privé, en plus de mettre en évidence l'importance qu'ont eue dans sa vie personnelle et professionnelle les liens entre femmes. Le dossier se clôt sur un texte de Lori Saint-Martin, dernière doctorante de Lapointe qui retrace, à partir de son propre parcours universitaire et l'étude des textes féministes de Lapointe, le cheminement parfois ardu des femmes aux études supérieures ainsi que l'évolution des études féministes au Québec. La lecture que fait Saint-Martin des textes de Lapointe rend compte des origines de la pensée féministe de l'intellectuelle, qui coïncident avec les origines de l'institutionnalisation du savoir féministe à laquelle Lapointe a largement contribué. Et c'est là peut-être le principal fil conducteur de ce dossier que de proposer des allers et retours entre l'héritage intellectuel et littéraire de Jeanne Lapointe à l'échelle des œuvres singulières et des individus et à l'échelle de l'institution, que celle-ci soit littéraire ou universitaire. Travaillant sans relâche à les rendre moins autoritaires et dogmatiques, Jeanne Lapointe incarne à n'en pas douter une figure importante de

l'engagement intellectuel, à une époque pas si lointaine où les femmes au Québec avaient un accès très limité à l'espace public, et un modèle de rigueur et d'audace pour le présent.

Afin de faire entendre la voix de Jeanne Lapointe et donner aux lecteurs et aux lectrices une meilleure compréhension du contexte institutionnel dans lequel elle a évolué, comme professeure de littérature à l'Université Laval et comme critique, ainsi que de son inclination pour le débat et la confrontation des idées, nous avons joint à ce dossier son échange épistolaire avec Félix-Antoine Savard, écrivain et alors doyen de la Faculté des lettres, à propos de son texte « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination » paru dans *Cité libre* en octobre 1954¹⁰.

10 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36.

Références

- LAPOINTE, Jeanne, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36.
- MARCOITTE, Gilles, « Les lampions de l'Île d'Orléans », dans Chantal THÉRY (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 57-62.
- RABY, Claudia, « L'humanisme révolté de Jeanne Lapointe », dans Karine CELLARD et Vincent LAMBERT (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Cultures québécoises), 2018, p. 291-310.
- , « Jeanne Lapointe », dans Yvan LAMONDE *et al.* (dir.), *Dictionnaire des intellectuel.les au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Corpus), 2017, p. 196-197.
- , « Transformer le monde par la critique littéraire : regard stylistique sur les chroniques radiophoniques de Jeanne Lapointe », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 1 (2011), p. 101-118.
- , « L'œuvre infinie de Jeanne Lapointe. Forger la critique littéraire féministe au Québec », dans Chantal SAVOIE (dir.), *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, Québec, Nota bene (Séminaires), 2010, p. 253-289.
- , *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.
- ROCHEFORT, Florence et Danielle HAASE-DUBOSC, « Entretien avec Françoise Collin. Philosophe et intellectuelle féministe » [en ligne], *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 13 | 2001 [<http://journals.openedition.org/clio/1545>].
- THÉRY, Chantal (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013.
- THÉRY, Chantal et Claudia RABY, « Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 1 (2008), p. 59-78.

ÉTUDES

L'HÉRITAGE INTELLECTUEL ET LITTÉRAIRE DE JEANNE LAPOINTE



La morale de l'intelligence, gage de liberté chez Jeanne Lapointe

CLAUDIA RABY

L'important travail féministe pour lequel on reconnaît aujourd'hui Jeanne Lapointe apparaît *a posteriori* comme le fruit d'une révolte originelle, profonde et féconde. On en observe le mûrissement à travers les trois grandes phases de son parcours critique. Si les années 1980-1990 ont vu fleurir sa perspective féministe, c'est pendant les décennies 1950-1960 qu'apparaît son premier germe à travers sa réflexion humaniste, et dans les années 1970 que survient son éclosion à la lumière de la psychanalyse. La verve revendicatrice de Jeanne Lapointe, marque distinctive des trois grands âges de son œuvre, tire ses origines de son conflit avec toute forme de dogmatisme, plus particulièrement avec l'autorité cléricale, sous laquelle elle a reçu son éducation dans les années 1920-1930. Pendant la décennie 1950, à l'aube de ses quarante ans, la femme de lettres se place au centre des débats historiques qui marquent vraisemblablement l'étiollement de la tension entre le traditionalisme religieux et la modernité humaniste¹. Dans plusieurs de ses prises de parole publiques, elle se fait alors le porte-étendard de la perspective moderne et devient, malgré sa grande humilité, un des éléments catalyseurs de la vie intellectuelle de cette époque charnière qui mènera à la Révolution tranquille. C'est pendant cette période décisive que les bases du parcours intellectuel de Lapointe se posent, prenant racine dans la définition même de ce qu'elle appelle, en 1955, « la morale de l'intelligence ». Pour elle, ce concept désigne l'estime à entretenir envers l'esprit humain, contre les mouvements de pensée qui tendent à l'humilier et à le dominer. Au cœur de cette définition, la constante valorisation de la liberté humaine – artistique, intellectuelle, sociale – fait de Lapointe l'une des grandes figures actives dans l'émergence de la modernité québécoise.

De la liberté artistique

La parole critique de Jeanne Lapointe traduit sa conception humaniste de la littérature et de la société, vision « fondée sur l'éminente dignité de l'être humain ; et de l'être humain complet avec sa raison, bien sûr, mais aussi avec son intuition

1 Il s'agit d'une hypothèse que nous soutenons dans l'étude intitulée « L'humanisme révolté de Jeanne Lapointe », dans Karine Cellard et Vincent Lambert (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Cultures québécoises), 2018, p. 291-310.

et sa sensibilité, avec sa volonté, son imagination et ses sens². » En lutte constante pour la valorisation de l'intelligence humaine, son discours traduit un désir de libération artistique similaire à celui qu'exprimaient les signataires de *Refus global* en 1948, accordant une place privilégiée à l'expérience intérieure, à une « psychologie du subconscient³ » dans la littérature canadienne-française. Sa quête d'authenticité l'amène à confronter les idées en tension afin de procéder à un examen des valeurs dans les domaines de la création, de la critique et, plus subtilement, de la sociologie. Les deux débats qu'elle suscite dans les pages de *Cité libre* illustrent la dynamique même de la morale de l'intelligence à travers l'éthique du dialogue que préconise la jeune revue, qui se donne pour tâche d'« embrasser toute la réalité du problème de la culture et de notre avenir spirituel⁴ ». À cet ambitieux projet citélibriste, Lapointe contribue avec vigueur, de 1954 à 1961, en joignant sa voix à celles de ces intellectuels aux expériences de vie et aux spécialités diverses que la revue veut rassembler afin d'alimenter une réflexion progressiste et fertile, « un dialogue qui ne doit jamais se terminer⁵ ».

En octobre 1954, elle devient la deuxième femme et la première professeure universitaire à se commettre dans la dynamique citélibriste grâce à son article « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination⁶ ». Point de départ de ses échanges avec le doyen de la Faculté des lettres de l'Université Laval, Félix-Antoine Savard, et avec le syndicaliste Pierre Gélinas, cette étude de la littérature canadienne-française valorise la perspective humaniste et une vision progressiste de l'art dont Lapointe observe l'émergence dans les œuvres d'ici. Elle constate que les écrivains se donnent peu à peu la liberté de se distancier d'une quête religieuse ou nationaliste au profit d'une recherche spirituelle, et même de critiquer les institutions. Selon Lapointe, la littérature d'imagination succède, par son esthétique personnelle et sa façon authentique d'observer les êtres, à la littérature apologétique du pays préconisée par le clergé et dont Lapointe souhaite qu'on s'éloigne parce qu'elle la juge moralisatrice, trop prescriptive des points de vue idéologique et esthétique. En somme, l'analyse d'un corpus national par Lapointe aboutit au constat de son émancipation naissante depuis les années 1930. Aux dires de Gilles Marcotte, cette étude s'impose à ce moment comme « la vue d'ensemble la plus lucide et la plus complète que nous ayons du roman canadien-français⁷ ».

2 Jeanne Lapointe, « Humanisme et humanités : étude présentée à la Commission du programme de la Faculté des arts de Laval » [1958], Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Montréal), Centre de conservation, ms. 233158 CON, p. 19.

3 Jeanne Lapointe, « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *Cité libre*, vol. 5, n° 12 (mai 1955), p. 34.

4 Pierre Vadeboncoeur, Maurice Blain et Jean-Guy Blain, « Pour une dynamique de notre culture », *Cité libre*, vol. 2, n°s 1-2 (juin-juillet 1952), p. 12.

5 Robert Élie, « Réflexions sur le dialogue », *Cité libre*, vol. 1, n° 3 (mai 1951), p. 31.

6 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, vol. 4, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36.

7 Gilles Marcotte, « Tapuscrit envoyé à Jeanne Lapointe » [s. d.], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 34, p. 1.

Pour demeurer lucide, la critique telle que conçue par Lapointe doit elle aussi être libérée de l'idéologie et pouvoir oser un regard humaniste sur le mode d'expression de la subjectivité des écrivains : « La critique, "littérature au second degré", a tout autant de liberté pour juger de l'œuvre que l'écrivain doit en avoir pour l'écrire ; mais la critique, ni personne, n'a de consignes à donner pour les œuvres à naître⁸. » Elle rompt donc avec la critique comme guide du bien, qui devrait orienter les écrivains vers les valeurs fondamentales que sont, selon Félix-Antoine Savard, « sentiments naturels, culte de la famille [et] philosophie traditionnelle⁹ ». Elle rompt aussi avec la critique comme guide du vrai qui, telle que la conçoit Pierre Gélinas, devrait tracer un portrait réaliste des mouvements sociaux. La critique, selon Lapointe, n'est même plus du tout un guide pour les artistes, mais bien un lieu d'analyse et de réflexion à partir des œuvres. Elle valorise le texte littéraire et son esthétique, analyse le drame intérieur des personnages comme le miroir de la collectivité. C'est une étude des sensibilités mue elle-même par une sensibilité critique à l'affût des mutations de son époque. La morale de l'intelligence, qui veut valoriser les nuances de la réflexion humaine et mettre fin au dogmatisme de la pensée, est au cœur de ces définitions de la littérature et de la critique.

De la liberté intellectuelle

Ces débats littéraires qu'alimente Jeanne Lapointe pendant les années 1950 servent une démarche de libération qui dépasse la sphère artistique en soulevant des enjeux à la fois idéologiques, institutionnels et pédagogiques. En effet, les portraits de la littérature canadienne-française tracés par Lapointe dans ces échanges s'achèvent par une charge contre le conservatisme ambiant, accusant le nationalisme et ses tenants cléricaux d'entretenir à dessein l'obscurantisme sociétal. Cette rhétorique correspond à la « méthode bien caractéristique [de *Cité libre*] d'aborder la réalité par le biais d'un procès intenté aux valeurs en cours¹⁰ ». Fond et forme se consolident en interdépendance dans ces procès de valeurs, puisque défense et dénonciation des idées constituent aussi pour Lapointe des actes d'émancipation de la parole elle-même.

En novembre 1955, Jeanne Lapointe se commet à titre d'intellectuelle lorsqu'elle publie dans *Le Devoir* un article au ton pamphlétaire, « Pour une morale de l'intelligence¹¹ », qui est un appel au changement appliqué en priorité à l'éducation. L'évidente similitude entre ce titre et celui de l'ouvrage de Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947), constitue un clin d'œil intertextuel à la réflexion menée par la philosophe existentialiste, selon qui le sens des actions, toujours à conquérir, est profondément lié aux antinomies. Chez Lapointe, la contestation

8 Jeanne Lapointe, « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *art. cit.*, p. 37.

9 Félix-Antoine Savard, « Dissidence », *Cité libre*, vol. 4, n° 10 (octobre 1954), p. 39.

10 André-J. Bélanger, *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement* : La Relève, La JEC, Cité Libre, Parti Pris, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 110.

11 Jeanne Lapointe, « Pour une morale de l'intelligence », *Le Devoir*, 15 novembre 1955, p. 19. Le texte de Lapointe répond à une invitation de Pierre de Grandpré, responsable du supplément littéraire du *Devoir* ayant pour thème « Cette âme collective qui émerge de nos lettres ».

sert moins l'ambiguïté existentielle qu'une prise de conscience nécessaire à l'action libératrice. Elle réclame

quelque méditation méthodique sur les vertus de l'intelligence [...] toute une médecine préventive contre une bonne part des marasmes psychiques qui se manifestent autour de nous. [Elle souligne que] nous nous sommes souvent et beaucoup analysés : il est urgent de définir et de rejoindre nos raisons d'être et d'espérer¹².

Elle livre ce diagnostic collectif au rythme des formules choc pour que se produise un heurt dans les mentalités, pour que la conscience commune sorte de l'« inertie intellectuelle, ces maladies et ces vices profonds de l'esprit [qui] nous conduisent aussi sûrement à l'anéantissement¹³ ». Lapointe exige le respect de l'être humain dans sa faculté de réfléchir et d'agir de façon autonome, à l'aune de la culture et non plus dans la peur entretenue. Elle appelle à une vitalité culturelle nouvelle qu'elle souhaite enrichie du dialogue comme expérience d'authenticité et de générosité.

Sous cette verve et cette exigence appliquée à l'intelligence, apparaît l'humanisme profondément révolté qui sous-tend la critique, mais aussi l'enseignement et l'ensemble des engagements de Jeanne Lapointe à partir des années 1950, jusqu'à la fin de sa vie. Son refus de la prescription idéologique en littérature et en critique s'applique également à sa parole de femme et de professeure universitaire dont les carcans sociologiques, historiques et institutionnels demeurent bien ancrés. À cet égard, il est surprenant de voir Lapointe tenter de réfréner, à peine un an avant la publication du premier débat citélibriste, sa propension personnelle à s'« exprimer trop librement comme elle [se] sen[t] malheureusement toujours portée à le faire en présence d'une mentalité qui [lui] paraît conformiste ou craintive¹⁴. » Loin d'être « malheureuse », cette expression libre de la révolte chez Lapointe est saluée en 1955 par Pierre-Elliott Trudeau, cofondateur de *Cité libre*, comme une initiative progressiste et pionnière : « Merci encore une fois de l'appui que tu nous donnes, que tu oses¹⁵ nous donner (car tu es le premier professeur d'Université qui ait osé signer un article dans *Cité libre* ; ça prenait une femme !) »¹⁶. » Ce courage d'oser, qui constituera la clé de sa liberté de parole, s'assortit d'une démarche empreinte de la fierté et de la franchise qui lui permettront de réitérer sa liberté institutionnelle tout au long de sa vie, et tout particulièrement en cette époque de Grande Noirceur. Juste avant de publier son article de 1954, Lapointe ose justement rappeler au doyen sa propre indépendance intellectuelle :

12 *Id.*

13 *Id.*

14 Jeanne Lapointe, « Lettre à Félix-Antoine Savard » [10 décembre 1953], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 44, p. 1.

15 Souligné dans le texte.

16 Pierre-Elliott Trudeau, « Lettre à Jeanne Lapointe » [2 février 1955], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 51, p. 2.

[J'ai] le droit, en dehors de la Faculté et en matière d'opinion, de m'exprimer plus librement. Je tenais à vous soumettre l'article en question parce que vous étiez l'un des écrivains dont je parlais un peu longuement, et non pas parce que les professeurs de la Faculté ont l'obligation de soumettre tout ce qu'ils écrivent au Doyen de la Faculté¹⁷.

Démonstration de la grande liberté d'expression qu'elle disait plus tôt vouloir contenir, cette lettre témoigne aussi de l'importance que Lapointe accorde à l'autonomie professionnelle comme reconnaissance de l'intelligence humaine. La professeure travaille à maintenir cette liberté intellectuelle pour elle-même, mais surtout pour toutes les institutions d'enseignement. De la même façon qu'elle le fait pour la littérature, elle appelle au changement de paradigme pédagogique, réclamant pour maîtres et élèves la reconnaissance de leurs sensibilités individuelles dans les processus de formation et d'apprentissage. Elle rejette du même geste l'éducation traditionnellement prise en charge par le clergé et l'accuse de tuer chez la jeunesse

une attitude personnelle de vie, ou simplement quelque préoccupation spirituelle, éthique ou métaphysique. [...] Un certain dogmatisme dans toutes les matières de l'enseignement ne nuit-il pas aussi à la vitalité même de l'esprit, à ses pouvoirs de création et d'invention¹⁸ ?

Ces charges ébranlent Savard, qui résiste sans grande conviction à l'évolution idéologique dont s'assortit l'arrivée d'une génération de professeurs laïques à l'Université Laval, tels que Luc Lacourcière et Jeanne Lapointe (1940), Jean-Charles Falardeau (1943) et Fernand Dumont (1955). Le doyen exprime vraisemblablement la désolation grandissante de certains membres du clergé, dont l'idéal pédagogique est explicitement en déclin : « [M]a chère Jeanne, vous avez agrandi le champ de mes inquiétudes. Je pense à nos étudiants ; je prévois les répercussions si préjudiciables à notre Faculté que vos propos ne manqueront pas d'avoir¹⁹. »

Les propos de Lapointe auront en effet des répercussions concrètes, non seulement sur la Faculté universitaire, mais aussi sur l'ensemble du système d'éducation québécois. En 1958, elle soutient devant la Commission du programme de la Faculté des arts de l'Université Laval un mémoire intitulé « Humanisme et humanités », dont plusieurs recommandations trouveront des échos dans le Rapport Parent, qu'elle cosignera dans les années 1960 :

Nombreuses sont les situations, dans l'enseignement, où l'état religieux, bien loin de conférer une compétence, constitue plutôt un handicap. [...] Il me semble

17 Jeanne Lapointe, « Lettre à Félix-Antoine Savard » [23 février 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 44, p. 1.

18 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *art. cit.*, p. 36.

19 Félix-Antoine Savard, « Lettre à Jeanne Lapointe » [11 février 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 44, p. 3.

qu'un collègue où environ la moitié du personnel serait religieux et l'autre moitié laïque offrirait à ses élèves une atmosphère assez favorable à un épanouissement équilibré²⁰.

Cette réflexion humaniste aux parfums anticléricaux devient un enjeu central dans le processus de laïcisation du système d'éducation québécois après les années 1960 et même dans l'advenue – du moins dans l'ambition – d'une morale de l'intelligence dans l'enseignement des disciplines. L'influence de la vision novatrice de Jeanne Lapointe sur l'avènement du Québec moderne est aujourd'hui indéniable, tel que le confirme Guy Rocher :

Sans son apport, le Rapport Parent n'aurait eu ni le contenu, ni la qualité, ni la densité qui ont contribué à l'influence qu'il a exercée dès sa parution et jusqu'à ce jour. [...] [Je veux témoigner] de l'ascendant humain qu'elle a exercé au sein de la Commission [...] par sa lucidité, son esprit pénétrant, sa très grande honnêteté intellectuelle, son sens profond de la justice et la force de son engagement social²¹.

Précurseure de ce moment clé dans l'histoire de l'éducation au Québec, Lapointe met à profit la morale de l'intelligence dans son propre enseignement pendant les années 1950, témoignant de la liberté critique et pédagogique qu'elle se donne déjà. Membre de la frange laïque du corps professoral de l'Université Laval, elle forme des universitaires, mais étend parallèlement son enseignement à de plus larges auditoires, de 1952 à 1955, grâce à une collaboration régulière à *Radio-Collège*, une émission d'éducation populaire diffusée sur les ondes AM de Radio-Canada. À titre de professeure de lettres, Lapointe contribue ainsi à la démocratisation du savoir en proposant une série de conférences littéraires intitulées « L'écrivain et son style ». Ces chroniques radiophoniques accordent toute la place à l'analyse psychologique – parfois même déjà psychanalytique – des textes, et à sa définition du « style » comme la manifestation de la sensibilité artistique de l'auteur. Bien reconnaissable, ce regard humaniste sur la littérature constitue l'illustration et la mise en application didactique de la morale de l'intelligence dont elle énonce les jalons théoriques dans les pages de *Cité libre* et du *Devoir* pendant la même période.

La révolution éducative dont rêve Lapointe est surtout mise à l'épreuve, bien avant le Rapport Parent, dans ses cours de littérature à l'Université Laval. Son approche universaliste l'amène à former le jugement critique des universitaires en valorisant une approche sensible des textes et en rejetant l'interprétation religieuse ou nationaliste, tout comme elle le fait dans sa propre pratique de la critique. Le descriptif de son cours intitulé « Les critiques contemporaines », qu'elle donne pendant l'année scolaire 1954-1955, souligne le clivage qu'elle observe entre tradition et modernité littéraires, tout en dévoilant le parti qu'elle choisit d'embrasser : « La critique classifiante [...] et la critique purement esthétique sont en régression.

20 Jeanne Lapointe, « Humanisme et humanités : étude présentée à la Commission du programme de la Faculté des arts de Laval » [1958], Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Montréal), Centre de conservation, ms. 233158 CON, p. 11.

21 Guy Rocher, « Jeanne Lapointe et la Commission Parent », dans Chantal Théry (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 32 et p. 36.

Tendances nouvelles vers la subjectivité ; intérêt [...] pour la part d'irrationnel dans les œuvres [...] ; critique psychanalytique, critique sociologique [...] ; dimensions littéraires nouvelles (le temps intérieur)²². » La multidisciplinarité conviée dans cette description de contenu ouvre encore une fois la porte à une étude de la subjectivité, à une plus grande liberté de création et d'interprétation. La cohérence entre pensée, émotivité et pratique demeure sans faille chez Jeanne Lapointe, dont la morale de l'intelligence constitue la ligne directrice indéfectiblement gardée.

De la liberté sociale

Entre la valorisation de la morale de l'intelligence et son arrimage à la perspective féministe, il ne reste qu'un pas que Lapointe ne franchira véritablement qu'après avoir fait l'expérience de la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada (Rapport Bird, 1967-1970). Pourtant, ses propos humanistes des années 1950 sur la liberté artistique et intellectuelle, soutenus par sa révolte contre le dogmatisme en toutes choses, parlent en filigrane de sa difficile expérience de femme dans ce monde conservateur. Détruire les barrières sexistes pour accéder aux études supérieures et combattre les mentalités pour légitimer sa parole dans l'espace public constitue la réalité des pionnières comme Lapointe qui se sont élevées pour faire reconnaître la moitié occultée de l'humanité. Même si, pendant cette décennie, Lapointe reste encore « froide sur toutes ces balivernes de féministes²³ », elle poursuit du moins un idéal de justice sociale qui veut mettre fin à l'aliénation des groupes opprimés, en commençant par les femmes. Dans quelques-unes de ses prises de parole de l'époque, toujours exceptionnelles dans des milieux masculins, transparaît un engagement social qui dépasse les sphères artistique et intellectuelle pour traduire un féminisme naissant, timide et nuancé de concessions. Lorsqu'elle est invitée à s'exprimer chez les Dominicains sur l'art de la prédication en 1956, elle invite les religieux à éliminer « le mépris subconscient qu'on a des femmes²⁴ » et à leur réserver un traitement intellectuel égal dans leurs discours. Deux ans plus tard, elle émet un avertissement semblable dans son mémoire « Humanisme et humanités » : « Il y aurait ainsi à étudier soigneusement quelle notion [...] se font de la femme la plupart des religieux enseignants, et quelle attitude plus ou moins faussée ils sont parfois susceptibles de transmettre à des jeunes gens²⁵. » Sa parole poursuit donc une œuvre de déconstruction des discours de domination, consciemment ou inconsciemment intégrés dans l'espace social, pour faire advenir l'égalité et la liberté. La morale de l'intelligence appliquée à la littérature, à la critique littéraire, à l'éducation et à la société fait ressortir l'évidence de leur interdépendance ainsi que la force de changement qu'aurait leur cohésion. Lapointe n'établit pas un plan

22 Université Laval, *Annuaire*, Québec, 1954-1955, p. 36.

23 Monique Bégin, « Jeanne Lapointe et la Commission Bird », dans Chantal Théry (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, *op. cit.*, p. 39.

24 Jeanne Lapointe, « La prédication et son auditoire », *Revue dominicaine*, vol. LXII, n° 2 (septembre 1956), p. 81.

25 Jeanne Lapointe, « Humanisme et humanités : étude présentée à la Commission du programme de la Faculté des arts de Laval », *op. cit.*, p. 11.

d'action, mais les années 1950 marquent tout de même le point de départ de son parcours de battante, celle qui « était de toutes les réformes et voulait ouvrir les fenêtres pour laisser entrer l'air frais²⁶ ». Jusqu'à la fin des années 1980, sa démarche d'assainissement sera soutenue par la même sensibilité à l'autre et le même jugement critique, par la même éthique du dialogue et la même rhétorique de la dénonciation ; par la même morale de l'intelligence.

26 Monique Bégin, « Jeanne Lapointe et la Commission Bird », dans Chantal Théry (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, op. cit., p. 43.

Références

- BÉGIN, Monique, « Jeanne Lapointe et la Commission Bird », dans Chantal THÉRY (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 35-43.
- BÉLANGER, André-J., *Ruptures et constantes : quatre idéologies du Québec en éclatement* : La Relève, La JEC, Cité Libre, Parti Pris, Montréal, Hurtubise HMH, 1977.
- ÉLIE, Robert, « Réflexions sur le dialogue », *Cité libre*, vol. 1, n° 3 (mai 1951), p. 31-37.
- LAPOINTE, Jeanne, « Humanisme et humanités : étude présentée à la Commission du programme de la Faculté des arts de Laval » [1958], Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Montréal), Centre de conservation, ms. 233158 CON.
- , « La prédication et son auditoire », *Revue dominicaine*, vol. LXII, n° 2 (septembre 1956), p. 74-84.
- , « Pour une morale de l'intelligence », *Le Devoir*, 15 novembre 1955, p. 19.
- , « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *Cité libre*, vol. 5, n° 12 (mai 1955), p. 34-39.
- , « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, vol. 4, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36.
- , « Lettre à Félix-Antoine Savard » [10 décembre 1953 et 23 février 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 44.
- MARCOTTE, Gilles, « Tapuscrit envoyé à Jeanne Lapointe » [s. d.], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 34.
- RABY, Claudia, « L'humanisme révolté de Jeanne Lapointe », dans Karine CELLARD et Vincent LAMBERT (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Cultures québécoises), 2018, p. 291-310.
- ROCHER, Guy, « Jeanne Lapointe et la Commission Parent », dans Chantal THÉRY (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 31-36.
- SAVARD, Félix-Antoine, « Lettre à Jeanne Lapointe » [11 février 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 44.
- , « Dissidence », *Cité libre*, vol. 4, n° 10 (octobre 1954), p. 37-39.
- TRUDEAU, Pierre-Elliott, « Lettre à Jeanne Lapointe » [2 février 1955], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne Lapointe, ms. LMS-0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 51.
- UNIVERSITÉ LAVAL, *Annuaire*, Québec, 1954-1955.
- VADEBONCEUR, Pierre, Maurice BLAIN et Jean-Guy BLAIN, « Pour une dynamique de notre culture », *Cité libre*, vol. 2, nos 1-2 (juin-juillet 1952), p. 11-30.



Jeanne Lapointe et Eva Kushner. Deux femmes chez les sociologues

LUCIE ROBERT

En février 1964 se tient le deuxième colloque organisé au Département de sociologie et d'anthropologie de l'Université Laval par la revue *Recherches sociographiques*, qui porte sur le thème « Littérature et société canadiennes-françaises ». Comme l'écrivent les organisateurs, Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau, dans l'avant-propos de la publication qui en découle : « Notre vaste interrogation de la société canadienne-française débutait par un examen de notre littérature¹. » Le colloque réunit des intervenants chargés de dresser l'état des lieux de la littérature canadienne-française, mais aussi d'engager « un débat méthodologique qui pourrait donner lieu à de fructueux dialogues entre les visées de l'esthétique et celles de la sociologie². » Deux femmes sont invitées au débat : Jeanne Lapointe, de l'Université Laval, et Eva Kushner, de l'Université Carleton à Ottawa. Ni l'une ni l'autre ne sont des spécialistes de la littérature canadienne-française, ni l'une ni l'autre ne pratiquent une approche de la critique qui s'approcherait de la sociologie, approche à laquelle elles sont alors, à vrai dire, plutôt hostiles. La présente étude s'interroge sur la présence là, à cet événement, de ces deux femmes, invitées à la toute dernière séance – la même séance pour les deux –, en vue de parvenir à une sorte d'arrêt sur image et de saisir la position institutionnelle qu'occupent alors Jeanne Lapointe et Eva Kushner, en miroir l'une de l'autre.

Le colloque lui-même

Dans le premier numéro de la revue *Recherches sociographiques*, revue fondée en 1960 par le Département de sociologie de l'Université Laval, les directeurs annonçaient : « L'équipe de la revue espère [...] organiser de temps en temps des sessions de travail sur les problèmes posés par la description sociographique³. » En 1962, dans l'avant-propos des actes du premier colloque, « Situation de la recherche sur le Canada français », les organisateurs ajoutaient : « Nous avons pensé que la première de ces rencontres devait tout naturellement donner lieu à un bilan

1 Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau, « Avant-propos », *Recherches sociographiques*, vol. V, n^{os} 1-2 (1964), p. 7.

2 *Id.*

3 Cité par Fernand Dumont et Yves Martin, « Avant-propos », *Recherches sociographiques*, vol. III, n^{os} 1-2 (1962), p. 7.

d'ensemble de la situation de la recherche sur le Canada français⁴. » Trois cents personnes, professeurs et étudiants, de Montréal, Ottawa et Québec, assistent et participent à ces assises dont les actes sont publiés en 1962 dans les pages de la revue.

Bien que l'on puisse faire remonter l'histoire de la sociologie aux premiers travaux de Léon Gérin sur « L'habitant de Saint-Justin », et bien que l'École des sciences sociales ait été fondée par le père Georges-Henri Lévesque en 1938, on ne peut pas parler de la sociologie en tant que discipline du savoir institué avant la création du Département de sociologie et de morale sociale – c'est alors son nom – en 1943, et même, si j'ose l'avancer, avant l'élimination de la notion de « morale sociale » comme programme d'action, ce qui advient en 1951, quand le Département, alors sous la direction de Jean-Charles Falardeau, devient le Département de sociologie tout court, mettant en valeur la conception scientifique (plutôt que morale) du travail universitaire fondé sur un objet et une approche théorique et méthodologique générale qui définissent son identité. En 1961, sous l'impulsion de Fernand Dumont, qui en est alors le directeur, le Département devient le Département de sociologie et d'anthropologie, appellation qui sera la sienne jusqu'en 1970⁵. Fernand Dumont aurait alors voulu, s'il y avait eu suffisamment de professeurs compétents disponibles, inclure également la psychosociologie, ce qui n'advient pas cependant. Spécialiser et concentrer aura ainsi été le travail de Falardeau ; ouvrir à de nouveaux enjeux sans revenir en arrière, celui de Dumont. Il y a donc encore pas mal de mouvement, voire de remous, qui agite la sociologie à la date qui nous intéresse.

Au cours de ces années, les sociologues de l'Université Laval restent néanmoins fidèles à une sociologie de l'action, qui aurait pour objectif non seulement de produire un savoir sur le monde environnant, mais de le comprendre et de le transformer. Or, le monde environnant cette sociologie est le Canada français et c'est donc sur ce terrain que s'ancre la démarche sociologique. Dans sa communication au premier colloque, « Situation de la recherche », Fernand Dumont s'interrogeait

4 *Id.*

5 Selon le site web du Département de sociologie de l'Université Laval [<https://www.fss.ulaval.ca/sociologie>]. Sur l'histoire du Département de sociologie de l'Université Laval, pour ces années, on lira : Jean-Charles Falardeau, « Antécédents, débuts et croissance de la sociologie au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. XV, n°s 2-3 (1974), p. 135-165 ; les travaux de Nicole Gagnon : « Les sociologues de Laval et les questions de culture : quelques jalons historiques », dans Georges-Henri Lévesque *et al.* (dir.), *Continuité et rupture. Les sciences sociales au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1984, p. 221-231 ; « Le Département de sociologie, 1943-1970 », dans Albert Faucher (dir.), *Cinquante ans de sciences sociales à l'Université Laval. L'histoire de la Faculté des sciences sociales (1938-1988)*, Sainte-Foy, Université Laval / Faculté des sciences sociales, 1988, p. 76-130 ; et « Des lignes de force à reconstituer dans notre tradition intellectuelle », *Mens. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. IV, n° 2 (2004), p. 321-333 ; Jean Hamelin, *Histoire de l'Université Laval*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995 ; Fernand Harvey, « Fernand Dumont et les études québécoises », dans Simon Langlois et Yves Martin (dir.), *L'Horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 487-497 ; Georges-Henri Lévesque, « La première décennie de la Faculté des sciences sociales à l'Université Laval », dans Georges-Henri Lévesque *et al.* (dir.), *Continuité et rupture, op. cit.*, p. 51-63 ; Jean-Philippe Warren, *L'Engagement sociologique. La tradition sociologique du Québec francophone (1886-1955)*, Montréal, Boréal, 2003.

sur l'idée de société globale et mettait en valeur les mécanismes particuliers qui, selon lui, contribuent à la former (la société globale) puis à la maintenir. Il s'agit : a) des idéologies ; b) de l'appareil scolaire ; c) de l'État et de ses élites ; d) des classes sociales. La conclusion du premier colloque énonce donc déjà ce que sera le vaste programme de la sociologie lavallienne des années 1960, programme qui donnera notamment la collection d'ouvrages portant sur *Les Idéologies au Canada français*⁶ (idéologies au pluriel), dont la conception même s'oppose à la vision que Marcel Rioux de l'Université de Montréal entretient à la même époque sur l'idéologie unique. Chez Rioux, le pluriel désigne la succession de ces idéologies uniques⁷ ; chez Dumont, les idéologies cohabitent comme les classes sociales.

Pourquoi la littérature ?

Mais pourquoi fallait-il donc que le deuxième colloque de la revue *Recherches sociographiques* portât sur la littérature plutôt que sur l'un ou l'autre des quatre thèmes qu'avait évoqués Dumont en guise de conclusion au colloque précédent ? Car même si, depuis plusieurs années, les sociologues responsables de l'organisation du colloque avaient élu domicile dans l'espace littéraire, Falardeau comme chercheur, « pour tenter d'y élucider le drame de l'arrivée en ville⁸ », Dumont plus étroitement comme écrivain, j'ai toujours été un peu étonnée du fait que nul ne paraît trouver étrange que cette « vaste investigation de la société canadienne-française début[ât] par un examen de notre littérature » et encore plus par le fait qu'elle vise la « saisie d'une totalité sociale par la littérature⁹ ».

Revenons à la liste des participants, car il faut bien reconnaître l'autre caractère singulier de ce colloque qui, tout en portant sur la littérature canadienne-française, omet d'en inviter les spécialistes, si l'on excepte Paul Wyczynski de l'Université d'Ottawa, qui prononce une interminable conférence d'ouverture où il fait l'état des travaux réalisés et en cours. Il y en avait pourtant quelques autres qu'on aurait pu inviter, depuis les plus âgés, comme Séraphin Marion (à la retraite depuis peu, mais encore actif), David M. Hayne, en poste à l'Université de Toronto depuis 1950, Gérard Tougas, dont *L'Histoire de la littérature canadienne-française* vient de paraître en 1960, ou encore Albert Le Grand, qui dirige alors plusieurs mémoires et thèses sur le sujet à l'Université de Montréal, jusqu'aux plus jeunes, Gérard Bessette

6 Fernand Dumont (dir.), *Les Idéologies au Canada français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, 1973, 1978 et 1981, 4 vols.

7 Voir, par exemple, l'article de Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, vol. XLI, n° 1 (1968), p. 95-124.

8 Nicole Gagnon, « Les sociologues de Laval et les questions de culture : quelques jalons historiques », dans Georges-Henri Lévesque *et al.* (dir.) *Continuité et rupture, op. cit.*, p. 224.

9 Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau, *art. cit.*, p. 8. Dans son compte rendu des actes du colloque, Henri Tuchmaier répond laconiquement : « [J]e veux croire que la littérature a été interrogée en premier à cause de son importance » (« Littérature et société canadiennes-françaises », *Le Soleil*, 22 octobre 1964, p. 49). Guy Robert écrit : « On peut d'abord être étonné de l'importance qu'accordent les sociologues au phénomène littéraire, et pourtant la réflexion nous permet de deviner que la littérature témoigne, à sa façon, des préoccupations d'ordre intellectuel et spirituel d'une société » (« Un ensemble d'approximations », *Canadian Literature*, n° 25 [été 1965], p. 67).

et Monique Bosco par exemple qui ont l'un et l'autre soutenu une thèse dans ce domaine et qui sont en poste à ce moment-là, le premier à Kingston, la seconde à l'Université de Montréal¹⁰. Les organisateurs n'ont invité personne du Département d'études canadiennes de l'Université Laval, ni Luc Lacourcière, dont l'édition critique des poésies d'Émile Nelligan avait paru une dizaine d'années plus tôt¹¹, ni Marcel Trudel, qui avait publié un ouvrage sur *L'Influence de Voltaire au Canada*. En réalité, à l'exception de Paul Wyczynski, et sans doute Léopold Lamontagne alors doyen de la Faculté des lettres de l'Université Laval – mais peut-on ne pas inviter le doyen de la Faculté des lettres ? –, ne figure au programme du colloque aucun spécialiste d'histoire littéraire, dont Jean-Charles Bonenfant dira d'ailleurs qu'elle devrait être remplacée par une sociologie de la littérature du XIX^e siècle qui s'intéresserait à la production, à la distribution et à la réception, mais pas aux œuvres elles-mêmes, qui ne peuvent être qu'insignifiantes.

En revanche, ont été invités plusieurs spécialistes de littérature française, notamment le médiéviste Benoit Lacroix, le rhétoricien Georges-André Vachon (encore professeur au Collège Sainte-Marie) ainsi qu'Eva Kushner qui vient alors de publier une thèse remarquée sur la littérature française contemporaine, bien qu'elle travaille aussi à un ouvrage sur la poésie de Rina Lasnier¹². De tous les autres (sauf évidemment des sociologues), on peut dire qu'ils sont réunis par un trait commun : ce sont des critiques littéraires, parmi les plus en vue, qui commentent les œuvres contemporaines dans les médias (revues, journaux, radio et télévision). Tels sont Michel Van Schendel et Gilles Marcotte, ni l'un ni l'autre encore présents à l'université, Clément Lockquell et Jeanne Lapointe, tous deux professeurs à l'Université Laval, mais de littérature française¹³, et connus, pour ce qui concerne la

10 Gérard Bessette, *Les Images dans la poésie canadienne-française*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960 ; Monique Bosco, *L'isolement dans le roman canadien-français*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1953. Je veux bien admettre qu'il y a plusieurs raisons qui peuvent empêcher un professeur, une professeure de participer à un colloque. Le fait est que, dans le présent cas, il y a trop d'absence et surtout trop de cohérence dans les absences pour qu'elles soient toutes le fait du hasard.

11 Luc Lacourcière avait cependant été invité au précédent colloque, « Situation de la recherche au Canada français », 1962.

12 Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, A. G. Nizet, 1961 ; *Rina Lasnier*, Montréal, Fides (Écrivains canadiens d'aujourd'hui), 1964. À cette étape de sa carrière, Kushner a aussi publié *Patrice de la Tour du Pin*, Paris, Seghers, 1961.

13 Jeanne Lapointe était aussi une professeure de littérature canadienne-française. Cependant, Denis Saint-Jacques, qui l'a beaucoup appréciée, décrit ainsi son enseignement : « Je m'inscris à un cours de littérature québécoise dont elle est responsable. Et quelle littérature ! Au lieu des Octave Crémazie, Émile Nelligan, Louis Hémon ou Félix-Antoine Savard auxquels on aurait pu s'attendre, elle propose, en plus de la dernière œuvre d'André Langevin, *Les Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski, un Russe, *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, un Américain, et *The Power and the Glory* de Graham Greene, un Anglais. Au programme d'un cours de littérature canadienne-française » (Marie-José des Rivières, « La littérature comme objet social. Entretien avec Denis Saint-Jacques », dans Marie-Andrée Beaudet, Micheline Cambron et Lucie Robert [dir.], *La Littérature comme objet social II. Mélanges offerts à Denis Saint-Jacques*, Montréal, Éditions Nota bene, 2019, p. 219).

littérature canadienne, d'abord comme critiques. Le premier termine tout juste son mandat de doyen à la Faculté de commerce de l'Université Laval, mais il signe depuis plusieurs années la page littéraire du *Soleil*. De Jeanne Lapointe, Chantal Théry et Claudia Raby écrivent qu'elle forme alors « avec Robert Élie et Jean Le Moine [...] un remarquable trio de critiques littéraires à la radio puis à la télévision de Radio-Canada, de 1955 à 1960¹⁴ ». Il en est de même des quelques écrivains, Hubert Aquin, Claude Jasmin, Jean Filiatrault, tous trois fort actifs dans les médias. On reconnaît là les réseaux propres à *Cité libre*, à *Liberté* et à Radio-Canada.

Cet étrange aréopage révèle à la fois les profondes ruptures épistémologiques qui séparent encore aujourd'hui les sociologues et les historiens, et les tout aussi profondes affinités qui réunissent les sociologues et les critiques autour de l'actualité littéraire. Il permet également de préciser les enjeux réels du colloque, au fond très peu préoccupé de littérature. Car aucune communication n'interroge un auteur singulier. À celui-ci on substituera des thèmes généraux : l'amour, la religion, la révolte. On ne trouve rien non plus sur la nation, le sentiment national et le nationalisme. Tout au plus lira-t-on les quelques remarques sur l'aliénation, énoncées par Marcel Rioux à partir des théories de Jacques Berque. Les communications ne remontent pas au-delà de la génération de *La Relève*. Sur cette génération, les organisateurs se sont expliqués. En 1959, Jean-Charles Falardeau avait publié dans *Cité libre* une « Lettre à [s]es étudiants » dans laquelle il racontait les effets de la crise économique, le chômage, la montée des droites nationalistes, la guerre. Il écrit : « Ni nos parents, ni nos professeurs de collège, ni nos professeurs d'université n'avaient su ou n'avaient voulu nous donner d'explications aux événements ni de réponse à nos interrogations¹⁵. » Fernand Dumont s'expliquera quelques années plus tard : « La génération des années 30 aura fait apparaître notre culture, notre société comme un immense naufrage historique. [...] nous devons à la jeunesse de Garneau, de Laurendeau, d'Élie, de Le Moine, de Gagnon, de bien d'autres », d'avoir fait l'effort de commencer « à parler enfin au niveau des consciences vivantes¹⁶ ». C'est donc à cet état de crise – crise sociale, crise morale, que traduiraient les écrivains depuis 1930 – que les sociologues s'intéressent et ils ont visiblement convoqué celles et ceux des critiques qui partagent leur préoccupation. Les écrivains et les critiques invités au colloque, parmi lesquels Jeanne Lapointe et Eva Kushner, les deux seules

14 Chantal Théry et Claudia Raby, « Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue », *Recherches féministes*, vol. XXI, n° 1 (2008), p. 61.

15 Jean-Charles Falardeau, « Lettre à mes étudiants », *Cité libre*, n° 23 (mai 1959), p. 6. Dans son essai *Un supplément d'âme. Les intentions primordiales de Fernand Dumont (1947-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 41, Jean-Philippe Warren souligne la référence des sociologues et écrivains au silence de leurs pères, citant Dumont, Fernand Ouellette et Jacques Brault. Il rappelle également que, selon Dumont, la fondation de la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval a été le point zéro entre un savoir hérité du passé, marqué par les vagues principes abstraits et le sentimentalisme, et l'avenir, caractérisé par la recherche positive. Voir p. 58.

16 Fernand Dumont, « Le temps des aînés », *Études françaises*, vol. V, n° 4 (novembre 1969), p. 470 et p. 472.

femmes de ce groupe¹⁷, font partie de ceux et de celles chez qui les organisateurs ont vu « les promesses d'une parole neuve¹⁸ » située « au niveau des consciences vivantes ».

Questions de méthode. Eva Kushner

C'est à la dernière séance du colloque, intitulée « Les conflits et la complémentarité des méthodes », que la question méthodologique est le plus clairement posée. Car l'un des enjeux du colloque est de saisir la manière d'envisager l'œuvre littéraire. Dès l'introduction, les organisateurs avaient clairement annoncé que leur « sociologie ne cherch[ait] pas à réduire la littérature à un quelconque sous-produit des dynamismes sociaux¹⁹ », que la société n'était pas pour eux un décor, mais un obstacle à l'écrivain qui devait la « contourner ou [la] lever pour réaliser son œuvre²⁰ ». La question qui se pose à eux, donc, est la suivante : si la littérature ne peut être ramenée à un phénomène de représentation, comment peut-on la lire d'un point de vue sociologique ?

La séance ouvre sur une communication de Clément Lockquell intitulée « Intuition et critique littéraire », dans laquelle le critique entend émettre « quelques réflexions sur la valeur critique de l'intuition et quelques vues sur l'intuition comme instrument de création²¹ ». Celui-ci se trouve donc à prendre le contrepied de la méthode. « Mon propos comporte deux intentions : valoriser l'intuition comme un instrument de pénétration d'une œuvre, et considérer l'intuition critique comme un moyen de création supplémentaire²². » Il conclut : « Il semble [...] que l'intention de la critique impressionniste soit plus ambitieuse et plus périlleuse que l'entreprise de la critique dite scientifique. À plus de libertés, plus grands dangers²³. »

Le commentaire d'Eva Kushner est intitulé « Critique créatrice, critique responsable ». Eva Kushner a vingt ans de moins que Clément Lockquell (elle est de la même génération que Dumont) et elle est en début de carrière. Née à Prague en 1929, arrivée à Montréal en 1949, elle a étudié la philosophie puis la littérature à l'Université McGill où elle a soutenu sa thèse en 1956 avant d'être embauchée à l'Université Carleton en 1961, comme professeure de littérature française et de littérature comparée, disciplines auxquelles elle consacra l'essentiel de sa carrière. Dans un hommage qu'il lui consacre, Wladimir Krysinski affirme qu'elle fut la première spécialiste de littérature comparée au Canada, à une époque où, écrit-il, « la nécessité du comparatisme s'imposait et cette nécessité devait se matérialiser

17 Pour ces années, je n'ai repéré que deux autres femmes qui enseignent la littérature dans les universités québécoises. Il s'agit de Nicole Deschamps, alors à l'Université McGill, et Monique Bosco, déjà à l'Université de Montréal.

18 Fernand Dumont, « Le temps des aînés », *art. cit.*, p. 472.

19 Marcel Fournier, « Littérature et sociologie au Québec », *Études françaises*, vol. XIX, n° 3 (hiver 1983), p. 8.

20 *Ibid.*, p. 7.

21 Clément Lockquell, « Intuition et critique littéraire », *Recherches sociographiques*, vol. V, nos 1-2 (1964), p. 205.

22 *Ibid.*, p. 208.

23 *Ibid.*, p. 215.

institutionnellement²⁴ », notamment en opposition au structuralisme émergent et à la nouvelle critique en vogue. Dès ses débuts, le travail de Kushner met en œuvre un postulat majeur, selon lequel l'historicité de la littérature est une valeur épistémologique, une matrice interprétative et la source d'un dialogue culturel qui agit comme médiateur entre les identités locales et universelles. C'est de ce point de vue qu'elle répond à Lockquell. Elle commence donc par encenser l'intuition puis elle écrit : « [L]'intuition comme instrument de création ne laisse pas de nous inspirer quelque inquiétude²⁵. » Parce qu'elle ne mène pas à la connaissance, l'intuition « ne saurait se substituer à la connaissance historique²⁶ ». Elle ajoute que le critique doit « effectue[r] l'analyse de son propre univers et recense[r] ses responsabilités devant l'œuvre qu'il critique et la société pour laquelle il écrit²⁷ ». Son système de référence est d'abord essentiellement français et comprend les noms de Raymond Queneau, Henri Pichette, Paul Éluard, Aimé Césaire auxquels elle ajoute, à la fin de son intervention, Gatién Lapointe et Jacques Godbout, mais pas Rina Lasnier sur laquelle elle a pourtant commencé à travailler et avec laquelle elle entretient déjà une riche correspondance. Tout cela pour conclure que, si l'intuition a une fonction critique, c'est celle « de discerner les créateurs en herbe, de les faire connaître et dans une certaine mesure de les révéler à eux-mêmes²⁸. » Bref, l'intuition reste une critique et n'atteint pas au savoir.

Questions de méthode. Jeanne Lapointe

La proposition de Fernand Dumont, intitulée « La sociologie comme critique de la littérature », ouvre sur une sévère critique des approches sociologiques de la littérature qu'il qualifie d'« accablantes²⁹ » et il pose la nécessité « de remettre en question cette bizarre connivence d'une sociologie primaire et d'une critique trop pressée de conclure à la transcendance³⁰. » Il énonce alors quelques propositions selon lesquelles : a) la fonction critique rejoindrait spontanément la méthode sociologique dans son effort de compréhension de l'œuvre littéraire ; b) que néanmoins, la littérature apparaît toujours fondée dans son originalité propre ; c) et que la méthode peut être inversée, c'est-à-dire que la littérature peut prétendre, à son tour, expliquer la sociologie. Rapprocher sociologie et critique littéraire « implique[rait donc] un renouvellement de nos conceptions de l'une et de l'autre³¹ ». Pour illustrer sa communication, il rejette lui aussi dans l'insignifiance toute la littérature canadienne d'avant 1930, cite tour à tour les critiques français contemporains (Lucien Goldmann,

24 Wladimir Kryszynski, « Eva Kushner : transversalité des souvenirs », *Revue de littérature comparée*, n° 346 (2012), p. 253.

25 Eva Kushner, « Critique créatrice, critique responsable », *Recherches sociographiques*, vol. V, n°s 1-2 (1964), p. 218.

26 *Id.*

27 *Ibid.*, p. 219.

28 *Ibid.*, p. 224.

29 Fernand Dumont, « La sociologie comme critique de la littérature », *Recherches sociographiques*, vol. V, n°s 1-2 (1964), p. 225.

30 *Ibid.*, p. 226.

31 *Id.*

Albert Béguin, Maurice Nadeau) et plusieurs écrivains français (de Pascal et Corneille jusqu'à Apollinaire et Léon-Paul Fargue) avant de conclure : « [S]ociologie et littérature nous apparaissent comme les deux explorations rigoureusement complémentaires qui nous donneront peut-être un jour ce qui serait, dans toute l'extension du terme, une anthropologie³². » On voit là, dans cette dernière phrase, ce qui a pu entraîner l'adhésion de Jeanne Lapointe qui, bien avant d'autres, a postulé que l'œuvre littéraire n'était que problème, que remise en question perpétuelle d'un état historique de société, et qui apprécie visiblement la volonté de Dumont d'éviter toute approche fondée sur un quelconque déterminisme.

Son commentaire ouvre d'ailleurs sur la célébration d'« un certain œcuménisme intellectuel³³ » qu'elle apprécie sans doute parce que, comme l'écrit Claudia Raby, « les objectifs du colloque rejoignent la pratique citélibriste quant à la conception du produit culturel comme outil d'examen social³⁴. » Le commentaire de Jeanne Lapointe doit donc être situé en regard de sa pratique de la critique en revue, dans *cette revue-là* faut-il préciser, plus peut-être que sur la pratique d'une analyse littéraire inscrite dans les domaines du savoir, eux-mêmes liés aux enjeux de la recherche. Car, contrairement à Eva Kushner, Jeanne Lapointe n'a jamais soutenu de thèse. Son parcours scolaire fut en effet semé des embûches qui entravaient alors la formation scolaire des filles et c'est de manière continue qu'après son baccalauréat, elle a pu parfaire sa formation d'abord à l'École des sciences sociales, puis en linguistique à la Sorbonne et à l'École libre des Hautes Études. En février 1964, après avoir siégé quelques années à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, dite Commission Parent, elle revient à l'enseignement de la littérature à l'Université Laval, où elle a déposé quelques années plus tôt, à la Commission du programme de la Faculté des arts, un remarqué rapport intitulé « Humanisme et humanités » (1958), dans lequel elle défendait le libre exercice de la pensée critique. Comme critique littéraire, sa pratique est plus proche alors de celle de Lockquell que de celle de ses autres collègues, y compris dans cet exercice qu'elle partage avec lui qui mène à la rencontre et la formation des jeunes écrivains. Ainsi en est-il du rôle joué par Lockquell auprès de Gatien Lapointe, et de Jeanne Lapointe auprès des femmes surtout, Marie-Claire Blais et Anne Hébert notamment.

Il y a donc une très nette forme de reconnaissance et de légitimation quand Dumont, sociologue bardé de diplômes et formé en Europe, soumet sa proposition méthodologique à son aînée (lui est né en 1927; elle en 1915), à son aînée sans titre et sans grade, mais dont le jugement semble lui importer plus que tout. Lapointe accepte en retour d'explorer des terrains dont elle est moins familière et, le souligne encore Claudia Raby, cet effort « fera advenir des interrogations chez Lapointe qui devra réévaluer sa méthode et ses critères à la lumière de nouvelles perspectives³⁵ ». C'est

32 *Ibid.*, p. 240.

33 Jeanne Lapointe, « Commentaire », *Recherches sociographiques*, vol. V, n°s 1-2 (1964), p. 241.

34 Claudia Raby, *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007, p. 48.

35 *Id.*

dans un article intitulé « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », qu'elle publiait dans *Cité libre* en 1954³⁶, que Lapointe a jeté les fondements d'une lecture à saveur sociologique sur lesquels elle revient dans son commentaire, car elle doute de sa pertinence : « [P]our la littérature canadienne, écrit-elle, le nombre réduit des œuvres permet une exploration complète ; mais justement, dans un nombre d'œuvres aussi restreint, les fréquences de thèmes sont-elles vraiment concluantes ou ne s'agit-il que de hasards³⁷ ? » Après avoir posé rapidement que l'individu (ou l'unicité), l'insolite, le non-référentiel sont irréductibles à l'analyse sociologique qui ne s'intéresserait qu'à « ce que les écrivains eux-mêmes considèrent comme des banalités », elle propose de déployer une « symbolique des structures conscientes et inconscientes [des œuvres], sorte de musée imaginaire des formes littéraires, où se trouverait cernée d'un peu plus près l'essence de la littérature³⁸ ». Par le caractère itératif envisagé (la symbolique), le syntagme « structures conscientes et inconscientes » renvoie ici à ce qui est encore une forme de structuralisme orthodoxe qui assimile les structures symboliques de l'œuvre littéraire au système de la langue (un modèle proche de celui de Lucien Goldmann), mais qui, ouvrant sur la notion d'inconscient, va la conduire à terme sur la voie de la psychanalyse³⁹ en tant que mode d'appréhension de l'œuvre littéraire, qu'elle va déployer plus avant dans les décennies qui suivent, jusqu'à la fondation du Cercle de littérature et psychanalyse vers 1968. Revenant sur les travaux réalisés au cours des années qui suivent immédiatement le colloque « Littérature et société canadiennes-françaises », Nicole Gagnon témoigne de la démarche qui était alors celle d'un Fernand Dumont en quête d'une méthode d'analyse qui lui permettrait non de « préserver l'esprit de la contamination idéologique par l'objectivation [mais] atteindre “ce à quoi rêvent les collectivités”⁴⁰ » et que la seule approche qui répondait à cette interrogation était la psychanalyse.

36 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36. À cet article répondent Félix-Antoine Savard et Pierre Gélinas. Voir mon article « Sociocritique et modernité au Québec », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3 (hiver 1987), p. 31-41, ainsi que mon ouvrage *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1989, p. 207-211 ; Presses de l'Université Laval (À propos), 2019, p. 194-198. Voir aussi Claudia Raby, *op. cit.*, p. 27-44.

37 Jeanne Lapointe, « Commentaire », *art. cit.*, p. 243.

38 *Ibid.*, p. 243-244.

39 Les séminaires de Jacques Lacan commencent en 1952 et Jeanne Lapointe y aurait assisté au cours de ses voyages en Europe. Chantal Théry et Claudia Raby (*art. cit.*) affirment que la psychanalyse est présente dans les notes de cours de Jeanne Lapointe depuis 1958, mais aucun texte publié n'y fait directement référence avant celui-ci. Le Cercle de littérature et psychanalyse de l'Université Laval est fondé à peu près quand arrive au Département des littératures de l'Université Laval le professeur Raymond Joly, et il est rattaché à l'Institut des sciences humaines, dont les premières publications sont de 1969.

40 Nicole Gagnon, « Les sociologues de Laval et les questions de culture : quelques jalons historiques », dans Georges-Henri Lévesque *et al.* (dir.), *Continuité et rupture*, *op. cit.*, p. 225.

L'université en mutation

L'organisation du colloque, la liste des participants et la nature des communications montrent combien l'université est alors en transformation. Entre Jeanne Lapointe et Eva Kushner, il y a un monde, dont ni l'une ni l'autre ne sont responsables, mais qui indique mieux que tout commentaire que je pourrais ajouter combien la Deuxième Guerre mondiale a modifié tant l'accès des femmes au savoir que les modes de constitution de ce savoir. Ces deux femmes sont séparées par une génération (elles ont près de quinze années de différence), comme le sont également leurs confrères Lockquell et Dumont (qui ont près de vingt ans de différence). Les plus âgés, Lockquell et Lapointe, ont un parcours scolaire en dents de scie. Le premier, parce que d'un milieu modeste, n'a pas bénéficié des avantages garantis aux prêtres réguliers, jésuites (comme Georges-André Vachon) ou dominicains (comme Benoit Lacroix). Il est membre d'une communauté vouée à l'enseignement, les Frères des écoles chrétiennes qui sont aussi ceux qui ont pris en charge la formation secondaire préuniversitaire, seule autre voie d'accès à l'université hors du cours classique ; c'est ce qui le mènera au décanat de la Faculté de commerce de l'Université Laval⁴¹. Bien que d'un milieu aisé, Jeanne Lapointe, parce qu'elle est une femme, se voit elle aussi entravée dans sa formation scolaire⁴² et, étant tout de même parvenue à la formation supérieure, entre comme professeure à l'Université Laval par le biais des cours d'été de français, offerts à la francophonie d'Amérique en période de guerre. On le voit, la trajectoire universitaire des deux aînés passe par les marges de l'université. Or, ce sont ces deux-là que les sociologues ont invités à discuter de méthode.

Les plus jeunes, Kushner et Dumont, témoignent d'une université moderne. Leur parcours scolaire est conforme aux standards actuels : baccalauréat, licence, maîtrise, doctorat en suite continue (pourtant le parcours n'a pas dû être simple, ni pour l'une, dans l'immédiat après-guerre ; ni pour l'autre, d'origine modeste⁴³).

41 Rappelons que, à cette date, certaines facultés universitaires (commerce, agronomie, génie et foresterie) admettent des étudiants qui n'ont pas fait leur cours classique. L'enseignement dit « préuniversitaire » assure une formation générale correspondant aux années plus avancées du cours secondaire, sans latin ni grec. Trois écoles des Frères des écoles chrétiennes (Québec, Montréal et Trois-Rivières) offrent les premières années du cours préuniversitaire dès 1929, qui sont autrement prises en charge par les universités elles-mêmes. Au cours des années 1940 et 1950, au fur et à mesure que se développe au Québec le cours secondaire public, ces années progressivement sont réduites en nombre, pour être finalement intégrées aux programmes des Collèges d'enseignement général et professionnel (Cégep) à partir de 1968. Au cours des années qui nous intéressent ici, les conditions d'admission à la Faculté de commerce de l'Université Laval sont équivalentes à celles qui ont cours à l'École des Hautes Études commerciales de l'Université de Montréal. Voir Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La Vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, t. VI, p. 49.

42 Le sociologue Gabriel Gagnon, frère de Nicole et neveu de Jeanne Lapointe, signale quelques-unes des difficultés qu'elle a pu rencontrer, dans son autobiographie, *De Parti pris à Possibles. Souvenirs d'un intellectuel rebelle, 1936-2016*, Montréal, Varia, 2018, p. 20-21.

43 Sur Eva Kushner, voir Wladimir Kryszynski, *art. cit.* Sur Fernand Dumont, voir *Récit d'une émigration. Mémoires*, Montréal, Boréal, 1997, et Jean-Philippe Warren, *Un supplément d'âme. Les intentions primordiales de Fernand Dumont (1947-1970)*, *op. cit.*

Telle est également leur carrière professionnelle, marquée par une grande stabilité. L'*habitus* professionnel qui en découle les entraîne aux questions de méthode et à la réflexion épistémologique. Dans l'organisation du colloque, il y a quelque chose de pervers à demander à l'universitaire avec doctorat et poste régulier, qui est aussi une des plus jeunes intervenantes, de commenter la proposition du journaliste-professeur, qui est aussi l'un des plus âgés. Clément Lockquell n'avait aucune chance. En revanche, demander à la critique-professeure de commenter la proposition de l'universitaire avec doctorat, lui confère à elle un prestige et une autorité qu'elle avait peut-être déjà, disons à *Cité libre* et peut-être même dans l'espace public, mais qu'elle aura certainement désormais dans son milieu propre, celui des études littéraires à l'université.

Ces quatre universitaires ont en commun de partager une forme d'exil, exil géographique, culturel et social, que Fernand Dumont nomme lui-même « l'échappée sur le songe de la culture⁴⁴ », c'est-à-dire qu'ils ont quitté leur quartier, leur village, leur classe, leur pays ou leur genre et accepté tant la distance que la rupture avec leur milieu d'origine ou au moins avec ses valeurs. Leur engagement dans la recherche montre néanmoins une forme de solidarité avec les petits, les obscurs et les sans-grade, ouvriers et paysans pour Dumont⁴⁵, écrivains en devenir pour Lockquell et Lapointe, femmes pour Lapointe en particulier. Peut-on lire de la même manière l'intérêt que Kushner porte aux écrivains québécois, sa patrie d'adoption, et son engagement dans la littérature comparée, témoin d'une forme d'universalisme qu'on peut dès lors concevoir comme une des formes de résolution des conflits issus de la Seconde Guerre mondiale ? Tous les quatre se sont en tout cas reconnus mutuellement et ils travaillent conjointement, quoiqu'ils n'en soient pas tous également conscients, à la modernisation de l'université en tant qu'institution de recherche.

Rien ne marque mieux l'effet de rupture qu'entraîne ce colloque dans les études littéraires que la réception critique qu'en font les journaux, au quotidien. Car nous sommes encore à l'époque où les journaux et revues témoignent de ces rencontres universitaires de la même manière qu'ils rendent compte d'une représentation théâtrale ou d'un événement mondain. Jean Marcel, lui-même futur professeur à l'Université Laval, affirme : « On ne dira jamais assez combien ce colloque aura été important dans l'histoire des études sur les lettres québécoises⁴⁶. » Tout en soulignant l'intérêt des travaux historiques dans ce domaine, citant pour l'occasion les écrits de Paul Wyczynski et Réginald Hamel, travail essentiel mais insuffisant à ses yeux, il note que « le colloque révèle que sur le plan de la sociologie littéraire, la critique

44 Selon l'expression de Jean-Philippe Warren, *ibid.*, p. 28.

45 « Chez le clinicien comme chez l'historien, la compréhension n'est plus uniquement une *méthode* ; elle est aussi une *pratique de la solidarité* que les hommes entretiennent entre eux » (Jean-Philippe Warren, *ibid.*, p. 99) ; les italiques sont de Warren qui cite Fernand Dumont, *L'Anthropologie en l'absence de l'homme*.

46 Jean Marcel, « Chroniques. Les écrits et les livres. Lettres et littérature », *L'Action nationale*, vol. XXIV, n° 4 (décembre 1964), p. 389. Sous son nom véritable, Jean-Marcel Paquette fera par la suite carrière comme spécialiste de la littérature médiévale au Département des littératures de l'Université Laval.

québécoise n'a pas encore commis de travaux sérieux⁴⁷ ». De son point de vue, le colloque « nous a donné [...] l'occasion d'établir ce que l'on pourrait appeler la première véritable synthèse des vues sur nos lettres et notre littérature⁴⁸ ». Ce jugement, prononcé avec compétence et acuité, n'empêche cependant pas l'auteur de ne porter qu'une attention distraite aux questions de méthode, s'attardant peu aux propos de Jeanne Lapointe, qu'il confond avec Jeanne Sauvé, et ignorant entièrement l'intervention d'Eva Kushner. Les autres comptes rendus publiés dans les journaux et les revues à propos du colloque *in situ* ou de sa version publiée⁴⁹ sont à l'avenant. Rares sont ceux et celles qui ont assisté à plus d'une séance (c'est-à-dire à plus d'une demi-journée) de discussion et de délibération. Les journalistes relèvent certains éléments d'interprétation, citant au passage une phrase entendue, un titre mentionné, et, tel Guy Robert, ils relaient le projet d'une lecture nouvelle de la littérature canadienne-française : « [D]es travaux comme celui-ci nous sont absolument nécessaires et, quand ils sont conduits dans cette perspective, ils ne peuvent être que les bienvenus⁵⁰. » Les enjeux scientifiques échappent cependant à la description journalistique, qui ne prend pas acte de la cohérence des corpus étudiés, cohérence créée par une périodisation qui introduit l'idée d'une modernité littéraire née de la fracture causée par la Crise économique des années 1930, et encore moins des propositions méthodologiques qu'elle s'abstient de discuter. Tout au plus trouvera-t-on un commentaire général sur les propositions de Fernand Dumont, qui à titre d'organisateur attire davantage l'attention, et dont Roger Duhamel écrira qu'elles sont parfois « plus ingénieuses que convaincantes⁵¹ ». Il est vrai que ces choses ne sont pas du ressort de la presse, mais par là précisément elles témoignent d'une université en mutation, une université qui, comme l'écrit Marcel Fournier, remet en question

47 *Ibid.*, p. 391.

48 *Ibid.*, p. 398.

49 Outre celui de Jean Marcel, déjà cité, j'ai relevé les comptes rendus suivants du colloque : Anonyme, « Contrairement aux écrivains canadiens-français du siècle dernier, nos contemporains sont libres d'aborder des thèmes de leur choix », *Le Soleil*, 2 mars 1964, p. 6 ; Jean Éthier-Blais, « La critique doit être prémonitoire », *Le Devoir*, 9 mai 1964, p. 9 ; Evelyn Gagnon, « Jean-Charles Falardeau fait le portrait de l'univers littéraire du Québec », *Le Devoir*, 29 février 1964, p. 5 ; « Essai d'interprétation de MM. Van Schendel, Marcotte et Filiatrault. L'amour, la religion et la révolte dans nos lettres », *id.* ; « Au colloque : "Littérature et société canadiennes-françaises". Il faut retrouver les liens qui unissent notre littérature à son passé et aux autres peuples », *Le Devoir*, 2 mars 1964, p. 5 ; « Deux méthodes de critique : l'intuition et la sociologie », *id.* ; Gilles Marcotte, « La littérature, la sociologie, Germaine Guèvremont », *La Presse*, supp., 7 mars 1964, p. 6. Sur les actes publiés, outre les articles de Henri Tuchmaier et Guy Robert déjà cités, j'ai relevé les comptes rendus suivants : Roger Duhamel, « *Recherches sociographiques*, vol. V, nos 1-2 (1964), "Littérature et société" », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XVIII, n° 4 (mars 1965), p. 608-610 ; Gilles Marcotte, « Les livres canadiens-français sous la loupe de quelques sociologues », *La Presse*, supp., 30 janvier 1965, p. 8 ; Paul-Émile Roy, « Littérature et société canadiennes-françaises », *Lectures*, juin 1965, p. 278-279.

50 Guy Robert, *art. cit.*, p. 69.

51 Roger Duhamel, *art. cit.*, p. 610.

toute la « tradition lettrée⁵² », en renonçant aux conférences publiques et autres activités mondaines, pour se concentrer sur la recherche de pointe, qui a éliminé les grands récits de synthèse au profit des discussions épistémologiques, qui en a terminé avec toutes les approches dogmatiques ou moralistes qui avaient caractérisé les humanités universitaires jusque-là. Pour rendre compte de ces nouvelles avenues, il faudra une presse d'un autre genre. Le colloque advient donc comme un premier interprétant, juste avant la fondation, l'année suivante, de la revue *Études françaises*, première des revues universitaires consacrées à la recherche littéraire⁵³.

De ce point de vue, le colloque « Littérature et société canadiennes-françaises » aura contribué à sortir la recherche sur la littérature canadienne de son ronron, à la propulser dans la modernité scientifique, en mettant à profit l'hétérodoxie de ses marges les plus iconoclastes. Les intervenants plus âgés sont issus des lieux qui, marginalisés par l'institution, vont néanmoins la révolutionner en ouvrant l'enseignement universitaire aux femmes et aux diplômés de l'école publique, mais aussi en favorisant la carrière littéraire de plusieurs nouveaux écrivains. Les intervenants plus jeunes vont ancrer les études littéraires dans la réflexion épistémologique et les questions de méthode, en puisant ce qu'il faut puiser aux disciplines proches, comme la sociologie et la psychanalyse, aux corpus étrangers, ce que fait la littérature comparée, en se concentrant sur la production contemporaine au détriment de la réflexion historique. Au confluent de ces deux modèles, portant en elles le devenir de ces recherches littéraires, qu'elles contribueront à développer et à diffuser, mais pas tellement dans une approche sociologique, se trouvent deux femmes, Jeanne Lapointe et Eva Kushner, qui sont en fait les deux seules spécialistes alors présentes à avoir été invitées pour discuter des enjeux méthodologiques que soulève l'analyse des corpus littéraires contemporains et, par là, à la différence de leurs collègues masculins, elles se tournent vers l'avenir. Tout le reste, pourrait-on dire, n'a été que diplomatie.

52 Marcel Fournier, *art. cit.*, p. 6. Dans cet article Fournier souligne le rôle que le présent colloque a pu jouer dans le développement de la sociologie québécoise. Je m'en tiens, pour ma part, aux études littéraires.

53 Comme l'écrit Nicole Fortin : « À l'apparition d'une "littérature qui se fait", selon les mots de Gilles Marcotte [dont l'ouvrage éponyme *Une littérature qui se fait* est paru en 1962], correspond une "critique qui se fait", ainsi que l'indique le titre du premier article de Laurent Mailhot dans *Études françaises* : "Une littérature qui se fait [...] doit être une littérature dont on parle" ». Voir *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1994, p. 2.

Références

- ANONYME, « Contrairement aux écrivains canadiens-français du siècle dernier, nos contemporains sont libres d'aborder des thèmes de leur choix », *Le Soleil*, 2 mars 1964, p. 6.
- BESSETTE, Gérard, *Les Images dans la poésie canadienne-française*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960.
- BOSCO, Monique, *L'Isolément dans le roman canadien-français*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1953.
- DÉS RIVIÈRES, Marie-José, « La littérature comme objet social. Entretien avec Denis Saint-Jacques », dans Marie-Andrée BEAUDET, Micheline CAMBRON et Lucie ROBERT (dir.), *La Littérature comme objet social II. Mélanges offerts à Denis Saint-Jacques*, Montréal, Éditions Nota bene, 2019, p. 217-234.
- DUHAMEL, Roger, « Recherches sociographiques, vol. V, n^{os} 1-2 (1964), "Littérature et société" », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XVIII, n° 4 (mars 1965), p. 608-610.
- DUMONT, Fernand, *Récit d'une émigration. Mémoires*, Montréal, Boréal, 1997.
- , « Le temps des aînés », *Études françaises*, vol. V, n° 4 (novembre 1969), p. 467-472.
- , « La sociologie comme critique de la littérature », *Recherches sociographiques*, vol. V, n^{os} 1-2 (1964), p. 225-240.
- (dir.), *Les Idéologies au Canada français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, 1973, 1978 et 1981, 4 vol.
- DUMONT, Fernand et Jean-Charles FALARDEAU, « Avant-propos », *Recherches sociographiques*, vol. V, n^{os} 1-2 (1964), p. 7-8.
- DUMONT, Fernand et Yves MARTIN, « Avant-propos », *Recherches sociographiques*, vol. III, n^{os} 1-2 (1962), p. 7-8.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « La critique doit être prémonitoire », *Le Devoir*, 9 mai 1964, p. 9.
- FALARDEAU, Jean-Charles, « Antécédents, débuts et croissance de la sociologie au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. XV, n^{os} 2-3 (1974), p. 135-165.
- , « Lettre à mes étudiants », *Cité libre*, n° 23 (mai 1959), p. 4-14.
- FORTIN, Nicole, *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1994.
- FOURNIER, Marcel, « Littérature et sociologie au Québec », *Études françaises*, vol. XIX, n° 3 (hiver 1983), p. 5-18.
- GAGNON, Évelyn, « Au colloque : "Littérature et société canadiennes-françaises". Il faut retrouver les liens qui unissent notre littérature à son passé et aux autres peuples », et « Deux méthodes de critique : l'intuition et la sociologie », *Le Devoir*, 2 mars 1964, p. 5.
- , « Jean-Charles Falardeau fait le portrait de l'univers littéraire du Québec », et « Essai d'interprétation de MM. Van Schendel, Marcotte et Filiatrault. L'amour, la religion et la révolte dans nos lettres », *Le Devoir*, 29 février 1964, p. 5.
- GAGNON, Gabriel, *De Parti pris à Possibles. Souvenirs d'un intellectuel rebelle, 1936-2016*, Montréal, Varia, 2018.

- GAGNON, Nicole, « Des lignes de force à reconstituer dans notre tradition intellectuelle », *Mens. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. IV, n° 2 (2004), p. 321-333.
- , « Le Département de sociologie, 1943-1970 », dans Albert FAUCHER (dir.), *Cinquante ans de sciences sociales à l'Université Laval. L'histoire de la Faculté des sciences sociales (1938-1988)*, Sainte-Foy, Université Laval / Faculté des sciences sociales, 1988, p. 76-130.
- , « Les sociologues de Laval et les questions de culture : quelques jalons historiques », dans Georges-Henri LÉVESQUE *et al.* (dir.), *Continuité et rupture. Les sciences sociales au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1984, p. 221-231.
- HAMELIN, Jean, *Histoire de l'Université Laval*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995.
- HARVEY, Fernand, « Fernand Dumont et les études québécoises », dans Simon LANGLOIS et Yves MARTIN (dir.), *L'Horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 487-497.
- KRYSINSKI, Wladimir, « Eva Kushner : transversalité des souvenirs », *Revue de littérature comparée*, n° 346 (2012), p. 253-256.
- KUSHNER, Eva, « Critique créatrice, critique responsable », *Recherches sociographiques*, vol. V, n°s 1-2 (1964), p. 216-224.
- , *Rina Lasnier*, Montréal, Fides (Écrivains canadiens d'aujourd'hui), 1964.
- , *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, A. G. Nizet, 1961.
- , *Patrice de la Tour du Pin*, Paris, Seghers, 1961.
- LAPOINTE, Jeanne, « Commentaire », *Recherches sociographiques*, vol. V, n°s 1-2 (1964), p. 241-244.
- , « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36.
- LÉVESQUE, Georges-Henri, « La première décennie de la Faculté des sciences sociales à l'Université Laval », dans Georges-Henri LÉVESQUE *et al.* (dir.), *Continuité et rupture. Les sciences sociales au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1984, p. 51-63.
- LOCKQUELL, Clément, « Intuition et critique littéraire », *Recherches sociographiques*, vol. V, n°s 1-2 (1964), p. 205-215.
- MARCEL, Jean, « Chroniques. Les écrits et les livres. Lettres et littérature », *L'Action nationale*, vol. XXIV, n° 4 (décembre 1964), p. 389-398.
- MARCOTTE, Gilles, « Les livres canadiens-français sous la loupe de quelques sociologues », *La Presse*, supp., 30 janvier 1965, p. 8.
- , « La littérature, la sociologie, Germaine Guèvremont », *La Presse*, supp., 7 mars 1964, p. 6.
- RABY, Claudia, *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.
- RIOUX, Marcel, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, vol. XLI, n° 1 (1968), p. 95-124.
- ROBERT, Guy, « Un ensemble d'approximations », *Canadian Literature*, n° 25 (été 1965), p. 67-69.
- ROBERT, Lucie, *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1989 ; Presses de l'Université Laval (À propos), 2019.
- , « Sociocritique et modernité au Québec », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3 (hiver 1987), p. 31-41.

- ROY, Paul-Émile, « Littérature et société canadiennes-françaises », *Lectures*, juin 1965, p. 278-279.
- SAINT-JACQUES, Denis et Lucie ROBERT (dir.), *La Vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, t. VI.
- THÉRY, Chantal et Claudia RABY, « Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue », *Recherches féministes*, vol. XXI, n° 1 (2008), p. 59-78.
- TUCHMAIER, Henri, « Littérature et société canadiennes-françaises », *Le Soleil*, 22 octobre 1964, p. 49.
- WARREN, Jean-Philippe, *L'Engagement sociologique. La tradition sociologique du Québec francophone (1886-1955)*, Montréal, Boréal, 2003.
- , *Un supplément d'âme. Les intentions primordiales de Fernand Dumont (1947-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998.



Jeanne Lapointe et son approche de la poésie : l'exigence de vérité

CAMILLE NÉRON

S'inscrivant en opposition avec l'idéologie conservatrice dominante de la société québécoise, incarnée dans le cléricisme¹ et le nationalisme classique à la Lionel Groulx², la pensée de Jeanne Lapointe participe d'un déblocage, amorcé notamment par la revue *La Relève* et poursuivi par *Cité libre* et *Parti pris*. Dans le climat étouffant de l'ère duplessiste³, la revue *Cité libre*, fondée en 1950 et à laquelle la professeure collaborera à plus d'une reprise, dénonce « l'ubiquité du clergé dans les appareils de production idéologique et l'aliénation intellectuelle [...] comme contenu de cette production⁴ ». Dans cet état d'esprit, on comprend que Lapointe appuie l'idée selon laquelle le clergé ne devrait pas intervenir « en matière non ecclésiastique⁵ », et ce, notamment en éducation et en littérature. Plus encore, la pensée de Lapointe en matière de littérature et de poésie révèle un désir de « rejoindre ce réel évacué depuis si longtemps du discours⁶ » par l'*intelligentsia* conservatrice québécoise de l'époque. En ce sens, on peut effectivement avancer qu'elle adopte une « liberté de parole et de ton⁷ » qui, même si « facilitée par son statut de professeure et de critique littéraire respectés⁸ », reste une marque d'aplomb non négligeable.

Selon Lapointe, dans toute entreprise de réflexion, il importe de rester intègre ; ce qu'il faut faire, c'est dire la vérité. Une telle idée, plus qu'une simple ligne de conduite, consiste en une exigence morale pour la professeure, au point où il devient, comme elle l'énonce en 1955, « immoral [...] de défendre même ce qui

1 André-J. Bélanger, *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement* : La Relève, La JEC, Cité libre, Parti pris, Montréal, HMH (Sciences de l'homme et humanisme), 1977, p. 1.

2 *Ibid.*, p. 4.

3 Stéphanie Angers et Gérard Fabre, *Échanges intellectuels entre la France et le Québec (1930-2000). Les réseaux de la revue Esprit avec La Relève, Cité libre, Parti pris et Possibles*, Québec, Presses de l'Université Laval (Sociologie contemporaine), 2004, p. 61.

4 André-J. Bélanger, *op. cit.*, p. 73.

5 *Ibid.*, p. 71.

6 *Ibid.*, p. 4.

7 Chantal Théry, « Introduction », dans Chantal Théry (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 13.

8 *Id.*

est vrai avec des arguments mensongers ; car alors c'est la vérité elle-même qui se trouve lésée, et peut-être tuée dans une âme⁹ ». Il s'agit là d'une position catégorique qui détonne dans le discours institutionnel des années 1950 et 1960 au Québec, surtout de la part d'une femme. Il faut savoir que la condition de vérité, posée par Lapointe comme intrinsèque à tout travail intellectuel valide, désignée même comme en étant la valeur ultime, n'exclut pas le travail de création, y compris – voire en particulier – celui de la poésie. Dans cette optique, la présente étude s'applique à dégager les spécificités de l'approche de Jeanne Lapointe en regard de ce genre littéraire particulier, autrement dit à tenter d'en comprendre la nature à partir de ses écrits consacrés en totalité ou en partie à la poésie.

Aussi considérons-nous d'abord « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination » (1954) et « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente » (1955). Le premier dresse un portrait de la littérature québécoise et traite de son inscription dans la société, pour en venir à questionner la façon dont cette discipline y est enseignée. Le second, une lettre adressée à Pierre Gélinas, lequel avait critiqué le précédent article, souligne l'importance de « la part d'une poésie tout intérieure¹⁰ » dans la littérature. Ensuite, l'article « Saint-Denys Garneau et l'image » (1960) présente une analyse de la poésie garnélienne et d'extraits de son journal, tandis qu'« Une petite aventure en littérature expérimentale » (1960) commente le travail de traduction, par Frank Scott, du poème « Le Tombeau des rois » d'Anne Hébert, ainsi que les circonstances de la publication (sous le titre de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*) de la correspondance entre l'auteure et le traducteur. Lapointe en est d'ailleurs l'instigatrice, celle-ci estimant que « [l]es commentaires surgis de cette confrontation, poèmes eux-mêmes à plus d'un moment, appelaient la publication¹¹ ». Puis, dans « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert » (1961), Lapointe s'attache au diptyque *Poèmes* (1960) d'Anne Hébert en plus de faire ressortir la « logique affective¹² » de l'ensemble de l'œuvre hébertienne. Par ailleurs, nous retenons « La sociologie comme critique de la littérature : commentaire » (1964) où Lapointe défend la subjectivité inhérente au travail du poète, qui, selon elle, n'a pas à tendre à l'objectivité du sociologue. Quant à « Notes sur *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert » (1989), il présente la lecture personnelle de Lapointe du roman d'Hébert, dans laquelle la critique procède notamment au rapprochement de la protagoniste, Flora Fontanges, à la figure du poète. Enfin, dans « Hommage à Anne Hébert » (1996), Lapointe revient sur la sensibilité poétique de l'œuvre de son amie.

9 Jeanne Lapointe, « Pour une morale de l'intelligence », dans Chantal Théry (dir.), *op. cit.*, p. 87-88.

10 Jeanne Lapointe, « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *Cité libre*, n° 12 (mai 1955), p. 34.

11 Jeanne Lapointe, « Une petite aventure en littérature expérimentale », dans Anne Hébert, *Œuvres complètes, I. Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau Monde), 2013, p. 596.

12 Jeanne Lapointe, « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert », dans Gilles Marcotte (dir.), *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Ottawa, HMH, 1966, p. 121.

L'examen de ces textes a pour objectif de circonscrire la vision de la poésie de la professeure. Il s'agit, en premier lieu, d'en établir les traits caractéristiques, afin de mieux voir, en second lieu, comment ils se dessinent, pour Lapointe toujours, dans la poésie des écrivains québécois Anne Hébert et Hector de Saint-Denis Gameau.

La liberté de création

Lapointe commente la littérature québécoise en fonction d'une exigence de vérité, tout en admettant en 1955 que ni « la critique, ni personne, n'a de consignes à donner pour les œuvres à naître¹³ ». Se positionnant ainsi contre les prescripteurs d'une sociologie du texte littéraire, elle concède que « notre littérature, considérée au niveau infralittéraire, comme une série de phénomènes et de gestes à signification psychologique, pourrait nous éclairer sur nous-mêmes¹⁴ ». Toutefois, elle s'empresse d'ajouter que le texte « est aussi une œuvre d'imagination, et parfois uniquement cela ; les aspirations et les inquiétudes humaines, la générosité, la fraternité des hommes, leur effort séculaire pour rejoindre la vérité peuvent s'exprimer de bien d'autres façons, en littérature, que par le roman réaliste ou le poème social¹⁵ ». Lapointe précise d'ailleurs déjà quelques mois auparavant que c'est la qualité esthétique d'une œuvre qui lui donne un symbolisme universel et profond¹⁶. Quelque chose se joue dans le choix des mots et dans leur agencement que l'idéologie seule ne peut pas rendre. Le strict point de vue du sociologue, en ce qui concerne la création littéraire, s'avère donc restreignant selon Lapointe : « Ce ne sont ni le réalisme, ni la vérité objective, ni le sentiment national qui donnent à une œuvre sa valeur¹⁷ », écrit-elle dans sa réponse à Pierre Gélinas. La liberté en art permettrait l'expression d'une autre vérité en fait, subjective cette fois.

Chez Lapointe, la notion de vérité se comprend ainsi moins dans le sens traditionnel de « conformité de notre représentation à la chose¹⁸ » que dans celui de « la dénonciation nietzschéenne¹⁹ » d'une telle idée, où « rien n'est plus contraire à la vérité que toutes formes de certitudes²⁰ ». Nietzsche plaide plutôt « en faveur de la réalité dans ce qu'elle a d'équivoque, d'incertain, une réalité qui n'aspire point à être englobée dans une perspective relative à un seul genre de conditions d'existence²¹ ». Dans cette perspective, Lapointe valorise en effet une vérité subjective où de multiples interprétations sont impliquées au préjudice d'une vision unitaire

13 Jeanne Lapointe, « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *art. cit.*, p. 37.

14 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 108.

15 Jeanne Lapointe, « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *art. cit.*, p. 35.

16 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 108.

17 Jeanne Lapointe, « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *art. cit.*, p. 35.

18 Jean Largeault, « Réalisme », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 2000, p. 1611.

19 Antonia Soulez, « Vérité », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 2000, p. 1905.

20 Mathieu Fortin, *L'Idée du tragique dans la philosophie de Nietzsche*, Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2011, p. 83.

21 *Id.*

du monde. Chaque écrivain a le potentiel d'exprimer un point de vue différent sur le monde, ce qui enrichit la littérature. Elle rajoute, à l'intention de Gélinas et des lecteurs de *Cité libre*, que le psychologique, l'âme, autrement dit l'intériorité exprimée par le biais de l'imagination propre à l'individu est tout aussi importante, sinon plus que la réalité extérieure. Il s'agit, pour le poète, de révéler son sentiment à l'égard du monde, de la façon dont il l'habite et le perçoit. Et tant que cela est fait de manière sincère et sentie, l'écriture a une valeur.

Une dizaine d'années plus tard, en 1964, sa position demeure la même, Jeanne Lapointe mettant de l'avant le pouvoir de l'imagination et encourageant le travail subjectif du poète. Pour illustrer son propos, sont mis en scène, dans l'article « La sociologie comme critique de la littérature : commentaire », un sociologue et un poète qui observent une ville : « Le sociologue devra [...] s'en tenir à cette réalité, en rendre compte avec exactitude ; le poète, lui, peut à loisir la déformer, possède le privilège du mensonge, sa seule éthique commençant au moment d'être fidèle à sa vision à lui de la ville²². » Ainsi le poète semble-t-il détenir un accès privilégié à une vérité toute personnelle, d'où son « privilège du mensonge » par rapport à une vérité à prétention objective. C'est un atout dont le romancier réaliste traditionnel ne paraît disposer. Ce dernier se rapproche en effet du sociologue, lequel est strictement limité à un point de vue objectif, mais réducteur : les particularités individuelles s'en voient exclues. L'intérêt de l'écriture n'est donc pas de rendre cette vérité objective, mais préférentiellement l'expérience vécue par l'individu. L'œuvre n'est cependant pas réduite à la psychologie seule : c'est vraiment l'accord de l'esthétisme et de l'authenticité qui crée le chef-d'œuvre.

Par conséquent, au Québec, le champ du roman est plus réduit que celui de la poésie dans l'esprit de Lapointe, pour son époque du moins. Elle s'accorde ainsi aux propos d'Anne Hébert que nous retrouvons dans un texte rédigé autour de 1970, mais resté inédit jusqu'à la publication (2013-2015) des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* :

Dans un pays jeune la poésie devance la prose. La poésie c'est la voix première d'un peuple, son cri primitif. Comme l'a dit Sartre : Dans un pays neuf la poésie précède toujours la prose et fait éclater la langue. La poésie s'octroie la liberté que la prose n'ose pas²³.

Or la poésie, contrairement à la prose, ne se sert pas des mots, « elle les sert²⁴ » de renchérir Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Elle est la source plutôt que

22 Jeanne Lapointe, « La sociologie comme critique de la littérature : commentaire », dans Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau (dir.), *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 242.

23 Anne Hébert, « Avant de vous écouter et de répondre à vos questions », *Œuvres complètes, V. Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau Monde), 2015, p. 961. Hébert fait probablement référence aux textes « Orphée noir » (1948) ou *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) de Jean-Paul Sartre, ce dernier y faisant ressortir le lien entre la poésie, la liberté et la prise de parole chez les opprimés.

24 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (Folio / essais), 1948, p. 17.

le moyen. Lapointe abonde dans le même sens, défendant l'idée que la poésie saisit les choses avant, plus tôt, et que c'est par celle-ci que s'est réalisée l'innovation de la littérature québécoise. Elle n'est pas utilitaire comme peut l'être le roman. C'est sans doute pourquoi elle commente *L'Abatis* de Félix-Antoine Savard comme suit :

L'Abatis, qui se présente directement sous forme de méditations poétiques sur ces thèmes [c'est-à-dire ceux de l'intimité avec la terre, les bois, les rivières et avec les hommes de la forêt], est le plus beaux [*sic*] livre de Mgr Savard. *Dégagé des contraintes du roman*, des personnages à faire exister, d'un récit dont le mouvement doit entraîner la composition dans son remous profond, l'auteur assimilera les paysans aux dieux antiques sans qu'on proteste au nom de la vraisemblance ; à chaque vol d'oiseau, de toutes les plantes du bois, jailliront des évocations neuves, parfois parnassiennes²⁵.

La vraisemblance est mise à mal au profit des images créées par les nouvelles associations de mots et de sons. Nombre de prescriptions semblent entourer le roman québécois des années 1950-1960 (sans compter celui des années précédentes), alors que la poésie s'est déjà libérée sur plusieurs plans depuis la modernité des années 1930. Plus hermétique en regard de l'interprétation, peut-être la jugeait-on moins menaçante vis-à-vis de la bienséance de l'époque. Plus encore, c'est la propension de la poésie à pouvoir rendre une réalité qui dépasse le sens des mots qu'elle emploie qui facilite son essor au Québec.

On comprend que la liberté que paraît porter en lui-même le genre poétique est le lieu de création tout désigné pour que la qualité esthétique et l'imagination l'emportent sur l'idéologie d'une œuvre²⁶, et pour que l'expression d'une vérité subjective soit davantage valorisée par rapport à toute forme de vérité dite objective. C'est donc à même la poésie que Lapointe voit la brèche par laquelle la littérature peut s'extirper des préceptes moraux et sociaux qui n'auraient pas lieu d'être en art. Et la liberté de création va de pair avec l'exigence de vérité que Lapointe promeut : un auteur ou une auteure qui n'est pas libre en viendrait à produire une écriture mensongère, n'étant pas en adéquation avec son expérience de la vie, son réel et son imaginaire. En fait, l'exigence de vérité en poésie, et en littérature plus généralement, est posée comme posture de confiance en regard de la vie.

Hector de Saint-Denys Garneau et Anne Hébert comme figures exemplaires

Ce sont les œuvres d'Hector de Saint-Denys Garneau et d'Anne Hébert que Jeanne Lapointe cite le plus souvent pour illustrer sa vision de la poésie. Les poésies garnélienne et hébertienne sont, selon Lapointe, de « portée universelle²⁷ », et ce, puisque les deux poètes y « accord[ent] l'art le plus dépouillé à la confrontation

25 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 109-110 ; nous soulignons.

26 « [L]a beauté ne se résout pas en idées ; [...] l'œuvre d'art ne se réduit pas à l'idée », émet d'ailleurs Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 144.

27 *Ibid.*, p. 116.

intérieure la plus authentique²⁸ ». Une authenticité selon laquelle il s'agit de dire, encore une fois, son expérience sensible et personnelle du monde dans son style propre.

D'ailleurs, selon Anne Hébert, c'est son cousin qui aurait libéré la poésie au Québec :

[L]a première voix de la modernité est celle de Saint-Denys Garneau avec *Regards et jeux dans l'espace* publiés en 1937. Pour la première fois sur la terre [de] Québec un poète a tordu le cou à l'éloquence et osé s'exprimer avec une voix originale²⁹.

De même, Lapointe est d'avis que, au Québec, « [il] faut en arriver à Saint-Denys Garneau pour que le problème central de notre mauvais accord avec le monde s'exprime naturellement par une angoisse métaphysique. [...] Sa crise précède de vingt ou trente ans notre sensibilité collective aux questions éternelles³⁰ ». Les poèmes garnéliens fournissent de l'image « le type le plus sec, le plus désincarné qui soit³¹ » de façon à créer une « poésie de l'abstrait³² », renouvelant complètement le genre au Québec. Lapointe paraît penser que Saint-Denys Garneau, en exposant dans son esthétique nouvelle – nue et dépouillée – une forme de vérité intérieure et profonde, amorce une résolution de la dissociation entre l'être et le monde qui affecte la société québécoise du début du XX^e siècle.

La modernité propre à cette période est marquée par une crise de la signifiante chez le sujet, surtout en réaction au règne de la raison instrumentale et aux bouleversements tragiques de la Première Guerre mondiale et du krach boursier de 1929. Au Québec, « l'immense nostalgie qui traverse cette décennie [les années 1930] est [...] le symptôme d'une rupture [...]. Le discours et la réalité semblent ne plus coïncider³³ ». Lapointe met justement en garde, surtout à la lecture du journal de Saint-Denys Garneau, contre cette « rupture avec le réel³⁴ », cette « indifférence à la vie³⁵ », exprimée par le poète, affirmant que « [c]ette scission d'avec le réel, cette névrose profonde, Garneau en est mort³⁶ ». Pour Lapointe,

la vie est, au contraire, participation au monde, et l'être s'agrandit à la mesure de ses dons véritables à la vie. Les modalités et variantes de cette attitude de rejets du réel se rencontrent à divers degrés parmi nous. Les pouvoirs de la sensibilité et de l'imagination, en regard de l'aptitude à établir des syllogismes, sont considérés comme facultés inférieures, et d'ailleurs dangereuses. [...] Le

28 *Id.*

29 Anne Hébert, *Œuvres complètes*, V, *op. cit.*, p. 961.

30 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 119.

31 Jeanne Lapointe, « Saint-Denys Garneau et l'image », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 124.

32 *Id.*

33 Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 217.

34 Jeanne Lapointe, « Saint-Denys Garneau et l'image », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 129.

35 *Id.*

36 *Id.*

faux sérieux, fondé sur la méfiance à l'égard du sensible, à l'égard du littéraire, à l'égard de tout le monde féminin, voilà autant de signes, dans notre monde, de peur devant le réel et la vie³⁷.

En ressort ici, de nouveau, l'importance de l'expression d'une vérité sensible et subjective en poésie et en littérature, qui serait le moyen de s'extirper d'une vision faussement objective et du monde mensonger et illusoire qu'elle crée. Plus encore, la force de la pensée de Lapointe est de mettre en lumière la dévalorisation de la sensibilité (et du féminin auquel on l'associe souvent) pour mieux la dénoncer. La professeure montre déjà la nécessité d'un changement des mentalités pour enfin parvenir à écrire *vraiment* et à vivre *vraiment*.

Parallèlement, Lapointe fait ressortir l'authenticité et l'intégrité de l'écriture d'Anne Hébert, en qualifiant notamment le recueil *Le Tombeau des rois* (1953) de « cas-limite », « presque intolérable [à] lire [...] dans sa cruauté totale³⁸ ». Dans *Cité libre* en 1954, on peut lire :

Dans le début même de l'œuvre [d'Hébert], on chercherait vainement un seul mensonge de rhétorique, une seule tricherie de « littérature » – au sens avili – ; les mots ne sont que « la réponse la plus naïve à l'âme qui crie » ; on sent qu'il n'y avait pas le choix, c'étaient les seuls possibles. L'esthétique n'est que fidélité à saisir l'essentiel d'une expérience située aux limites de la sensibilité ; et la qualité d'art fait contrepoids au drame³⁹.

En 1961 cette fois, Lapointe notera, à propos de *Mystère de la parole*, que la « sensation, toujours si vivement et exactement perçue et dite, de façon si concrète, dès les premières œuvres, garde sa stricte vérité sensible, sa force d'évocation authentique⁴⁰ ». La qualité de l'écriture, pas qu'un critère formel, sert bel et bien à rendre la « vérité sensible⁴¹ » d'une réalité intérieure.

De surcroît, pour la critique, le travail autour de la traduction en anglais du poème « Le Tombeau des rois » expose le lien essentiel entre les mots et le réel que l'on retrouve dans la poésie hébertienne, de façon à ce que le poème « émerg[e] peu à peu de l'océan du langage pour parvenir aux rivages de l'existence⁴² ». La scission d'avec le réel montrée chez Saint-Denys Garneau se voit alors suturée par la poésie de sa cousine. Lapointe note à cet effet, dans son commentaire à la traduction, que les mots employés par Hébert dans son célèbre poème ont été choisis de façon à suggérer « la proximité familière des objets [...], rattachant le poème au plan du réel et l'empêchant de sombrer dans le rêve et la fascination⁴³ ». Elle relève

37 *Ibid.*, p. 128.

38 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 118.

39 *Id.*

40 Jeanne Lapointe, « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 123.

41 *Id.*

42 Jeanne Lapointe, « Une petite aventure en littérature expérimentale », dans Anne Hébert, *Œuvres complètes, I. Poésie*, *op. cit.*, p. 600.

43 *Ibid.*, p. 598-599.

notamment l'expression « le pas des portes » privilégiée au « seuil », lequel, même s'il est peut-être plus grandiose, s'éloigne du quotidien de la vie. Et ces choix disent justement le contact des mots avec la vie. On retrouve cette vision de la poésie chez Lapointe qui se caractérise par la valorisation de la proximité du poème et de l'expérience individuelle vécue. Pour Lapointe, l'œuvre hébertienne est d'ailleurs « la plus personnelle expression du Canada dans le monde⁴⁴ ».

Or même dans les textes en prose d'Anne Hébert, Jeanne Lapointe s'attache à la présence de la poésie. Par exemple, à propos du personnage d'Ysa dans la nouvelle « L'Ange de Dominique », Lapointe relève :

Dominique est tirée de sa paralysie par un sylphe, Ysa, qui la sauve en secret, avec l'art qu'il lui apprend. Il est un peu l'amour ; n'est-il pas en même temps *la poésie*. Il exige de Dominique *l'honnêteté intérieure* la plus épuisante⁴⁵.

La personnification permet de déduire que, en continuité avec ce qui a été abordé plus haut, la poésie exige une vérité à soi-même et aux autres, aussi épuisante soit-elle. De plus, dans son texte dédié au roman *Le Premier Jardin* d'Hébert, Lapointe compare la protagoniste qui déambule dans la ville de Québec, Flora Fontanges, à la figure du poète, qu'elle décrit comme suit : « Elle a accès à ce qu'elle ne sait pas encore, qu'elle devine seulement dans les ténèbres du temps qui marche⁴⁶. » Lapointe est d'avis que, dans les écrits hébertiens, une vérité profonde paraît ainsi accessible au poète par sa sensibilité. Il décèle cette partie cachée du monde avant les autres, un élément qui fait bel et bien partie de la vision plus générale de la poésie chez Lapointe.

De par leur attitude face à l'art et la liberté de création qu'ils se sont arrogée, Hector de Saint-Denys Garneau et Anne Hébert s'imposent comme figures exemplaires parmi les écrivains. Ce n'est pas leurs styles qui devraient être imités, mais la façon dont ils ont refusé tout compromis, privilégiant l'authenticité de leurs paroles au détriment d'une quelconque idéologie. Chacun a su créer son écriture propre et rendre l'intensité de son expérience sensible individuelle du monde – cela même qui, paradoxalement, donne à leurs textes une juste valeur universelle. C'est pourquoi ils font partie, pour Jeanne Lapointe, des poètes les plus inspirants.

* * *

Tout compte fait, les textes critiques examinés montrent que la vision de la poésie de Jeanne Lapointe repose sur une « éthique de l'expérience intérieure⁴⁷ », un critère établi dès 1954 dans « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination ». Lapointe se porte à la défense de l'écriture poétique, par laquelle

44 *Id.*

45 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 117 ; nous soulignons.

46 Jeanne Lapointe, « Notes sur *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », *Écrits du Canada français*, n° 65 (1989), p. 48.

47 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 118.

l'écrivain cherche, sans vergogne nous semble-t-il, une vérité autre, plus profonde que ne l'offre le portrait sociologique d'une époque ou d'un peuple, dépeint principalement dans le roman, lui paraît-il.

L'authenticité que promeut Lapointe, que l'on comprend comme une fidélité de chacun à son expérience intérieure, amalgame morale et esthétique : il s'agit d'une obligation pour produire une œuvre littéraire de qualité, d'autant plus importante et puissante dans le contexte des années 1950 au Québec : n'y parvient pas qui veut en raison des nombreuses contraintes auxquelles un écrivain doit faire face s'il s'écarte des normes établies. On se rappelle que malgré les avancées personnelles de Saint-Denys Garneau avec la publication de son recueil, « [i]l faudra un certain recul pour reconnaître sa nouveauté⁴⁸ » : doutant de la valeur de son travail après la publication de *Regards et jeux dans l'espace* en raison de commentaires mitigés, le poète finit par en retirer les exemplaires de la circulation. De même, Anne Hébert éprouve notamment de la difficulté à publier son recueil de nouvelles *Le Torrent*. Rédigé en 1945 et refusé par différentes maisons d'éditions québécoises et canadiennes, le recueil est finalement imprimé par l'auteure en 1950, à ses frais. *Le Tombeau des rois* (1953) devra également être publié à compte d'auteur.

Dans ses critiques littéraires, Jeanne Lapointe offre elle-même ce qu'elle exige de la littérature : l'authenticité. Avec un ton parfois tranchant, voire acerbe, elle ne fait pas de concession. Mais elle s'exprime avec émotion également. Elle témoigne de l'exaltation ressentie pour le beau, le différent, pour « la passion créatrice⁴⁹ » qu'elle remarque chez les écrivains qu'elle admire. Lapointe soutient, comme le formule Chantal Théry, « le pouvoir des mots et de la littérature (ces armes pacifiques, convaincantes et inspirantes), le pouvoir de résister aux institutions autoritaires, de saper les croyances mensongères, d'espérer, toujours⁵⁰ ». Or nous remarquons que, pour les années 1950-1960, c'est la poésie québécoise, davantage que le roman québécois (celui-ci ne semblant pas tout à fait correspondre aux attentes qu'elle se fait de la littérature), qui semble être le vecteur de tels idéaux. Nous comprenons que l'intérêt de la poésie, pour la professeure, se situe dans la « vision-manière-devoir⁵¹ » subjective et partielle⁵² du poète, une expression qui apparaît en 1964 dans « La sociologie comme critique de la littérature : commentaire ». Le poète n'a « pas à renseigner sur le réel⁵³ », mais à chercher une forme d'adéquation à celui-ci par le biais du langage et où l'imagination s'avère un outil de choix. Aussi l'objectivité, considérée comme une impasse, se voit-elle reléguée au second plan au profit de la subjectivité. Lapointe met de l'avant l'importance pour les œuvres de laisser

48 Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 262.

49 Jeanne Lapointe, « Hommage à Anne Hébert », *Arcade*, n° 49 (1996), p. 90.

50 Chantal Théry, « Introduction », dans Chantal Théry (dir.), *op. cit.*, p. 15.

51 Jeanne Lapointe, « La sociologie comme critique de la littérature : commentaire », dans Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau (dir.), *op. cit.*, p. 242.

52 Seule une vision partielle du monde est possible ; une vision qui se targue d'être complète ne peut s'avérer qu'illusoire.

53 Jeanne Lapointe, « La sociologie comme critique de la littérature : commentaire », dans Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau (dir.), *op. cit.*, p. 242.

transparaître « une attitude personnelle de la vie⁵⁴ » et que l'existence d'une vérité autre passe par la sensibilité et la liberté de l'écrivain. La poésie, plus près de l'expérience sensible de l'individu semble-t-il à l'époque, rétablit le contact des mots avec la vie. De nos jours, on peut avancer que le roman, développant également de son côté de nouvelles formes esthétiques, a certainement réussi à s'inscrire dans le sillon que la poésie avait d'abord creusé. Tout de même, la valorisation de la sensibilité et de la force de l'imaginaire n'est encore pas totalement acquise, d'où l'actualité de la parole de Jeanne Lapointe, qui, même si elle demeure située dans un contexte d'énonciation, le Québec des années 1950 et 1960, résonne encore aujourd'hui.

54 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », dans Gilles Marcotte (dir.), *op. cit.*, p. 119.

Références

- ANGERS, Stéphanie et Gérard FABRE, *Échanges intellectuels entre la France et le Québec (1930-2000). Les réseaux de la revue Esprit avec La Relève*, Cité libre, Parti pris et Possibles, Québec, Presses de l'Université Laval (Sociologie contemporaine), 2004.
- BÉLANGER, André-J., *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement* : La Relève, La JEC, Cité libre, Parti pris, Montréal, HMH (Sciences de l'homme et humanisme), 1977.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- FORTIN, Mathieu, *L'Idée du tragique dans la philosophie de Nietzsche*, Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2011.
- HÉBERT, Anne, « Avant de vous écouter et de répondre à vos questions », *Œuvres complètes, V. Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau Monde), 2015, p. 960-962.
- LAPOINTE, Jeanne, « Une petite aventure en littérature expérimentale », dans Anne HÉBERT, *Œuvres complètes, I. Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau Monde), 2013, p. 595-601.
- , « Hommage à Anne Hébert », *Arcade*, n° 49, (1996), p. 89-91.
- , « Notes sur *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », *Écrits du Canada français*, n° 65 (1989), p. 47-50.
- , « La sociologie comme critique de la littérature : commentaire », dans Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU (dir.), *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 241-244.
- , « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert », *Cité libre*, n° 36 (avril 1961), p. 21-22 ; repris dans Gilles MARCOTTE (dir.), *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Ottawa, HMH, 1966, p. 120-123.
- , « Saint-Denys Garneau et l'image », *Cité libre*, n° 27 (mai 1960), p. 26-28 et p. 32 ; repris dans Gilles MARCOTTE (dir.), *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Ottawa, HMH, 1966, p. 123-130.
- , « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *Cité libre*, n° 12 (mai 1955), p. 34-39.
- , « Pour une morale de l'intelligence », *Le Devoir littéraire*, 15 novembre 1955, p. 19 ; repris dans Chantal THÉRY (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 87-92.
- , « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36 ; repris dans Gilles MARCOTTE (dir.), *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Ottawa, HMH, 1966, p. 103-120.

- LARGEAULT, Jean, « Réalisme », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 2000, p. 1604-1615.
- SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », dans Léopold Sédar SENGHOR (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France (Pays d'outre-mer / art et littérature), 1948, p. ix-xliv.
- , *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (Folio / essais), 1948.
- SOULEZ, Antonia, « Vérité », *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 2000, p. 1904-1916.
- THÉRY, Chantal, « Introduction », dans Chantal THÉRY (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 9-20.



Jeanne Lapointe et Anne Hébert : une longue amitié

NATHALIE WATTEYNE

Nées à onze mois d'écart, résidant toutes deux dans la Haute-Ville de Québec et amies de longue date, bien qu'on ne connaisse pas encore les circonstances précises dans lesquelles elles se sont rencontrées, Anne Hébert et Jeanne Lapointe appartiennent à une même génération et ont des affinités en matière de goûts littéraires. On connaît le rôle exercé par Jeanne Lapointe dans la valorisation de l'œuvre d'Anne Hébert. Celle qui fut, en 1940, la première femme à devenir professeure à la Faculté des lettres de l'Université Laval, fait paraître, en 1954, son premier article à la revue *Cité libre*, dont elle est membre du comité de rédaction : « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination¹ », et en 1961 : « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert² », qui sera son dernier texte paru à la même enseigne, deux articles qui se rapportent en tout ou en partie à Anne Hébert. Ces articles sont connus, notamment grâce à leur réédition en 1966 par Gilles Marcotte, dans son anthologie de la critique littéraire, *Présence de la critique*³. Mais d'autres interventions de Jeanne Lapointe, privées ou publiques, auront sur l'œuvre de son amie une forte incidence, voire une portée réelle.

Pour mieux comprendre l'apport concret de Jeanne Lapointe, notons d'abord que ses interventions dépassent largement les fonctions habituelles de l'enseignante et de la commentatrice. Sa contribution à l'œuvre, entre 1951 et 2000, se présente au moins sur quatre formes. 1) Se présentant comme lectrice admirative en même temps qu'amie, elle n'hésitera pas à solliciter les appuis des uns et des autres, notamment de Pierre Emmanuel et de Samuel Silvestre de Sacy, et récompensera l'œuvre dans des jurys littéraires. 2) Elle agira en tant que médiatrice et éditrice pour au moins trois textes d'Hébert. 3) Elle ne cessera de s'interroger sur le rapport de

1 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36.

2 Jeanne Lapointe, « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert », *Cité libre*, n° 36 (avril 1961), p. 21-22.

3 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination » et « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert », dans Gilles Marcotte (dir.), *Présence de la critique : critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, p. 103-120 et p. 120-123.

l'écrivaine à la langue française et de le valoriser. 4) Enfin, c'est sa présence même qu'Anne Hébert soulignera à diverses reprises dans ses textes de création ou en marge de ceux-ci.

Voilà les points que le présent article se propose de mettre en évidence et de détailler.

Le développement de réseaux de sociabilité littéraire

Après son passage à l'émission radiophonique *La Revue des arts et des lettres* en 1951, Pierre Emmanuel recommande à Anne Hébert de s'adresser à un éditeur français pour son recueil *Le Tombeau des rois*, qui sera publié deux ans plus tard à Québec à compte d'auteure. C'est ce poète qui en signera, comme on sait, la célèbre présentation. Ce qu'on sait moins, c'est que Jeanne Lapointe avait explicitement commandé la préface au poète français. Emmanuel aurait envoyé ensuite à Albert Béguin, le directeur de la revue *Esprit*, trois poèmes de la jeune auteure. Le 3 juillet 1953, Emmanuel est invité à prononcer une causerie sur la poésie québécoise à l'Université Laval, où il se fait très élogieux à l'endroit de la jeune Anne Hébert, qui fait partie des « trois meilleurs poètes canadiens contemporains », avec Alain Grandbois et Saint-Denys Garneau. Quatre ans plus tard, en juin 1957, Emmanuel participera au jury du prix France-Canada qui sera accordé sur manuscrit à Anne Hébert pour *Les Chambres de bois*. Et c'est chez Jeanne Lapointe, à Québec, au 36 de la rue Sainte-Ursule⁴, que sont réunis quelques amis, dont Gabrielle Roy, le 3 avril 1953, quand Anne Hébert reçoit des mains de Roger Lemelin le premier exemplaire de ce qui va devenir son plus célèbre recueil de poèmes.

Qu'il y ait eu plusieurs échanges entre Lapointe et Emmanuel, on l'a appris en préparant l'édition critique de la poésie d'Anne Hébert. Mais on savait moins que Lapointe était intervenue auprès d'autres intellectuels français, après leur passage au Québec. D'Albert Béguin, elle reçoit ainsi le mot suivant, le 20 juin 1954 :

J'ai lu et relu le *Journal* de St Denys Garneau, et j'espère qu'on va en faire une édition ici. Nous attendons aussi cet automne la venue d'Anne Hébert. Les Éditions du Seuil lui ont écrit il y a quelque temps pour lui proposer de republier ses poèmes, mais elle n'a pas répondu⁵.

Ce projet, qui se concrétisera en 1960, a donc été envisagé par Béguin après sa brève visite au Québec, et précède de trois mois le premier séjour de la jeune poète à Paris, laquelle n'a pas eu à initier les démarches pour rencontrer les éditeurs Paul Flamand et Jean Cayrol. C'est en effet Béguin qui présente la jeune fille timide à ceux qui deviendront ses éditeurs au Seuil.

4 Je remercie Marie-Andrée Beaudet de cette information. Le numéro civique n'existe plus. La rue Sainte-Ursule est chargée de mémoire pour Anne Hébert, qui publie « Les étés de Kamouraska... et les hivers de Québec », dans *Le Devoir* du 28 octobre 1972, suppl. 1, p. VII : « Tous les dimanches, lorsque j'étais petite, nous allions déjeuner chez ma grand-mère, rue Sainte-Ursule. »

5 Albert Béguin, « Lettre à Jeanne Lapointe » [20 juin 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172).

En 1956 et 1957, Jeanne Lapointe correspond aussi avec le journaliste André Rousseaux. Ce dernier avait prononcé une causerie au Château Frontenac le 22 avril 1954 et signé quelques jours plus tard dans *Le Figaro littéraire*⁶ un article enthousiaste sur la poésie d'Anne Hébert. Lapointe a en outre des échanges épistolaires avec Samuel Sylvestre de Sacy, appelé à devenir le préfacier des *Chambres de bois*. En août 1956, celui-ci invite Lapointe ainsi qu'Hébert à sa maison de campagne à Mouy en Oise. Lorsque Jeanne Lapointe retournera en France, elle prendra soin de lui offrir les poèmes d'Anne Hébert et le *Journal* de Saint-Denys Garneau. En atteste le mot suivant de Sacy, daté du 25 septembre 1957⁷ :

Chère mademoiselle,

Déjà je voulais vous remercier de la merveilleuse journée que vous nous avez fait passer dimanche. Et voilà de nouveaux remerciements à vous faire. J'ai commencé dès hier soir à me plonger d'abord dans la poésie d'Anne Hébert, puis dans le *Journal* de St-D.G. Dès lundi j'étais allé aux Presses universitaires, où j'avais trouvé les Poèmes mais non le *Journal* : me voici donc bien muni.

Merci encore. Et très cordialement,
Samuel de Sacy

On pourrait multiplier les exemples. C'est grâce à une initiative de Jeanne Lapointe qu'Anne Hébert fait la connaissance à Québec de l'écrivaine Nathalie Sarraute. Cette rencontre s'avèrera mémorable pour elle, vingt-cinq ans plus tard, au moment de recevoir le prix Fémina, quand Sarraute lui dira avoir aimé ses *Fous de Bassan*.

Chaque fois qu'Anne Hébert compose un texte ou veut faire paraître un livre, et ce, au moins jusqu'à *Kamouraska*, Jeanne Lapointe promeut l'écriture de son amie auprès des gens de lettres québécois ou français. Le 27 février 1961, une entrevue de Jeanne Lapointe et Robert Élie avec Anne Hébert est diffusée à la télévision de Radio-Canada dans le cadre de l'émission *La Revue des arts et lettres*. Le 20 avril de la même année, *Le Devoir* publie la liste des trente et un titres choisis par le Grand Jury des Lettres 1961 comme étant les meilleures œuvres du Canada français parues entre 1946 et 1960. Le jury est présidé par Jeanne Lapointe et composé de plusieurs sommités, dont Victor Barbeau, Gertrude Le Moyne, Jean Le Moyne, Clément Lockquell, Gilles Marcotte, Roger Rolland, Guy Sylvestre. *Le Torrent* et *Le Tombeau des rois* figurent au premier rang de leurs catégories respectives : « Contes et nouvelles » et « Poésie ». C'est dire que, dans les années 1960, les moyens et les réseaux de sociabilité littéraire de Jeanne Lapointe se sont accrus. Amie loyale et libre penseuse, elle n'hésite pas à exercer son autorité morale sur la place publique. Après les articles et les demandes d'appuis ponctuels, elle aménage de nouvelles voies d'accès, et plus larges, à la reconnaissance de l'œuvre.

6 André Rousseaux, « Poètes canadiens », *Le Figaro littéraire*, 8 mai 1954, p. 2.

7 Samuel Sylvestre de Sacy, « Lettre à Jeanne Lapointe » [25 septembre 1957], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172).

De médiatrice à éditrice

En plus de signer la « Note explicative : une petite aventure en littérature expérimentale », qui servira de présentation au *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, Jeanne Lapointe a joué un rôle décisif dans la composition de ce livre, publié dans la collection « Sur parole » chez HMH en 1970. Pour ce faire, elle n'a pas ménagé ses efforts, comme l'a noté ma collègue Patricia Godbout dans son édition critique du *Dialogue*⁸. À la veille de son départ pour Paris à l'automne 1959, Anne Hébert examine avec son amie la traduction que Frank Scott a produite de son poème. Lapointe propose à Anne Hébert d'agir comme médiatrice. Une deuxième traduction et le dialogue entre la poète et le traducteur qui en résultera seront publiés aux *Écrits du Canada français* en 1960. Et dix autres années encore seront nécessaires pour que le dialogue aboutisse à une troisième version de la traduction de Scott, avec une préface de Northrop Frye traduite par Jean Simard. Jeanne Lapointe n'aura pas hésité à convaincre Claude Hurtubise de relancer la poète et son traducteur, et à lui proposer d'ajouter elle-même une note explicative à l'édition de 1970 chez HMH. En plus d'offrir une réflexion personnelle sur la traduction poétique, une telle entreprise permet aujourd'hui de mieux comprendre la conception de la langue qui prévalait dans les années 1950, chez Anne Hébert peut-être, mais plus encore chez Lapointe.

Patricia Godbout constate la parenté qu'ont les remarques d'Anne Hébert relativement à la traduction du « Tombeau des rois » par Frank Scott avec les notions que venaient d'exposer en 1958 Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Selon Godbout, Jeanne Lapointe, pour qui la langue et le style forment alors la matière centrale de son enseignement, connaissait cet ouvrage. Elle aurait attiré l'attention de son amie sur divers aspects de la « linguistique différentielle ». Le ton universitaire est plutôt inhabituel chez Anne Hébert, il faut bien le reconnaître.

Dans l'édition critique des *Œuvres complètes* d'Anne Hébert, nous avons tenu à présenter le *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, non pas dans le cinquième tome, parmi les essais et proses diverses, mais dans le premier tome, avec la poésie, parce que ce texte, né du projet de Lapointe, enrichit considérablement notre compréhension du poème éponyme.

Anne Hébert ne participera finalement que de loin à ce projet. Elle n'est pas présente au lancement du livre, à Montréal, le 22 septembre 1970. Et pour cause : elle consacre alors toutes ses énergies à la sortie de son roman *Kamouraska*, qui paraît au Seuil le même mois. Pour ce roman encore, c'est à Jeanne Lapointe que l'auteure se confie dans une lettre de 1966 : « [J]'écris un roman qui marche bien »,

8 Pour l'historique des échanges entre Anne Hébert, Frank Scott et Jeanne Lapointe, voir la notice et les notes du *Dialogue*, rédigées par Patricia Godbout, dans Anne Hébert, *Œuvres complètes*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014 [2013], t. I., p. 583 et suiv.

et en septembre 1969 : « Mon travail marche », avant d'exulter, mais sobrement, en 1970 : « Enfin terminé Cayrol [...] enthousiaste⁹. »

À défaut d'avoir accès à certaines archives du fonds Jeanne-Lapointe de Bibliothèque et Archives Canada, c'est grâce à une chronologie, postérieure à 1990, établie par la professeure et amie, qui se trouve aux archives de l'Université Laval, que l'on sait qu'Anne Hébert compose en 1957 la pièce inédite *Adélaïde*. On y apprend aussi qu'en 1976, Anne Hébert avait terminé sa « pièce-radio » [*Ile de la Demoiselle*], et qu'en 1978, les « répétitions ont bien marché », et, au dire de l'auteure elle-même, qu'il s'agit là d'un « beau travail ». De telles informations, importantes pour l'histoire littéraire québécoise, ont permis de corriger des erreurs dans la datation de la pièce.

Mais revenons au rôle d'éditrice de Lapointe. En plus de préparer le *Dialogue sur la traduction*, Jeanne Lapointe, au tout début des années 1970, agit sur un autre front. Avec ses complices chez HMH, l'éditeur Claude Hurtubise et le conseiller Gilles Marcotte, Lapointe prépare un nouveau choix de poèmes pour *Les Songes en équilibre*, le premier recueil d'Anne Hébert paru en 1942, qui serait sous-titré « Nouvelle édition » et avec un avertissement de l'éditeur qui se lirait comme suit :

On a éliminé, dans cette nouvelle édition préparée en collaboration avec l'auteur, quelques poèmes, strophes et groupes de strophes du recueil original. L'œuvre ainsi présentée garde les accents parfois mal assurés de l'adolescence d'un poète. Mais il en émane un chant et une voix déjà uniques¹⁰.

Le lendemain, Claude Hurtubise demande à Anne Hébert si elle accepterait une telle réédition, en précisant que :

Jeanne a éliminé 12 poèmes dans les deux avant-dernières sections : « Enfants » et « Prières ». Il ne restera que 5 poèmes de ces deux sections. Plus « L'Oiseau du poète » dernière section. Et même dans les 5 poèmes conservés des deux avant-dernières sections, elle a éliminé la moitié des vers¹¹.

Mais Anne Hébert préfère reporter sa décision après la publication de *Kamouraska*. C'est à Jeanne Lapointe que serait éventuellement confiée la tâche de rédiger la préface, si on se fie à une lettre de Hurtubise du 3 mars :

[J]e suis tout disposé à retarder la réédition de ces poèmes jusqu'après la publication du roman. [...] Je puis, cependant, vous assurer que si nous publions les « Songes », il y aura une note liminaire qui indiquera que c'est une réédition, retouchée, etc. Et une préface, soit de Jeanne, si elle accepte, soit de quelqu'un d'autre¹².

9 Jeanne Lapointe, « Chronologie » [s. l. et s. d., postérieure à 1990], Archives de l'Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe (P474, D1), 4 feuillets.

10 Jeanne Lapointe, « Lettre à Claude Hurtubise » [Québec, 3 février 1970], Archives de l'Université de Sherbrooke, Fonds Anne-Hébert (P25). Désormais abrégé FAH.

11 Claude Hurtubise, « Lettre à Anne Hébert » [Montréal, 4 février 1970], FAH.

12 Claude Hurtubise, « Lettre à Anne Hébert » [Montréal, 3 mars 1970], FAH.

Le 14 mars 1970, Anne Hébert se montre ouverte au projet et disposée à revoir l'ensemble, mais tergiverse. Trois ans plus tard, elle exprime de la reconnaissance à Claude Hurtubise pour sa « confiance » et son « encouragement » au moment où elle a publié ses premiers poèmes, « à une époque particulièrement difficile de [s]a vie¹³ ». Il n'en faut pas plus pour que l'éditeur revienne à la charge : « Aurais-je l'audace de vous demander si vous ne revenez pas sur votre décision en ce qui concerne une réédition "revue" de ces *Songes*¹⁴ ? » Mais sans s'opposer catégoriquement à une réédition de son recueil, l'auteure émet une série de réserves à ce sujet dans ses entrevues aux journalistes. Pour elle, ce sont là textes de jeunesse. Par contre, elle tient à défendre ses *Songes* lorsque les critiques viennent de l'extérieur. Ainsi, en réponse à Donald Smith, qui estime que son premier recueil « exprime une absence au monde¹⁵ », elle n'est pas d'accord et croit plutôt que *Les Songes en équilibre* rendent « une présence à la nature, à la vie qui est joie et souffrance¹⁶ ». Elle justifie l'esthétique qui préside au choix du titre du recueil : « Les songes, c'est très évanescent, c'est un équilibre sur un petit fil. Ça se défait spontanément. J'avais l'impression que mes poèmes étaient aussi fragiles que des songes¹⁷. »

Lorsqu'il lui adresse ses vœux pour l'année 1983, Claude Hurtubise fait une ultime allusion aux *Songes en équilibre*. Mais il n'y aura eu aucune réédition du recueil du vivant de l'auteure.

Sur « l'hyperconscience sensible » et la langue de l'écrivaine

Parmi les dernières interventions publiques de Jeanne Lapointe, deux portent sur Anne Hébert, ainsi que le rapporte Chantal Théry dans son étude de 2013¹⁸. L'amie de toujours choisit de revenir sur la langue et la poésie de l'auteure, même à propos du volet romanesque de son œuvre. Quand Lapointe, en 1989, dans la revue *Écrits du Canada français*, publie ses « Notes sur *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », qui reprennent une allocution prononcée à l'Université Laval en 1988, elle insiste sur la dimension latente de l'œuvre. « Il y a toujours un secret », reconnaissait Anne Hébert elle-même¹⁹. Du *Premier Jardin*, Lapointe retient la structure ouverte du texte « par enchâssement d'évocations, reliées au moyen du léger fil conducteur du récit premier » et les « oubliées de notre histoire²⁰ ». Ce roman, que l'on peut lire

13 Anne Hébert, « Lettre à Claude Hurtubise » [Paris, 6 décembre 1973], Fonds Hurtubise (Archives Hurtubise HMH, Montréal).

14 Claude Hurtubise, « Lettre à Anne Hébert » [Montréal, 3 janvier 1974], Fonds Hurtubise (Archives Hurtubise HMH, Montréal).

15 Donald Smith, « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire », *Lettres québécoises*, n° 20 (hiver 1980-1981), p. 67.

16 *Id.*

17 *Id.*

18 Chantal Théry (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013.

19 Jeanne Lapointe, « Notes sur *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », *Écrits du Canada français*, n° 65 (1989), p. 48.

20 *Ibid.*, p. 49.

comme une « œuvre ouverte », suivant l'expression d'Umberto Eco, est poétique, selon elle, au sens où l'entend Pierre Emmanuel dans sa préface au *Tombeau des rois*.

Jeanne Lapointe revient sur la question de la langue en 1996, dans un hommage à Anne Hébert de la revue *Arcade*, à l'occasion de la Journée internationale des femmes, dont l'article sera publié de nouveau en 2000 après la mort de l'auteure²¹. Ici encore, elle reprend à sa façon les mots de Pierre Emmanuel : « [R]igueur sans failles, ascèse esthétique aux dimensions d'une éthique quelque peu altière dans sa simplicité²². » Plus concrètement, elle rend compte : « Des mots quotidiens, un réel vu en transparence, par une hyperconscience sensible lui redonnant l'espace intime d'un infini²³. » Elle voit dans cette œuvre l'incarnation de la « plus pure langue française aujourd'hui », qu'elle met en perspective avec la langue des « pauvres paysans²⁴ ».

Dans un « Post-scriptum : ce qu'en dit Anne Hébert », daté du 22 décembre 1995, que Jeanne Lapointe joint à son « hommage », Anne Hébert évoque dans son œuvre une oscillation entre dépouillement et exubérance, et revient sur le français tel qu'on le parle au Québec :

La langue française, dont je suis, (moi aussi,) l'héritière ne vient pas seulement des pauvres paysans qui ont traversé les mers, mais aussi des Jésuites et des Ursulines qui nous l'ont enseignée, cette langue, de nos parents et de nos grands-parents [...] L'unité de la langue française s'est faite au Canada avant de se faire en France. L'instinct de conservation, l'urgence de se tenir ensemble devant le danger, le besoin de communiquer vite et avec tous ont fait qu'au Canada les patois sont tombés, les uns après les autres, au profit d'une langue unique qui est la nôtre.

Ces propos de 1995 sur le français tel qu'on le parle au Québec contrastent avec ce qui a été dit sur la langue dans le *Dialogue sur la traduction*, et dont s'était peut-être inspirée Jeanne Lapointe pour son hommage dans la revue *Arcade*. Mais l'idée d'une langue préservée, qui varie selon l'expérience de l'écrivain, n'est pas nouvelle. Elle est au cœur de « Poésie, solitude rompue », rendu public en 1958, ainsi que du texte paru dans *Le Devoir*, le 22 octobre 1960 : « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier²⁵. » On connaît la fougue et la passion maîtrisées des poèmes qui composent « Mystère de la parole ». Trente-cinq

21 Jeanne Lapointe, « Hommage », *Arcade*, n^{os} 35-36 (hiver 1996), p. 249-253 ; repris dans la même revue, n^o 49 (printemps 2000), p. 87-90.

22 *Ibid.*, p. 252.

23 *Id.*

24 *Ibid.*, p. 253.

25 « La langue française parlée dont nous avons fait provision en 1759 était sans doute simple et fruste. Le vocabulaire surtout paysan ne manquait pas de richesse colorée et de variété brute. Nous avons plus ou moins conservé tout cela, accueillant des anglicismes, ajoutant quelques expressions de notre cru, bien inventées selon notre vérité la plus concrète. Mais nous avons perdu le fil de l'évolution de la langue française moderne. C'est un peu comme si nous avions conservé à travers les siècles la tradition médicale du dix-septième siècle, nous contentant de l'enrichir de remèdes populaires et de simples autochtones » (Anne Hébert, « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier », *Le Devoir*, 22 octobre 1960, p. 9 et p. 12 ; repris sous le titre « Plaidoyer », dans *Jeunesses littéraires du Canada français*, vol. 3, n^o 3 [février 1966], p. 10).

ans après la parution de ces poèmes, Anne Hébert parle en écrivaine de la maturité qui ne veut ni se placer sous le patronage de Pierre Emmanuel ni sous celui de la langue telle qu'on la parle en France.

Présence de l'amie

Les archives révèlent bien plus encore sur la présence discrète de Lapointe, en tant qu'inspiratrice et amie. J'ai pu examiner dans le fonds Anne-Hébert une dactylographie de ce qui deviendra « Shannon », intitulée alors « Printemps à Shannon ». Cette nouvelle de huit pages, commandée par Gertrude Le Moyne, a paru en octobre 1960 dans *Châtelaine*, revue à laquelle collabore aussi Jeanne Lapointe.

Le personnage de Claire, l'amie de la narratrice, portait dans cette dactylographie le prénom de Jeanne. D'autres rapprochements peuvent être faits sur le plan biographique. Profitant d'une semaine de congé au printemps, Claire et la narratrice vont dans la campagne de Portneuf, « au bord de la rivière Jacques-Cartier, en retrait de tout village, là où quelques Irlandais solitaires s'étaient établis à bonne distance les uns des autres²⁶ ». Dans la même dactylographie, Pat Karl, propriétaire irlandais de la maison que louait la famille Hébert à Sainte-Catherine, devient Pat Gronan, un ivrogne menteur et paresseux, qui a sept enfants avec Mary O'Dell, née Audet. Les deux jeunes filles éprouvent de la compassion pour cette femme, maltraitée par son époux. Mais un retournement de situation, à la fin de ce qu'Anne Hébert considérait comme une « pochade²⁷ », plutôt qu'une véritable « nouvelle », montrera que mari et femme sont en fait unis dans le mensonge, ce qui révèle un autre aspect de leur misère : l'aliénation. Il est intéressant d'observer que le personnage de Claire présente des traits de caractère analogues à ceux de Jeanne Lapointe : c'est une femme libre, éprise de justice, active et débrouillarde, qui prend la parole en anglais lorsqu'il le faut, qui demande une pelle quand la vieille Chevrolet est en panne, qui fait du feu dans la maison louée à Mrs Robert quand il fait froid. Des deux amies, c'est elle qui prend les devants. Si Anne Hébert, qui était une personne réservée, remplace « Jeanne » par « Claire », elle choisit un prénom qui lui permet tout de même de signifier la droiture et la transparence, et d'exprimer de telle sorte son affection à l'amie véritable.

Un objet ayant appartenu à Jeanne Lapointe et qui fut donné au Centre Anne-Hébert par la nièce de celle-ci, l'ursuline Michelle Gagnon, en octobre 2017, témoigne encore de l'intimité des deux femmes. Il s'agit de la reproduction d'une icône de l'Annonciation. Au dos de l'encadrement, on trouve deux feuilles pliées : la première est une photocopie du poème « Annonciation », qui se trouve à la page 98 du recueil *Poèmes*, dans l'édition du Seuil. Mais il s'y trouve aussi un autre feuillet.

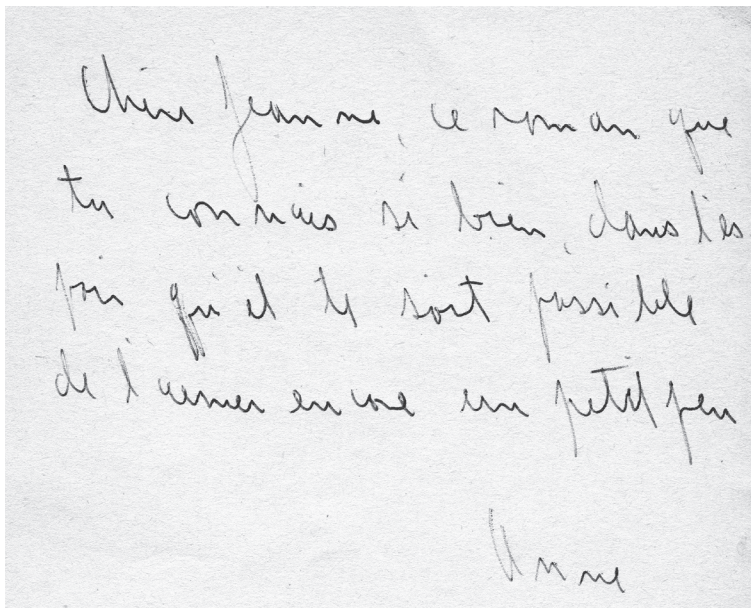
26 Anne Hébert, « Shannon », *Œuvres complètes*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, t. V, p. 800.

27 Extrait de la lettre du 7 septembre 1992 d'Anne Hébert à Lori Saint-Martin, reproduite dans Lori Saint-Martin, « Les premières nouvelles d'Anne Hébert : tremplin ou faux départ ? », dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto / Montréal, Éditions du GREF (Dont actes) / XYZ (Documents), 1993, p. 135.

C'est une dactylographie qui comporte des variantes du poème, avec un mot de la main de l'auteure : « J'ai fait ce poème en pensant à ton livre et aux mouettes qui accompagnaient le bateau. » On ne sait à quel livre de Jeanne Lapointe Anne Hébert fait allusion, mais voilà bien comment une amitié durable éclaire la présence énigmatique de « mouettes grinçantes » dans le poème, parmi lesquelles « se plaint l'Esprit avec une voix déchirante ». Selon Stéphanie Bernier, qui a consacré une thèse au mentorat littéraire²⁸, c'est un des traits caractéristiques du mentoré que d'exprimer dans l'écriture même sa reconnaissance au mentor.

En bref, l'étendue des interventions de Jeanne Lapointe et son influence sont diversifiées dans le temps. On trouve dans le fonds Jeanne-Lapointe de l'Université Laval et dans le fonds Anne-Hébert de l'Université de Sherbrooke des livres dédiés qui témoignent de la longue amitié entre les deux femmes sur une cinquantaine d'années.

Les Chambres de bois, dédicace d'Anne Hébert à Jeanne Lapointe en 1958



Source : Archives de l'Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe, P474, D5.

Mais la professeure a un rôle public à jouer et s'implique aussi sur différents fronts. Dès 1953, elle se montre une lectrice attentive de l'œuvre, tout en cherchant à développer des réseaux utiles à la carrière d'Anne Hébert au Québec et en France.

28 Stéphanie Bernier, *Au-delà de l'influence : le mentorat littéraire. Étude de la correspondance entre Louis Dantin et les Individualistes de 1925*, Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2018.

Profitant, dans les années 1960, de sa visibilité au sein de l'institution littéraire et du milieu universitaire pour présenter Anne Hébert et la célébrer, elle agit en outre en tant qu'éditrice, même si le projet de reprise des *Songes en équilibre* n'aboutit pas. Son coup d'éclat est assurément la publication du *Dialogue sur la traduction*. Enfin, c'est à l'occasion de la sortie du *Premier Jardin*, qui renoue avec Québec en situant l'action du roman dans cette ville, que Lapointe choisit d'intervenir en tant que professeure de littérature sur le caractère à la fois ouvert et masqué de l'œuvre. Pour souligner le 8 mars 1996, elle se prononce en tant que spécialiste de l'écriture des femmes sur la langue d'Anne Hébert, et accepte d'être contredite, du moins en partie, par l'auteure. N'est-ce pas là le signe le plus évident d'une amitié profonde ?

Références

- BÉGUIN, Albert, « Lettre à Jeanne Lapointe » [20 juin 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172).
- BERNIER, Stéphanie, *Au-delà de l'influence : le mentorat littéraire. Étude de la correspondance entre Louis Dantin et les Individualistes de 1925*, Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2018.
- DE SACY, Samuel Sylvestre, « Lettre à Jeanne Lapointe » [25 septembre 1957], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172).
- HÉBERT, Anne, *Œuvres complètes*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, t. V.
- , *Œuvres complètes*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014 [2013], t. I.
- , « Lettre à Claude Hurtubise » [Paris, 6 décembre 1973], Fonds Hurtubise (Archives Hurtubise HMH, Montréal).
- , « Les étés de Kamouraska... et les hivers de Québec », *Le Devoir*, 28 octobre 1972, suppl. 1, p. VII.
- , « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier », *Le Devoir*, 22 octobre 1960, p. 9 et p. 12 ; repris sous le titre « Plaidoyer », dans *Jeunesses littéraires du Canada français*, vol. 3, n° 3 (février 1966), p. 10.
- HURTUBISE, Claude, « Lettre à Anne Hébert » [Montréal, 3 janvier 1974], Fonds Hurtubise (Archives Hurtubise HMH, Montréal).
- , « Lettre à Anne Hébert » [Montréal, 4 février et 3 mars 1970], Université de Sherbrooke, Fonds Anne-Hébert (P25).
- LAPOINTE, Jeanne, « Hommage », *Arcade*, n°s 35-36 (hiver 1996), p. 249-253 ; repris dans la même revue, n° 49 (printemps 2000), p. 87-90.
- , « Chronologie » [s. l. et s. d., postérieure à 1990], Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe (P474, D1), 4 feuillets.
- , « Notes sur *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », *Écrits du Canada français*, n° 65 (1989), p. 47-51.
- , « Lettre à Claude Hurtubise » [Québec, 3 février 1970], Université de Sherbrooke, Fonds Anne-Hébert (P25).
- , « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert », *Cité libre*, n° 36 (avril 1961), p. 21-22 ; repris dans Gilles MARCOTTE (dir.), *Présence de la critique : critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, p. 120-123.
- , « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36 ; repris dans Gilles MARCOTTE (dir.), *Présence de la critique : critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH, 1966, p. 103-120.
- ROUSSEAU, André, « Poètes canadiens », *Le Figaro littéraire*, 8 mai 1954, p. 2.

- SAINT-MARTIN, Lori, « Les premières nouvelles d'Anne Hébert : tremplin ou faux départ ? », dans Agnès WHITFIELD et Jacques COTNAM (dir.), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto / Montréal, Éditions du GREF (Dont actes) / XYZ (Documents), 1993, p. 129-136.
- SMITH, Donald, « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire », *Lettres québécoises*, n° 20 (hiver 1980-1981), p. 64-73.
- THÉRY, Chantal (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013.



Jeanne Lapointe, mentore et amie

MYLÈNE BÉDARD

Dans *L'Institution du littéraire*, Lucie Robert souligne la contribution essentielle de Jeanne Lapointe à l'émergence d'une critique littéraire moderne au Québec. Robert note en effet que Lapointe a non seulement « énoncé les conditions d'exercice d'un enseignement universitaire de la littérature et les critères d'une pratique de recherche alors originale », mais qu'elle a également « contribué à former des générations d'étudiants et d'étudiantes qui, à partir de la fin des années 1960, donneront des assises institutionnelles à la recherche littéraire¹ ». Par l'analyse de la correspondance qu'a entretenue Jeanne Lapointe avec des écrivaines telles que Marie-Claire Blais (1939-), Louky Bersianik (1930-2011), Madeleine Gagnon (1938-) et Gabrielle Roy (1909-1983), cette étude entend mettre en lumière cet autre pan de la contribution de Lapointe à l'infiltration d'idées modernes dans la littérature québécoise – et plus particulièrement dans la production des écrivaines – qu'est celui de la formation. L'arrimage des théories de l'épistolaire (Haroche-Bouzinac, Vincent-Buffault) et de l'amitié au féminin (Lamoureux, hooks) aux notions de transmission et d'héritage (Collin) proposé ici favorise une saisie inédite de la figure et de l'action intellectuelles de Jeanne Lapointe tout en étant complémentaire de celle permise par l'examen de ses textes critiques².

La correspondance, par la dimension relationnelle qu'elle implique, semble constituer, pour Lapointe, une voie de prolongement à l'enseignement, c'est-à-dire à la transmission du savoir et à l'échange intellectuel. L'analyse des lettres de celles que l'on peut considérer comme des héritières de Jeanne Lapointe permet ainsi d'appréhender son rôle de mentore – rôle rarement examiné dans une perspective féminine (l'article de Nathalie Watteyne publié dans le présent dossier est une exception) – et de mesurer l'étendue de son influence sur la littérature des femmes au Québec. Un autre objectif de cette recherche consiste à tenter de cerner comment la correspondance entre ces femmes rattachées à l'institution littéraire québécoise constitue un matériau favorable à l'établissement d'une généalogie féminine et féministe. Il s'agit ici d'un féminisme qui n'est pas forcément explicite ni même revendicateur – on ne retrouve pas dans ces lettres une réflexion sur la domination

1 Lucie Robert, *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 211.

2 Voir à cet égard Claudia Raby, *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.

masculine ou sur le sexisme, mais plutôt d'un féminisme qui se manifeste par l'échange *entre* femmes, lequel contribue à la reconnaissance du travail intellectuel féminin³ et traduit une forme de solidarité dans la négociation des mécanismes d'exclusion et de minoration qui entravent les carrières féminines⁴. Pour le dire avec Diane Lamoureux :

À travers le féminisme, des femmes se sont fait confiance et se sont choisies comme interlocutrices : qu'elles soient universitaires ou peu scolarisées, riches ou pauvres, urbaines ou rurales, « de souche » ou « d'ailleurs », elles se sont reconnues comme sujets d'une même histoire et ont accédé au statut d'être parlant qu'on leur avait dénié, en prétendant ne pas comprendre ce qu'elles disaient et en leur renvoyant inlassablement « mais qu'est-ce qu'elles veulent encore » ? Des femmes se sont mises à parler et à *se parler* [je souligne]⁵.

En plus de faire contrepoids à la marginalisation des créatrices et des intellectuelles dans le champ littéraire, ce dialogue entre femmes met de l'avant des principes de transmission et de filiation modernes. En ce qui concerne Jeanne Lapointe, il serait plus juste de parler d'affiliation, au sens où l'entend Françoise Collin, que de filiation ; j'y reviendrai plus loin. Ces correspondances conservées dans le fonds Jeanne-Lapointe à Bibliothèque et Archives Canada constitueraient donc le socle d'une généalogie féministe par les liens de solidarité entre femmes qui s'y construisent, par les idées exprimées et, enfin, par les dynamiques de transmission qu'elles sous-tendent. Si cette hypothèse s'avère, elle permettrait de mettre en évidence que l'intérêt de Jeanne Lapointe pour le sujet femme et les enjeux féministes précède la Commission Bird de 1967 et qu'il émerge, entre autres, dans et par sa pratique épistolaire dès les années 1940 et que cet intérêt pourrait être considéré comme une constante, voire une valeur cardinale, de son engagement littéraire et intellectuel.

3 Comme le souligne Claudia Raby dans son mémoire de maîtrise, l'attention particulière de la professeure de lettres de l'Université Laval à l'égard des œuvres et des recherches scientifiques des femmes est manifeste dès 1954, dans son premier texte critique publié dans la revue *Cité libre*. En effet, dans « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », Lapointe évoque Laure Conan, Gabrielle Roy, Germaine Guèvremont, Anne Hébert et la thèse de Monique Bosco sur « L'isolement dans le roman canadien-français » ; Claudia Raby, *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe*, op. cit., p. 83.

4 Selon Marie Buscatto, Mary Leontsini et Delphine Naudier : « Les travaux empiriques récents sur les différences sexuées dans le monde du travail artistique réalisés sur les sociétés passées et contemporaines, même s'ils restent encore rares, révèlent que les processus sociaux produisant de telles difficultés au fil des carrières féminines sont multiples, se cumulent dans le temps et relèvent aussi bien des rapports sociaux de sexe extérieurs au monde de l'art – stéréotypes « féminins », socialisations adolescentes ou rôles maternels et familiaux – qu'aux dynamiques propres aux mondes de l'art – réseaux sociaux, conventions ou normes « masculins » » (Marie Buscatto, Mary Leontsini et Delphine Naudier, « Introduction. Genrer la critique d'art : la fabrication d'une reconnaissance minorée des femmes artistes et de leurs œuvres », dans Marie Buscatto, Mary Leontsini et Delphine Naudier [dir.], *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2017, p. iii).

5 Diane Lamoureux, *Pensées rebelles : autour de Rosa Luxembourg, Hannah Arendt et Françoise Collin*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2010, p. 7.

La correspondance est un support tout désigné pour ce type d'enquête parce qu'elle constitue un lieu en marge de l'espace public où un dialogue intellectuel entre femmes peut s'établir, favorisant la création et le maillage de liens professionnels, amicaux ou privés. En ce qu'elle implique une forme de coprésence, la correspondance permet, en outre, de créer différents types d'alliances entre ces femmes isolées dans une institution encore largement dominée par les hommes et dans laquelle elles apparaissent souvent comme des figures d'exception. L'amitié féminine s'inscrit dès lors à contre-courant des structures sociales dominantes qui incitent les femmes à privilégier les relations avec les hommes aussi bien dans leur vie personnelle que professionnelle. Les femmes étudiées en ont décidé autrement en se choisissant comme interlocutrices. La correspondance apparaît enfin comme une forme particulièrement propice à l'analyse de la transmission d'un savoir, conçue comme « une passation dans un rapport à l'autre, dans une nécessaire relation, c'est-à-dire dans une forme d'échange, de soi à l'autre⁶ ».

L'étendue d'une influence

Dans la notice du fonds Jeanne-Lapointe déposé à Bibliothèque et Archives Canada, on peut lire dès la première phrase : « Jeanne Lapointe, professeure à l'Université Laval, a été critique littéraire et a servi d'enseignante et de mentor à plusieurs écrivains québécois, dont Anne Hébert, Marie-Claire Blais et Gabrielle Roy⁷. » Le rôle de mentore est ainsi placé sur un pied d'égalité avec celui de critique et de professeure, ce qui en dit long sur l'influence qu'elle a exercée sur certains écrivains. D'ailleurs, que ces écrivaines, parmi les plus célébrées de la littérature québécoise, décident de s'adresser à Jeanne Lapointe et d'entretenir une correspondance littéraire avec elle témoigne de l'estime et de la reconnaissance dont elle jouit, et ce, malgré le fait qu'elle ait publié relativement peu de textes critiques sur la littérature québécoise et n'ait jamais publié de fiction. Certes, à titre de « [première] professeure d'université à *Cité libre*, Jeanne Lapointe est, durant les années 1950, l'une des rares femmes à se voir accorder une crédibilité publique⁸ », mais cette notoriété ne suffit pas, me semble-t-il, à expliquer qu'autant d'écrivaines se tournent vers elle au cours de leur carrière. Sa conception de la littérature comme « une prise de conscience, un art et une pensée⁹ » de même que sa réflexion sur la transmission et l'enseignement pourraient aussi constituer des raisons incitant des écrivaines à solliciter son soutien dans l'élaboration et la diffusion de leurs œuvres. Dans le mémoire, intitulé « Humanisme et humanités », qu'elle présente devant la Commission du programme de la Faculté des arts de l'Université Laval en

6 Nathalie Burnay, « Transmissions plurielles dans un monde en mutation », dans Nathalie Burnay et Annabelle Klein (dir.), *Figures contemporaines de la transmission*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2007, p. 13.

7 Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172) [<https://www.collectionscanada.gc.ca/archiveslitteraires/027011-200.076-f.html>].

8 Chantal Théry et Claudia Raby, « Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue », *Recherches féministes*, vol. XXI, n° 1 (2008), p. 60.

9 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17.

1958, Lapointe énonce les grands pans de la réforme de l'éducation à laquelle elle aspire, dont de nombreux éléments figureront dans le Rapport Parent. Ce mémoire constitue également, pour Lapointe, l'occasion de proposer un renouvellement de la pédagogie et des principes de transmission du savoir fondés sur la confiance envers le jugement critique des étudiant(e)s, le respect de leur liberté intellectuelle, le refus de toutes formes d'autoritarisme et de dogmatisme, la sensibilité, l'échange et la responsabilité mutuelle. Non seulement ces principes révèlent la manière dont Lapointe envisage l'enseignement, mais aussi la création littéraire, la littérature :

Si nous désirons vraiment une littérature, il faut consentir à abolir en chacun de nous cette trop naturelle tendance à l'impérialisme intellectuel qui nous fait rejeter ce qui n'est pas nous-mêmes. Il faut au contraire nous rendre réceptifs, prêts à aimer et à admirer. Nous n'aurons pas de littérature valable autrement, ni aucune création non plus dans les autres domaines, dans la science, dans la philosophie ; rien de tout cela ne pourra s'épanouir tant que nous refuserons de reconnaître que tout langage, toute littérature, et toute création sont le lieu de la plus profonde liberté, le terrain où se germent toutes les questions et les mises en question. Nous avons à choisir entre la création et les dogmatismes. Mais il faut savoir que toute grande œuvre, et probablement toute grandeur, même celle de la sainteté, est une menace¹⁰.

Outre sa légitimité en tant que critique littéraire et sa vaste érudition, qui inclut la connaissance des auteur(e)s et des approches modernes de la littérature, sa capacité à se montrer réceptive à la voix de l'autre¹¹ et à sa sensibilité de même que son ouverture à l'égard de la dissidence ont certainement joué dans le choix de ces écrivaines de l'associer aussi étroitement à leur œuvre.

L'influence de Jeanne Lapointe et de ce mentorat, mise à jour dans ces correspondances, est aussi vaste que diversifiée. Lapointe accompagne les écrivaines dans l'élaboration de leur style, dans la recherche documentaire et théorique, dans la négociation de contrats d'édition, dans la diffusion et le rayonnement des œuvres. La relation mentorale se conçoit ainsi comme un transfert de connaissances littéraires et institutionnelles. Le dialogue amical ou érudit avec Jeanne Lapointe est, pour certaines écrivaines, une source d'inspiration :

Je vous envoie une Petite Poule d'eau où j'ai l'impression que vous verrez autre chose qu'une histoire. J'avais espéré qu'on y entendrait l'appel de fraternité que j'ai cherché à y mettre. En un sens, vous êtes un peu responsable de la Petite

10 Jeanne Lapointe, « Humanisme et humanités », mémoire présenté à la Commission du programme de la Faculté des arts de l'Université Laval, 15 mai 1958, p. 16 ; Archives de l'Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe (P474).

11 Marie-Claire Blais lui écrit d'ailleurs dans une lettre : « J'ai été touchée aussi par notre rencontre à Québec, par votre effort intérieur et extérieur d'attention, d'une forme de douceur réceptive qu'il est toujours bon de sentir chez l'autre » (Marie-Claire Blais, « Lettre à Jeanne Lapointe » [21 août / année manquante], Bibliothèque et Archives Canada [Ottawa], Fonds Jeanne-Lapointe [LMS-0172], vol. III, chemise 1 [Marie-Claire Blais]).

Poule d'eau puisque un jour en allant à Chartres c'est en vous parlant de ce pays perdu que j'ai entrevu le thème de la Petite Poule d'eau¹².

Dans la même veine, Louky Bersianik lui écrit : « En parlant de “parleuses”, j'en vois une dans mon “pique-nique de têtes...” qui a votre voix chaleureuse, votre air moqueur et votre bonne humeur... en plus de votre science psi ! quelle pique-niqueuse ! Puis-je m'inspirer de vous sans trop blesser votre modestie¹³ ? » Non seulement, ici, Jeanne Lapointe apparaît comme une lectrice perspicace qui sait voir « autre chose qu'une histoire », pour reprendre les mots de Gabrielle Roy, mais elle fait naître, par son double statut d'amie et d'intellectuelle, des projets d'écriture et inspire la création de personnages féminins savants dans la fiction. Si la relation entre Gabrielle Roy et Jeanne Lapointe se distingue par le fait qu'elles appartiennent à la même génération et que Roy est une écrivaine reconnue au moment où elle fait la connaissance de Lapointe en 1947¹⁴, il n'en demeure pas moins que son mentorat repose sur la même « éthique du dialogue », que celui-ci soit plus amical et intime qu'érudit et scientifique. La conception de l'éthique qui caractérise le mentorat et plus largement le rapport à la transmission de Jeanne Lapointe est également celle de Françoise Collin, intellectuelle et philosophe féministe et amie de Lapointe :

L'éthique est le rapport au présent et à la présence. [...] L'éthique – qui ne doit donc pas être confondue avec la morale et ses diktats, qui en est même le contraire – c'est non pas l'accord avec n'importe qui ou n'importe quoi, le règne des concessions, mais c'est, une fois encore, la vigilance, une attention intense, toujours différente, aux contours, aux nuances, aux particularités de chacun-e et de chaque situation, pour en saisir et en faire advenir le meilleur, le plus positif. C'est, dans le travail de transformation sociopolitique qui est le nôtre, le refus des slogans, des idées toutes faites, des classements sans recours, c'est l'art de la question plus que de la réponse¹⁵.

En plus de servir d'étincelle à la création littéraire, Jeanne Lapointe accompagne les écrivaines dans la genèse des textes. En 1953, Gabrielle Roy lui témoigne sa reconnaissance : « [Les moments où nous avons travaillé ensemble] ont été si profitables que j'espère les renouveler. Si un jour vous aviez le loisir de revoir avec moi quelques

12 Gabrielle Roy, « Lettre à Jeanne Lapointe » [s. d.], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 9.

13 Louky Bersianik, « Lettre à Jeanne Lapointe » [10 juillet 1976], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. I, chemise 6.

14 Selon la biographie de François Ricard, l'amitié entre Gabrielle Roy et Jeanne Lapointe serait née en Europe, « lors de la réception organisée par l'ambassade du Canada à l'occasion du Fémina ; les deux femmes se fréquentent assez régulièrement en 1947-1948, année que Jeanne Lapointe passe en France ». Les textes qu'écrit Gabrielle Roy à cette époque et qui sont demeurés à l'état de manuscrits rendent compte d'« une vision extrêmement pessimiste de la condition féminine et du rapport entre les sexes » ; François Ricard, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal compact, 2000 [1996], p. 317 et p. 324. On peut se demander si cette peinture critique de la condition des femmes, notamment en regard de la sexualité, est liée à la relation plus soutenue qu'elle entretient avec Jeanne Lapointe à la même époque.

15 Françoise Collin, « Une aventure à hauts risques », *Anthologie québécoise, 1977-2000*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2014, p. 81.

contes rien ne me ferait plus grand plaisir¹⁶. » L'influence de Lapointe sur le processus d'écriture est telle, dans certains cas, que l'œuvre semble le résultat d'une écriture à quatre mains, comme le reconnaît Louky Bersianik dans une lettre de mai 1976 :

Je viens de recevoir le dossier « ANCYL » : merci de tout cœur. Quelle précieuse collaboration ! À ce point que l'idée m'est venue que nous fassions le livre ensemble (« je serai Ancyl, tu serais l'Euguélonne » ou vice-versa...) Je suis bien consciente qu'il me manque la pratique des textes et les « notions justes ». C'est pourquoi j'ai tellement besoin de votre aide pour m'orienter¹⁷.

Le travail d'accompagnement de Jeanne Lapointe intervient donc à toutes les étapes du processus de création, en amont par les recommandations de lectures préparatoires¹⁸ qui permettent d'acquérir « les “notions justes” », en aval par la critique privée ou publique des textes parus, mais aussi, dans l'intervalle, par la relecture attentive des différents états des manuscrits¹⁹. Les commentaires formulés par Lapointe touchent autant le fond que la forme : « J'aime beaucoup votre idée de présenter le texte sous forme typographique de dialogues de théâtre²⁰ », lui confie Bersianik avec reconnaissance. Tantôt les manuscrits sont annexés à la correspondance, tantôt des extraits d'œuvres en cours sont transcrits directement dans les lettres, comme si les écrivaines se hâtaient de placer leurs œuvres sous l'œil lucide et exigeant²¹ de Lapointe.

Alors que la lettre est étroitement liée, pour ces écrivaines, au travail de création, pour Jeanne Lapointe elle représente un lieu propice à l'élaboration d'un discours critique, un laboratoire, en quelque sorte, où les idées et réflexions sur la littérature et le féminisme prennent forme et s'éprouvent dans le dialogue avec l'autre :

[M]erci pour la très belle lettre que je trouvais à mon retour de vacances. Votre généreuse et lucide lecture de Retailles indique bien sa brèche, met le doigt sur ce lieu de l'amour vertige où la haine prend source et se donne à détruire, en

16 Gabrielle Roy, « Lettre à Jeanne Lapointe » [7 décembre 1953], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 9.

17 Louky Bersianik, « Lettre à Jeanne Lapointe » [26 mai 1976], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. I, chemise 6.

18 Marie-Claire Blais lui demande à quels journaux français elle devrait s'abonner : « Je viens de m'abonner au journal Le Monde. Le Nouvel Observateur est-il aussi intéressant ? » (Marie-Claire Blais, « Lettre à Jeanne Lapointe » [11 septembre / année manquante], Bibliothèque et Archives Canada [Ottawa], Fonds Jeanne-Lapointe [LMS-0172], vol. III, chemise 1 [Marie-Claire Blais]).

19 L'étude des manuscrits commentés par Jeanne Lapointe et de l'actualisation des suggestions formulées par elle dans les œuvres de ces écrivaines constitue une entreprise trop vaste pour être intégrée au présent article consacré aux modalités de la transmission du savoir dans la correspondance.

20 Louky Bersianik, « Lettre à Jeanne Lapointe » [26 mai 1976], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. I, chemise 6.

21 Ce sont les qualificatifs que choisit la rédaction de la revue *Recherches sociographiques* pour définir Jeanne Lapointe. Voir : La rédaction, « Jeanne Lapointe (1915-2006) », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2 (2006), p. 222.

chacune. La pertinence de chacune de vos questions [je souligne] me rassure ; me dit que dans cette solitude ressentie, reconnue, nous ne sommes plus isolées : lointaines ou rapprochées, nous sommes nombreuses à poursuivre la même quête pour combler ce manque qui s'érigeait de notre in-existence. Quelques unes, braves, nous ont précédées – nous, de la génération du féminisme ouvert, militant – à le dire, à l'écrire, à l'enseigner. Vous êtes de celles-là. Je vous estime tant pour ce courage. Et je vous remercie²².

Dans cette perspective, la lettre pourrait aussi être conçue comme un laboratoire de la critique, en ce qu'elle permet une circulation, une évolution et une mise à l'épreuve plus libre des idées, en ce qu'elle est moins soumise aux enjeux normatifs et de légitimité tant à ce qui a trait à la construction de la posture qu'à celle du discours²³. La lettre favorise dès lors l'éclosion d'une pensée par l'expression de « questions et [de] mises en question », pour reprendre les mots de Lapointe, sans exiger de réponse ferme ou de conclusion définitive et figée comme c'est le cas avec les textes critiques publiés.

Penser et débattre par lettres

Si la lettre peut constituer un laboratoire efficace au développement d'une pensée critique, c'est, entre autres, parce qu'être amies n'implique pas de s'entendre sur tout²⁴. Au contraire ! Pour Jeanne Lapointe, la lettre représente un espace de débats même si le dialogue libre et direct comporte le risque de refroidir l'amitié, du moins pour un temps. La lettre permet aussi de penser l'amitié, ce que les amies s'apportent l'une à l'autre, les fondements d'une relation, les déchirements. La lettre s'avère donc un lieu privilégié pour penser *avec* l'autre, sous son regard attentif au mouvement de la pensée, mais dont la réaction décalée favorise une certaine indépendance, parfois même une audace dans l'articulation de sa réflexion.

La liberté est une valeur phare de Jeanne Lapointe et de ses correspondantes littéraires, car elle implique l'autonomie du sujet et de son jugement. La liberté si chèrement acquise par les femmes ne doit pas, pour elles, être sacrifiée sur l'autel de l'amitié. Les lettres étudiées montrent que l'amitié entre ces femmes appelle et suscite une confrontation, plus ou moins vive, des idées. Les débats ou critiques

22 Madeleine Gagnon « Lettre à Jeanne Lapointe » [5 août 1977], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. I, chemise 22.

23 Voir Nathalie Burnay, « Transmissions plurielles dans un monde en mutation », dans Nathalie Burnay et Annabelle Klein, *op. cit.*, p. 13.

24 Comme l'affirme Françoise Collin à propos de son amitié avec Suzanne Lamy : « Je me demande parfois ce qui nous a rapprochées, nous si différentes. Je suis tentée de répondre : le regard sans concessions que nous posions sur les autres, sur le monde et sur nous-mêmes, au risque de susciter le mécontentement. Suzanne aurait eu horreur d'acheter une amitié ou une estime à coups de flatteries et de demi-mensonges. Elle ne se ménageait pas et ne ménageait pas les autres. Aussi a-t-elle pu choquer, ou même susciter des inimitiés au moins momentanées, dans un milieu culturel relativement restreint où chacun a tendance à prodiguer des éloges inconditionnels de manière à s'en assurer en retour » (Françoise Collin, « Seeking Suzanne », *Anthologie québécoise, 1977-2000, op. cit.*, p. 90). Il serait tout à fait possible de remplacer le prénom Suzanne par celui de Jeanne dans cet extrait et le propos sonnerait toujours aussi juste.

qui éclatent dans ces correspondances soulèvent des enjeux féministes, non pas tant en ce qui concerne le propos, mais bien la structure et la dynamique du dialogue. Cette dynamique permet de voir que l'amitié ne commande « pas de s'aimer "inconditionnellement", d'éviter les conflits et de minimiser les désaccords, de ne surtout pas se critiquer, et encore moins en public²⁵ », comme le fait par exemple Jeanne Lapointe avec Gabrielle Roy. En effet, avant de publier son article « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination » dans la revue *Cité libre* en octobre 1954, Jeanne Lapointe le soumet à Gabrielle Roy pour avoir ses impressions²⁶. Or, dans sa version initiale, le texte contient des remarques sur *Alexandre Chenevert* que l'écrivaine juge peu flatteuses : « Je préférerais, en effet, que vous retranchiez de votre texte les références ou allusions à Alexandre Chenevert. Il me serait pénible c'est vrai que mon livre soit jugé d'une façon plutôt brève, sommaire, avant de paraître²⁷. » Lapointe a de toute évidence supprimé ces passages puisque le texte publié ne contient aucune référence à *Alexandre Chenevert*, roman qui, je le rappelle, n'est pas encore paru, mais dont elle a lu et annoté le manuscrit. Si elle se range aux arguments de Roy, Lapointe propose tout de même une critique de son œuvre qui peut paraître ambiguë à certains endroits : « [D]errière l'effusion du seul livre qu'on puisse qualifier de charmant dans notre littérature, La Petite Poule d'Eau, affleure une sentimentalité humanitaire qui risque de prendre le pas sur la générosité naturelle de l'œuvre²⁸ », ou encore : « Avec La Petite Poule d'Eau, l'une de nos œuvres romanesques dont l'art soit le plus achevé, Gabrielle Roy atteint à une prestesse de structure qui contraste avec le rythme languissant de Bonheur d'occasion²⁹. » L'amitié entre Jeanne Lapointe et Gabrielle Roy s'altère (peut-être) à la suite de ce différend qui est aussi l'occasion pour Roy d'émettre des réserves à l'endroit de l'article de Lapointe, notamment en ce qui concerne l'absence d'Alain Grandbois et l'impression de « tristesse », de « désenchantement » et de froideur qui se dégage du texte, mais la relation et la correspondance entre les deux femmes se poursuivent. La lettre de Roy se termine d'ailleurs sur des salutations cordiales : « Je vous serre la main bien amicalement. »

25 bell hooks, *De la marge au centre. Théorie féministe [Feminist Theory : From Margin to Center]*, traduction de Noomi B. Grusig, Paris, Éditions Cambourakis, 2017 [1984], p. 124. Le pseudonyme de cette intellectuelle féministe militante s'écrit entièrement en minuscules de façon à mettre l'accent sur ses réflexions et ses travaux, et non sur sa personne.

26 Ricard résume ainsi la nature des critiques formulées par Jeanne Lapointe sur le manuscrit : « Elle fait comprendre à Gabrielle que le roman a de grandes qualités, mais que sa composition et son style demandent à être retravaillés. Crayon en main, comme le professeur de lettres qu'elle est, elle souligne et rature tout ce qui lui semble superflu, phrases lourdes, métaphores recherchées, formulations sentimentales, et même tout un chapitre qui se passe à Noël » (François Ricard, *op. cit.*, p. 346).

27 Gabrielle Roy, « Lettre à Jeanne Lapointe » [1^{er} février 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 9. Cette lettre a été éditée dans Gabrielle Roy, *Femmes de lettres. Lettres de Gabrielle Roy à ses amies 1945-1978*, Montréal, Boréal (Les Cahiers de Gabrielle Roy), 2005, p. 58-59.

28 Jeanne Lapointe, « Quelques apports positifs... », *art. cit.*, p. 24.

29 *Ibid.*, p. 27.

L'amitié n'exclut donc pas la critique, que celle-ci soit privée ou publique, ce qui atteste de la reconnaissance des destinataires comme sujets légitimes, et j'ajouterais comme écrivaines légitimes. La complaisance ou le silence trahirait non seulement cette reconnaissance, mais serait également contraire à l'éthique du travail critique de Jeanne Lapointe fondée sur la franchise. Le débat est vu par Lapointe et ses interlocutrices littéraires comme une source d'avancement. Marie-Claire Blais, qui est certainement l'écrivaine dont la relation avec Jeanne Lapointe est la plus houleuse et la plus complexe³⁰, entre autres, en raison des conditions entourant la naissance de cette amitié au moment où Blais, étudiante, fréquentait les cours de Lapointe, décrit avec clarté le caractère émancipateur et bénéfique des désaccords qui surgissent dans leurs conversations :

J'ai très besoin de vous, je ne vous le cache pas [...], vous êtes un lien important, pour moi au Canada qui peut m'éviter de ressentir ma vie ici, comme un exil. [...] Tout de même, à qui est-ce que je ferais livre [sic] mon prochain livre si vous n'êtes pas là ? Et comment vivre sans nos querelles ombrageuses qui, finalement, me font toujours réfléchir ? Et toutes ces conversations littéraires et toutes ces choses libres dont nous pourrions parler encore ? [...] C'est cela, qui, pour moi, a maintenant de la valeur. Et aussi les progrès fragiles que j'ai pu faire... Vous voyez, vous êtes trop utile³¹.

La lettre, plus que l'appel téléphonique, permet le développement d'une argumentation et son approfondissement. À plusieurs reprises, Marie-Claire Blais prend la plume tout juste après s'être entretenue au téléphone avec Jeanne Lapointe pour poursuivre la discussion et lui donner de plus solides assises :

Comme nous parlions de dédicaces il y a quelques instants au téléphone, en voici quelques unes dont je vous parlais, Proust, dédicace « Côté de Guermantes » à Léon Daudet, à l'incomparable ami, en témoignage de sa reconnaissance et d'admiration, etc. De Maupassant, La Maison Tellier, à Yvan Tourgueneff hommage d'une affection profonde, etc. Je pourrais vous en montrer plusieurs autres³².

Cette exigence de rigueur qui s'impose dans ces échanges n'a pas pour but de rétablir l'harmonie entre les correspondantes, mais permet à chacune d'elles d'étayer et de mieux définir sa position. L'exercice leur permet d'acquérir une certaine confiance dans leur parole – ce qui peut constituer un des objectifs du mentorat de Jeanne Lapointe.

30 Leur amitié semble constamment sur le point de rompre, mais elle résiste à l'épreuve du temps, de la distance et des divergences.

31 Marie-Claire Blais, « Lettre à Jeanne Lapointe » [11 février / année manquante], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 1 (Marie-Claire Blais).

32 Marie-Claire Blais, « Lettre à Jeanne Lapointe » [11 mars 1967], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 4 (Marie-Claire Blais).

Le soutien

La correspondance entre Lapointe et ces quatre écrivaines nous renseigne également sur les ressources qu'elles partagent. Ces femmes s'apportent un soutien mutuel qui prend plusieurs formes : soutien financier, soutien d'autorité par les lettres d'appui ou de recommandation, soutien dans le processus d'écriture, soutien dans la légitimation et la consécration d'une œuvre par la critique. Mais comme le soutien est réciproque, il n'implique pas, dans le contexte de ces correspondances, une relation asymétrique, où l'une des interlocutrices incarnerait une figure de pouvoir par rapport à l'autre, ce qui figerait les rôles entre celles qui prennent soin et celles qui nécessitent le soin des autres³³. Ce qui m'amène à aborder le rapport particulier à l'autorité de Jeanne Lapointe comme mentore. Selon Geneviève Haroche-Bouzinac, « le destinataire est élu en fonction des critères de compétences précis et il n'est pas rare qu'un rapport de force s'installe entre les deux partenaires³⁴. » Or chez Lapointe, il semble y avoir un refus de la hiérarchisation au profit d'un partage mutuel, d'une réciprocité. La lettre de Madeleine Gagnon montre bien la sensibilité de Jeanne Lapointe à l'égard de l'exercice du pouvoir et son souci que sa posture savante n'induisse pas de rapport de domination ou d'autoritarisme au sein des relations qu'elle entretient avec les autres :

Ce que vous dites sur le « pouvoir » de certaines femmes dans l'Université – et ailleurs – est si juste. Il y a malheureusement bien des femmes phalocrates, porteuses de savoir – phallophores. Il est difficile parfois de les distinguer de celles, de plus en plus nombreuses, qui nous aident à avancer dans cette connaissance complexe de nous, comme sujets – corps social. Je pense à Irigaray, C. Clément, Duras et tant d'autres. Vous avez raison de mentionner le mépris comme symptôme récurrent de celles et ceux, élitistes, qui de leur savoir, dominant et écrasent³⁵.

Comme le souligne Marie-Claire Blais dans un témoignage publié dans la revue *Recherches sociographiques*, si Jeanne Lapointe incarnait aux yeux des jeunes écrivains et écrivaines un guide, elle n'avait cependant pas « la prétention de les guider,

33 Selon Jane Rule : « Soutien est un mot très employé dans le mouvement féministe. Pour trop de gens, il signifie donner et recevoir un assentiment inconditionnel. Certaines femmes sont terriblement douées pour le sortir dans des moments cruciaux. De trop nombreuses femmes sont convaincues qu'elles ne peuvent fonctionner sans lui. C'est un concept fallacieux qui a créé des barrières à la compréhension et qui est à l'origine de vrais dommages émotionnels. L'interdiction de formuler toute opinion critique n'est pas nécessaire à l'apport d'un soutien réel. Le vrai soutien, c'est plutôt de savoir se respecter soi-même et respecter les autres, même dans des moments de désaccords importants. » Citée par bell hooks, *De la marge au centre. Théorie féministe*, op. cit., p. 148-149.

34 Geneviève Haroche-Bouzinac, « Penser le destinataire : quelques exemples », dans Benoît Melançon (dir.), *Penser par lettre*, Actes du Colloque d'Azay-le-Ferron, Montréal, Fides, 1998, p. 282.

35 Madeleine Gagnon, « Lettre à Jeanne Lapointe » [5 août 1977], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. I, chemise 22.

tout naturellement, parce qu'elle s'appliquait à faire comprendre à chacun sa responsabilité de vivre, sa fierté à être soi-même³⁶ ». Cette absence d'autoritarisme et cette responsabilité partagée impliquent une grande réciprocité dans la relation entre la mentore et ses mentorées. Ce qui permet d'envisager les relations qui lient ces femmes entre elles sous le mode de l'affiliation plutôt que sous celui de la filiation. Pour Françoise Collin, il faut cesser de penser les relations des femmes par le prisme du biologique et des « métaphores familiales » pour inscrire les femmes dans le symbolique. Collin nous invite à voir comment « les femmes, au lieu de s'enfanter et surtout de s'infantiliser mutuellement, se génèrent³⁷ ». L'amitié féminine telle qu'elle se manifeste dans les correspondances de Jeanne Lapointe encourage l'hétéronomie et le partage, comme le montre cet extrait d'une lettre de Marie-Claire Blais : « Je sais bien que c'est odieusement prétentieux mais je voudrais laisser chaque mot que j'écris, en vous, comme vous laissez chaque parole que vous dites, en moi, parce qu'elles sont paroles d'espérance³⁸. » Ces échanges épistolaires tendent vers l'objectif d'une influence réciproque, débarrassée du pouvoir qu'implique la relation professeure-étudiante ou mentore-mentorée au profit d'une amitié, d'un dialogue d'égal à égal.

Le passage qui suit, tiré de la correspondance de Marie-Claire Blais, montre comment Lapointe est soucieuse de l'émancipation de ses interlocutrices, soucieuse de ne pas reconduire par son statut d'universitaire et son rôle de mentore une forme d'assujettissement, ce qui serait contraire à ses principes pédagogiques et de transmission du savoir :

Pour revenir à notre rencontre, bien sûr, il y a eu ce moment bien désagréable pour vous où vous avez reconnu « le petit ton » comme vous l'appelez, mais c'est un ton de peur qui est resté au fond, mais en soi, ce ton n'est plus là, cela je pense que vous l'avez compris, ce ton n'est qu'un artifice, déjà disparu à mes yeux puisque les liens antiques tyrannie-être dominé, ne sont plus. Peut-être par mécanisme d'irritation, l'entendrez-vous encore, mais je pense que ce petit ton (lequel me fait plus horreur qu'à vous, croyez-moi, d'abord, cela évoque trop de choses que je détestais dans notre relation d'autrefois) aura de plus en plus tendance à disparaître. On se reverra sans doute bien peu souvent, et c'est un peu dommage parce que je sens que nous pourrions parler de n'importe

36 Marie-Claire Blais, « Jeanne Lapointe : une femme en avance sur son temps », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2 (2006), p. 223.

37 Françoise Collin, « Un héritage sans testament », *Anthologie québécoise, op. cit.*, p. 102.

38 Marie-Claire Blais, « Lettre à Jeanne Lapointe » [s. d.], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 2 (Marie-Claire Blais).

quoi, maintenant et connaître (ce que je n'ai jamais connu avec vous, à part cette fois-ci) la sereinité toute ordinaire de l'amitié³⁹.

Les diverses expériences de mentorat de Jeanne Lapointe ne tendent donc pas vers la reproduction du même. Dans la relation mentorale qu'elle tisse avec ces écrivaines, Lapointe met en application les principes qui motivent la réforme de l'enseignement, telle qu'elle l'envisage en 1958, qui est avant tout une réforme des maîtres afin que ceux-ci encouragent – plutôt que de refréner – le développement de la personnalité, l'esprit d'initiative et d'invention ainsi que la liberté créatrice⁴⁰. Force est de reconnaître que les styles d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy, de Marie-Claire Blais et de Louky Bersianik sont bien distincts. Le mentorat amical de Lapointe contribue plutôt à favoriser l'affirmation « d'une identité, d'une singularité⁴¹ » et c'est pourquoi son héritage ne se conçoit pas en termes d'obligation ou de fatalité, mais comme « un donné à interpréter⁴² », pour reprendre la formule de Collin.

Conclusion

Ce mentorat épistolaire et cette transmission des connaissances éclairent le rapport qu'entretient Jeanne Lapointe avec le savoir. Elle semble en effet partager le constat de Michèle Le Doeuff selon lequel : « La connaissance n'est pas pouvoir, mais résistance à la domination exercée par autrui, en tant que cette domination s'accroche à l'ignorance des dominé(e)s⁴³. » Le partage des connaissances littéraires et institutionnelles, et le souci d'entretenir des relations intellectuelles privilégiées entre femmes constituent une réponse, voire une résistance, à cette domination et à la conception androcentrique du savoir et de la culture. Cette volonté de transmission

39 Marie-Claire Blais, « Lettre à Jeanne Lapointe » [16 mai 1973], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 5 (Marie-Claire Blais). Dans une autre lettre, Blais lui rappelle que leurs divergences, bien que déchirantes par moments, sont tout de même heureuses, car elles témoignent de sa progressive indépendance par rapport à l'autorité de son ancienne professeure de lettres : « Je crois, Jeanne, qu'il y a plutôt lieu de se réjouir si je prends une décision moi-même, comme pour la question de la dédicace dont je prends la responsabilité si j'ai parfois trouvé le courage de refuser vos recommandations – quand, cinq ans plus tôt cela eut été impossible. Cette indépendance intérieure – vous était chère à vous aussi souvenez-vous » (Marie-Claire Blais, « Lettre à Jeanne Lapointe » [24 juin 1967], Bibliothèque et Archives Canada [Ottawa], Fonds Jeanne-Lapointe [LMS-0172], vol. III, chemise 4 [Marie-Claire Blais]).

40 Jeanne Lapointe, « Humanisme et humanités », mémoire présenté à la Commission du programme de la Faculté des arts de l'Université Laval, 15 mai 1958, p. 7 (Archives de l'Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe [P 474]). Elle propose aussi, dans la même perspective, « [d']analyser les modalités et les conséquences dans notre milieu, de la suprématie de l'autorité sur le jugement critique [...] ; et les conséquences du rabaissement de l'homme et la science, ou celles du rabaissement du jugement personnel et de la sensibilité dans notre conception de la vie terrestre, et en particulier dans notre conception de l'éducation » (p. 6).

41 Anne Vincent-Buffault, *L'Exercice de l'amitié, pour une histoire des pratiques amicales aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 10.

42 Françoise Collin, « Un héritage sans testament », *Anthologie québécoise, 1977-2000*, op. cit., p. 105.

43 Michèle Le Doeuff, *Le Sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, p. 80.

de Jeanne Lapointe montre que son engagement envers les femmes et la littérature se pense dans la durée⁴⁴ comme une révolution permanente :

La conquête, par les femmes, du droit de cité dans le champ de la parole intellectuelle devra donc tenir compte de la fragilité narcissique des certitudes patriarcales régnautes. C'est pourquoi il est agréable et salubre, pour des femmes, de pouvoir parler librement entre elles de cette (r)évolution pleine de dynamisme créateur où elles s'avancent sur une longue route déjà semée d'embûches. L'appareil traditionnel de sujétion des femmes n'est pas mort. Et, selon le mot de Pablo Neruda, « La révolution est lente, elle est comme la vie, elle est comme les arbres »⁴⁵.

Longtemps considérée « comme la littérature de ceux – ou de celles – qui n'écrivent pas, ou ne devraient pas écrire⁴⁶ » et associée aux femmes pour les maintenir, au mieux, dans les échelons inférieurs de la sphère littéraire, au pire, à l'extérieur de ses frontières, la lettre semble investie par ces écrivaines et intellectuelles d'une fonction de mentorat et de solidarité politique. Le dialogue épistolaire accompagne et stimule la réflexion sur la littérature et l'élaboration d'œuvres. Il témoigne aussi du souci de Jeanne Lapointe d'explorer différents circuits de transmission du savoir que celui de l'institution universitaire, plus réfractaire aux pensées modernes et aux relations égalitaires entre ceux et celles qui dispensent le savoir et ceux et celles qui y accèdent.

44 Dans sa lettre du 2 janvier 1979, Marie-Claire Blais dresse ce bref mais éloquent bilan du rôle de Jeanne Lapointe dans son parcours : « [J]e garde de vous le souvenir d'une intégrité sévère qui a souvent guidé ma vie de façon invisible » (Marie-Claire Blais, « Lettre à Jeanne Lapointe » [2 janvier 1979], Bibliothèque et Archives Canada [Ottawa], Fonds Jeanne-Lapointe [LMS-0172], vol. III, chemise 5 [Marie-Claire Blais]).

45 Jeanne Lapointe, « La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines », dans Institut Simone de Beauvoir, *Annual Report 1979-1980*, Montréal, Université Concordia, 1980, p. 120.

46 Christine Planté, « Introduction », dans Christine Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 13.

Références

- BERSIANIK, Louky, « Lettre à Jeanne Lapointe » [26 mai et 10 juillet 1976], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. I, chemise 6.
- BLAIS, Marie-Claire, « Jeanne Lapointe : une femme en avance sur son temps », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2 (2006), p. 223-224.
- , « Lettre à Jeanne Lapointe » [16 mai 1973 et 2 janvier 1979], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 5 (Marie-Claire Blais).
- , « Lettre à Jeanne Lapointe » [11 mars et 24 juin 1967], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 4 (Marie-Claire Blais).
- , « Lettre à Jeanne Lapointe » [11 février, 21 août et 11 septembre / année manquante], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 1 (Marie-Claire Blais).
- , « Lettre à Jeanne Lapointe » [s. d.], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 2 (Marie-Claire Blais).
- BURNAY, Nathalie, « Transmissions plurielles dans un monde en mutation », dans Nathalie BURNAY et Annabelle KLEIN (dir.), *Figures contemporaines de la transmission*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2007, p. 9-21.
- BUSCATTO, Marie, Mary LEONTSINI et Delphine NAUDIER, « Introduction. Genrer la critique d'art : la fabrication d'une reconnaissance minorée des femmes artistes et de leurs œuvres », dans Marie BUSCATTO, Mary LEONTSINI et Delphine NAUDIER (dir.), *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2017, p. i-xiv.
- COLLIN, Françoise, *Anthologie québécoise, 1977-2000*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2014.
- GAGNON, Madeleine, « Lettre à Jeanne Lapointe » [5 août 1977], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. I, chemise 22.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, « Penser le destinataire : quelques exemples », dans Benoît MELANÇON (dir.), *Penser par lettre*, Actes du Colloque d'Azay-le-Ferron, Montréal, Fides, 1998, p. 279-293.
- HOOBS, bell, *De la marge au centre. Théorie féministe [Feminist Theory: From Margin to Center]*, traduction de Noomi B. Grüsig, Paris, Éditions Cambourakis, 2017 [1984].
- LAMOUREUX, Diane, *Pensées rebelles : autour de Rosa Luxembourg, Hannah Arendt et Françoise Collin*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2010.
- LAPOINTE, Jeanne, « La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines », dans INSTITUT SIMONE DE BEAUVOIR, *Annual Report 1979-1980*, Montréal, Université Concordia, 1980.
- , « Humanisme et humanités », mémoire présenté à la Commission du programme de la Faculté des arts de l'Université Laval, 15 mai 1958, Archives de l'Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe (P474).

- , « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n° 10 (octobre 1954), p. 17-36.
- LA RÉDACTION, « Jeanne Lapointe (1915-2006) », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2 (2006), p. 222.
- LE DCEUFF, Michèle, *Le Sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- PLANTÉ, Christine, « Introduction », dans Christine PLANTÉ (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 11-24.
- RABY, Claudia, *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.
- RICARD, François, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal compact, 2000 [1996].
- ROBERT, Lucie, *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.
- ROY, Gabrielle, « Lettre à Jeanne Lapointe » [7 décembre 1953, 1er février 1954 et s. d.], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe (LMS-0172), vol. III, chemise 9.
- THÉRY, Chantal et Claudia RABY, « Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue », *Recherches féministes*, vol. XXI, n° 1 (2008), p. 59-78.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne, *L'Exercice de l'amitié, pour une histoire des pratiques amicales aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.



Féminin singulier, transmission plurielle

LORI SAINT-MARTIN

J'ai eu une mère biologique, comme tout le monde ou presque. J'ai eu deux mères littéraires, et je me considère comme bénie par le sort. L'une était Suzanne Lamy, à qui j'ai rendu hommage ailleurs¹. L'autre, la première, était Jeanne Lapointe. Je parlerai d'elle, mais j'aurai aussi à évoquer mon propre parcours, parce que je me vois, je la vois, comme elle se voyait, inscrite dans une chaîne de femmes qui traverse les générations. Je propose d'abord quelques mots sur ma rencontre avec cette femme si singulière. Ensuite, une appréciation de sa contribution aux études féministes. Enfin, une brève réflexion sur l'état actuel des études féministes en littérature, cent quatre ans après la naissance de cette grande pionnière, cette femme phare qui m'a beaucoup éclairée et dont je suis l'une des continuatrices, avec toutes celles – mon féminin, ici, englobe le masculin – qui écrivent sur elle, la perpétuent et honorent sa mémoire.

Je suis arrivée à l'Université Laval en 1981 pour y faire mon doctorat. J'avais vingt et un ans, Jeanne Lapointe en avait soixante-six. Je la vois encore, petite, espiègle, lumineuse, ravie de savoir à quel point elle embêtait certains de ses collègues. Je vois ses yeux pétillants de malice mais dépourvus de toute rancœur, son halo de cheveux blancs, son sourire ironique et tendre, son pas court mais rapide, ses petits tailleurs pantalons tout sages et son discours enflammé.

Au Département des littératures, personne ne me connaissait, le français n'était pas ma langue maternelle et les nationalistes de cette époque à peine post-référendaire voyaient d'un mauvais œil les survenants de mon espèce. Je n'avais aucune idée de ce que je voulais faire sinon que les études féministes m'avaient déjà choisie, depuis une lecture de *Madame Bovary* qui m'avait révélé la misogynie littéraire sous un jour particulièrement brutal. J'étais jeune, perdue, informe mais immensément avide et curieuse. Et Jeanne Lapointe m'a dit oui, d'emblée, elle m'a ouvert sa porte, elle m'a tendu les mains. Elle a été la seule personne, à l'époque, à ne pas enchaîner, après l'inévitable première question « D'où venez-vous ? », avec

1 Lori Saint-Martin, « Préface. "Anarchiste comme toute sorcière" : Suzanne, mon amour », dans Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente*, suivi de *D'elles et autres textes*, Montréal, Alias (Alias classique), 2017, p. 5-11.

une seconde dont l'hostilité était manifeste : « Quand est-ce que vous y retournez ? » Elle m'a acceptée et elle m'a défendue.

J'ai relu dernièrement, trois fois plutôt qu'une, les textes féministes de Jeanne Lapointe. Ils m'ont touchée, parlé comme jamais avant. Ce sont des textes de colère. Des textes de deuil. Des textes où se côtoient une profonde souffrance et une timide jubilation. Leur langage – pour une femme qui n'était pas portée sur l'hyperbole – brûle, va directement à l'âme. De « Du discours de domination », où apparaît sous sa plume le terme de « meurtre psychique² », à l'éloge funèbre des femmes assassinées de Polytechnique³, en passant par « Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe⁴ », court le même fil rouge : la dénonciation de la violence patriarcale sous toutes ses formes.

Images donc de femmes mortes, brisées, aliénées. L'imaginaire de Jeanne Lapointe est hanté par les sorcières ; elle sent dans sa chair le feu du bûcher, comme elle sent le vitriol de saint Paul et de ses émules modernes, Freud, Lacan, les pornographes et les autres, cortège prétentieux, féroce et ininterrompu, du Moyen Âge à l'instant même où elle persiste et signe. Seul antidote, seule arme, seul remède : la solidarité entre femmes. Avec certaines autres – pensons à Audre Lorde, Françoise Collin, Suzanne Lamy –, elle croit à une survie possible, à la naissance comme sujet à part entière qu'apportent les études féministes.

Colère et deuil. Toujours. « La persécution des femmes dura trois siècles⁵ », dit-elle à propos des sorcières. Elle n'a pas encore pris fin, puisque Jeanne Lapointe cite des notes prises dans un cours de théologie offert par la Faculté des lettres en 1937, où « le professeur reprenait la même association obsessionnelle entre la femme et le corps » que chez les démonologues ; seule différence, le cours, « au lieu d'être axé sur la culpabilité et l'accusation, comme *Le Marteau des sorcières* », fonctionnait « dans la tonalité nettement plus optimiste du narcissisme mâle⁶ ». Ces notes de cours disent l'infériorité congénitale et éternelle des femmes et l'éclatante, l'évidente supériorité des hommes. Jeanne Lapointe ne le dit pas – jamais elle ne parle d'elle – mais ce sont, bien sûr, ses propres notes. Je l'imagine, stylo en main. Je veux pleurer pour elle. Je veux tuer pour elle. Je la vois, une femme brillante de vingt-deux ans, venue à l'université avec sa soif de savoir et sa bonne, sa très, sa trop bonne foi. Je l'imagine, peut-être la seule femme de sa classe, l'une des rares en tout cas, sous l'œil mi-dédaigneux, mi-amusé de ces jeunes hommes pleins de leur mâle assurance. Je les imagine qui la regardent à la dérobee pour voir si elle

2 Jeanne Lapointe, « Du discours de domination », *Études littéraires*, vol. 12, n° 3 (décembre 1979), p. 351-355.

3 Jeanne Lapointe, « Fantômes / réalités », dans Pauline Fahmy (dir.), *Les Évènements de Polytechnique. Analyses et propositions d'action*, Actes de colloque – Faculté des sciences de l'éducation de l'Université Laval (23 janvier 1990), Québec, Université Laval, Le GREMF édite, cahier 4, 1990, p. 35-38.

4 Jeanne Lapointe, « Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe », dans Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 209-223.

5 *Ibid.*, p. 210.

6 *Ibid.*, p. 212.

va rougir, pour voir si elle va pleurer pour voir si elle va craquer pour voir si elle se va se lever d'un coup et sortir en courant pour voir si elle osera un jour lever la voix pour protester.

Prendre des notes, faire des travaux, passer des examens *sur sa propre infériorité morale et intellectuelle*. Et voilà, « le meurtre de la personnalité a été perpétré⁷ ». Belle formation, réellement. Je pense – mais ce n'est qu'une hypothèse, voire une image – que c'est là qu'a eu lieu, dans sa jeune vie, ce « meurtre psychique » dont elle ne cessera de parler. Ce meurtre prémédité, répété, impuni. Je pense, comme elle, que ceux qui écrivent, parlent, enseignent de cette manière sont des assassins. Et je pense à la magnifique revanche de Jeanne Lapointe : quelques années plus tard, revenir comme professeure, la première femme de la Faculté des lettres. Et plus tard, à l'âge de la retraite déjà, saper les fondements même de cette maison patriarcale en y introduisant les études féministes. Elle a été le grain de sable, mais aussi la perle, de ces huîtres patriarcales. Elle a gagné, nous avons gagné. Mais la victoire est imparfaite, la résistance encore vive et bien armée. Littéralement.

Je pense que c'est là, dans ce cours, qu'est morte une jeune femme innocente et sans défense. Je pense que c'est aussi là qu'est née la guerrière que nous allions connaître beaucoup plus tard. La Jeanne Lapointe dont la rage était millénaire parce qu'elle était inséparable de celle des sorcières assassinées, et dont la douleur était millénaire parce qu'elle se mêlait à celle de toutes les femmes sacrifiées sur le bûcher ou dans le lit matrimonial ou sur la table d'un avorteur clandestin, celle de toutes les femmes privées d'accès au savoir ou calomniées dans les livres des grands savants ou, le 6 décembre 1989, abattues de sang-froid à l'École Polytechnique de Montréal. Ce massacre la plonge une nouvelle fois dans la rage et la douleur, mais il ne la surprend pas, son magnifique texte le dit bien.

Meurtre physique, dit-elle, meurtre psychique. Jeanne Lapointe compte parmi les témoins les plus lucides de cette aliénation de la femme instruite, de l'intellectuelle qui, sans avoir encore une tradition à elle, doit chercher sa place, avec toute la souffrance que cela suppose, dans celle des hommes :

Entrer dans l'appareil scolaire et dans l'humanisme occidental, si profondément monosexuel et misogyne, c'est, pour une femme et même déjà une fillette, s'imprégner peu à peu de cet âcre mépris des femmes qu'il secrète [depuis S. Thomas, Freud et Lacan]. Comment une femme survivra-t-elle en cette terre étrangère parmi ces jargons mystificateurs et fragilisants ? Comment se déprendra-t-elle de cette glu idéologique dominante et monomaniaque, de l'abondante verbosité déployée par l'être humain mâle, ne vantant que lui-même, faisant les lois dans son intérêt à lui, fantasmant naïvement l'univers en fonction de son je-me-moi seul et unique⁸.

7 *Ibid.*, p. 214.

8 Jeanne Lapointe, « La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines », Institut Simone de Beauvoir, Université Concordia, Montréal, mai 1980, tapuscrit disponible au GREMF de l'Université Laval, p. 113.

Ennemie jurée de l'enflure et de la suffisance, elle-même privilégiée, on voit bien en réaction à quoi, la discrétion, la finesse, l'effacement de soi : non pas parce qu'elle est intimidée, mais parce qu'elle est profondément élégante.

Jeanne Lapointe était de ces femmes qui sont arrivées à l'université malgré le fait d'être femmes, et trop tôt pour avoir été portées par le féminisme. Elles ont dû, dans un premier temps, faire oublier qu'elles étaient des femmes. C'est plus tard dans leur carrière qu'elles ont pris le risque, le risque immense, de cesser d'écrire sur les sujets « sérieux », sur les hommes, pour travailler sur la vie ou l'œuvre des femmes. Jeanne Lapointe a opéré son virage féministe explicite, dans les publications en tout cas, en 1979. Elle avait déjà soixante-quatre ans, l'âge de la retraite pour d'autres. Et si elle est restée huit ans de plus, c'est notamment pour mener ce combat, pour que sa rage et sa douleur trouvent enfin un aboutissement concret. C'est qu'il était vaste, ce combat : réinventer le savoir et la recherche, rien de moins.

L'accès des femmes à l'instruction « les a d'abord obligées à s'y mouvoir comme des travestis culturels », dit-elle, à accepter leur statut de « non-sujet » dans les sciences « dites humaines⁹ ». D'avaleuses du savoir masculin à créatrices-productrices de savoirs, le chemin est long et la tâche, ardue :

Les femmes doivent, dans bien des secteurs des sciences humaines, tout reprendre à zéro pour départager l'acceptable de l'inacceptable, contester souvent les postulats fondamentaux du savoir et parfois la logique même qui la conditionne¹⁰.

Les femmes doivent, à leur tour, subvertir la logique même qui les exclut du langage considéré comme « sérieux »¹¹.

[Chaque femme doit] se détravestir culturellement, retrouver sa propre réalité, se déconnecter des mythologies dissolvantes et répressives qui l'ont engagée jusqu'ici¹².

Fin des années 1970, début des années 1980 : l'époque est grisante. Intervient ici un étrange fait générationnel. Margrit Eichler, avec qui Jeanne Lapointe jette les bases d'une épistémologie féministe¹³, est née en 1942, vingt-sept ans après elle. Les autres pionnières de la critique féministe en littérature, Suzanne Lamy ou Patricia Smart, sont nées en 1942 et 1945 respectivement. Autrement dit, venue au monde en 1915, Jeanne Lapointe aurait pu être leur mère, mais elle a été leur paire intellectuelle et affective. Elle aurait pu se reposer sur ses lauriers, mais elle a préféré l'action, le combat.

9 *Id.*

10 *Id.*

11 *Ibid.*, p. 117.

12 *Ibid.*, p. 113.

13 Jeanne Lapointe et Margrit Eichler, *Le Traitement objectif des sexes dans la recherche*, Ottawa, Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, 1985. Voir aussi Jeanne Lapointe, « Perspectives féministes en littérature », dans Roberta Mura (dir.), *Un savoir à notre image ? Critiques féministes des disciplines*, Montréal, Adage (EF), 1991, vol. I, p. 37-48.

Elle m'a semblé, sinon jeune, énergique et un peu sans âge ; les études féministes lui avaient offert une nouvelle naissance. Elle avait une mission : mettre fin au meurtre. En 1982, elle décrit les traits caractéristiques de ses recherches : un débouloonnement du mythe de la supériorité masculine, une intense interaction-collaboration entre les chercheuses, une recherche qui est aussi action, une passion qui fait de ce travail « une question de vie et de mort¹⁴ ». Voilà ce qu'elle a trouvé dans les études féministes, et ce qu'elle y a contribué : une cause qui la passionne, l'invitation pressante à effectuer un vaste travail de retour critique sur toute la tradition occidentale et, surtout, une profonde rencontre avec d'autres femmes. Féminin singulier, transmission plurielle.

Qu'est-ce que Jeanne Lapointe a transmis ? Peu d'écrits, mais des écrits importants ; encore moins d'outils. Elle ne va pas au-delà des Greimas, Propp et autres semblables, du schéma actantiel et du carré sémiotique. Pour ma thèse, elle m'a suggéré deux lectures – deux hommes – et notre seul conflit est survenu quand j'ai parlé d'ôter les schémas actantiels qu'elle m'avait fait élaborer. Ce qu'elle nous a laissé, c'est plutôt un portrait rapide, mais saisissant, de l'androcentrisme caché de la tradition occidentale, une vision des recherches féministes à venir (sa critique porte sur de nombreuses disciplines : littérature, histoire, anthropologie et philosophie principalement) – et surtout, une invitation à les développer. Elle et ses semblables ont changé l'université. Elles ont révolutionné le savoir. Elles ont transformé le monde.

Rendre hommage à une personne, c'est parler de ce qu'elle a fait, mais aussi de ce qu'elle a permis de faire. Transmission, héritage, *matrimoine* qui nous est offert, au hasard des rencontres, et que nous construisons à notre tour quand nous acceptons la main tendue.

Dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf rappelle que les hommes ont beaucoup à transmettre : un patrimoine culturel millénaire, une immense richesse matérielle. Dans leurs collèges, on mange une cuisine raffinée et on boit de grands crus. Les femmes sont pauvres, et dans leurs collèges, relativement nouveaux à l'époque de Woolf, on sert des plats tout simples, accompagnés d'un verre d'eau. Plus on a reçu, plus on peut donner ; les femmes ont peu reçu. Et pourtant, miracle, des femmes comme Jeanne Lapointe, aux mains presque vides, ont trouvé le moyen de beaucoup donner.

Les études féministes, en trente ou quarante ans, ont fait un énorme bond en avant. De Jeanne Lapointe à moi aux étudiantes d'aujourd'hui, la différence est colossale. Quand, étudiante de premier cycle, j'ai voulu donner des assises théoriques au malaise que j'avais ressenti devant certains chefs-d'œuvre de la littérature, il n'y avait pas de cours au Département de français, et mes professeurs, qui m'aimaient bien, ont gentiment – l'adverbe me donne à réfléchir – ri de moi. J'ai trouvé un seul cours sur les femmes en littérature, au Département d'anglais. À la maîtrise en littérature française à l'Université de Toronto en 1980, rien non plus. À l'Université

14 Jeanne Lapointe, « Research on Women : A Question of Life and Identity », *Le Bulletin / Newsletters*, vol. 3, n° 6 (novembre 1982), Université Concordia, p. 9-11.

Laval, quand j'y suis arrivée en 1981, il y avait Jeanne Lapointe. La différence entre zéro et un, c'est un monde.

Quand j'ai commencé ma thèse, on avait très peu écrit sur la littérature des femmes au Québec dans une perspective féministe. Quelques articles, peu de livres, aucune lecture d'ensemble. J'ai soutenu en septembre 1988. En octobre, paraissait la première lecture de fond, *Écrire dans la maison du père*, de Patricia Smart. En 1991, j'ai été engagée à l'UQAM, en études littéraires, sur un poste intitulé « Littérature dans une perspective féministe ». Tout avait déjà changé, même si les batailles à mener ont été nombreuses. J'ai écrit, nous avons écrit, nous avons formé des jeunes femmes qui, forcément et heureusement, iront plus loin. À l'UQAM, nous avons des concentrations en études féministes aux trois cycles de formation, un certificat de premier cycle et des cours dans une vingtaine de disciplines. Le cours interdisciplinaire de deuxième cycle en études féministes se donne à entre quarante et cinquante étudiantes par année ; le groupe de troisième cycle de l'hiver 2018 comptait quinze personnes. Dans mon département, la demande de cours et de directions ne cesse d'augmenter. Tout n'est pas encore réglé, mais les étudiantes ont des infrastructures, des programmes, des écrits, bref un monde de ressources extraordinaires que ma génération et la précédente ont donné à la leur.

Je vois encore les pages de ma thèse annotées de la main de Jeanne Lapointe, ses pattes de mouches à la mine, à peine lisibles, discrètes comme elle. C'est elle qui m'a appris à écrire, à vraiment écrire, en français. Et j'annote en détail, mais en violet ou en vert, toutes les pages de toutes mes étudiantes, parce qu'elle l'a fait pour moi. C'est durant les années où elle me dirigeait qu'elle a écrit tous ses textes féministes – mais elle était trop discrète pour me les recommander. La bourse qu'elle a dotée porte non pas son nom, mais celui d'une autre féministe pionnière. On est loin du « je-me-moi » qu'elle déplorait chez les hommes.

Que ferait Jeanne Lapointe si elle vivait aujourd'hui ? Comme tout, chez elle, vise à en finir avec « une même rage de destruction de l'être féminin¹⁵ », à créer des conditions de vie viables, elle aurait continué à aimer et à soutenir les écrivaines jeunes et moins jeunes, comme elle l'a fait pour Marie-Claire Blais, Louky Bersianik, Gabrielle Roy ou Anne Hébert. J'aime penser – mais son surmoi était peut-être trop fort – qu'elle aurait elle-même signé un roman bref, incisif et élégant. Et j'ai la conviction qu'elle aurait fait sien le combat contre les agressions sexuelles qui ont lieu partout encore, dans votre université, dans la mienne, partout. #MoiAussi.

« Tout le monde sait que la sorcellerie est héréditaire¹⁶ », écrit Anne Hébert, cette intime de Jeanne Lapointe, dans *Les Enfants du sabbat*.

Tout le monde sait que la colère est héréditaire, dis-je en écho.

Tout le monde sait que le féminisme est héréditaire. Féministes, sorcières des temps modernes.

15 Jeanne Lapointe, « Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe », dans Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), *op. cit.*, p. 209.

16 Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Montréal, Boréal (Compact), 1995, p. 180.

Jeanne Lapointe était une survivante, Jeanne Lapointe est renée des cendres des sorcières et elle a vécu pour fonder l'approche qui allait donner aux femmes leur voix et leur valeur.

Parlant d'Anne Hébert, je suis arrivée tôt au bureau de Jeanne Lapointe, un jour, pour la trouver rayonnante, transformée. Elle avait l'air très jeune en me disant, à mi-voix : « J'ai rêvé d'Anne. » Des années plus tard, portée par l'image de sa figure illuminée, j'ai écrit à partir de ces quatre mots une nouvelle qui raconte une tout autre histoire. Jeanne Lapointe vit en moi, en beaucoup d'autres aussi. Au lieu de dire « j'ai rêvé d'Anne », je conclurai de cette façon : « J'ai rêvé des femmes, j'ai rêvé de Jeanne. » Féminins singuliers, transmissions plurielles.

Références

- HÉBERT, Anne, *Les Enfants du sabbat*, Montréal, Boréal (Compact), 1995.
- LAPOINTE, Jeanne, « Perspectives féministes en littérature », dans Roberta MURA (dir.), *Un savoir à notre image ? Critiques féministes des disciplines*, Montréal, Adage (EF), 1991, vol. I, p. 37-48.
- , « Fantômes / réalités », dans Pauline FAHMY (dir.), *Les Évènements de Polytechnique. Analyses et propositions d'action*, Actes de colloque – Faculté des sciences de l'éducation de l'Université Laval (23 janvier 1990), Québec, Université Laval, Le GREMF édite, cahier 4, 1990, p. 35-38.
- , « Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe », dans Suzanne LAMY et Irène PAGÈS (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 209-223.
- , « Research on Women : A Question of Life and Identity », *Le Bulletin / Newsletters*, vol. 3, n° 6 (novembre 1982), Université Concordia, p. 9-11.
- , « La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines », Institut Simone de Beauvoir, Université Concordia, Montréal, mai 1980, tapuscrit disponible au GREMF de l'Université Laval.
- , « Du discours de domination », *Études littéraires*, vol. 12, n° 3 (décembre 1979), p. 351-355.
- LAPOINTE, Jeanne et Margrit EICHLER, *Le Traitement objectif des sexes dans la recherche*, Ottawa, Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, 1985.
- SAINT-MARTIN, Lori, « Préface. "Anarchiste comme toute sorcière" : Suzanne, mon amour », dans Suzanne LAMY, *Quand je lis je m'invente*, suivi de *D'elles et autres textes*, Montréal, Alias (Alias classique), 2017, p. 5-11.

DOCUMENTS



Échange épistolaire

JEANNE LAPOINTE ET FÉLIX-ANTOINE SAVARD

Cet échange épistolaire entre Jeanne Lapointe, professeure à la Faculté des lettres de l'Université Laval, et Félix-Antoine Savard, doyen de cette faculté, porte sur le texte « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination » que Lapointe a fait circuler auprès de quelques écrivains et intellectuels pour recueillir des commentaires avant sa publication dans *Cité libre* en octobre 1954. Ce texte se situe dans le contexte du long débat qui opposait depuis le début du XX^e siècle les tenants d'un régionalisme littéraire aux défenseurs d'une littérature plus universelle. Les deux lettres mettent en lumière la position avant-gardiste de Jeanne Lapointe à la fois dans son enseignement et ses textes critiques, et le renversement des valeurs qu'elle contribue à initier, dans lequel l'esthétique supplante la religion et le nationalisme dans l'analyse des œuvres. L'échange révèle aussi son inclination pour le débat, son refus de la pensée figée.

UNIVERSITÉ LAVAL
Québec, Canada

Québec, le 11 février 1954¹.

Mademoiselle Jeanne Lapointe,
Professeur à la Faculté des Lettres,
Université Laval,
Québec.

Ma chère Jeanne²,

Je devais vous répondre plus tôt ; mais je n'ai eu que ces jours-ci le loisir de lire, à tête un peu reposée, votre étude.

Vous m'y traitez bien ; je vous en remercie. Il y a, il y aura toujours de bons et sincères sentiments d'amitié entre nous, encore que, vous lisant, j'aie l'impression que bien des choses, hélas, nous séparent.

1 Félix-Antoine Savard, « Lettre à Jeanne Lapointe » [11 février 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 44.
2 Nous avons pris soin de corriger les rares coquilles de cet échange épistolaire.

Votre attitude intellectuelle en face de quelques-uns d'entre les plus graves de nos problèmes de culture, n'est pas la mienne ; et ce qui m'afflige, c'est que le doyen des lettres de Laval devra se résigner à combattre certaines idées qui affluent, çà et là, dans votre article.

Oh ! vous comprendrez que cela m'est dur ; et que, plus que jamais, je regrette le cher temps où, parmi les humbles et les petits, je me sentais à mon aise beaucoup plus que maintenant.

Ne trouvez-vous pas que ce soi-disant monde des « évolués » est un monde plutôt rétrograde, en ce sens qu'il retourne vers toutes les vieilles erreurs du passé ? Les formes nouvelles qu'il prend, les faux airs de jeunesse qu'il se donne ne font point prendre le change. À l'heure où les civilisations sont menacées par les plus néfastes idéologies, des intellectuels de chez nous n'ont qu'indulgence et sourire pour les écrivains et les livres qui les propagent ; ils regrettent, semble-t-il, les climats où ces œuvres sévissent ; ils oublient les malheurs et les erreurs dont elles sont issues ; ils ne prévoient pas les misères qu'elles préparent.

Les uns se séparent de la nature à laquelle, bon gré, mal gré, il faudra toujours revenir parce qu'elle est la source de toute jeunesse ; les autres, sous prétexte d'émancipation, vagabondent parmi de vieilles théories religieuses, politiques, sociales, littéraires engendrées par les concupiscences et l'orgueil de la vie.

Il en est qui refusent le temps (le tempus acceptable, dont parle l'Écriture), pour s'évader vers des absolus artificiels. Ils ont l'esprit et le cœur en révolte contre les conditions de lieux et de temps où Dieu nous a placés ; ils s'égarerent en des métaphysiques fumeuses, en des universalismes – assez confortables, d'ailleurs – où la pensée, séparée du concret et de l'immédiat, n'a plus d'autres règles que son propre plaisir.

On voit même des incroyants se payer le luxe d'être féroce­ment jansénistes.

Vous savez ces choses ; permettez-moi, néanmoins, de vous dire mes inquiétudes. Vous les comprendrez un jour. Je suis et veux demeurer, coûte que coûte, un homme du pays, de mon pays. J'ai pu, grâce à certains contacts, à certaines expériences, comprendre un peu ce qu'il a coûté, ce pays. J'ai le culte de la tradition, j'entends, le respect, l'amour de la saine tradition sans laquelle nous serions semblables à ces nuées agitées par les vents, dont parle l'Apôtre. Je ne refuse pas, pour autant, l'avenir. Mais dans cette marche en avant de notre civilisation – marche lente et laborieuse – je crois que nous devons partir de ce qu'il y a de meilleur et de plus solide dans le passé. Je ne suis pas un retardataire. J'ai à cœur autant que quiconque le progrès de nos lettres, la liberté et le succès de nos écrivains. Je ne concède pas à l'œuvre d'art la faculté de se séparer d'un sain et authentique réalisme. Je vois même dans la réalité ambiante et quotidienne – celle des villes tout autant que celle des campagnes – la source même et les conditions de toute vraie poésie.

J'abhorre, dans l'ordre de la nature, les conformismes aveugles qu'ils soient de droite ou de gauche (car, il en est, à gauche et qui ne sont pas les moins féroces). Aussi, je pense que la critique est bonne, quand son jugement s'appuie sur des principes véritables et éprouvés. Elle fait du bien quand elle a l'amour du bien. Elle éclaire, corrige, redresse, ramène. Elle a contre les vénalités présentes, contre les engouements, contre les admirations naïves, contre les applaudissements de commande, contre les erreurs et toutes les choses impures qui menacent l'artiste et son art, elle a, dis-je, un grand rôle salulaire à jouer dans la cité !

Je crois, dans une Faculté comme la nôtre, à la nécessité d'un enseignement basé sur une doctrine philosophique sûre et profonde et large, et qui, pour être solidement appuyée sur les grandes autorités de la raison et de la foi, n'en rejette pas, pour autant, sans examen, les œuvres et les hommes d'aujourd'hui.

D'autre part, si j'estime que nous devons nous appliquer à maintenir la culture française intégrale, je soutiens et soutiendrai toujours avec la plus grande énergie, que tous ces biens vers lesquels nous essayons d'entraîner nos jeunes : peuple, tradition, nature, patrie, sont les seuls qui soient capables de corriger les abus et les dangers d'un vain exotisme et de ce que j'appelle le livresque, livresque particulièrement à craindre chez nous parce qu'il n'est point contre-balancé par des œuvres fortes et exemplaires.

Oh ! mon épître est déjà longue. Je m'en excuse. Mais vous comprendrez mieux, après ce discours, que ce n'est pas sans une certaine appréhension que je vous verrai aborder, l'an prochain, devant nos étudiants, les lourds, délicats et profonds problèmes de la critique. Votre étude me semble justifier ces appréhensions.

Je ne discute pas les jugements que vous portez sur nos auteurs. Mais lorsque vous en venez aux causes de notre « infantilisme littéraire », je trouve que votre diagnostic est court. Il s'inspire, mais exprimé avec finesse et même certaine hésitation, de celui d'une école qui ne veut résolument plus voir dans notre retard intellectuel que déformations du patriotisme, qu'abus surtout du cléricisme.

Un esprit comme le vôtre se devait, il me semble, de ne toucher qu'avec la plus grande circonspection à des valeurs : sentiments naturels, culte de la famille, philosophie traditionnelle, qui constituent des biens fondamentaux.

En tout cas, ma chère Jeanne, vous avez agrandi le champ de mes inquiétudes. Je pense à nos étudiants ; je prévois les répercussions si préjudiciables à notre Faculté que vos propos ne manqueront pas d'avoir.

Ce que je vous demande en terminant c'est de prier pour moi ; ce que je voudrais que nous cherchions ensemble à la Faculté, c'est avec humilité et patience la vérité et le bien des âmes. Et tout le reste est ...

Je compte sur votre amitié compréhensive, même si je dois vous dire des choses qui répugnent à la mienne.

Tout fraternellement vôtre in Xto,

Félix-Antoine Savard
Doyen de la Faculté des Lettres.

Le 25 février, 1954³.

Monseigneur Félix-Antoine Savard,
Doyen de la Faculté des Lettres,
Université Laval.

Monseigneur,

Les directeurs de Cité Libre me disent que mon article est déjà sur les galées, mais que la publication de la revue est retardée parce qu'un de leurs collaborateurs leur fait défaut pour le moment.

Je voudrais profiter de ce délai pour leur faire une proposition, si elle vous agréée. Je serais étonnée que, de leur côté, ils ne l'accueillent pas avec le plus grand intérêt.

Consentiriez-vous à laisser publier, à côté de l'article dont vous ne partagez pas les opinions, la lettre que vous m'avez adressée à ce propos ; s'il est vrai que l'article en question puisse faire tort aux lecteurs de Cité Libre – ce que je ne pense pas – votre lettre apportera d'elle-même les correctifs nécessaires. On y verra en outre que des gens d'opinion contraire peuvent se parler avec amitié et respecter les idées les uns des autres.

J'exigerais que la lettre soit publiée sans commentaire, mais que l'on mentionne simplement que vous avez permis la publication et que je l'ai demandée. Il me serait égal, personnellement, qu'elle soit publiée au complet ; mais il est sans doute préférable qu'on y supprime les paragraphes concernant ma situation à la Faculté, qui pourraient être malicieusement interprétés comme des tentatives d'intimidation, par des lecteurs qui ne vous connaîtraient pas.

Je vous envoie copie de ce qui resterait ainsi de la lettre, et, à part, copie des passages qui pourraient être omis, afin que vous puissiez relire le tout avant de me donner votre réponse.

Quant à ce qui concerne le cours sur la critique, Dieu m'est témoin que je n'ai pas demandé à le faire et que je ne serais nullement vexée de le voir supprimer. Mais je crois que les cours que je fais sont tout à fait *ad usum delphini*, bien que j'aie le droit, en dehors de la Faculté et en matière d'opinion, de m'exprimer plus librement. Je tenais à vous soumettre l'article en question parce que vous étiez l'un des écrivains dont je parlais un peu longuement, et non pas parce que les professeurs de la Faculté ont l'obligation de soumettre tout ce qu'ils écrivent au Doyen de la Faculté.

3 Jeanne Lapointe, « Lettre à Félix-Antoine Savard » [23 février 1954], Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa), Fonds Jeanne-Lapointe, ms. LMS0172 1990-16, série A, boîte 1, ch. 44.

Pour revenir au cours sur la critique, vous pourrez interroger à ce propos un religieux bénédictin qui a suivi le cours que je donnais l'an dernier sur la critique aux candidats à la maîtrise : c'est un franco-américain, le Père Léon Bourque, qui est encore ici pour quelques semaines (chez les Franciscaines, sur la Grande Allée, son numéro de téléphone est 3-2334) ; je ne le préviendrai d'aucune manière et il vous parlera ainsi en toute liberté. Le cours, comme tout autre cours d'histoire littéraire, consistait à faire connaître les critiques d'aujourd'hui, et à dire honnêtement quel est le contenu de leur œuvre. Les opinions sur l'orientation culturelle ou politique du Canada français n'ont rien à y faire, me semble-t-il.

Je vous suis très reconnaissante, Monseigneur, de m'avoir exprimé votre point de vue avec autant de sincérité et d'amitié. C'est la seule manière, probablement, de garder quelque humanité aux relations entre les êtres et les peuples, dans un monde qui menace à tout moment de se replonger dans la barbarie. Il me semble, pour ma part, qu'on est beaucoup plus proches les uns des autres, après s'être parlé aussi franchement.

Croyez bien, Monseigneur, à mes sentiments les meilleurs.

Jeanne Lapointe,
36, rue Sainte-Ursule,
Québec.

CHRONOLOGIE ET BIBLIOGRAPHIE DE JEANNE LAPOINTE



Chronologie de Jeanne Lapointe (1915-2006)

PAR CHANTAL THÉRY¹

Jeanne Lapointe

Née à Chicoutimi, le 7 septembre 1915,
décédée à Québec, le 7 janvier 2006²

Études

| | |
|-----------|---|
| 1921-1933 | Études primaires et secondaires chez les Ursulines de Québec |
| 1933-1936 | Études collégiales au Collège Marguerite-Bourgeoys de Montréal |
| 1934 | Certificat d'études littéraires de l'Université de Montréal |
| 1936 | Baccalauréat ès arts de l'Université de Montréal ; Brevet complémentaire en enseignement au primaire |
| 1936-1937 | Études à l'École normale supérieure de l'Université Laval, Québec |
| 1937-1938 | Études à la Faculté des lettres de l'Université Laval |
| 1938 | Licence ès lettres et Maîtrise ès arts (première laïque diplômée) |
| 1938-1939 | Études à la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval |
| 1945 | Certificat de langue russe de l'Université Laval |
| 1946-1948 | Études à Paris : Faculté des lettres de la Sorbonne, École normale supérieure, École libre des Hautes Études |
| 1970-1971 | Cours à l'École freudienne et à l'Institut de psychanalyse de Paris (avec Julia Kristeva, Roland Barthes, Françoise Dolto, Jacques Lacan, Lucette Finas, Michel Foucault, Hélène Cixous, André Green, Jean Laplanche) |
| 1971-1974 | Études théoriques et pratique clinique à l'Institut de Psychothérapie du Québec à Québec |
| 1977-1978 | Étude et travail clinique en psychothérapie à l'hôpital du Lamentin en Martinique |

1 Chronologie réalisée par Chantal Théry, reprise de son collectif *Jeanne Lapointe. Artisan de la révolution tranquille*, Montréal, Éditions Triptyque, 2013, p. 21-27.

2 Jeanne-Marie-Emma-Adrienne est la fille de Simon Lapointe et d'Angéline Frenette, nés tous deux à la Malbaie en 1873. Simon Lapointe (1873-1940), avocat, bâtonnier au Barreau de Québec, vice-président de la Commission des accidents du travail de 1928 à 1938, est l'un des pionniers des syndicats catholiques ouvriers. En décembre 1998, Jeanne Lapointe est victime d'un accident vasculaire cérébral : elle perd peu à peu la parole et la faculté de lire et d'écrire, mais se met à dessiner et à peindre des aquarelles.

Enseignement

- 1937-1938 Monitrice de français, cours d'été de l'Université de Toronto à Sillery, Québec
- 1938-1939 Chargée de cours d'été à l'Université Laval (avec Agathe Lacerte et Luc Lacourcière)
- 1939-1940 Professeure au Collège Saint-Joseph de Cluny à Fort-de-France (Martinique)
- 1940-1987 Professeure au Département des littératures de l'Université Laval
Agrégation : 8 juin 1944. Titularisation : 5 octobre 1950
- 1965-1966 Professeure invitée (littérature québécoise) à l'Université McGill
- 1978 Création d'un cours féministe au premier cycle : « Femmes, idéologies et littérature » (automne)
- 1979 Création du séminaire multidisciplinaire de maîtrise et de doctorat : « Images et mythologies au sujet des femmes : fonctionnement idéologique » (hiver)

Critique littéraire

- 1951-1954 Chroniques littéraires radiophoniques, « Revue des Arts et des Lettres », à l'émission Radio-Collège de Radio-Canada
- 1955 Chronique littéraire radiophonique, série de 15 entretiens : « L'écrivain et son style », à l'émission Radio-Collège de Radio-Canada
- 1960 Série de 15 entretiens télévisés avec Robert Élie et Jean Le Moyne, Radio-Canada
- 1954-1960 Membre du comité de rédaction et collaboratrice pour la revue *Cité libre*
- 1960 Membre du Jury du Concours des jeunes auteurs de Radio-Canada
- 1961 Présidente du Grand Jury des Lettres de la Ville de Montréal
- 1961-1970 Membre du Jury du Prix du Cercle du livre de France
- 1967 Membre du Jury du Grand Prix littéraire de la Ville de Montréal

Nominations

- 1947 Déléguée de l'Université Laval au Demi-millénaire de l'Université de Bordeaux (France) ; déléguée du Canada au Congrès de Toponymie et d'Onomastique de Paris
- 1961-1966 Membre de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec (Commission Parent)
- 1967-1970 Membre de la Commission de l'Enseignement supérieur du Conseil supérieur de l'Éducation
- 1967-1970 Membre du Comité consultatif des arts du Conseil des arts du Canada
- 1967-1970 Membre de la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada (Commission Bird)
- 1968-1970 Membre du Comité de direction de la Conférence canadienne des arts
- 1972-1975 Membre du Comité des universités du Conseil des arts du Canada

- 1983-1985 Membre du Comité sur la recherche non sexiste au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada
1990 Nommée professeure émérite de l'Université Laval

Prix et distinctions

- 1938 Médaille d'or du français décernée par le Gouvernement français, Consulat de France à Québec (première femme récipiendaire)
1946-1948 Boursière du Gouvernement français, études à Paris
1970-1971 Boursière du Conseil des arts du Canada, études à Paris
1972 Décline en 1956, et en 1972, l'invitation à faire partie de la Société royale du Canada
1982 Membre d'honneur de l'ICRAF (Institut canadien pour l'avancement de la femme) à Ottawa
1986 Récipiendaire du Prix Elsie-Gregory-MacGill pour son travail de pionnière dans le domaine des études féministes

Recherche et engagement

- 1958 Signataire de la « Déclaration en faveur de la démocratisation de l'enseignement et de la gratuité scolaire » de Gaston Miron, publiée dans *Le Devoir* (14 mars)
1958 Étude présentée à la Commission du programme de la Faculté des arts de l'Université Laval : « Humanisme et humanités »
1960 Projet avec Jean Le Moyne d'un scénario (sur la culture canadienne-française en Nouvelle-France) pour l'ONF
1975 Invitée par le Premier ministre du Canada (P. E. Trudeau) à la Conférence « Action '75 » (15 octobre) dans le cadre des activités du Gouvernement du Canada pour l'Année internationale des femmes
1977-1978 Recherches sur la littérature et la culture antillaises (Martinique)
1977-1987 Recherches féministes en littérature et sciences humaines
1977 Cofondatrice du RFUL (Regroupement des femmes de l'Université Laval)
1983 Création de la Fondation RAF (Recherche et Action pour les Femmes)
1983 Cofondatrice du Gremf (Groupe de recherche multidisciplinaire féministe)
1983-1985 Membre du comité sur la recherche non sexiste du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)
1984-1985 Étude comparée des recherches et cours féministes (Université Paris VIII ; Université de Kent à Canterbury)
1987 Jeanne Lapointe crée le prix Elsie-Gregory-MacGill/Gremf visant à récompenser un mémoire ou une thèse remarquable selon une perspective féministe
1988-1998 Associée à la Chaire d'étude Claire-Bonenfant sur la condition des femmes (Université Laval)

Conférences et communications

- 1956 Allocution au Congrès des Dominicains sur la prédication, à la Maison Montmorency : « La prédication et son auditoire »
- 1958 Conférence au Petit Théâtre de la Basoche à Québec : « Tchekhov et nous » (samedi 29 novembre, 21 h)
- 1959 Invitée à la 13^e conférence de la Fédération internationale des femmes professeurs d'Université (IFUW) à Helsinki
- 1960- Gray Lectures (Université de Toronto) ; Club Richelieu (Québec) ; Société d'Études et de Conférences (Montréal)
- 1964 Commentaire de la communication donnée par Fernand Dumont au colloque « Littérature et société canadiennes-françaises », organisé par la revue *Recherches sociographiques* de l'Université Laval, à Québec
- 1980 Première Conférence nationale sur les études relatives aux femmes, Institut Simone-de-Beauvoir, Université Concordia (Montréal) : « La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines »
- 1982 Sociétés savantes, à Ottawa : « Le meurtre de la femme chez le théologien et chez le pornographe »
- 1982 Conférence internationale sur la recherche relative aux femmes, Institut Simone-de-Beauvoir, Université Concordia (Montréal) ; allocution d'ouverture (26 juillet) : « La recherche relative aux femmes : une question de vie et d'identité »
- 1984 Congrès de l'ACFAS, à Québec (mai) et Congrès des Sociétés savantes à Guelph (juin) : communications sur les travaux en cours au CRSH sur la recherche non sexiste
- 1987 Colloque "The effects of feminist approaches on research", à Calgary : « Perspectives féministes en littérature »
- 1989 Allocution préliminaire au colloque « Les événements de Polytechnique. Analyses et propositions d'action » (janvier 1990), à l'Université Laval : « Fantômes et réalités » (14 décembre)
- 1995 Dernier entretien accordé par Jeanne Lapointe, à Gabriel Gosselin, sur le Rapport Parent



Bibliographie de Jeanne Lapointe

PRÉPARÉE PAR CLAUDIA RABY

Écrits de Jeanne Lapointe

Essais et études

- LAPOINTE, Jeanne, « Jeanne Lapointe [entretien du 10 octobre 1995 sur le Rapport Parent] », dans Gabriel GOSSELIN et Claude LESSARD (dir.), *Les Deux Principales réformes de l'Éducation du Québec moderne. Témoignages de ceux et celles qui les ont initiées*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 51-66.
- , « L'éducation au Canada français », *Canada*, Paris / Montréal, Éditions Burin / Martinsart, 1967, p. 179-256.
- , « Vacances en URSS avec l'Intourist », *Cité libre*, n° 24 (janvier-février 1960), p. 11-13.
- , « Humanisme et humanités : étude présentée à la Commission du programme de la Faculté des arts de Laval » [1958], Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Montréal), Centre de conservation, ms. 233158 CON.
- , « La langue de l'élite. Sa situation dans les professions libérales, les carrières intellectuelles et le monde des affaires », suivi de « La langue parlée ; les correctifs dans la langue de l'élite », dans *La Langue parlée*, travaux du XI^e congrès de l'Association canadienne des éducateurs de langue française sur le français parlé au Canada, Québec, Éditions ACELF, 1958, p. 49-60 et p. 145-149.
- , « La prédication et son auditoire », *Revue dominicaine*, vol. LXII, n° 2 (septembre 1956), p. 74-84.
- , « Pour une morale de l'intelligence », *Le Devoir*, 15 novembre 1955, p. 19.
- , « Sillage sur la Mer Caraïbe », *Regards*, n° 3 (décembre 1940), p. 103-107.
- UN PROFESSEUR AUX COURS D'ÉTÉ [pseud.], « Juillet 44 à l'Université Laval », *Le Travailleur*, vol. XIV, n° 42 (19 octobre 1944), p. 1-2.

Critique littéraire

- LAPOINTE, Jeanne, « Une petite aventure en littérature expérimentale », dans Frank SCOTT et Anne HÉBERT, *Dialogue sur la traduction : à propos du Tombeau des rois*, Québec, Bibliothèque québécoise, 2000 [1970], p. 19-28.
- , « Hommage à Anne Hébert », *Arcade*, n° 49 (1996), p. 88-91.
- , « Notes sur *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », *Écrits du Canada français*, n° 65 (1989), p. 47-50.
- , « Hommage à Gabrielle Roy 1909-1983 », *La Vie en rose*, n° 13 (septembre-octobre 1983), p. 51.

- , « Mystère de la parole par Anne Hébert », *Cité libre*, n° 36 (avril 1961), p. 21-22 ; réédité dans Gilles MARCOTTE (éd.), *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Ottawa, HMH, 1971, p. 120-123.
- , « Saint-Denys Garneau et l'image », *Cité libre*, n° 27 (mai 1960), p. 26-28 et p. 32 ; réédité dans Gilles MARCOTTE (éd.), *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Ottawa, HMH, 1971, p. 123-130.
- , « La sociologie comme critique de la littérature : commentaire », dans Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU (dir.), *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 241-244.
- , « De notre littérature. II. Réponse à la lettre précédente », *Cité libre*, n° 12 (mai 1955), p. 34-39.
- NADIE [pseud.], « En marge de *Wuthering Heights* », *L'Hebdo-Laval*, vol. IV, n° 17 (5 mars 1937), p. 4.

Critique psychanalytique

- LAPOINTE, Jeanne, « *Paulina 1880* de Pierre-Jean Jouve : étude d'un Œdipe à deux niveaux », Québec, Institut de psychothérapie du Québec, décembre 1972, inédit.
- , « *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, et le monde de la féerie fusionnelle », *Études en psychothérapie*, vol. 1, n° 10 (juin 1972), p. 354-385.
- , « Lecture psychanalytique de *La Maison de Petrodava*, roman de Virgil Georghiu », *Études en psychothérapie*, vol. 1, n° 4 (décembre 1971), p. 130-154.
- , « Attention flottante sur *La Chamade*, de Françoise Sagan. Où trouver le langage de l'inconscient dans un roman sans qualité ? », Québec, Institut de psychothérapie du Québec, s. d.
- , « Notes sur rire narcissisme et intersubjectivité dans *Vous les entendez ?*, roman de Nathalie Sarraute », Québec, Institut de psychothérapie du Québec, s. d.

Critique féministe

- LAPOINTE, Jeanne, « Perspectives féministes en littérature », dans Roberta MURA (dir.), *Un savoir à notre image ? Critiques féministes des disciplines*, Montréal, Adage (EF), 1991, vol. 1, p. 37-48.
- , « Fantasmies / réalités », dans Pauline FAHMY (dir.), *Les Événements de Polytechnique. Analyse et propositions d'action*, Actes de colloque – Faculté des sciences de l'éducation de l'Université Laval (23 janvier 1990), Québec, Le GREMF edite, cahier 4, p. 35-38.
- , « Le meurtre des femmes chez le théologien et le pornographe », *Les Cahiers du Griff*, n° 26 (mars 1983), p. 43-53 ; réédité dans Suzanne LAMY et Irène PAGÈS (éd.), *Féminité, Subversion, Écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 209-223.
- , « La recherche relative aux femmes : une question de vie et d'identité » [26 juillet 1982], Archives de l'Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe (P474), série C.1.
- , « Research on Women : a Question of Life and Identity », *Le Bulletin / Newsletters*, vol. 3, n° 6 (novembre 1982), p. 9-11.
- , « La femme comme non-sujet dans les sciences dites humaines », *Annual Report 1979-1980*, Montréal, Institut Simone de Beauvoir / Université Concordia, 1980, p. 113-120.
- , « Du discours de domination », *Études littéraires*, vol. 12, n° 3 (décembre 1979), p. 351-355.

Chroniques littéraires radiophoniques

- LAPOINTE, Jeanne, « L'écrivain et son style » [9 janvier – 17 avril 1955], série de quinze chroniques radiophoniques, *Radio-Collège*, Radio-Canada, Archives de l'Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe (P474), série C.1.
- , « Revue des Arts et des Lettres [1952-1954] », *Radio-Collège*, Radio-Canada, Archives de l'Université Laval, Fonds Jeanne-Lapointe (P474), série C.1.

Études sur Jeanne Lapointe

- BÉDARD, Mylène, « La relation entre Jeanne Lapointe et Judith Jasmin comme point de départ d'une réflexion sur l'amitié féminine », dans Julie BEAULIEU, Adrien RANNAUD et Lori SAINT-MARTIN (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille (Prégnance), 2018, p. 13-31.
- NOËL, Alex, « L'ouverture d'un espace dialogique dans les interventions intellectuelles de Jeanne Lapointe », *Mens*, vol. 18, n° 1 (2017), p. 21-49.
- RABY, Claudia, « L'humanisme révolté de Jeanne Lapointe », dans Karine CELLARD et Vincent LAMBERT (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Cultures québécoises), 2018, p. 291-310.
- , « Jeanne Lapointe », dans Yvan LAMONDE *et al.* (dir.), *Dictionnaire des intellectuel.les au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Corpus), 2017, p. 196-197.
- , « Transformer le monde par la critique littéraire : regard stylistique sur les chroniques radiophoniques de Jeanne Lapointe », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 1 (2011), p. 101-118.
- , « L'œuvre infinie de Jeanne Lapointe. Forger la critique littéraire féministe au Québec », dans Chantal SAVOIE (dir.), *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*, Québec, Nota bene (Séminaires), 2010, p. 253-289.
- , *Le Parcours critique de Jeanne Lapointe*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.
- ROBERT, Lucie, « La modernité littéraire », *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 207-211.
- SCHWARTZWALD, Robert, « Littérature d'imagination valorisée », *Institution littéraire, modernité et question nationale au Québec (1940 à 1976)*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1985, p. 69-97.
- THÉRY, Chantal et Claudia RABY, « Jeanne Lapointe : un art et une éthique du dialogue », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 1 (2008), p. 59-78.

Hommages et témoignages

- BEAUREGARD, Micheline et Chantal THÉRY, « Hommage à Jeanne Lapointe », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 1 (2006), p. I-II.
- BECK, Béatrix, *Noli*, Paris, Le Sagittaire, 1978.
- BLAIS, Marie-Claire, « Jeanne Lapointe, une femme en avance sur son temps », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2 (mai-août 2006), p. 223-224.
- DAGENAIS, Huguette, « Inoubliable Jeanne Lapointe », *Le Trait d'union*, n° 110 (septembre 2018), p. 7-8.
- GAGNON, Madeleine, « Mémoire de Jeanne Lapointe » [en ligne], *À bâbord !*, n° 44 (avril-mai 2012) [<https://www.ababord.org/Memoire-de-Jeanne-Lapointe>].

- GOSSELIN, Gabriel et Claude LESSARD (dir.), « Jeanne Lapointe [entretien du 10 octobre 1995 sur le Rapport Parent] », *Les Deux Principales réformes de l'Éducation du Québec moderne. Témoignages de ceux et celles qui les ont initiées*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 51-66.
- THÉRY, Chantal (dir.), *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013.

Textes informatifs sur Jeanne Lapointe

- BARBEAU-LAVALETTE, Anaïs et Mathilde CINQ-MARS, « Jeanne Lapointe », *Nos héroïnes : 40 portraits de femmes québécoises*, Montréal, Marchand de feuilles, 2018, p. 72-73.
- DESAUTELS, Louise, « Le nom d'une femme pour un pavillon à l'Université Laval ? », *Le Trait d'union*, n° 110 (septembre 2018), p. 8.
- DUVAL, Alexandre, « Le nom d'une femme pour un pavillon à l'Université Laval ? » [en ligne], *Radio-Canada*, 8 avril 2018 [https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1093396/jeanne-lapointe-pavillon-education-universite-laval-toponymiel].
- GAGNON, Evelyn, « Jeanne Lapointe explique l'école nouvelle », *Châtelaine*, vol. 6, n° 3 (mars 1965), p. 38-39 et p. 101-104.
- LAPOINTE, Anne-Marie, « Une femme de tous les combats » [en ligne], *Le Fil*, vol. 49, n° 11 (14 novembre 2013) [https://www.lefil.ulaval.ca/une-femme-tous-les-combats-35357/].
- LIVERNOIS, Jonathan et Alex NOËL, « La lente intégration des femmes à l'université » [en ligne], *Le Devoir*, 10 juin 2017 [https://www.ledevoir.com/societe/education/500927/la-lente-integration-des-femmes-a-l-universite].
- RÉDACTION, « Jeanne Lapointe (1915-2006) », *Recherches sociographiques*, vol. 47, n° 2 (mai-août 2006), p. 222.
- ROY-BLAIS, Caroline, « Un pavillon Jeanne-Lapointe à l'Université Laval ? » [en ligne], *Québec Réveille (reportage)*, CKIA, 18 avril 2018 [http://ckiafm.org/article/reportage-un-pavillon-jeanne-lapointe-a-l-universite-laval].
- SAMSON, Henri, « Une œuvre de Virginia Woolf analysée par Jeanne Lapointe. Introduction », *Études en psychothérapie*, vol. 1, n° 10 (juin 1972), p. 351-352.
- SIMARD, Claude, « Pour un pavillon Jeanne-Lapointe à l'Université Laval » [en ligne], *Le Devoir*, 21 avril 2018 [https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/525816/pour-un-pavillon-jeanne-lapointe-a-l-universite-laval].

Exposition et événement

- UNIVERSITÉ LAVAL, exposition « Jeanne Lapointe, pionnière de la Faculté des lettres de l'Université Laval (1937-2007) », Québec, Université Laval, Bibliothèque Jean-Charles-Bonenfant, 70^e anniversaire de la Faculté des lettres (1937-2007), 2007.
- VILLE DE QUÉBEC, plaque commémorative : la Ville de Québec (le 28 mai 2018) a dévoilé une plaque commémorative *Ici vécut* Jeanne Lapointe en hommage à une femme exceptionnelle qui a marqué l'histoire du/de Québec : « Jeanne Lapointe : première professeure de littérature à l'Université Laval, pionnière en études féministes au Québec et artisane de la Révolution tranquille. »

ANALYSES



Les commémorations profanées dans *Les Marchands de gloire* de Pagnol-Nivoix et *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre

MARION BRUN

Malgré une assez longue liste de ses sources d'inspiration à la fin d'*Au revoir là-haut*, Pierre Lemaitre ne mentionne pas les noms de Marcel Pagnol et de Paul Nivoix, pas plus que le titre de leur pièce méconnue, écrite à quatre mains : *Les Marchands de gloire*. Pourtant, le contexte de l'immédiat après-guerre et l'opportunisme des survivants qui exploitent la mémoire des morts rapprochent ces deux intrigues. Certains journalistes relèvent la parenté entre ces deux œuvres à l'occasion de la sortie de l'adaptation filmique d'Albert Dupontel : « L'auteur-cinéaste rejoint l'univers des *Marchands de gloire*, pièce méconnue de Marcel Pagnol¹. » Romancier et dramaturges peignent une France endeuillée et vérolée par la corruption. Leurs textes sont cependant séparés par plusieurs décennies : *Les Marchands de gloire* est une pièce d'actualité créée en 1925 au Théâtre de la Madeleine, *Au revoir là-haut* est un roman historique contemporain qui a reçu le prix Goncourt en 2013. Pourtant, malgré cet écart, les deux ouvrages contribuent à asseoir les mêmes représentations satiriques des années 1920 d'une France déboussolée par la mise à mal de l'idéal héroïque. Cet article sera l'occasion de confronter des témoins de la guerre – Pagnol et Nivoix, deux auteurs restés cependant à l'arrière du front – et Lemaitre, un auteur qui poursuit la vague fictionnelle des années 1980 sur la Grande Guerre. Pagnol et Nivoix, quoique témoins, échappent à la littérature testimoniale et à la catégorie des écrivains combattants. Aussi, les travaux sur l'expérience des écrivains au front² ne peuvent éclairer la lecture de la pièce *Les Marchands de gloire*. La littérature critique se porte

1 Jean-Claude Rasipegeas, « La démesure et la jubilation d'Albert Dupontel », *La Croix*, 25 octobre 2017.

2 Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS éditions, 2006.

de plus sur la forme romanesque³ de préférence et néglige en partie le traitement théâtral de la Première Guerre mondiale. Enfin, Lemaitre et Pagnol-Nivoix offrent un regard décalé sur l'immédiat après-guerre qui reste encore peu commenté, la critique se portant de préférence sur la représentation du front⁴ dans la fiction contemporaine. Nous verrons comment les deux ouvrages partagent un certain nombre de motifs et de thèmes : centrés sur la description de l'après-guerre et non le front lui-même, les deux textes portent un discours antimilitariste et développent la fragmentation identitaire des vétérans et des soldats enterrés. Les deux fictions peignent une société peuplée d'anti-héros qui renverse les hiérarchies et peine à récompenser les survivants du conflit. Nous analyserons ainsi comment à cent ans d'intervalle, les deux œuvres se rejoignent pour déconstruire l'idéal commémoratif et annoncer les saccages d'une mémoire qui ne parvient pas à enterrer le passé et trouver ses monuments.

« La loterie à balles réelles »

Les deux intrigues escamotent l'évocation du temps de guerre lui-même : dans la pièce, le front n'est évidemment pas représenté. Une scène à l'arrière permet de présenter au spectateur les proches du sergent Bachelet qui attendent désespérément de ses nouvelles. Pierre Lemaitre évoque la toute fin de la guerre dans les tranchées en novembre 1918 et ouvre le roman sur l'une des dernières batailles avant l'Armistice pendant laquelle son personnage principal, Albert Maillard, est enterré vivant⁵. Ce chapitre initial est, comme l'explique le romancier, nécessaire pour provoquer un sentiment d'injustice chez le lecteur et créer de l'empathie pour les anciens combattants, mais le cœur de son sujet est bien l'après-guerre :

Dans *Au Revoir là-haut*, je voulais raconter l'histoire de types qui ont connu une guerre qui n'a pas d'équivalent dans l'histoire. Mon premier chapitre (une scène de guerre, ndlr) était donc nécessaire pour des raisons techniques : je voulais mettre mes lecteurs en colère, qu'ils vivent avec mes personnages un moment effrayant, d'une violence telle qu'ils se sentent avec les personnages. Je pouvais alors raconter l'après-guerre⁶.

Ce relatif désintérêt pour l'évocation des combats est symptomatique des romans contemporains sur la Première Guerre mondiale, comme l'explique Madeleine Frédéric :

-
- 3 Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque du XX^e siècle), 1974 ; Léon Riegel, *Guerre et littérature : le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre : littératures française, anglo-saxonne et allemande, 1910-1930*, Paris, Klincksieck, 1978.
 - 4 Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre : variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
 - 5 Sur l'étude de l'*incipit*, voir Olivier Parenteau : « Déclenchements romanesques des hostilités : la Grande Guerre dans les *incipit* de *14* de Jean Echenoz et d'*Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre », *Oxford French Studies Bulletin*, vol. 36, n° 137 (hiver 2015), p. 74-77.
 - 6 Pierre Lemaitre, « Interview de Pierre Lemaitre à My Little Book Club » [en ligne], *My Little Book Club*, s. d. [<https://www.mylittlebookclub.fr/a-lire/l-interview-de-pierre-lemaitre>].

Tous amorcent un changement de focalisation qui se retrouvera dans les publications « fin de siècle » : le récit de bataille a fait long feu ; désormais ces auteurs s'attachent à nous dépeindre les désastres de la guerre, les héros cédant la place aux victimes : un orphelin de guerre, une gueule cassée, des villageois pris dans la déferlante guerrière⁷...

Malgré ces différences, les discours antimilitaristes donnent d'emblée le ton. Le soldat désabusé Albert Maillard s'oppose aux discours patriotiques que tenait sa fiancée Cécile au début du conflit :

Aujourd'hui, évidemment, il jugeait les choses assez différemment. Il savait que la guerre n'était rien d'autre qu'une immense loterie à balles réelles dans laquelle survivre quatre ans tenait fondamentalement du miracle⁸.

Pierre Lemaitre, de façon assez topique, utilise une langue assez crue qui permet de rendre compte du regard désabusé du personnage. Ce langage, commente Griet Theeten, « témoigne de la volonté de fouiller ouvertement les oubliettes de la Grande Guerre⁹ ». Le lecteur y trouve une imitation du style sans ornement et hyperréaliste de Louis-Ferdinand Céline¹⁰ : Lemaitre s'inscrit dans la tradition satirique des romanciers de l'entre-deux-guerres qui emploient ironie et sarcasme pour dénoncer la guerre des tranchées¹¹. Si, pour Pierre Lemaitre, ce discours antimilitariste est un passage

7 Madeleine Frédéric, « L'écriture de l'événement chez Le Clézio, Rouaud et Hanotte », dans Pierre Schoentjes (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008, p. 294.

8 Pierre Lemaitre, *Au revoir là-bas*, Paris, Albin Michel (Le Livre de poche), 2013, p. 22.

9 Griet Theeten, « "Une remontée dans les traces" : la représentation de la Première Guerre mondiale dans le roman policier français contemporain », dans Pierre Schoentjes (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, op. cit., p. 313.

10 *Id.* : « Le langage, décharné, sans ornements stylistiques, se révèle apte à décrire la violence de la guerre. Trop sanglant pour être vraisemblable, ce genre de descriptions fait preuve d'un certain hyperréalisme. Cet hyperréalisme peut être considéré comme une influence de Louis-Ferdinand Céline. »

11 Olivier Parenteau, *art. cit.*, p. 76 : « Pour sa part, Lemaitre ouvre le bal par une phrase sarcastique : "Ceux qui pensaient que cette guerre finirait bientôt étaient tous morts depuis longtemps. De la guerre justement", phrase qui rappelle les saillies céliniennes des premières pages du *Voyage au bout de la nuit* (1932) mais aussi, plus généralement, le ton distancié, ironique et révolté des romans de guerre publiés à partir des années 1930 (outre le *Voyage*, mentionnons *La Comédie de Charleroi* de Drieu la Rochelle et *La Main coupée* de Cendrars). » Il serait sans doute trop long pour cet article de revenir dans le détail sur les parentés entre Lemaitre et Céline. Lemaitre paraît particulièrement imprégné de la prose célinienne. Par exemple, les balles font l'objet de plaisanteries chez les deux romanciers. Céline écrit : « Enfin, un matin, le colonel cherchait sa monture, son ordonnance était partie avec, on ne savait où, dans un petit endroit sans doute où les balles passaient moins facilement qu'au milieu de la route » (Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 11). De même, Lemaitre écrit ainsi : « Il ne leur prêta pas plus de crédit qu'à la propagande du début qui soutenait, par exemple, que les balles boches étaient tellement molles qu'elles s'écrasaient comme des poires blettes sur les uniformes » (Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 13). Le point de vue des deux narrateurs est similaire : un humour noir qui permet de déjouer dans la fiction l'horreur de la guerre.

obligé des romans sur la Grande Guerre¹², il n'en va pas de même pour la pièce de Nivoix et Pagnol, délibérément provocatrice. Le jeu sans but de la guerre est également dénoncé par Pagnol et Nivoix dans le dialogue entre Grandel, un père qui a perdu son fils, et Bachelet qui l'attend encore. Ils énumèrent avec amertume les motifs pour lesquels le fils de Grandel a sacrifié sa vie :

GRANDEL. – Mon fils est mort pour la patrie. Peut-être aussi pour les marchands de canons...

BACHELET. – Peut-être aussi pour les pétroliers, et pour la haute banque internationale¹³...

Dans la scène suivante, le corps du sergent Bachelet, véritable chair à canon, fait l'objet d'une tractation entre son père et le profiteur de guerre Berlureau. En échange du retour de son fils du front, Berlureau demande à Bachelet de frauder pour lui permettre de remporter un marché et de fournir le département en viande. Viande contre viande, la transaction souligne bien que toute la guerre n'est qu'une question de boucherie, comme le dit Madame Bachelet : « Les viandes, moi, ça m'est égal. Il n'y qu'une viande qui compte, c'est celle de mon garçon¹⁴. » Le texte de Pagnol-Nivoix témoigne d'une volonté de re-sémantiser l'expression éculée « chair à canon » et les lieux communs sur la boucherie de la guerre en remplaçant le soldat dans une transaction qui implique très concrètement la viande animale. Les propos désabusés du soldat Maillard sont proches de l'une des lettres du sergent Bachelet, qui s'attaque également aux discours patriotiques :

Mon ami Thibon, sergent comme moi, a été tué hier d'une balle en plein front. Il est mort au champ d'honneur, en héros, pour la patrie ! [...] Quelle blague ! C'est avec ces mots qu'on nous fait marcher... Il est mort et voilà tout. Pour moi, je suis si découragé, si écoeuré par cette boucherie inutile, que par moments, je l'envie¹⁵...

Si le ton satirique ouvre les deux intrigues, les auteurs s'intéressent moins à la guerre elle-même qu'aux années 1920, période trouble âprement dépeinte. Textes de révolte contre l'injustice sociale de l'entre-deux-guerres, *Au revoir là-haut* doit « mettre [s]es lecteurs en colère¹⁶ » tandis que *Les Marchands de gloire* se veut « un sujet “explosif” » avec « des répliques “à la dynamite” »¹⁷.

12 Olivier Parenteau, *art. cit.*, p. 76 : « D'une certaine manière, tous les auteurs contemporains qui thématisent la Grande Guerre sont pour ainsi dire “condamnés” à fustiger la guerre des tranchées, à en rappeler les horreurs et les absurdités. »

13 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *Les Marchands de gloire*, dans *Œuvres complètes* de Marcel Pagnol, Paris, Éditions de Fallois, 1995 [1925], t. 1, p. 52.

14 *Ibid.*, p. 62.

15 *Ibid.*, p. 104.

16 Pierre Lemaitre, « Interview de Pierre Lemaitre à My Little Book Club » [en ligne], *art. cit.*

17 Marcel Pagnol, « Préface », *Les Marchands de gloire*, *op. cit.*, p. 21.

Enterrement son soldat inconnu et ressusciter les morts

Les deux œuvres exploitent une donnée historique, ce « ballet des morts¹⁸ » que connaît la France qui doit enterrer les cadavres de la Première Guerre mondiale. Les familles ont d'immenses difficultés à se recueillir sur la tombe des soldats défunts, ce qui complique le processus de leur deuil¹⁹. Le retour de la dépouille remplace de façon métonymique le véritable retour du soldat, qui, tel un fantôme, permet de générer une présence. Berlureau *rend* ainsi dans tous les cas le fils à ses parents : « J'aurais été heureux de vous le rendre vivant. Je suis fier de vous le rendre... glorieux²⁰. » Dans le roman de Pierre Lemaitre, le narrateur précise : « Voilà des mois et des mois que les familles réclamaient les dépouilles des soldats enterrés au front. Rendez-nous nos enfants. Mais rien à faire²¹. » Le discours direct présenté sans guillemets prolonge cette impression d'une narration oralisée très critique et d'imitation célinienne. De même, les délais de ces transferts sont évoqués dans la pièce, six ans après la fin du conflit :

BERLUREAU. – D'abord, une grande nouvelle. Vous savez sans doute qu'il est question – depuis assez longtemps – de rendre à leur famille les corps de leurs enfants tombés au champ d'honneur.

BACHELET. – Oui, on en parle, et je m'en suis occupé moi-même... en tant que Président, mais le ministère m'a répondu que le nombre de transferts sera si considérable que l'opération demandera sans doute plusieurs années²².

Les familles, pour apaiser leur chagrin, en viennent à opérer elles-mêmes le transfert illégalement. C'est l'initiative que prend Madeleine Péricourt dans le roman :

Mlle Péricourt n'était pas venue se recueillir sur la tombe de son frère.

Elle était venue le chercher.

Elle était venue pour le déterrer et pour l'emporter.

On en avait entendu, de ces histoires. Il y avait tout un trafic, des gens qui se spécialisaient, il suffisait d'un camion, d'une pelle, d'une pioche et d'avoir le cœur bien accroché²³.

Parfois ces familles manœuvrent auprès des politiciens pour accélérer la procédure administrative. C'est le cas de la famille Bachelet dans la pièce de théâtre :

BERLUREAU. – Eh bien, mon cher ami, je vais vous révéler notre petit complot. Ces messieurs, et moi-même, appuyés par le Conseil municipal, nous avons obtenu

18 Sur l'aspect historique, voir : Bruno Cabanes, *Une victoire endeuillée, la sortie de guerre des soldats français, 1918-1920*, Paris, Éditions du Seuil, 2014 [2004] ; Béatrice Pau, *Le Ballet des morts : État, armée, familles, s'occuper des corps de la Grande Guerre*, Paris, Vuibert, 2016.

19 Voir Stéphane Audoin-Rouzeau, « Qu'est-ce qu'un deuil de guerre ? » [en ligne], *Revue historique des armées*, n° 259 (2010) [<http://journals.openedition.org/rha/6973>].

20 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 78.

21 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 141.

22 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 78.

23 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 143.

que le corps du sergent Bachelet soit rapatrié l'un des premiers, parce que c'est sa ville natale qui le réclame officiellement²⁴.

Dans les deux cas, le deuil se mêle à des malversations et de surcroît, les dépouilles ne sont pas les bonnes. Dans *Au revoir là-haut*, Édouard, toujours vivant mais défiguré, refuse de revoir sa famille et demande à Albert, son compagnon d'armes, de le faire passer pour mort. Albert est contraint de désigner une tombe au hasard à la sœur d'Édouard : « Il tourna la tête, en vit une dont la croix n'indiquait rien et dit : "celle-là"²⁵. » La dépouille d'Henri Bachelet, également rescapé du front, se révèle être celle de Pernelle : « C'est sûrement le pauvre Pernelle qui est à ma place²⁶... » Puisqu'un soldat peut être remplacé par un autre, le sacrifice patriotique est marqué par son anonymat et son absurdité. Tout recueillement n'est qu'un hommage au soldat inconnu, qui réduit tout individu à l'indéfini : « Pas d'identité passe encore, un soldat mort, c'est un soldat mort²⁷. » La tuerie de masse d'une guerre mécanisée rend possible une industrie du deuil qui traite les dépouilles indifféremment et aléatoirement.

Ce brouillage des identités dans les cimetières est reconduit chez les survivants qui prennent d'autres noms. Ceci fait écho aux problèmes psychiatriques rencontrés par les vétérans contraints de se reconstruire une identité²⁸. Ce questionnement identitaire résonne avec des motifs connexes : l'amnésie²⁹ et la défiguration³⁰, thèmes ressassés par la littérature sur la Première Guerre mondiale. Henri Bachelet et Édouard Péricourt sont deux abîmés du front : l'un a perdu la mémoire, l'autre n'a plus de visage. De façon métonymique, les livrets militaires des soldats ou plaques matricules, traces de leur identité, sont souvent perdus ou détériorés :

HENRI. – Et mon livret militaire ? Je l'ai perdu pour tout de bon !

BACHELET. – Pas du tout. Il est à la maison. Il est d'ailleurs en lambeaux³¹.

24 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 78.

25 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 150.

26 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 135.

27 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 151.

28 Bruno Cabanes, « Le retour du soldat au XX^e siècle » [en ligne], *Revue historique des armées*, n° 245 (2006) [<http://journals.openedition.org/rha/5352>] : « Le retour du soldat, c'est toujours la déconstruction et la reconstruction d'une identité, un problème longuement exploré par le psychiatre et classiciste Jonathan Shay dans les deux livres qu'il a consacrés à une étude en parallèle de l'œuvre homérique et des retours du Viêtnam. » Bruno Cabanes fait référence à : Jonathan Shay, *Achilles in Vietnam*, New York, Scribner, 1994, et *Odysseus in America*, New York, Scribner, 2002. Voir également : Griet Theeten, « Les lieux de mémoire de la Grande Guerre chez Xavier Hanotte : vers la construction de l'identité » [en ligne], *Textyles*, n°s 32-33 (2007) [<http://journals.openedition.org/textyles/330>] : « De fait, la perte de l'identité des anciens combattants constitue un sujet fréquemment abordé par les historiens de la Première Guerre mondiale. Ceux-ci rappellent que l'expérience des tranchées a été si déterminante qu'elle a souvent altéré la personnalité des soldats. »

29 L'amnésie est abordée par exemple dans les pièces *Un voyageur sans bagage* de Jean Anouilh et *Siegfried* de Jean Giraudoux, et dans le roman *Un long dimanche de fiançailles* de Sébastien Japrisot.

30 On peut compter évidemment le roman de Marc Dugain, *La Chambre des officiers*, Paris, J.-C. Lattès, 1998.

31 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 148.

Dans le roman de Lemaitre, Albert Maillard accroche à la croix « la demi-plaque d'identité d'Édouard Péricourt », défigurée à l'instar de son propriétaire. Ces œuvres, en s'arrêtant sur ces objets emblématiques, fétichisent les traces et les documents d'identité. Dominique Viart explique ainsi :

Aussi les romans auxquels nous avons affaire sont-ils le plus souvent des romans d'archives. L'intérêt narratif, dès lors, s'en trouve déplacé. Il ne porte plus tant sur l'événement de la guerre, ni même sur l'épisode qu'il s'agit d'en restituer, mais sur les moyens d'y parvenir, sur l'effort accompli pour en trouver des traces. Et à peine ces traces – objets, documents – sont-elles trouvées, que le récit s'en empare, pour les interpréter bien sûr, mais d'abord et avant tout pour les décrire, au point que, fréquemment, la description des objets l'emporte sur la narration des événements dans une sorte de récit que l'on pourrait considérer comme fétichiste³².

Ainsi, ayant perdu leur identité, les personnages se trouvent dans l'obligation de la reconstituer. Dans la fiction dramatique, la reconstruction d'après-guerre prend la forme radicale de l'imposture. Édouard Péricourt devient Eugène Larivière, après le trafic d'écriture d'Albert. Henri Bachelet se métamorphose en René Bachelet. Ce motif de l'échange d'identité, véritable *topos* de la fiction sur la Grande Guerre, est également présent dans le roman de Sébastien Japrisot *Un long dimanche de fiançailles* : « À la fin, le caporal lui avoue que le plus jeune des condamnés, par un échange de plaques-matricule, a su usurper l'identité de Jean Desrochelles³³. » Les deux textes prennent ainsi une tournure policière : chez Pagnol-Nivoix, Henri subit un « interrogatoire³⁴ » qui permet de reconstituer les faits depuis sa disparition. Cette quête identitaire permet la « remontée dans les traces » que Griet Theeten reconnaît dans de nombreuses représentations fictives de la Première Guerre mondiale : « Dans les failles astucieusement aménagées de l'enquête policière s'inscrit une autre enquête, de portée identitaire, initiée par le conflit mondial ou ses réminiscences³⁵. » Pierre Lemaitre hérite plus directement du polar : écrivain de romans policiers, il s'est sans doute tourné vers la Grande Guerre à cause de la multiplication de récits policiers sur fond du conflit à partir de 1980. L'intrigue de Lemaitre flirte avec la trame du roman policier, non seulement par les trafics d'écriture, les meurtres et les arnaques, mais aussi par l'enquête que mène Pradelle à la toute fin du roman pour retrouver les fabricants du catalogue du Souvenir patriotique. Cette entreprise qui consiste à « trafiquer des écritures, sacrifier des vivants et ressusciter des morts³⁶ » résonne de façon métatextuelle comme l'emblème de la fiction de la Grande Guerre.

32 Dominique Viart, « En quête du passé : la Grande Guerre dans la littérature contemporaine », dans Pierre Schoentjes (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, *op. cit.*, p. 333.

33 Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris, Éditions Denoël, 1991, p. 362.

34 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 119.

35 Griet Theeten, « Les lieux de mémoire de la Grande Guerre chez Xavier Hanotte : vers la construction de l'identité », dans Pierre Schoentjes (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, *op. cit.*, p. 314.

36 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 100.

Le verbe « ressusciter » apparaît dans les deux fictions, véhiculant un imaginaire messianique qui plane à l'arrière :

Édouard Péricourt vient de mourir pour la France.
Et Eugène Larivière, ressuscité des morts, a désormais une longue vie devant
lui pour s'en souvenir³⁷.

Le soldat, attendu comme le Messie, peut disparaître comme renaître ; chaque famille espère ce miracle qui, à la faveur d'un emprisonnement, permet le retour sain et sauf de l'être aimé. Les deux œuvres réalisent *le réveil des morts* fantasmé par Roland Dorgelès, morts qui viennent tourmenter et accuser les survivants. Henri Bachelet, héros de guerre décoré revenu après une disparition de six ans, ne peut « ressusciter³⁸ » sans compromettre l'avenir politique de son père. Il prend le nom de son frère mort René, sous le nom duquel il va « renaître³⁹ ». Comme le dit Berluureau : « Ça veut dire renaître, naître deux fois : ça lui va comme un gant⁴⁰ ! » Dans le roman de Pierre Lemaitre, la renaissance d'Édouard se réalise véritablement sous le pseudonyme de Jules d'Épremont, le sculpteur de monuments aux morts. Cette supercherie rend la vie au personnage, qui sent « au fil des jours, une excitation remonter d'une profondeur folle⁴¹ ». Édouard et Henri se définissent comme des êtres doubles, des acteurs contraints à la ruse et à la dissimulation. La présence des masques dans la fiction romanesque (pour cacher la blessure au visage) emblématise le travestissement identitaire et annonce l'arnaque des monuments aux morts. Ce jeu de dupe est commun à ces deux soldats sans identité : Henri, déguisé en René, est assigné à jouer le rôle du prête-nom de Berluureau dans ses affaires immobilières en Corse. Ce motif de la renaissance découle du traumatisme de guerre : leur vie d'autrefois et leur identité morte dans les tranchées contraignent les soldats à une métamorphose. Les démobilisés tiennent toujours leur existence entre la vie et la mort, mènent cette vie après la mort et deviennent des figures spectrales. Si Albert ne change de nom qu'à la fin du roman lorsqu'il est en cavale, il semble toujours porter sur ses traits les stigmates de son ensevelissement qui a failli le tuer : « Il avait une tête de déterré⁴². » Cette importance du fantôme tient certainement au syndrome de la culpabilité du survivant : « La plupart des vétérans ont alors le sentiment d'avoir survécu au prix d'une autre vie, d'être vivants alors qu'ils auraient dû être morts. C'est ce que disent les cauchemars : nous devrions être morts, nous sommes des fantômes⁴³. » Henri Bachelet, qui revient dans la nuit hanter la maison de ses parents, reconduit cet imaginaire fantomatique. Caché et « échappé

37 *Ibid.*, p. 107.

38 Le terme apparaît à plusieurs reprises dans la pièce, notamment Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *Les Marchands de gloire*, *op. cit.*, p. 145 : « Il veut ressusciter tout de suite ! »

39 *Ibid.*, p. 148.

40 *Id.*

41 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 269.

42 *Ibid.*, p. 443.

43 Bruno Cabanes, « Le retour du soldat au XX^e siècle » [en ligne], *art. cit.*

du cimetière⁴⁴ », il ne vit qu'à demi « mais maintenant [...] voudrai[t] vivre⁴⁵ ». Henri Bachelet semble paradoxalement plus vivant dans la mort : « Eh oui ! Le sergent Bachelet a une réputation grandiose, une situation morale énorme. Mais s'il sort du cimetière, il est mort ! Ressusciter aujourd'hui, c'est non seulement commettre un parricide, mais un suicide. Le suicide d'un mort glorieux⁴⁶ ! » En conclusion de la pièce, le portrait d'Henri Bachelet, le héros mort, contraint Henri Bachelet, encore vivant, à se découvrir pour manifester son respect : dans une société habitée par les « revenants », les morts triomphent sans cesse des vivants.

Quelques anti-héros : parvenus et vétérans

Les deux textes contribuent à dépeindre cette période de l'entre-deux comme le temps de l'indistinction et du flottement. Les exemples d'ascension sociale des opportunistes de la guerre viennent confirmer cette redistribution des rôles et des identités après 14-18. Les deux œuvres se servent de l'ellipse pour souligner le changement de condition de M. Bachelet et d'Henri d'Aulnay-Pradelle : dans *Les Marchands de gloire*, Marcel Pagnol utilise le passage au deuxième acte, Pierre Lemaître, la transition à sa deuxième partie « Novembre 1919 ». Si l'après-guerre constitue un tournant social pour Bachelet comme pour Pradelle qui réussissent et s'enrichissent, cette période est également un tournant moral pour Bachelet qui devient malhonnête. Au contraire, Pradelle persévère dans son être : commettant un crime odieux au début du roman en exécutant deux soldats innocents pour provoquer une dernière bataille pendant laquelle il pourrait s'illustrer, Pradelle n'étonne pas en s'adonnant après-guerre à des combines crapuleuses. Les deux écrivains ouvrent ce deuxième temps sur un tableau de la nouvelle opulence de l'arriviste de guerre :

La même salle, mais maintenant, c'est un salon. Les murs sont de couleur claire, les meubles sont neufs, et confortablement bourgeois. Sur le mur du fond, entre deux diplômes, la croix de guerre, la médaille militaire, et la croix de la Légion d'honneur, sont accrochées à un coussin de velours rouge. Mme Bachelet, Yvonne et Germaine sont assises autour d'une table à thé. Elles sont beaucoup mieux vêtues ; Germaine a sur la tête un très joli chapeau, et sur ses genoux, un sac en crocodile⁴⁷.

Le romancier offre la description de la pose négligée de Pradelle dans le décor luxueux du Jockey Club :

Henri d'Aulnay-Pradelle, installé dans un vaste fauteuil de cuir, avait passé négligemment sa jambe droite par-dessus l'accoudoir et tendait à bout de bras, en le tournant lentement dans la lumière, un immense verre de fine hors d'âge. [...] Pradelle venait au Jockey Club trois fois par semaine. Non que le lieu lui plût particulièrement – il trouvait le niveau assez décevant, comparé à ses attentes –,

44 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 142.

45 *Ibid.*, p. 141.

46 *Ibid.*, p. 146.

47 *Ibid.*, p. 65.

mais il constituait un symbole de son ascension sociale qu'il ne se lassait pas d'admirer. Les glaces, les tentures, les tapis, les dorures, la dignité étudiée du personnel et l'ahurissant montant de la cotisation annuelle lui procuraient une satisfaction que décuplaient encore les innombrables occasions de rencontres qui s'y offraient⁴⁸.

Pradelle est de la même engeance que Berlureau, le vendeur de canons des *Marchands de gloire* : tous deux achètent des marchés à l'État et corrompent des fonctionnaires pour augmenter leurs bénéfices. Berlureau est portraituré en homme carnassier : « *Entre Berlureau, éclatant de santé. Veston clair de bonne coupe, et la bague au doigt. Son sourire montre toutes ses dents*⁴⁹. » De même, Pradelle possède la brutalité et la pilosité de la bête : « Il semblait à la fois terriblement civilisé et foncièrement brutal. [...] Des poils noirs, partout, jusque sur les phalanges, avec des touffes qui sortaient du col juste en dessous de la pomme d'Adam⁵⁰. » Romancier et dramaturges reconduisent le stéréotype du prédateur de guerre. En effet, « pour le commerce, la guerre présente beaucoup d'avantages⁵¹. Berlureau, ancien planqué et ministre des pensions, est déterminé à s'enrichir sur le dos des vétérans : « Il paraît que pour les indemnités de guerre, il y a des combines formidables⁵². » Il cherche à manipuler Bachelet, responsable de l'attribution du marché départemental, pour obtenir la distribution de la viande. Le pot-de-vin consiste à faire revenir son fils du front. Tandis que l'un ose « spéculer sur la tendresse d'un père⁵³ », Pradelle s'enrichit sur leur tristesse, le marché du cercueil :

La Commission d'adjudication des marchés publics se réunissait ce jour-là, elle était en conclave depuis quatorze heures. Grâce à ses interventions et à cent cinquante mille francs de dessous-de-table, Pradelle l'avait bétonnée : trois membres, dont deux à sa botte, devaient trancher sur les différentes propositions, décider en toute impartialité que la société Pradelle et Cie présentait le meilleur devis, que son spécimen de cercueil, déposé au magasin du Service des sépultures, était le plus conforme à la fois à la dignité des Français morts pour la patrie et aux finances de l'État⁵⁴.

Les deux intrigues se fondent sur une augmentation de la corruption qui suit la courbe ascendante de l'évolution sociale et économique des personnages. Bachelet devient président de la Société des Parents de Héros, puis député, et enfin ministre. Pour devenir président, il exploite avec emphase la mort héroïque de son fils, il se fait élire député en cachant son retour et en manipulant une lettre qu'il lui avait envoyée. Il devient enfin ministre en refusant définitivement d'avouer le retour d'Henri et en falsifiant son livret de famille. Le mensonge et la malhonnêteté progressent et deviennent de plus en plus scandaleux au fur et à mesure des intrigues. Même si

48 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 165-166.

49 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 76.

50 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 15.

51 *Ibid.*, p. 170.

52 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 144.

53 *Ibid.*, p. 60.

54 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 170.

cet ancien combattant va finir par tomber en disgrâce, Pradelle incarne, dans une partie du roman, le profiteur de guerre : il passe de lieutenant à capitaine. Les succès de ses affaires suivent la rapide reconstruction de son domaine La Sallevière. Les scandales attachés à son entreprise sont de plus en plus monstrueux : après avoir enterré les soldats dans des cercueils trop petits, on apprend que Paul est enterré à la place de Pierre, que les employés dépouillent les cadavres de leurs dentiers pour les revendre, ou que les cercueils sont vides, ou que l'on y trouve des Allemands à la place de Français. L'acmé dramatique est le point d'orgue du sacrilège :

Enterrer un Boche dans une tombe française, imaginer des familles entières se recueillir devant des emplacements sous lesquels seraient inhumés des soldats ennemis, les corps de ceux qui avaient tué leurs enfants, étaient promptement insupportable et confinait à la profanation de sépulture⁵⁵.

La pièce de Pagnol et Nivoix se fait toutefois plus cynique que le roman de Lemaitre : si les profiteurs de guerre demeurent triomphants lors du dénouement dans *Les Marchands de gloire*, l'arriviste de Lemaitre est au contraire puni. Une forme de justice est donc rétablie dans *Au revoir là-haut* par la narration de la faillite de Pradelle, ce qui contribue à la satisfaction morale du lecteur. Au contraire, Pagnol et Nivoix concluent par le triomphe de Bachelet nommé ministre, ce qui laisse un goût amer aux spectateurs. On peut constater cette amertume dans la réception critique de la pièce : le mot « pénible » est répété dans la plupart des comptes rendus dramatiques⁵⁶. Pagnol et Nivoix, dans un entretien, revendiquent cette fin immorale imitée, confient-ils, des fables de La Fontaine :

55 *Ibid.*, p. 492.

56 Maxime Girard, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Figaro*, 16 avril 1925 : « Une œuvre où les auteurs affirment d'incontestables qualités dramatiques ; une œuvre que les invités de la répétition générale ont appréciée diversement, et qui divisera pareillement le public, une œuvre qui m'a paru pénible » ; Jane Catulle-Mendès, « *Les Marchands de gloire* », *Le Ménestrel*, 17 avril 1925 : « C'est une œuvre affreusement pénible et qu'il est bien difficile de juger de façon objective. [...] Les auteurs n'ont point escamoté le sujet qu'ils ont choisi. Ils l'ont traité jusqu'à l'extrême et jusqu'à l'in vraisemblance, avec une cruauté et une amertume visiblement tendancieuses » ; Pierre Brisson, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Temps*, 17 avril 1925 : « Ils ont traité avec talent un sujet parfaitement odieux. [...] On déplore d'autant plus qu'ils aient construit la pièce sur une donnée si pénible et par moments si absurde » ; Paul Ginisty, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Point Parisien*, 17 avril 1925 : « L'exploitation de l'héroïsme, les morts de la guerre mis en coupe réglée par des profiteurs faisant servir à leurs intérêts et à leurs ambitions le sacrifice de ceux qui sont tombés – ce pouvait être le sujet d'une grande fresque satirique peinte d'un pinceau âpre et vigoureux. Ce n'est ici qu'une comédie, avec des parties de mélodrame souvent pénible, parfois choquante, passant à la charge et de l'outrance à la sensiblerie, déconcertante par ses invraisemblances » ; Fred Orthys « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Matin*, 17 avril 1925 : « Le sujet de cette pièce est extrêmement pénible et touche parfois à la tragi-comédie [...] » ; Etienne Rey, « Théâtre : *Les Marchands de gloire*, pièce en quatre actes et un prologue de MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix (Théâtre de la Madeleine) », *L'Opinion*, 25 avril 1925 : « [L]es souvenirs pénibles sont encore trop près de nous pour qu'elles aient pu prendre leur essor. »

On nous a dit souvent que le renard – qui joue dans bien des fables le rôle du traître – n'est presque jamais puni et qu'il reste dans « l'ample comédie à cent actes divers », le personnage le plus vivant, le plus complet et, en définitive, le plus sympathique.

Cette sympathie pour un fripon souleva la colère de Lessing. Cet allemand qui fut d'ailleurs le plus intelligent des cuistres admirait beaucoup le corbeau et le renard. Mais il proposait d'ajouter à la fable quelques vers supplémentaires. Le renard dévore le fromage ; le voleur subtil éprouve subitement d'atroces coliques, et meurt en un clin d'œil. Le fromage est empoisonné.

Certes, cette fin est morale, mais Lessing a tort et nous avons suivi La Fontaine. Nous avons rencontré bien souvent des gens qui mangeaient des fromages volés ; ils n'en mouraient pas, bien au contraire. Ils prospéraient à la face du soleil, ils avaient le teint frais, la bouche humide et les dents belles... et c'est pourquoi dans *Les Marchands de gloire* nous n'avons pas empoisonné le fromage⁵⁷.

La satire de l'après-guerre repose sur le contraste entre la richesse de ces parvenus et la misère de certains vétérans⁵⁸ : ainsi l'alternance dans le récit de Pierre Lemaitre entre le parcours de Pradelle et les péripéties d'Albert et Édouard, les anciens poilus, permet de souligner l'injustice de cette société qui oublie de récompenser ses soldats. Albert souffre d'un manque de reconnaissance à son retour : loin d'être triomphal, il est synonyme d'une paupérisation. Le thème de la reconnaissance est double : il s'agit autant d'une reconnaissance physique – affronter les transformations corporelles de l'expérience de guerre – que morale – « obtenir la reconnaissance des services rendus et, plus difficilement, la compensation des préjudices matériels et psychologiques infligés par la guerre⁵⁹ ». Les deux personnages se soustraient à l'épreuve de la reconnaissance physique, en se coupant de leurs proches d'avant-guerre. La scène où Albert, revêtu de sa livrée de liftier, croise Cécile, son ancienne fiancée, dans un ascenseur est vécue comme un moment d'intense humiliation, soulignant que la reconnaissance reste problématique. Même s'il est identifié, Albert ne peut que décevoir Cécile. Ne retrouvant pas son emploi à la banque, chômeur puis laquais et homme-sandwich (que l'époque est en train de dévorer), Albert perd sa place dans la société⁶⁰. Ainsi, il remarque que « l'époque était déjà lointaine où les députés déclaraient, la main sur le cœur, que le pays avait "une dette d'honneur et de reconnaissance vis-à-vis de ses chers poilus"⁶¹ ». Comme l'explique Pierre Lemaitre, « alors que mes personnages pensaient passer de la guerre

57 Anonyme, « Confidences d'auteurs : *Les Marchands de gloire* au Théâtre de la Madeleine », *Le Soir*, 19 avril 1925.

58 Pradelle est lui aussi un vétéran.

59 Bruno Cabanes, « Le retour du soldat au XX^e siècle » [en ligne], *art. cit.*

60 La fiction réalise les angoisses des vétérans. Voici ce qu'explique Bruno Cabanes, *id.* : « La grande angoisse des soldats démobilisables, telle qu'elle apparaît dans des carnets de guerre, et parfois même dans des lettres, c'est de ne pas retrouver leur place dans la société civile. Dans leurs travaux sur les survivants, beaucoup de psychiatres décrivent ce même cauchemar que font la plupart des vétérans au retour de guerre : ils reviennent dans leurs maisons, retrouvent leurs familles, ils leur parlent mais on ne les reconnaît pas, on ne les entend pas. »

61 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 193.

à la paix, ils passent de la guerre à une autre guerre. Ils ont fait une guerre militaire et basculent dans une guerre sociale et économique. C'est une terrible injustice⁶² ». Le romancier cherche ainsi à représenter une « guerre sociale⁶³ » et à représenter « les iniquités d'une société strictement hiérarchisée⁶⁴ ». L'absence de reconnaissance de l'invalidité de guerre s'ajoute à la longue liste des mortifications des vétérans, qui peinent à être considérés comme anciens combattants. De même, le retour du fils de Bachelet est en demi-teinte : la reconnaissance n'est pas immédiate, du moins pour le père Bachelet qui reste suspicieux, à l'inverse de sa mère et de son amie d'enfance Yvonne, décrites comme plus sensibles, conformément aux stéréotypes de genre⁶⁵. Malgré la joie (tardive) des parents, Henri est caché sur la Côte d'Azur dans une maison à Boulouris et ne parvient pas à recouvrer un statut dans la société. Le survivant, gênant pour la carrière politique du père, est proscrit et écarté. Il vit dans la clandestinité et « tremble à la vue des gendarmes parce qu'il n'a pas de papiers⁶⁶ ». Le thème du retour inscrit les deux textes dans une réécriture homérique : Jonathan Shay soulignait déjà les parentés entre le retour du soldat et le retour mythique d'Ulysse⁶⁷. Lemaitre et Pagnol-Nivoix semblent s'inspirer de l'Odyssée d'Homère dans la mesure où ils lient intimement retour et reconnaissance. La place du soldat, à son retour, n'est pas assurée, à l'instar d'Ulysse déstabilisé par les prétendants. Les Pénélope de Lemaitre et Pagnol-Nivoix n'ont pas attendu le soldat et ont cédé aux avances de nouveaux soupirants. Pierre Lemaitre définit également son roman comme celui « de l'exclusion » dans lequel les personnages sont « des exclus de la société, des bannis⁶⁸ ». Albert comme Henri n'ont pas été attendus par leur fiancée ou épouse : Cécile rompt les fiançailles, Germaine, l'ayant cru mort, s'est remariée. Ces personnages féminins témoignent de l'impossible retour des poilus, devenus des déclassés dans la lignée de *Colonel Chabert*. Les deux textes constatent l'écart entre les héros morts et les survivants soupçonnés de n'avoir pas été assez valeureux au combat. Berlureau souligne que les récompenses posthumes du sergent Bachelet ne valent plus rien s'il a survécu et il ajoute : « La première qualité d'un héros, c'est d'être mort et enterré⁶⁹. » Des réflexions similaires sont présentes dans le texte de Lemaitre lors de l'altercation emblématique entre Albert et un chauffeur de taxi exempté : « On commençait à en avoir marre des héros ! Les vrais héros étaient

62 Pierre Lemaitre, « Interview de Pierre Lemaitre à My Little Book Club » [en ligne], *art. cit.*

63 Olivier Parenteau, *art. cit.*, p. 76.

64 *Id.*

65 C'est aussi le cas des femmes dans le roman de Pierre Lemaitre, qui s'acharnent à chercher leurs enfants. Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 137 : « C'étaient toujours les femmes qui se démenaient, qui interrogeaient, qui continuaient leur lutte silencieuse, se levaient tous les matins avec un reste d'espoir à épuiser. Les hommes, eux, n'y croyaient plus depuis longtemps. »

66 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 142.

67 Voir Jonathan Shay, *Achilles in Vietnam*, New York, Scribner, 1994, et *Odysseus in America*, New York, Scribner, 2002.

68 Pierre Lemaitre, « Interview de Pierre Lemaitre à My Little Book Club » [en ligne], *art. cit.*

69 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 123.

morts⁷⁰ ! » L'emploi du discours indirect libre contribue à transformer la réplique du chauffeur en discours consensuel porté par la collectivité française. Demeure un écart entre les vétérans qui ne peuvent tourner la page de la guerre et entendent être récompensés, et les autres qui souhaitent oublier le conflit et leur culpabilité de ne pas y avoir participé. Les deux œuvres mettent en scène une inversion des rangs dans la société : plusieurs héros de guerre deviennent des marginaux tandis que certains hommes restés à l'arrière pendant le conflit ont réussi⁷¹.

Cette marginalité est en partie compensée dans les dénouements des deux œuvres : Albert et Édouard obtiendront une forme de réparation, non par une véritable reconnaissance de leur contribution patriotique mais par un vol, l'arnaque des monuments. Le roman propose un semblant d'*happy end* pour Albert qui s'enfuit avec son magot dans les colonies et semble y vivre relativement heureux avec sa nouvelle fiancée. De plus, Pradelle finit par tout perdre, ce qui permet un rétablissement de l'ordre moral. Toutefois, le récit du suicide d'Édouard indique que la réparation financière est insuffisante à compenser les pertes physiques et morales provoquées par la guerre. Édouard, en quittant le Lutetia, obtient une parodie de haie d'honneur symbolique d'une gloire arrachée par les billets de banque : « Ce n'était pas une haie d'honneur – on ne se comporte pas ainsi dans une grande maison –, mais cela y ressemblait beaucoup⁷². » Ce geste suicidaire final dit assez l'impossibilité de recouvrer une place dans le monde après sa défiguration. Cette scène, fortement chorégraphiée par le protagoniste, tente d'atteindre le sublime. Sa gloire n'est toutefois qu'un *ersatz*, à l'image de son envol « assez disgracieux⁷³ » qui lui offre un moment d'élévation très éphémère. Ce dernier assaut d'Édouard, qui avance « au pas militaire⁷⁴ » avec un balai en guise de carabine, parodie la mort au champ d'honneur, avec le grincement ironique d'un soldat qui tente en vain de s'élever à la gloire. Le fils Bachelet, comme Albert dans *Au revoir là-haut*, occupera en définitive une place aisée (une villa en Corse avec domestiques et une rente de deux mille francs) sans toutefois pouvoir recouvrer son véritable nom de héros de guerre. C'est donc en acceptant les nouvelles règles du jeu de l'après-guerre, en adoptant les comportements corrompus et malhonnêtes, que les vétérans, d'abord perdants de l'histoire, trouvent une forme de rétribution. Berlureau se satisfait que Henri ait « compris la musique » et qu'il fasse taire ses scrupules par un « vieux remède » : « le cataplasme d'oseille »⁷⁵. Les dénouements des deux œuvres divergent néanmoins sur leur tonalité. *Les Marchands de gloire* laisse éclater dans une dernière réplique comique l'hypocrisie de Bachelet regrettant la soi-disant mort de son fils.

70 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 190.

71 Cette division reste topique, comme le souligne Martin Hurcombe, « Guerre du souvenir et guerre des sexes : le camarade infidèle de Jean Schlumberger et le réveil des morts de Roland Dorcelès », dans Pierre Schoentjes (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, *op. cit.*, p. 265 : « Une division plus fondamentale continue de séparer les Français : celle entre anciens combattants et civils. »

72 *Ibid.*, p. 603.

73 *Ibid.*, p. 606.

74 *Ibid.*, p. 605.

75 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 153.

La fin d'*Au revoir là-haut* résonne comme une tragédie par la mort d'Édouard – provoquée qui plus est par le père, ce qui désamorce toute retrouvaille contrairement à l'adaptation filmique d'Albert Dupontel – et par le chagrin d'Albert qui pleure la disparition de son ami.

La tartufferie de la commémoration

Toutefois, ce respect pour les « vrais héros » morts et enterrés, qui justifie le déclasserement des survivants, n'est souvent qu'un discours conventionnel et hypocrite. La commande de cercueils d'un mètre trente pour l'enterrement de soldats dans *Au revoir là-haut* suppose une profanation de leurs dépouilles :

Chacun commençait à imaginer les conséquences pratiques : placer un soldat mort d'un mètre soixante dans cercueil d'un mètre cinquante. Dans l'esprit du contremaître, il fallait plier la tête du mort, le menton contre la poitrine. Dupré pensait plutôt qu'on placerait le cadavre sur le flanc, les jambes légèrement repliées⁷⁶.

De plus, les morts, enterrés n'importe où, n'ont plus de croix à leurs noms véritables. Pradelle commente les erreurs de ses employés chinois : « Qu'est-ce que ça peut foutre, bordel de merde ! Quand ils viennent se recueillir, les parents, ils creusent la tombe pour vérifier que c'est bien leur mort à eux⁷⁷ ? » L'arnaque aux monuments aux morts apparaît comme une revanche des soldats et un « pied-de-nez⁷⁸ » à l'égard de ces discours célébrant l'héroïsme patriotique : « Albert était un peu choqué : traiter de héros, par dérision, des gens qui se cotisaient pour un monument⁷⁹... » Ces discours à la mémoire des morts de la Grande Guerre sont ridiculisés dans *Les Marchands de gloire* puisqu'ils n'expriment plus le deuil sincère de Bachelet. Ce dernier joue la comédie du père endeuillé pour servir ses ambitions politiques, lors de sa campagne pour les élections législatives. Les mots de l'opposition socialiste permettent de mettre en valeur la monstruosité du procédé : « Ces patriotes astucieux se sont arrangés pour faire revenir sa dépouille à la veille des élections. Surveillons-les de très près : ils veulent sans doute prélever la peau de son dos pour en faire un tambour électoral⁸⁰. » Bachelet se conforme à l'*ethos* d'un politicien au-dessus des querelles de partis, prônant la réconciliation, qui œuvre pour la grandeur de la France et se dévoue pour son pays comme son fils s'est sacrifié sur le front. Le devoir de mémoire est bafoué : non seulement fait-il passer son fils pour un fervent patriote alors qu'on trouve dans ses lettres des propos antimilitaristes, mais il censure ses lettres et manipule sa prose pour répliquer au tract de l'opposition. Ces fictions déconstruisent donc l'image d'une France vouée à la commémoration, au deuil et à la mémoire des héros. Ce discours, souvent de circonstance pour servir des intérêts individuels, devient une abominable tartufferie. Le lieu de mémoire, que sont les

76 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 255.

77 *Ibid.*, p. 320.

78 *Ibid.*, p. 445.

79 *Ibid.*, p. 449.

80 Marcel Pagnol et Paul Nivoix, *op. cit.*, p. 100.

monuments aux morts, est vidé de son sens sacré : le culte républicain qui célèbre le citoyen se transforme en supercherie⁸¹.

À presque un siècle d'écart, dans des contextes historiques très différents, ces deux œuvres centrées sur le monument ne peuvent répondre aux mêmes intentions. La pièce satirique de Pagnol-Nivoix attaque les politiciens de la chambre bleu horizon qui se servent de la commémoration comme levier politique. Le roman de Pierre Lemaitre, publié en 2013 et centré sur la commémoration, semble anticiper sur le centenaire de la Première Guerre mondiale. Olivier Parenteau note également la valeur commémorative du roman de Lemaitre : « Des romans comme *14* et *Au revoir* sont commémoratifs, en ce qu'ils rappellent à la mémoire la Première Guerre mondiale au moment même où son centenaire se profile à l'horizon⁸². » Aussi le contexte historique qu'il évoque pourrait-il se lire comme une image de la commémoration à venir. Cette mémoire saccagée dans les années 1920 demande une commémoration exemplaire : celle proposée par le roman lui-même. Son article paru dans *Le Monde*⁸³, qui critique le manque d'unité au sein de l'Europe à l'occasion de ce centenaire, témoigne de l'intérêt de l'écrivain pour la question et définit son roman comme un hommage à la mémoire des poilus. En s'attachant également à un fait historique mal connu du grand public, le romancier construit une commémoration qui sort des discours univoques, officiels et consensuels sur la Grande Guerre, de la « mémoire conservatrice et molle, autour du triptyque classique : déploration de la dureté de la guerre, exaltation du patriotisme et nécessité de la paix et de l'Europe⁸⁴ ». Le narrateur mélancolique qui clôt le roman sur le personnage de Joseph Merlin semble regretter, à l'instar de son personnage, le manque de publicité sur cette affaire :

Après quoi, l'actualité passant, on se désintéressa de cette affaire.
Restèrent les commémorations, les morts, la gloire. La patrie.

Que le nom *commémoration* apparaisse dans les dernières lignes du roman justifie que le centenaire 14-18 reste une préoccupation centrale de la fiction. Le romancier, en finissant sur l'image de Merlin entretenant les tombes des Poilus, répare cette valse des morts et soigne cette mémoire refoulée :

81 Voir Antoine Prost, « Les monuments aux morts : culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, t. I, p. 218-219 : « Le culte républicain des morts de la guerre, tel qu'il se constitue et se pratique entre les deux guerres, est sans doute le seul exemple historique de religion civile au sens de Rousseau. [...] C'est ensuite un culte laïque, qui n'a ni dieu ni prêtre. Ou plutôt le dieu, le prêtre et le croyant se confondent : au vrai, le citoyen s'y célèbre lui-même. »

82 Olivier Parenteau, *art. cit.*, p. 76.

83 Pierre Lemaitre, « Grande Guerre : une mémoire fragmentée » [en ligne], *Le Monde*, 1^{er} juillet 2014 [https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/07/01/1-europe-en-ordre-disperse_4447304_3232.html].

84 Nicolas Offenstadt, dans l'interview menée par Véronique Soulé, « Le poilu, l'une des figures les plus œcuméniques du XX^e siècle », *Libération*, 24 janvier 2014.

Pendant bien des années, si vous passiez à Saint-Sauveur, qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, vous étiez sûr de le voir enfoncer à grands coups de galoche sa pelle dans la terre alourdie par la pluie, afin d'entretenir les parterres et les allées⁸⁵.

Cette phrase très barrésienne, qui associe l'imaginaire de la terre et des morts, annonce que cent ans après, les morts sont convenablement enterrés par une commémoration qui ne passe pas sous silence les combines des cimetières. Cette conclusion s'inscrit dans un imaginaire christique de la rédemption des âmes et de la résurrection de la terre, un *topos* des écrits de guerre d'après Nicolas Beaupré⁸⁶. Lemaitre répond également par la fiction à une demande affective, émotionnelle et populaire des Français, qu'il évoque dans son article :

Je suis frappé, lors de signatures en librairie, par le grand nombre de lecteurs qui me demandent d'ajouter, dans la dédicace de mon livre, un mot pour un grand-père, un grand-oncle, deux cousins morts le même jour. On me raconte des histoires de famille. On m'apporte, simplement pour me les montrer, des photographies, des lettres, des objets. L'authenticité qui se dégage de ces brèves conversations est très touchante.

En France, la mémoire de cette guerre conserve, un siècle plus tard, quelque chose de très affectif qui est sans doute la conséquence de ce que Stéphane Audouin-Rouzeau a très bien appelé « le poids des morts sur les vivants »⁸⁷.

Le romancier présente le partage d'expériences que suscite ce conflit et le besoin de la communauté « de se refonder sur la mémoire partagée⁸⁸ » : ce serait une explication du succès populaire des fictions sur la Grande Guerre d'après Dominique Viart. Là où Pierre Lemaitre se conforme à un goût contemporain pour le récit de guerre dans une fresque *middlebrow culture*, volontairement populaire, la pièce de Pagnol-Nivoix met mal à l'aise et trouble les spectateurs des années 1920, contemporains des événements mis en scène. Pierre Brisson écrit ainsi : « Ils touchent à des blessures trop vives encore. Et la liberté satirique provoque ici un profond malaise⁸⁹. » Louis Schneider commente également : « Je ne crois pas que, même en cherchant bien, on eût pu trouver un sujet plus choquant à traiter que celui des *Marchands de gloire*⁹⁰. » Cet inconfort, qui tient à l'actualité du sujet, est renforcé sans doute par le choix du théâtre qui offre des possibilités de réactions et d'interactions entre le public et la scène. Les auteurs satiristes atteignent leur but puisque la pièce soulève des protestations, comme en témoignent les journalistes Louis Schneider⁹¹ et Alexis

85 Pierre Lemaitre, *op. cit.*, p. 615.

86 Nicolas Beaupré, *Écrits de guerre 1914-1918*, Paris, CNRS éditions, 2013, p. 359.

87 Pierre Lemaitre, « Grande Guerre : une mémoire fragmentée » [en ligne], *art. cit.*

88 Dominique Viart, « En quête du passé : la Grande Guerre dans la littérature contemporaine », dans Pierre Schoentjes (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, *op. cit.*, p. 340.

89 Pierre Brisson, *art. cit.*

90 Louis Schneider, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Gaulois*, 17 avril 1925.

91 *Id.* : « Elle soulèvera certains soirs de légitimes protestations par son audace. »

Caille⁹². *Les Marchands de gloire*, qui, écrit-on « conviendrait plutôt à la polémique des journaux⁹³ » par son sujet « scabreux⁹⁴ », suscite le débat, inspire un *agôn* qui renoue avec les fonctions démocratiques du théâtre. Ainsi, des commémorations de l'entre-deux-guerres au centenaire de 14-18, la mémoire de la guerre n'est qu'un monument profané.

S'il reste douteux que Pierre Lemaitre ait consulté dans son travail préalable de recherche une pièce aussi oubliée que *Les Marchands de gloire*, les parentés entre les deux textes demeurent indubitables. On pourrait avancer que la qualité de la documentation du romancier a permis de refléter un esprit d'époque que la pièce de Pagnol-Nivoix saisit par son actualité. De plus, ces proximités thématiques se doublent de positionnements sociologiques similaires entre Pagnol et Lemaitre. La postérité du dramaturge ressemble à la renommée de Lemaitre : tous deux sont appréciés du grand public mais leur célébrité nuit à leur capital symbolique. Pagnol comme Lemaitre, proches de la *middlebrow culture*, reçoivent des reconnaissances institutionnelles (prix littéraire, élection à l'Académie) mais ne sont pas considérés comme des auteurs majeurs du canon français. Ces auteurs patrimoniaux – dont la communauté populaire s'empare – prennent justement pour thème un lieu de mémoire, les cimetières et les monuments aux morts de la guerre. Leurs ouvrages funèbres, qui se centrent sur les cadavres des soldats de 14-18, posent tous deux des questions patrimoniales : que faire de l'héritage et de la mémoire de cette guerre ? Comment rendre ces reliques sacrées essentielles à la communauté sans en trahir la valeur individuelle et affective ?

92 Alexis Caille, « Théâtre de la Madeleine, *Les Marchands de gloire* », *Le Soir*, 17 avril 1925 : « Et pourtant, vigoureuse, dramatique, brutale, avec des violences qui ont quelquefois soulevé des protestations bruyantes [...] »

93 Louis Schneider, *art. cit.*

94 Charles Méré, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire*, pièce en quatre actes et un prologue de MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix », *L'Excelsior*, 17 avril 1925 : « Le sujet était scabreux. »

Références

- ANONYME, « Confidences d'auteurs : *Les Marchands de gloire* au Théâtre de la Madeleine », *Le Soir*, 19 avril 1925.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « Qu'est-ce qu'un deuil de guerre ? » [en ligne], *Revue historique des armées*, n° 259 (2010) [<http://journals.openedition.org/rha/6973>].
- BEAUPRÉ, Nicolas, *Écrits de guerre 1914-1918*, Paris, CNRS éditions, 2013.
- , *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- BRISSON, Pierre, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Temps*, 17 avril 1925.
- CABANES, Bruno, *Une victoire endeuillée, la sortie de guerre des soldats français, 1918-1920*, Paris, Éditions du Seuil, 2014 [2004].
- , « Le retour du soldat au XX^e siècle » [en ligne], *Revue historique des armées*, n° 245 (2006) [<http://journals.openedition.org/rha/5352>].
- CAILLE, Alexis, « Théâtre de la Madeleine, *Les Marchands de gloire* », *Le Soir*, 17 avril 1925.
- CATULLE-MENDÈS, Jane, « *Les Marchands de gloire* », *Le Ménestrel*, 17 avril 1925.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
- DUGAIN, Marc, *La Chambre des officiers*, Paris, J.-C. Lattès, 1998.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, « L'écriture de l'événement chez Le Clézio, Rouaud et Hanotte », dans Pierre SCHOENTJES (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008, p. 291-302.
- GINISTY, Paul, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Point Parisien*, 17 avril 1925.
- GIRARD, Maxime, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Figaro*, 16 avril 1925.
- HURCOMBE, Martin, « Guerre du souvenir et guerre des sexes : le camarade infidèle de Jean Schlumberger et le réveil des morts de Roland Dorgelès », dans Pierre SCHOENTJES (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008, p. 263-274.
- JAPRISOT, Sébastien, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris, Éditions Denoël, 1991.
- LEMAITRE, Pierre, « Grande Guerre : une mémoire fragmentée » [en ligne], *Le Monde*, 1er juillet 2014 [https://www.lemonde.fr/idees/article/2014/07/01/l-europe-en-ordre-disperse_4447304_3232.html].
- , *Au revoir là-haut*, Paris, Albin Michel (Le Livre de poche), 2013.
- , « Interview de Pierre Lemaître à My Little Book Club » [en ligne], *My Little Book Club*, s. d. [<https://www.mylittlebookclub.fr/a-lire/l-interview-de-pierre-lemaître>].
- MÉRÉ, Charles, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire*, pièce en quatre actes et un prologue de MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix », *L'Excelsior*, 17 avril 1925.
- ORTHYS, Fred, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Matin*, 17 avril 1925.
- PAGNOL, Marcel et Paul NIVOIX, *Les Marchands de gloire*, dans *Œuvres complètes de Marcel Pagnol*, Paris, Éditions de Fallois, 1995 [1925], t. 1.

- PARENTEAU, Olivier, « Déclenchements romanesques des hostilités : la Grande Guerre dans les *incipit* de *14* de Jean Echenoz et d'*Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre », *Oxford French Studies Bulletin*, vol. 36, n° 137 (hiver 2015), p. 74-77.
- PAU, Béatrice, *Le Ballet des morts : État, armée, familles, s'occuper des corps de la Grande Guerre*, Paris, Vuibert, 2016.
- PROST, Antoine, « Les monuments aux morts : culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », dans Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, t. I, p. 195-225.
- RASPIENGEAS, Jean-Claude, « La démesure et la jubilation d'Albert Dupontel », *La Croix*, 25 octobre 2017.
- REY, Etienne, « Théâtre : *Les Marchands de gloire*, pièce en quatre actes et un prologue de MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix (Théâtre de la Madeleine) », *L'Opinion*, 25 avril 1925.
- RIEDEL, Léon, *Guerre et littérature : le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre : littératures française, anglo-saxonne et allemande, 1910-1930*, Paris, Klincksieck, 1978.
- RIEUNEAU, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque du XX^e siècle), 1974.
- SCHNEIDER, Louis, « Théâtre de la Madeleine : *Les Marchands de gloire* », *Le Gaulois*, 17 avril 1925.
- SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre : variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- SHAY, Jonathan, *Odysseus in America*, New York, Scribner, 2002.
- , *Achilles in Vietnam*, New York, Scribner, 1994.
- SOULÉ, Véronique, « Le poilu, l'une des figures les plus oecuméniques du XX^e siècle », *Libération*, 24 janvier 2014.
- THEETEN, Griet, « “Une remontée dans les traces” : la représentation de la Première Guerre mondiale dans le roman policier français contemporain », dans Pierre SCHOENTJES (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008, p. 303-324.
- , « Les lieux de mémoire de la Grande Guerre chez Xavier Hanotte : vers la construction de l'identité » [en ligne], *Textyles*, n^{os} 32-33 (2007) [<http://journals.openedition.org/textyles/330>].
- VIART, Dominique, « En quête du passé : la Grande Guerre dans la littérature contemporaine », dans Pierre SCHOENTJES (dir.), *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008, p. 325-344.



À partir d' « (Une scène primitive ?) » : « Écrire pour s'interrompre » ou le tragique chez M. Blanchot

THIERRY DURAND

*Aussi la philosophie [platonicienne] est-elle cette incantation et cette magie
qui apaise l'inquiétude de l'enfant qui est au-dedans de nous, cet enfant
qui s'angoisse de la mort comme de la venue d'un Croquemitaine.*

— Jacques Darrilat¹

Dans le chapitre III de *L'Entretien infini*, Maurice Blanchot s'interroge sur la signification du tragique dans les *Pensées*² de Pascal. Le schème tragique, explique-t-il, réside dans l'affirmation de deux contraires qui s'excluent l'un l'autre. C'est le cas, par exemple, du rapport des thèses énoncées dans le fragment 230 : « Incompréhensible que Dieu soit, et incompréhensible qu'il ne soit pas ; que l'âme soit avec le corps, que nous n'ayons pas d'âme ; que le monde soit créé, qu'il ne le soit pas³ [...] ». Chaque proposition faisant irréductiblement front à la suivante, la synthèse est impossible, dit Blanchot qui parle à ce propos d'un « affrontement d'incompatibilités » (EI, 142). Il déclare ainsi que Pascal cesse d'être tragique dès qu'il donne trop de poids aux « marques sensibles » de Dieu dans le monde (EI, 150-151). Pour l'auteur de *L'Entretien infini* comme pour le sens commun, l'expérience tragique réside ainsi dans une double parole – Blanchot en rappelle la formulation mythique lorsque Apollon dit à Admète : « Tu n'es qu'un

1 Jacques Darrilat, « Philosophie et tragédie » [en ligne], site Internet *Jacques Darrilat* [www.jdarrilat.net/Introductionphilosth/Antiquite/Tragediephilo/Representragique.html].

2 Maurice Blanchot, « La Pensée tragique », *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, n° 43 (juillet 1956), p. 113-122 ; n° 44 (août 1956), p. 299-305. Voir aussi Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 137-152, et plus particulièrement la note 2 de la p. 152 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte par les initiales EI, suivies du numéro de la page.

3 Blaise Pascal, *Pensées et opuscules* [en ligne], édition établie par Léon Brunschvicg, Paris, Hachette, 1909, fragment 230 ; voir aussi le fragment 229 [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56034742]. Toutes les citations des *Pensées* sont extraites de cette édition.

mortel ; aussi ton esprit doit-il nourrir deux pensées à la fois » (EI, 113) – qui soumet l'homme à l'épreuve de son insuffisance ontologique.

Lorsque Blanchot écrit plus tard dans *L'Écriture du désastre*⁴ que le désastre dissuade du tragique (ED, 10), le tragique dont il est question nomme cette expérience particulière de la pensée face à l'inconcevable : le personnage tragique est celui qui, dit-il, « a rencontré cela qui, infiniment hors de lui et au-dessus de lui, tient rassemblées, en un événement initial, la plus grande clarté et la plus grande obscurité, unité incompréhensible en face de laquelle il se tient dorénavant » (EI, 142). Par opposition, ce que Blanchot appelle le désastre n'est pas « au-dessus » ou « hors » de l'homme, et il n'est pas davantage l'expérience d'un rassemblement ou d'un « se tenir devant ». De fait, le désastre blanchotien échappe au schéma tragique qui oppose l'humain à la transcendance et il ne se résout pas au terme d'une relève dont seul Dieu (ou les dieux) est la mesure. C'est de ce tragique de la frontalité que le désastre nous dissuade ou nous détourne. D'un autre côté, cependant, si le tragique est l'épreuve fondamentale d'une pensée disjointe, irréconciliable avec elle-même, et livrée à un *pathos*⁵ qui affecte l'existant en lui révélant un destin, il faut alors ajouter que l'« expérience désastreuse et sans issue » de la parole « privée de centre », dont parle Blanchot dans *Le Livre à venir*⁶, se déploie elle aussi au plus près de la condition tragique. C'est de cette dimension tragique de l'erreur et de l'errance qui parcourt tout l'être-au-monde blanchotien, qu'il est question dans les analyses qui suivent.

4 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte par les initiales ED, suivies du numéro de la page.

5 « Dans ce *pathos*, la pensée est contrainte de prendre une mesure plus juste tant d'elle-même que de ce qu'elle veut comprendre. Et, pour l'avoir enduré, elle sait, désormais, qu'elle ne peut poursuivre son office de comprendre et de connaître qu'en conservant ce sens du tragique qui, seul, confère sa juste gravité à l'exercice de la pensée » (François Chirpaz, *Le Tragique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 p. 103). Blanchot emprunte le mot « contrariété » à Pascal qui l'utilise à plusieurs reprises dans les *Pensées* : « Sources de contrariétés. Un Dieu humilié, et jusqu'à la mort de la croix ; un Messie triomphant de la mort par sa mort. Deux statures en Jésus-Christ, deux avènements, deux états de la nature de l'homme » (Maurice Blanchot, « La Pensée tragique », *art. cit.*, p. 687). Dans *Faux pas*, Blanchot présente l'angoisse comme ce « qui empêche de dire [...] Rien, rien ! Enfin, il n'y a rien » (Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1971 [1943] p. 33). Deux autres livres de Blanchot : *Thomas l'obscur*, deuxième version, Paris Gallimard, 1950, et *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, sont référencés entre parenthèses dans le texte par les initiales TO et PA respectivement.

6 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986 [1959], p. 286.

La scène tragique

Dans un fragment de *L'Écriture du désastre* intitulé « (Une scène primitive ?) »⁷, que Blanchot présente, dans une lettre à Pierre Madaule, comme le « noyau » du livre⁸, l'écrivain suppose la scène suivante : un enfant est chez lui et regarde par la fenêtre. Le spectacle offert est familier : le jardin, son « espace de jeu » délimité par le mur de la maison contiguë. Par lassitude, l'enfant regarde le ciel, un ciel d'hiver, ordinaire, « un jour terne et sans lointain ». C'est alors – « ce qui se passe ensuite » – que sur-vient – le ciel n'a pas changé, il s'agit, insiste le narrateur, du « même ciel » –, un bouleversement fulgurant dans le regard de l'enfant : le ciel est sans lointain et le voici « ouvert » ; il est gris et le voici noir ; couvert de nuages, il est soudainement « vide absolument », d'un vide tel qu'il absorbe et submerge le personnage. Le troisième moment de la scène est la révélation qui s'impose à l'enfant d'une absence absolue. Tout, la pièce dans laquelle il se trouve, le terrain de jeu et le monde promis au-delà, tout se trouve avoir toujours déjà été effacé dans l'immobilité d'un vide éternel, d'une absence telle « que tout s'y est depuis toujours et à jamais perdu », écrit Blanchot. Un destin se joue, qui voue l'enfant à se survivre (il est perdu « depuis toujours ») dans un « trait interminable » à entendre aussi bien comme trait tiré sur tout que blessure mortelle, comme si toutes les questions refluait vers une seule, « venant de nous et nous visant en tout ce qu'elle vise », comme il est dit dans *L'Entretien infini* (EI, 17). L'épreuve décrite se présente ainsi comme le négatif du Mémorial de Pascal⁹ : là où il est écrit « oubli du monde et de tout hormis DIEU », c'est qu'il n'y a rien qui, dans la scène, prend en quelque

7 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 117. Le passage est reproduit ci-dessous. Il constitue le premier de trois fragments qui commencent par l'indication « (Une scène primitive ?) ». Le deuxième fragment se trouve aux pages 176-179 et le troisième aux pages 191-196. Toutes les citations extraites du premier fragment se trouvent à la page 117 de *L'Écriture du désastre*. Les références aux deux fragments suivants sont indiqués avec leur pagination propre.

« (Une scène primitive ?) *Vous qui vivez plus tard, proches d'un cœur qui ne bat plus, supposez, supposez-le : l'enfant – a-t-il sept ans, huit ans peut-être ? – debout, écartant le rideau et, à travers la vitre, regardant. Ce qu'il voit, le jardin, les arbres d'hiver, le mur d'une maison : tandis qu'il voit, sans doute à la manière d'un enfant, son espace de jeu, il se lasse et lentement regarde en haut vers le ciel ordinaire, avec les nuages, la lumière grise, le jour terne et sans lointain.*

Ce qui se passe ensuite : le ciel, le même ciel, soudain ouvert, noir absolument et vide absolument, révélant (comme par la vitre brisée) une telle absence que tout s'y est depuis toujours et à jamais perdu, au point que s'y affirme et s'y dissipe le savoir vertigineux que rien est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà. L'inattendu de cette scène (son trait interminable), c'est le sentiment de bonheur qui aussitôt submerge l'enfant, la joie ravageante dont il ne pourra témoigner que par les larmes, un ruissellement sans fin de larmes. On croit à un chagrin d'enfant, on cherche à le consoler. Il ne dit plus rien. Il vivra désormais dans le secret. Il ne pleurera plus » (Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 117).

8 « Le noyau du livre est la "scène primitive", ce qui se révèle à l'enfant [...] » (Maurice Blanchot et Pierre Madaule, *Correspondance 1953-2002*, Paris, Gallimard, 2012, p. 29).

9 Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, 2011.

sorte la première place. L'enfant mythique, celui du retour à l'utopie (l'utopie de l'enfance), auquel Blanchot fait référence dans un article intitulé « La conquête de l'espace¹⁰ », fait place ici à l'autre face de l'enfance, celle d'une vanité essentielle définie comme « pur reflet » dans *L'Espace littéraire*¹¹ ou « puérité absolue » dans *Thomas l'obscur* (TO, 62).

On peut être tenté, dans un premier temps, de présenter cette expérience dans un contexte existentialiste : elle consisterait alors à renoncer à la défroque des fausses vérités dont l'espace familier et conventionnel du jardin, celui du divertissement, serait ici la métaphore. Mais comme l'indiquent les références à Winnicott, et notamment celles qui précèdent la scène¹², les choses sont plus radicales : ce qui s'annonce à l'enfant sous la forme de la fascination écarte tout « après », tout dépassement ou toute assimilation. Il n'en guérit pas. Il ne s'en relève pas¹³. Tout se passe en effet comme si la « vitre brisée » citée dans la scène était la métaphore d'un double regard, l'un contribuant à l'édification et la fortification du moi (PA, 9) de l'enfant alors que l'autre, « l'œil de l'œil, la pensée de la pensée » (TO, 68), témoigne au contraire de l'insignifiance révélée soudainement dans un regard vide et toujours déjà mort : *Le Pas au-delà*, publié quelques années plus tôt, parlait ainsi du moi « fissuré, dès le jour où le ciel s'ouvrit sur son vide » (PA, 9). L'un est mise à distance, pouvoir et savoir appropriateurs, autorité, tandis que l'autre est fascination et passivité (l'enfant n'a pas suscité la vision qui s'impose à lui, il s'y découvre soudainement destiné). Par rapport au savoir familier, l'autre savoir est incommunicable, jubilatoire et ravageur¹⁴. Il se présente comme un abîme irrévocable et absolument séparé du monde à construire. Il faut y insister, ce savoir intraitable ne remplace pas le savoir familier, pas plus que ce dernier n'est à la mesure de ce que l'enfant a vu. C'est là le paradoxe de la révélation mentionnée par le narrateur, révélation qui n'est ni chronologique, ni simple juxtaposition, mais l'affirmation d'une disjonction dans le même (« le même ciel ») – une affirmation à la fois dans

10 Maurice Blanchot, *Écrits politiques*, textes rassemblés par Éric Hoppenot, Paris, Cahiers de la NRF, 2008, p. 127.

11 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 26.

12 Voir Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 112.

13 Dans ses *Essais critiques*, Barthes parle du paradoxe d'une « signification sans signifié ». Il semblerait bien qu'« (Une scène primitive ?) » s'inscrive dans la même « littérature à ciel ouvert » ; Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 241.

14 C'est sur ce savoir, très difficile à situer, que Philippe Lacoue-Labarthe s'interroge dans *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*. Dans ce texte passionnant et rigoureux, Lacoue-Labarthe interroge, à la suite de Blanchot lui-même, la primitivité de la scène. Il lie la scène, sa nature parenthétique si on peut résumer les choses ainsi, à une condition d'impossibilité qu'il compare au tragique chez Hölderlin : « Le mourir transcendantal, la condition de l'existence même – et tel est son statut absolument paradoxal, relevant de ce que j'ai cru acceptable de nommer, à propos de Hölderlin notamment et de sa pensée du tragique, une hyperbologie – est purement et simplement une condition d'impossibilité » (Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 146). C'est dans cette impossibilité du désastre ou de l'absence de mythe qui travaille l'écrivain, et que Lacoue-Labarthe associe à une forme d'« énergie du mot » à la toute fin de son texte, que la présente analyse veut se situer.

et hors la pensée, dans et hors le corps¹⁵. Une specularité est à l'œuvre qui double le monde et l'enfant de leur nullité.

La scène ne consiste donc pas à affirmer un savoir propositionnel interprétable ou analysable, mais à mettre en avant une certaine inactualité¹⁶ ou une certaine a-contemporanéité, celle de ce qu'on appelle « monde » et celle de ce qu'on appelle « sujet ». L'enfant et le monde par lui se découvrent bréchés par leur impossibilité et s'abîment dans le vertige de leur reflet vide, de leur effondrement. L'exorde qui ouvre la scène, « vous qui vivez plus tard [...] », adressé à un destinataire à la fois posthume et contemporain, invite ainsi à considérer l'événement sur le mode de la réserve car, en effet, comment parler à partir d'un cela qui dissuade et ruine tout *logos* ? La répétition qui introduit la scène, « Supposez, supposez-le » (ED, 117)¹⁷, souligne l'intention de Blanchot qui n'est pas d'exposer une vérité ontogénétique, historique ou philosophique, mais de témoigner dans son clair-obscur du secret vide qui est la part incommunicable de chacun. Il s'agit bien d'une forme de tragique puisque l'expérience est ici celle de l'humain face à l'impossibilité de donner sens à une existence toujours déjà prise dans une double exigence : celle de l'enfant qui contemple et celle de l'enfant toujours déjà mort, celle d'un corps-objet et celle d'un corps étranger, celle de la connaissance philosophique et celle d'un certain savoir tragique. Mais il s'agit d'un tragique particulier, très différent de celui des *Pensées* : l'ordre humain, celui du divertissement illustré par le jardin, ne fait nullement face à un ordre supérieur. « (Une scène primitive ?) » n'est pas la mise en scène de Dieu caché ou d'Apollon. Si l'enfant ne dit rien, ce n'est pas parce qu'une raison plus grande le dépasse, mais parce qu'il a désormais partie liée avec un abîme qui ne veut rien dire et qui emporte tout dans son silence, tout en laissant tout en l'état. C'est le poids (d'une insoutenable légèreté) de cet enfant toujours déjà mort, toujours déjà abîmé, qui constitue le tragique du savoir mentionné dans la seconde partie de la scène. Par l'enfant, « c'est-à-dire non par lui, mais par le savoir qu'il porte [...] s'annonce un rapport tout autre » (EI, 11), écrit Blanchot qui parle à ce propos de « savoir vertigineux ».

De quel ordre est ce savoir qui s'affirme en se dissipant ? Il n'est pas déterminé par une intentionnalité. Il n'est ni projet, ni prise de conscience, mais laisse au contraire l'enfant interloqué et jubilant. Tout se passe comme si nous avions affaire à une « extase négative¹⁸ », à un présent disjoncté, discontinué dans sa continuité même. Face au savoir qui s'approprie et revient au même – savoir phénoménologique

15 On pourrait ici reprendre l'expression de « limite indécidable » que Jacques Derrida utilise dans *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, 1998, p. 31-32, et qu'il associe au secret. Le point d'interrogation du titre souligne, lui aussi, cette indécidabilité comme si Blanchot voulait – c'est une constante de sa réflexion – éviter le piège du récit ou du mythe fondateur.

16 Blanchot affirme être cet enfant inactuel : « cet enfant, ce fut moi » (Maurice Blanchot et Pierre Madaule, *op. cit.*, p. 29).

17 Voir notamment Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature : avec Jacques Derrida*, Paris, Éditions Galilée, 1997, p. 175. Voir également Jacques Derrida, « Maurice Blanchot est mort », *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 295.

18 Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 136.

dont Zarader nous rappelle par ailleurs combien Blanchot en est le commentateur à la fois alerte et distancié¹⁹ –, « (Une scène primitive ?) » met en avant le paradoxe d'un savoir qui n'est pas un autre savoir et qui échappe aussi bien à la conscience qu'« aux fades enseignements de la conscience-inconscience » (ED, 94). C'est la révélation de cette absence à soi qu'il faut désormais essayer de comprendre dans son contexte tragique.

La négativité tragique

L'expérience de l'enfant affirme le monde tout en le rendant, défait, à son impossibilité, à son insignifiance. Cette insignifiance, cependant, n'est pas une contradiction. Elle laisse le monde en l'état : il n'y a pas d'autre monde que le nôtre, à la fois tout et rien, essentiel et vain. Il est permis d'imaginer qu'à l'image de Blanchot lui-même, l'enfant passera sa vie d'écrivain face au « ressassement » de cet irrésistible appel de vide dans le savoir du même et qui ne mène nulle part.

Dans *L'Entretien infini*, Blanchot définit ce savoir comme une expérience que « nous portons » (EI, 17) mais qui ne nous importe pas, « comme si, ne venant que de nous, elle nous exposait à tout autre que nous » (EI, 17). À côté du savoir de « l'esprit en ses prérogatives » (ED, 112), celui, explique Blanchot, qui confirme l'unité du moi, s'annonce ainsi, sur une scène effroyablement plus ancienne que celle du moi-sujet, un savoir de la dépossession qui est aussi une dépossession du savoir. Se trouve alors mis en jeu autre chose que l'appropriation du monde comme objet, ce que Heidegger, dont la langue blanchotienne est parfois si proche, appelle l'achèvement de la métaphysique : « L'être de l'étant est désormais cherché et trouvé dans l'être-représenté de l'étant²⁰. » Déjà dans *Le Pas au-delà* Blanchot questionnait l'exigence d'unité et déclarait ainsi : « À l'unité, nous aspirons nécessairement par la plus haute raison, par le désir le plus fort, il ne faut donc pas lui manquer », puis il ajoutait : « Seulement l'unité, ni l'unique ne sont l'exigence ultime, ou ne le seraient que pour celui qui peut s'arrêter à l'ultime de l'exigence, ainsi que se contenter de remonter à un premier commencement » (PA, 172-173)²¹. Or, « rien est ce qu'il y a » l'affirme : l'origine se perd dans la viscosité d'un « il y a » qui détourne ou dissuade de toute assise ontologique, de tout ultime, de toute unité. Il faut donc préciser ce « savoir vertigineux²² » qui n'est ni métaphysique, ni thérapeutique, un savoir que nous portons mais sur lequel nous n'avons pas prise, qui s'affirme dans sa dissipation, échappe à l'être-représenté, submerge l'enfant, et dont la seule approche mise en avant dans la scène est une somatique, une affection du corps (un savoir porté par son vertige), d'un certain corps en tout cas et, en quelque manière, sachant. Tout se passe comme si, à l'instar de l'« émotion hétéronome » dont parle

19 Marlène Zarader, *L'Être et le neutre : à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Verdier, 2001.

20 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980 [1950], p. 117.

21 Le « surmoi », par exemple, tout comme le « je » transcendantal sont des traductions de « l'Un », est-il écrit dans *L'Écriture du désastre* ; Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 212.

22 Le mot vertige, lié à l'expérience de la différence, apparaît à d'autres reprises chez Blanchot. *L'Entretien infini*, par exemple, parle du « vertige de l'espace » ; Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 618.

J. M. Salanskis à propos de l'éthique de Lévinas²³, il fallait aussi, pour commencer de défaire le nœud blanchotien, relever dans « (Une scène primitive ?) » le passage d'un registre à un autre, d'une théorie qui est contemplation et représentation du ciel et du monde (c'est le premier moment de la scène : la maîtrise), à une forme d'affectivité qui excède la conscience de l'enfant, un peu comme si le corps avait son savoir que la raison ne connaîtrait pas. Ce « savoir vertigineux que rien est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà²⁴ », n'est pas discursif ou démonstratif, en effet, mais intensif : le narrateur parle du « sentiment de bonheur qui aussitôt submerge l'enfant » (ED, 117). La « joie ravageante » et le « ruissellement sans fin de larmes » constituent tout le savoir du trait qui lui est porté. « Savoir » se manifeste dans le corps de l'enfant par des affects qui le traversent.

Le champ sémantique du *pathos*, à associer, selon les périodes de la réflexion blanchotienne, à l'autre nuit, à la souffrance, à la passion, à la fatigue ou encore à la passivité, est très présent dans *L'Écriture du désastre*. Après avoir rappelé l'invitation de Wittgenstein à être sobre, à « ne pas se laisser enivrer aussitôt par le pathétique, l'enchantement du profond » (ED, 202), Blanchot ajoute en contrepoint que le conseil doit être suivi « à condition de retenir l'autre péril : la tentation de la rigueur de l'ordre, de sorte que la philosophie serait aussi le combat de la raison contre le raisonnable » (ED, 202). À l'image de ces rayonnements qui fascinent l'observateur et qui sont la seule trace de corps célestes disparus depuis la nuit des temps, une émotion très ancienne et dont le chiffre demeure à jamais insaisissable prend possession de l'enfant, le submerge et le transporte vers son impossible destin ; comme il est dit dans *L'Entretien infini*, « la maîtrise cesse d'être la manière authentique [de] faire face » (EI, 17).

Si les mots « sentiment », « pressentiment », « attrait », « préférence » et « émotion », qui reviennent fréquemment sous la plume de Blanchot, semblent faire référence à une interprétation psychologique, leur rapport à l'impossibilité de l'humain comme du monde s'oppose donc à toute forme de subjectivisme ou d'ontogénèse : « Le pouvoir personnel de questionner ne [...] suffit pas », déclare Blanchot dans *L'Entretien infini* (EI, 17). Lorsqu'on lit dans *Le Pas au-delà* : « Je ne sais pas mais je pressens » (PA, 155), le pressentiment dont il est parlé n'est pas un « savoir imparfait ou de sensibilité » mais, écrit Blanchot, « la manière dont l'absence de présent se dissimule dans le savoir même en laissant venir marginalement un autre présent encore ou déjà absent » (PA, 155). L'émotion ou le pressentiment apparaissent ainsi comme le *pathos* d'un savoir immémorial qui hante le savoir de la conscience de soi. Si savoir, c'est « savoir qu'on sait », comme le dit le sens commun, la révélation de l'enfant est à situer en marge. Présence sans présent – « Je ne sais pas mais je sais que je vais avoir su », écrit Blanchot dans *Le Pas au-delà* (PA, 170) –, elle revêt le

23 Jean-Michel Salanskis, *L'Émotion éthique*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

24 Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot parle de « l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde » ; ou encore : « mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît » (Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 31 et p. 215).

caractère d'une hantise abîmée dans le temps ou plutôt dans une extase de temps : « Le point où, en moi, j'appartiens au dehors » (EL, 205)²⁵.

D'un côté, *L'Écriture du désastre* trouve ainsi sa place dans toute une réflexion moderne attachée à la description d'une absence de profondeur ontologique²⁶. Très tôt, dès *Faux pas*, Blanchot parlera aussi bien de la gravité que de la nullité de l'écriture²⁷, de son bavardage dont il retrouvera plus tard avec Bataille une illustration fascinante dans *Le Bavard* (1946) de Louis-René des Forêts. Là où l'originalité des deux penseurs s'affirme, ce n'est pas dans l'analyse d'un sentiment associé à l'inévitabilité de la mort, mais dans l'approche beaucoup plus énigmatique, voire mystique, d'une spéculativité de l'absence. On peut dire, dans un raccourci trop brutal, qu'il y a chez Blanchot le pressentiment que le vivant est une mise en scène de la mort qui joue à se manquer. C'est ce savoir qui est l'expérience « vitale » de l'enfant et qui lui coupe la parole. Il faut donc insister sur une inférence soulignée à de nombreuses reprises dans *L'Écriture du désastre* et qui s'applique à ébranler le savoir dialectique (la compréhension) à partir d'infra-savoirs (pressentiments, émotions) qui se manifestent comme à côté du savoir traditionnel, discursif, statique et clos sur lui-même. Si, comme chez Pascal, c'est la totalité du savoir qui se trouve à la fois penchée sur sa pertinence et son inconvenance absolues, Blanchot propose un dynamisme inverse à celui des *Pensées* dans lesquelles le tragique n'est que l'endroit d'un revers (ou d'une doublure) essentiel : la révélation de l'Incarnation. Chez Pascal, le revers du monde est l'Un suprême mémorialisé et cousu à l'être-même ; chez Blanchot, en revanche, c'est le vide immémorial de l'intériorité elle-même. Le tragique ne réside plus dans la confrontation de deux savoirs mais dans le vertige d'une irréconciliation révélée comme négativité absolue.

Le matérialisme tragique

Il faut noter à ce propos les nombreuses apparitions du mot « poussée²⁸ » dans *L'Écriture du désastre*. Choisi à dessein, ce mot souligne de façon neutre et physique (en se substituant, par exemple, aux mots « volonté » ou « pulsion ») la fatalité d'un rapport qui précède la prise en charge du monde par la conscience intentionnelle. Le moi n'est pas ici le pôle « des affections aussi bien que des actions²⁹ », pas plus qu'il ne représente l'« intériorité corporelle » (ED, 94) – ce corps mien qui est l'objet visible et divisible (le corps-organe) du médecin dont le savoir, à l'image d'un

25 Quelques citations : « Je pressens que je vais avoir su » ; « Ici, "avoir su" n'a jamais coïncidé avec une présence, un moi présent détenteur du savoir » ; « Avoir su est un savoir redoublé » (Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 155-156).

26 Elle correspond à ce que Sophie Nordmann appelle l'« insuffisance ontologique » dans *Phénoménologie de la transcendance*, Dol de Bretagne, Éditions d'écarts, 2012, p. 37.

27 « Le sentiment de l'inutilité de ce que je fais est lié à cet autre sentiment que rien n'est plus grave » (Maurice Blanchot, *Faux pas*, *op. cit.*, p. 21).

28 « Poussée » : Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 49, p. 71, p. 76, p. 78, p. 79, p. 81, p. 88, p. 92, p. 120 et p. 171.

29 Marlène Zarader, *op. cit.*, p. 130.

certain savoir psychanalytique³⁰, est invariablement en deçà de l'enjeu dans les récits de Blanchot. Si la définition du savoir présente dans la première partie d'«(Une scène primitive ?)» est caractérisée par la limite (« mur », « espace » circonscrit de la scène), autrement dit par l'emprise du monde par une conscience qui voit et s'approprie, la deuxième partie insiste au contraire sur une hétéronomie portée exclusivement par une poussée transgressive. Au savoir de la maîtrise, *L'Écriture du désastre* et, en particulier, «(Une scène primitive ?)» substituent le non savoir d'un désert à la fois incarné et destinal. De ce mouvement, il est déjà question dans *L'Entretien infini* : « Par le fait que nous l'éprouvons, déclare Blanchot, il échappe à notre pouvoir d'en faire l'épreuve, et ainsi non pas hors d'épreuve, mais ce à l'épreuve de quoi nous ne pouvons plus échapper » (EI, 63-64). Clément Rosset explique dans *Logique du pire* qu'il faudrait, pour définir le tragique, « qu'on dispose d'un mot magique, qui sache parler sans rien dire, penser sans rien concevoir, dénier toute idéologie sans s'engager lui-même dans une idéologie quelconque » : un « anti-concept »³¹. C'est une même exigence qui conduit Blanchot à utiliser, avec le mot « poussée », celui d'« intensité »³² qui, déclare-t-il, « échappe [...] à une conceptualisation » et se « délie en une pluralité de noms ». *L'Écriture du désastre* ne cesse d'ailleurs de souligner la neutralisation que les mots « intensité » ou « poussée » impriment au savoir lorsque celui-ci porte à la marge, au ciel absolument vide qui est l'épreuve du pas au-delà. Dans sa neutralité, « intensité » est sans « intentionnalité » (ED, 93), écrit encore Blanchot.

Associée à l'absence de maîtrise (ED, 23), au « désir hors souveraineté » (ED, 24), ou encore à la défaillance (ED, 24), au silence (ED, 49), à la nuit (ED, 84), à l'inattention (ED, 91) et à l'excès (ED, 93), l'intensité blanchotienne souligne ainsi la mise sous tension de l'écriture livrée à une révélation (*l'anagnorisis* de l'enfant) qui n'est rien sinon l'épreuve d'une différence à soi qui prend corps. C'est cette mise sous tension, qui n'est pas le résultat d'une démonstration ou l'aboutissement d'une réflexion, qui se prolonge dans l'écriture du fragment, par l'exigence duquel Blanchot se dit « frappé³³ », et qu'il définit comme l'« énergie de disparaître » et « l'extrême passivité qui ouvre la vie au mourir » (ED, 156). De fait, le fragment est chez Blanchot le dire tragique. Il n'est pas l'aphorisme fermé sur lui-même et il n'est pas davantage l'infirmité d'une langue incapable d'atteindre au sublime. Il n'est ni la

30 Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot dénonce le recours au vocabulaire psychanalytique chez ceux qui, n'exerçant pas la psychanalyse, l'utilisent comme « le langage commode d'une culture établie » (Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 110).

31 Clément Rosset, *Logique du pire*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 [1971], p. 70 et p. 73.

32 « Intensité » (intense, intensif, tension) : Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 23, p. 24, p. 26, p. 49, p. 73, p. 74, p. 75, p. 81, p. 84, p. 91, p. 92, p. 93, p. 94, p. 95 et p. 124.

33 « Je puis bien vous dire que j'ai été frappé par le "fragment" et à partir de là promis à l'épuisement, voire à l'extermination, de même que Hölderlin fut frappé par Apollon » (Maurice Blanchot, « Maurice Blanchot à Vadim Kozovoï » [en ligne], *Poésie*, n^{os} 112-113 [2005], p. 7-94 [<https://www.cairn.info/revue- poesie-2005-2-page-7.html>]).

fuite de « la maison des choses »³⁴, ni l'anagrammatisme de l'écriture surréaliste, du moins lorsque celle-ci repose sur une « idéologie du continu »³⁵. Aussi bien langage du corps que corps du langage, la poussée fragmentaire est une passivité intensive, une écriture poussée vers, et destinée à l'irrécconciliation. Écrire, déclare Blanchot, c'est « ramener du sens absent, accueillir la poussée passive, qui n'est pas encore la pensée, étant déjà le désastre de la pensée » (ED, 71).

On sait la présence insistante du corps³⁶, et particulièrement du corps malade, dans les romans et récits de Blanchot, par exemple dans *Le Très-Haut*, *La Folie du jour* ou *L'Arrêt de mort*. Traversé de traits qui le défont, le corps blanchotien met entre parenthèses le corps-outil de la conscience pilote en son navire. « J'ai » un corps devient chez Blanchot « je suis » un corps avec toute l'ambiguïté attachée à ce « je suis » (TO, 110 ; ED, 53) toujours pris « dans un rapport de submersion avec le dehors » (ED, 24). C'est un tel rapport que Blanchot nomme le « vif de la vie » dans *L'Écriture du désastre*, c'est-à-dire ce qui « te fait passer hors de l'espace sidéral » (ED, 84) (« sidéral », ce qui est relatif aux astres, renvoie ici à l'expérience du désastre, c'est-à-dire à la fin de toute onto-théologie). La vie mise à vif (un écorchement bataillien ?) est le trait mortel qui transperce le vivant : « Ce serait l'avivement qui ne se contente pas de la présence vivante, [...] l'absence en sa vivacité » (ED, 86), écrit Blanchot au conditionnel, ce qu'il nomme encore un « corps d'absence » (ED, 87), peut-être à comprendre comme une contre-référence au « corps glorieux » d'Adam dans les *Pensées*³⁷. La défaillance de l'enfant n'est donc pas ici une vie moindre mais « une autre structuration spécifique de l'organisme et de son rapport au monde », explique Françoise Collin³⁸. Si le corps se vide – les larmes sont « la dissolution absolue » (ED, 177) –, c'est qu'il devient la scène d'une inconvenance inscrite à même la chair, à condition, il faut y insister à nouveau, de ne pas considérer cette inconvenance à partir d'un dualisme qui la distinguerait de la pensée ou de l'esprit : « Le mot "corps", son danger, combien facilement il donne l'illusion qu'on se tient hors du sens, sans contamination avec conscience inconscience. Retour insidieux du naturel, de la Nature. [...] La patience du corps, c'est déjà et encore la pensée » (ED, 77).

À plusieurs reprises dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot fait en effet allusion à l'inséparabilité du corpus et du corps, du texte et de la chair³⁹ – « la vie inséparable

34 Ainsi Yves Bonnefoy dans *Les Tombeaux de Ravenne*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 2 : « Il y a une vérité du concept dont je ne prétends pas être le juge. Mais il y a un mensonge du concept en général, qui donne à la pensée, pour quitter la maison des choses, le vaste pouvoir des mots. »

35 Voir Maurice Blanchot, « Le demain joueur », *L'Entretien infini*, op. cit., p. 604.

36 Voir Pascal Possoz, « La médecine en filigrane dans la vie et l'œuvre de Maurice Blanchot », dans Monique Antelme et al., *Blanchot dans son siècle*, Lyon, Parangon, 2009, p. 155-165.

37 Blaise Pascal, op. cit., fragment 560.

38 Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971, p. 124.

39 Christophe Bident fait une brève allusion à l'importance de la chair dans sa biographie de Blanchot. Dans un passage consacré à « (Une scène primitive ?) », il parle en effet de la « mise à distance de soi, dès l'enfance, dans cette disponibilité absolue reconnue au désastre, striée dans le regard et dans la chair » (Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Paris, Éditions Champ Vallon, 1998, p. 515).

de la pensée » (EI, 434). Le corps blanchotien est un « corps qui vous aggrave et vous baisse vers la terre⁴⁰ ». L'aveu du *Pas au-delà* : « Je le sais, j'existe encore trop, d'un trop peu qui est de trop » (PA, 178), se prolonge ainsi dans *L'Écriture du désastre* : « Il met toute son énergie à ne pas écrire » (ED, 24). L'excès associé à l'« énergie » souligne l'investissement d'un corps qui est aussi poussée d'écriture, intensité du fragment. L'énergie n'est pas ici la « ruse d'un dernier calcul », pour reprendre une expression de Lacoue-Labarthe⁴¹, mais le vif d'une dépossession, d'un éclatement. Doublant la « présence privée que le corps, mon corps sensible, me fait vivre comme mienne » (ED, 49) – c'est le corps perceptif de l'espace de jeu d'« (Une scène primitive ?) » –, il y a l'« autre au lieu de moi » (ED, 49) « qu'il faut accueillir par le don extrême, don de ce qui (dans le corps et par le corps) est la non-appartenance » (ED, 49). C'est là une thématique, celle du corps dont « personne ne saurait être propriétaire ou dire : moi, mon corps » (ED, 53), qui parcourt l'œuvre entière de l'écrivain comme en témoigne déjà *Thomas l'obscur* : « J'éprouvais, comme une tragique certitude, au centre de Thomas vivant, la proximité inaccessible de ce Thomas néant » (TO, 113). Cette épreuve ou cette « silencieuse intensité », comme il est dit dans *L'Écriture du désastre* (ED, 186), est celle du mutisme de l'enfant.

Illustration de la faille au sein du corps-savoir, « (Une scène primitive ?) » présente par suite une certaine approche de la nature elle aussi clivée et qui s'inscrit dans la vision tragique de Blanchot. C'est une nature autre qui est mise en avant à travers la « part inhumaine de l'homme » (ED, 32). C'est d'ailleurs tout *L'Écriture du désastre* qui soumet le concept de nature à une critique de la dénaturation et de la désaffiliation. Il y a un anti-rousseauisme radical chez Blanchot. L'effacement de l'au-delà est indistinct de la dénaturation de l'ici-bas ; l'être ne nous a pas en sa garde et « terrible est la terre » (ED, 175). Le tragique blanchotien est dénaturant. Il refuse la pensée naturaliste qui s'étend de la représentation cosmique du monde jusqu'à la conception étymologique du langage⁴². La faille du corps-savoir est celle de la nature, de la terre et du langage. Deux conceptions se trouvent ainsi contrastées : le désastre s'oppose à la métaphore de la croissance naturaliste, c'est-à-dire au « langage entendu encore comme terre où s'enfoncerait la racine germinale, la promesse d'une vie en développement » (ED, 136). « Nous ne repoussons pas la terre à laquelle de toutes manières nous appartenons, mais nous n'en faisons pas un refuge, ni même d'y séjourner, une obligation belle » (ED, 175)⁴³, écrit Blanchot. Notons enfin que le naturalisme⁴⁴ est également visé lorsque Blanchot s'interroge sur l'inspiration que les grands rythmes célestes ou le va-et-vient des marées ont pu avoir sur l'art et la pensée. Il conclut : « Le rythme n'est pas selon la nature [...] » (ED, 173). Manière de

40 Blaise Pascal, *op. cit.*, fragment 72.

41 Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 27.

42 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 66, p. 136, p. 146, p. 151, p. 166 et p. 183.

43 De même en ce qui concerne le langage : il faut s'y fier absolument et s'en méfier absolument, écrit Blanchot dans le même ouvrage.

44 « Je demeure persuadé que la passion de l'étymologie est liée à un certain naturalisme, comme à la recherche d'un secret originel que porterait un premier langage [...] » (Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 183).

dire que le rythme de l'écriture fragmentaire demeure un « extrême danger » (ED, 174) : écrire n'est pas « naturel ». On comprend ainsi que dans son commentaire de la scène, Blanchot parle de rupture et du « vertige savant du dehors déserté » (ED, 178) qui brise « l'espace fini-infini du cosmos » (ED, 178). Le tragique blanchotien est celui d'un exil sans origine et qui ne porte cependant à nul ailleurs⁴⁵.

Le « déclin d'ascendance »

Dans *Thomas l'obscur*, le narrateur reproche à Pascal sa tiédeur, « ce néant si tiède et si facile où demeurerait Pascal » (TO, 68), et mentionne un corps étranger dans la pupille de Thomas : « Non seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose, mais il appréhendait la cause de sa vision » (TO, 17). Le narrateur ajoute que ce corps « s'efforçait d'aller plus loin » (TO, 18). Le « corps double de Thomas » (TO, 39, 40-41) illustre la ligne de faille qui traverse et transperce toute l'écriture blanchotienne. Considérons les choses ainsi : alors que le tragique pascalien est celui d'une alternative qui requiert un choix, fût-il celui du pari, celui du désastre blanchotien rompt avec cette logique binaire qui « exige un ordre plus haut qui les fonde » (EI, 137). Il rompt avec la négativité restreinte du « ou bien..., ou bien... » pour livrer l'enfant et l'écrivain à l'intensité d'une négativité sans emploi, à une contestation absolue qui exige d'aller toujours plus loin parce qu'elle est celle du « ni ceci, ni cela »⁴⁶. C'est ce que Blanchot appelle la fascination ou l'excès, ce qu'il décrit dans *L'Entretien infini* comme « l'expérience de ce qui ne se laisse plus soustraire et n'accorde ni retrait ni recul, sans cesser d'être radicalement différent » (EI, 65)⁴⁷ et, dans *L'Écriture du désastre*, « le neutre toujours se neutralisant » (ED, 200). Le tragique est le paradoxe du vivant que Blanchot définit comme « le don ou dépense vivante jusqu'à mourir »⁴⁸.

C'est là l'épreuve relatée dans « (Une scène primitive ?) », la scène de l'écriture blanchotienne. Elle est annoncée dans *L'Entretien infini* comme « l'expérience radicale non empirique, [...] nullement celle d'un Être transcendant » mais « la présence "immédiate" ou la présence comme Dehors » (EI, 66). La révélation insituable relatée dans la scène de *L'Écriture du désastre* est celle d'une exposition à une insignifiance si radicale qu'elle emporte avec elle la possibilité du fondamental. Loin de l'œil de l'âme de la tradition augustinienne, l'enfant d' « (Une scène primitive ?) »

45 « Hors toute catharsis », écrit Christophe Bident à propos de l'exigence associée à l'écriture blanchotienne ; Christophe Bident, *op. cit.*, p. 517.

46 Lévinas parle du neutre de Blanchot comme ce qui « n'est même pas » et qui a pourtant « en lui plus de transcendance qu'aucun arrière-monde n'a jamais entr'ouvert » (Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Éditions Fata morgana, 1975, p. 52).

47 C'est ce désastre du corps-savoir qui nourrit l'attrait de Blanchot pour les théologies négatives, celle de Simone Weil, de Maître Eckhart ou encore celle des *Tombeaux de Ravenne* d'Yves Bonnefoy.

48 Maurice Blanchot, « Fragmentaire », dans Pierre Alechinsky *et al.*, *Celui qui ne peut se servir des mots*, Montpellier, Éditions Fata morgana, 1975, p. 28.

« périt par les yeux » (ED, 205) qui n'est plus le « péril du sacré » (EI, 195)⁴⁹ mais la « désignification », le « il faut qui désignifie » (ED, 208, 210). Cet échec est si radical que toute transitivité (dans le vocabulaire de la critique littéraire), toute intentionnalité (phénoménologique) ou tout choix (existentialiste) sont désormais impossibles : « Je profère la parole pour la replonger dans son inanité », se souvient Blanchot, qui ajoute aussitôt : « C'est le "pour", cette finalité de néant trop établie, qui ne permet pas de s'y arrêter » (ED, 177) ; ou encore : « Dire : pouvoir de dire ? Cela l'altère aussitôt. La défaillance lui conviendrait mieux – Si la convenance n'était ici hors de mise » (ED, 177). À l'œuvre dans l'échec ou la chute tragiques : une négation radicale de l'être dans un amuissement infini du dire. Écrire désastreusement, ou tragiquement, revient ainsi à « manquer à la réserve avec l'aide de la réserve » (ED, 176), à écrire en portant à faux.

Révélation d'une ignorance qui n'est pas à la mesure de celui qui la porte, c'est ainsi tout *L'Écriture du désastre* qui apparaît, au regard d'« (Une scène primitive ?) », comme l'espace liminaire d'une hantise, celle de l'enfant secret. C'est à cette scène que « devait » échouer l'écriture blanchotienne. C'est elle qui établit en creux le caractère tragique du fragment, c'est-à-dire de l'inconvenance à l'œuvre dans la maîtrise, de l'infigurable dans le visible, de l'immonde dans le monde, de la maladie dans le corps propre, de la dénaturation dans la nature et de la mort dans la vie. La poussée, le corps impropre, la dénaturation, toutes ces dimensions de la scène insistent, nous l'avons vu, sur une hétéronomie fondamentale qui constitue l'intensité tragique de l'irréconciliation de l'écriture fragmentaire : « Ce qui est déjà décidé, c'est qu'une telle écriture ne sera jamais "pure" [...], parce qu'elle exclut [...] une approche d'elle-même comme véritable ou propre jusqu'en sa désappropriation » (PA, 62).

Imaginons ainsi, en résumant, la « contrariété » ou le débordement tragiques : deux savoirs, a-t-il été dit, puis deux corps, deux natures. Mais deux, ici, n'est pas un autre savoir, une autre possibilité, fût-elle celle du divin, de la nature humaine ou de la vérité. Le partage de midi n'a pas lieu chez Blanchot. Le tragique est l'expérience d'une irréductible et irrémédiable disconvenance au sein du même : « Ce qui est trahi par l'écriture [...] c'est l'écrire même qui, trahi, en appelle vainement au rire, aux larmes, à la passive impassibilité, cherchant à écrire plus passivement que toute passivité » (PA, 159). Ce qu'Aristote, dans le chapitre 13 de la *Poétique* nomme l'*hamartia* du héros tragique (du verbe *hamartanein* qui signifie « manquer la marque » ou « manquer la cible »), se retrouve ainsi chez Blanchot dans la faillite destinale : « L'écriture : une flèche visant le vide [...] et tombant toujours trop tôt » (PA, 169). De là, dans *L'Écriture du désastre*, un combat (mot qui revient à plusieurs reprises dans les dernières pages du livre et qu'on pourrait référer à l'*agôn*, l'agonie) contre tout sens ou synthèse, dialectique ou théologique, empirique ou transcendantal, donné à deux : l'enfant se tait. Poussée du mourir, intensité, l'autre est sans concept, sans signifié comme si, est-il écrit dans *Le Pas au-delà*, « la connaissance ne nous était laissée que pour connaître ce que nous ne pouvons

49 Dans un commentaire de *L'Entretien infini* consacré au mythe de Narcisse, Blanchot revient sur « l'interdiction de voir » et sur la vision qui, dans la tragédie grecque, « expose au péril du sacré » ; Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 195.

supporter de connaître » (PA, 170). Esquive du neutre, dissuasion sans intentionnalité, mutisme, le fragment conduit « de déception en déception », peut-on lire dans « Parole de fragment »⁵⁰. Dans cet article qu'il consacre à René Char, Blanchot parle de « la rigoureuse disconvenance » et « la disjonction ou [la] divergence » comme « centre infini »⁵¹ qui annonce la scène centrale de *L'Écriture du désastre*. C'est « le temps du déclin », écrit-il aussi.

Ce déclin – il faut insister sur ceci – n'est pas un nihilisme : « tragique » n'est pas du tout synonyme de « nihilisme », mais l'exigence d'une chute qui est aussi un combat : si « il faut » est chez Blanchot la faillite comme destin, celle-là interdit de donner sens à rien pour livrer l'écrivain à un désœuvrement intensif qui n'en a jamais fini de se dédire. Cela est crucial et Lévinas nous le rappelle : les cadavres qui « jonchaient la scène à la fin de la tragédie shakespearienne » sont absents de la scène blanchotienne ; il n'y a plus de cinquième acte pour « détend[re] [...] l'atmosphère ontologique »⁵², fût-elle celle du repos dans le nihilisme. Le tragique, ici, surgit au contraire comme l'exposition à un ravage ou à un désastre dont le danger principal, déclare Blanchot, est qu'il prenne sens (le nihilisme) au lieu de prendre corps (ED, 71) dans la passion intensive de l'écrivain : l'écriture tragique du fragment est accueil « dans le corps et par le corps » (ED, 49). Elle est une certaine tonalité du vivant qui est joie, ce que Blanchot appelle ailleurs « le sentiment de légèreté »⁵³ – un affect très différent de la joie pascalienne.

C'est parce que le tragique se définit chez Blanchot comme le pressentiment de moi-même comme inessentiel, qu'il est aussi l'expérience du bonheur ou de la joie. Si l'écrivain de *L'Écriture du désastre* partage avec Pascal une aversion pour le moi, les raisons de cette aversion sont très différentes : joie, ruissellement de larmes, l'enfant de la scène ne dit rien car il est « dans le secret » de l'absence de secret. Blanchot le dit lui-même, « le secret auquel il est fait allusion, c'est qu'il n'y en a pas, sauf pour ceux qui se refusent à l'aveu » (ED, 177). La joie tragique n'est pas l'enthousiasme pascalien mais l'épreuve que fait l'enfant de son inéluctable inessentialité. Il y a là, présente aussi dans le mot « bonheur », l'expression chez Blanchot d'une conformité au destin. C'est ce qu'il appelle, à propos de René Char, un « déclin d'ascendance »⁵⁴. Lorsque Œdipe reconnaît finalement ce qu'il est, perdant du même coup l'identité qu'il croyait être la sienne dans l'abîme de cette reconnaissance, il a déjà fait tout ce qui était humainement possible pour aller, comme on dit, au fond des choses. Ce n'est qu'au-delà de cette totalité qu'apparaît l'exigence d'une épreuve qui, écrit François Chirpaz à propos de l'expérience tragique, « révèle une passivité plus originaire et plus essentielle que l'activité

50 Maurice Blanchot, « Parole de fragment », dans René Char (éd.), *L'Endurance de la pensée : pour saluer Jean Beaufret*, Paris, Plon, 1968, p. 107.

51 *Ibid.*, p. 105.

52 Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 64.

53 Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1994], p. 17.

54 Maurice Blanchot, « Parole de fragment », dans René Char (éd.), *op. cit.*, p. 107. On retrouve l'importance de l'ascendance dans un texte consacré au poète d'origine russe Vadim Kozovoï : Maurice Blanchot, « La parole ascendante ou sommes-nous encore dignes de la poésie ? », *La Quinzaine littéraire*, n° 410 (1984), p. 8.

dont l'homme est capable⁵⁵ ». Ce qui importe, c'est que la résignation d'Œdipe ne consiste pas alors à endosser une nouvelle identité, à ressusciter, mais à se survivre dans une tonalité de l'existence désormais associée à son excès. Cette tonalité (un « rapport tout autre » [EI, 11]) est celle de l'exil et de l'expiation de toute autorité. De fait, dans *L'Écriture du désastre*, la subjectivité blanchotienne ne cesse de vider ou de débarrasser les lieux. Elle devient aléatoire, contingente. C'est sous le trait de cet effacement que le fragmentaire de *L'Écriture du désastre* apparaît au lecteur comme une expérience jubilatoire, ce que Jean-Luc Nancy appelle « le sentiment de Blanchot⁵⁶ ».

À la fin de son essai sur Pascal, Blanchot écrit dans une note : « Il faudrait aussi se demander si la pensée tragique ne peut, en tant que telle, devenir un mouvement mystique⁵⁷. » Peut-être y a-t-il lieu de penser que chez Blanchot également le tragique invite à pressentir une mystique ; ce serait alors celle de l'absence de tout mysticisme – « entendre ce que nous n'entendons pas » (ED, 120) –, celle de la vie affirmée dans sa nullité même. Si cela est le cas, il faut alors envisager une extase⁵⁸ qui, « libérée de la vie⁵⁹ » en conservant l'immémorial ravageant de l'enfant mort, manifeste par la joie, affect de l'indistinction corps/esprit, l'acquiescement au destin : « Finalement, ne parlant que pour s'interrompre et rendre possible l'impossible interruption » (EI, 112).

55 François Chirpaz, *op. cit.*, p. 19.

56 Les mots « aléatoire » et « contingence » sont utilisés par Jean-Luc Nancy. Ce qu'il dit de *L'Instant de ma mort* et du « sentiment de Blanchot » est, selon nous, transférable à la joie de l'enfant dans « (Une scène primitive ?) » : « La joie, la joie ce n'est pas autre chose que la libération de la nécessité de la mort en tant que nécessité identique à la nécessité de l'identité insubstituable, autorisée et autoritaire, qui serait aussi l'identité de l'auteur » (Jean-Luc Nancy, « Fin de colloque », dans Christophe Bident et Pierre Vilar [éd.], *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farago, 2003, p. 629). Et Blanchot, dans *L'Entretien infini* : « Que d'autres écrivent à ma place, à cette place sans occupant qui est ma seule identité, voilà ce qui rend un instant la mort joyeuse, aléatoire » (Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 458).

57 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 151, note 1.

58 Une dimension extatique est envisagée dans Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 11.

59 *Ibid.*, p. 15.

Références

- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- BIDENT, Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Paris, Éditions Champ Vallon, 1998.
- BLANCHOT, Maurice, *Écrits politiques*, textes rassemblés par Éric Hoppenot, Paris, Cahiers de la NRF, 2008.
- , « Maurice Blanchot à Vadim Kozovoï » [en ligne], *Poésie*, n°s 112-113 (2005), p. 7-94 [https://www.cairn.info/revue-poesie-2005-2-page-7.html].
- , *L'Instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1994].
- , *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986 [1959].
- , « La parole ascendante ou sommes-nous encore dignes de la poésie ? », *La Quinzaine littéraire*, n° 410 (1984), p. 8.
- , *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- , « Fragmentaire », dans Pierre ALECHINSKY *et al.*, *Celui qui ne peut se servir des mots*, Montpellier, Éditions Fata morgana, 1975, p. 19-31.
- , *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- , *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1971 [1943].
- , *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- , « Parole de fragment », dans René CHAR (éd.), *L'Endurance de la pensée : pour saluer Jean Beaufret*, Paris, Plon, 1968, p. 103-107.
- , « La Pensée tragique », *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, n° 43 (juillet 1956), p. 113-122 ; n° 44 (août 1956), p. 299-305.
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- , *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1950.
- BLANCHOT, Maurice et Pierre MADAULE, *Correspondance 1953-2002*, Paris, Gallimard, 2012.
- BONNEFOY, Yves, *Les Tombeaux de Ravenne*, Paris, Mercure de France, 2016.
- CHIRPAZ, François, *Le Tragique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971.
- DARRIULAT, Jacques, « Philosophie et tragédie » [en ligne], site Internet *Jacques Darriculat* [www.jdarriculat.net/Introductionphiloesth/Antiquite/Tragediephilo/Representragique.html].
- DERRIDA, Jacques, « Maurice Blanchot est mort », *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 267-300.
- , *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980 [1950].
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, 2011.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Éditions Fata morgana, 1975.

- LISSE, Michel (dir.), *Passions de la littérature : avec Jacques Derrida*, Paris, Éditions Galilée, 1997.
- NANCY, Jean-Luc, « Fin de colloque », dans Christophe BIDENT et Pierre VILAR (éd.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farago, 2003, p. 625-637.
- NORDMANN, Sophie, *Phénoménologie de la transcendance*, Dol de Bretagne, Éditions d'écarts, 2012.
- PASCAL, Blaise, *Pensées et opuscules* [en ligne], édition établie par Léon Brunschvicg, Paris, Hachette, 1909 [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56034742>].
- POSSOZ, Pascal, « La médecine en filigrane dans la vie et l'œuvre de Maurice Blanchot », dans Monique ANTELME *et al.*, *Blanchot dans son siècle*, Lyon, Parangon, 2009, p. 155-165.
- ROSSET, Clément, *Logique du pire*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 [1971].
- SALANSKIS, Jean-Michel, *L'Émotion éthique*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- ZARADER, Marlène, *L'Être et le neutre : à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Verdier, 2001.



Le XXI^e siècle ou la séparation achevée. Éthique et technologie dans *Anima Motrix* d'Arno Bertina

JULIEN JEUSETTE

*Le mal domine partout où la technique se trouve soit
entièrement, soit presque entièrement souveraine.*

— Simone Weil¹

Un ministre macédonien est en fuite. Il fait l'objet d'un mandat d'arrêt pour avoir commandité l'assassinat de six réfugiés, présentés initialement aux médias comme des terroristes islamistes. L'odieuse mascarade visait à démontrer aux électeurs et à l'Union européenne le bon fonctionnement des enquêtes policières et des services de sécurité de Macédoine. Aussi insensé que cela puisse paraître, ce fait divers au fondement du roman d'Arno Bertina n'est aucunement fictionnel : en 2004, Ljube Boskovski, qui était alors ministre de l'Intérieur, a effectivement été accusé de ce crime et a fui son pays pour éviter les sanctions judiciaires². En mettant en récit cette échappée criminelle, l'écrivain examine les conditions de possibilité de l'infamie, tout en imaginant l'évolution de cet assassin dont l'identité se fracture au fil du texte : après des mois de cavale, le personnage en vient petit à petit à se décentrer de lui-même, à remettre en question ses certitudes pour finalement se confronter à ses fautes.

Par le biais d'une fable ancrée dans le réel le plus sordide, Arno Bertina se fait implicitement le diagnosticien d'un mal de notre siècle, à savoir la *crise de la présence*. Le corps et l'esprit du protagoniste sont en effet modelés par d'innombrables technologies (voiture intelligente, téléphone portable, ordinateur, GPS) qui introduisent une distance à première vue infranchissable entre lui et le monde. En prenant pour objet une subjectivité entièrement formatée par les dispositifs de l'époque digitale, le roman interroge le rapport des médiations technologiques à l'éthique.

1 Simone Weil, *L'Enracinement*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1155.

2 Petra Marcovic, « Macédoine : l'ex-ministre de l'Intérieur en fuite » [en ligne], *Libération*, 8 mai 2004 [http://www.liberation.fr/planete/2004/05/08/macedoine-l-ex-ministre-de-l-interieur-en-fuite_478771].

La séparation achevée

Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Giorgio Agamben suggère qu'il faudrait examiner plus précisément la relation entre deux groupes distincts : les êtres vivants d'une part, les dispositifs qui les capturent d'autre part. Le terme « dispositif » désigne, selon le philosophe, un « ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens prétendument utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes³. » Le dispositif est donc une médiation, un filtre qui sépare l'être vivant d'un rapport immédiat au monde. Cette mise à distance n'est pas nécessairement néfaste : Agamben précise que la rencontre de l'être vivant et du dispositif produit un *sujet*. En ce sens, le langage est l'un des premiers dispositifs qui transforme l'être humain : il offre au sujet qu'il fait naître des potentialités dont l'être « nu » se trouvait privé. Ce devenir-sujet par le biais du dispositif suppose toutefois en même temps une série d'obligations tacites (dans le cas du langage, un découpage particulier du monde, des règles grammaticales, le spectre des phonèmes, et ainsi de suite). Somme toute, le dispositif est ambivalent : tout en instaurant un mode de subjectivation – et par là même, un ensemble de possibilités –, il impose une série de servitudes.

Selon Agamben, l'époque contemporaine se distingue par une immense prolifération de dispositifs, prolifération jusque-là inédite, dans la mesure où les nouvelles technologies en viennent à modeler chaque instant de nos vies. S'il y avait auparavant des fenêtres, des intervalles spatio-temporels qui permettaient aux individus de recouvrer un rapport plus immédiat à leur environnement, les sujets du capitalisme tardif sont intégralement pris dans le quadrillage technologique. Et de tels dispositifs, contrairement au langage, se caractérisent par leur asymétrie : *prétendument utiles*, ils imposent des modes de subjectivation sans véritablement libérer de nouvelles possibilités – ils déclenchent « un procès incessant de séparation⁴ ». Ainsi, dans une enquête sur l'utilisation des smartphones par les jeunes aux États-Unis, l'un d'eux dit apprécier le temps qu'il passe sous la douche, car c'est l'unique moment de la journée où il se détache de son téléphone⁵. En ce sens, le film d'animation dystopique *Wall-E* (2008), où l'on voit des humains obèses dépossédés de leurs corps, branchés 24h sur 24 sur des écrans, isolés les uns des autres (sauf par téléphone et communication vidéo), relève à peine de l'anticipation.

Ce type de critique ne date pas d'hier : en 1967, dans le chapitre de *La Société du spectacle* intitulé « La séparation achevée », Guy Debord se lamentait déjà : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation⁶. » Re-présentation, c'est-à-dire mise à distance du monde, perte de l'immédiateté du

3 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ? [Che cos'è un dispositivo ?]*, traduction de Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007 [2006], p. 28 ; traduction légèrement modifiée.

4 Giorgio Agamben, *Profanations [Profanazioni]*, traduction de Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007 [2005], p. 106.

5 Joelle Renstrom, « What Happened When I Made My Students Turn Off Their Phones » [en ligne], *Aeon*, 18 octobre 2017 [https://aeon.co/ideas/what-happened-when-i-made-my-students-turn-off-their-phones].

6 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 15.

présent. Jean Baudrillard avance la même idée quelques années plus tard : « Ce n'est pas comme véhicule d'un contenu, c'est dans leur forme et leur opération même que les médias induisent un rapport social, et ce rapport n'est pas d'exploitation, il est d'abstraction, de séparation, d'abolition de l'échange⁷. » Ces critiques, qui portent avant tout sur les médias de masse, visent moins leur contenu – on pourrait sinon en faire un « bon usage » – que leur *forme* : en raison du processus de *médiation* qui ne tolère pas de réponse, ils sont néfastes par essence. À la fin de sa conférence sur les Hopis, dans les années 1920, Aby Warburg allait déjà dans ce sens :

Le télégramme et le téléphone détruisent le cosmos. La pensée mythique et la pensée symbolique, en luttant pour donner une dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement, ont fait de l'espace une zone de contemplation ou de pensée, espace que la communication électrique instantanée anéantit⁸.

Au vu des récents développements technologiques, il est évident que la triple séparation fustigée par ces penseurs (la vie à distance, les autres à distance, le monde à distance) devient véritablement effective, *achevée*, au XXI^e siècle⁹ – le roman *Anima Motrix*, paru en 2006, permet d'en saisir le risque et la complexité.

L'empire des dispositifs

La première phrase du roman – « La voiture était spacieuse¹⁰ » – est ironique à plusieurs égards. Tout en évoquant le contentement fat de Ljube Boskovski, à l'aise dans son rôle de ministre, comme si de rien n'était, elle mime le discours publicitaire pour le détourner : le véhicule est spacieux par comparaison à d'autres véhicules, mais le conducteur s'y trouve absolument comprimé. Le personnage ne cesse de se plaindre des courbatures qui le grippent durant le trajet : « J'étire ce corps tout en longueur – voiture de ministre, certes, mais pas un habitacle [...] conçu pour des jambes mesurant ça » (27). Pris dans ce carcan métallique, le corps du passager en mouvement se pétrifie petit à petit : « Cela fait trois mois que je roule. [...] Les membres se figeant, sclérosés bientôt, dans la position du conducteur, coulés au siège comme dans un plâtre » (108). Conduit par la machine qu'il croit diriger, figé dans l'appareil qui le transporte, Boskovski est dépossédé de son corps, forcé à épouser la forme artificielle et à effectuer les « gestes contraints » (31) que lui impose la voiture.

7 Jean Baudrillard, « Requiem pour les medias », *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 207.

8 Aby Warburg, *Le Rituel du serpent. Art et anthropologie*, Paris, Macula, 2003, p. 133.

9 Yves Citton considère à cet égard que nous ne vivons plus en démocratie, mais en *médiarchie*, terme qu'il définit comme suit : « La *médiarchie*, c'est le pouvoir premier, originaire, du medium (entendu comme moyen de communication) sur ceux qui croient s'en servir au sein d'un milieu de perception qu'en réalité ce medium conditionne » (Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 49).

10 Arno Bertina, *Anima Motrix*, Paris, Gallimard (Verticales), 2006, p. 11 ; désormais, tous les numéros de pages indiqués entre parenthèses dans le texte renverront à cette édition.

À cet accablement physique¹¹ s'ajoute un appauvrissement de la perception : les sens du personnage sont altérés par les technologies de pointe dont la voiture est équipée. « Les vitres sont teintées, l'habitacle insonorisé et la climatisation ne peut être débranchée. Il ne voit rien, il ne sent rien et n'entend rien, tout est normal » (73). À l'intérieur de ce cocon hermétique, *tout est normal*, c'est-à-dire maintenu dans une atmosphère stable, non déterminée par les variations extérieures de température, de luminosité ou d'acoustique. Ce microcosme prévisible où règne un sentiment de sécurité empêche toute confrontation à la différence¹² : loin de l'ouvrir à d'autres horizons, les 1 000 kilomètres parcourus depuis la Macédoine laissent le personnage inchangé. L'étanchéité de la voiture-capsule, imperméable au monde, est accentuée par le fait que Boskovski ne quitte jamais l'univers technologique : il dit interrompre sa course uniquement pour téléphoner à sa femme.

Toute l'intelligence du roman consiste à montrer que l'anesthésie physique et sensible¹³ ne se cantonne pas à l'espace restreint du véhicule. L'emprise des dispositifs se prolonge bien au-delà de leur utilisation, dans la mesure où ils génèrent des habitudes de comportement et des automatismes perceptifs. Ainsi, à peine le personnage se met-il à marcher qu'il se blesse, comme s'il avait perdu l'usage de son corps (134) ; assis sur un banc dans un village, un homme le secoue sans qu'il s'en rende compte : « Je ne l'ai pas entendu approcher, cet homme. Pas plus que je n'ai deviné sa présence ensuite, à quelques centimètres de moi » (20). En nous imposant des formes et des manières particulières de percevoir le monde – à la fois lorsque nous les utilisons *et* lorsque nous ne les utilisons plus –, les objets technologiques nous disposent en tant que sujets amoindris, séparés les uns des autres. Le roman remet ainsi en question la représentation classique du sujet humain situé au centre d'un monde d'objets inertes qu'il maîtrise.

Il n'est en rien paradoxal, dès lors, que les dispositifs garantissent la stabilité identitaire du narrateur en fuite : tout en étant séparé du monde, il demeure sûr de lui, en pleine possession de ses moyens. Au début du roman, Boskovski ne semble ni inquiet ni tourmenté : la radio qu'il écoute est un « gloubiboulga de mots qui [lui] faisaient rire l'oreille » (11). Le lexique enfantin conjugué au ton allègre empreint de poésie témoigne de son insouciance ; lorsqu'il boit un café en terrasse et regarde une serveuse du coin de l'œil, il semble un touriste en voyage. Or, précisément, cette légèreté est rendue possible par la séparation qui le clive : entièrement replié sur

11 « La séparation s'exerce d'abord et avant tout dans la sphère corporelle, comme répression et séparation de certaines fonctions physiologiques » (Giorgio Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 113).

12 Le film *Cosmopolis* (2012) de Cronenberg offre une représentation poignante de cette sécurité sphérique séparée du monde extérieur. La prolifération des « SUV » dans les villes peut par ailleurs être analysée de la même manière : « *The SUV is being enrolled into urban everyday life as a defensive capsule or "portable civilization" – a signifier of safety that, like the gated communities into which they so often drive, is portrayed in advertisements as being immune to the risky and unpredictable urban life outside* » (Stephen Graham, « Postmortem City : Towards an Urban Geopolitics », *City*, vol. 8, n° 2 [2004], p. 186).

13 Laurent de Sutter considère que nous vivons à l'âge de l'anesthésie. Voir Laurent de Sutter, *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2017.

lui-même, le personnage est confirmé dans son être, maintenu dans son existence égocentrée, en parfaite adéquation avec lui-même. Non seulement le meurtre commis n'effleure pas ses pensées, mais il refuse de considérer sérieusement sa situation de fugitif : quand bien même toutes les télévisions mentionnent son crime, il raconte à sa femme qu'il est en mission à l'étranger.

Le téléphone est qualifié de « membre fantôme » (12) au début du roman, car souvent, le personnage l'entend sonner ou le sent vibrer alors que personne ne l'appelle – tout se passe comme si son inconscient espérait un contact en mesure d'annuler la séparation. Or, lorsqu'il entre effectivement en relation avec sa femme, la communication tourne à vide. Bien qu'elle soit l'unique être avec lequel il compose un *nous* – « la voix d'Arté était une langue de terre où s'annulaient toutes mes angoisses » (15) –, leur lien est brisé par la distance et le mensonge. Le personnage, qui commence à ressentir la fatigue de son voyage, regrette leur « conversation molle » (22) tout en laissant la vérité dans l'ombre. « Ma voix aussi parle sans passion, égrenant des “Bien, bien” mortifiants » (15). Passif, il semble écouter sa propre voix interagir, sans s'y engager. La mise en présence échoue, la communication est vidée de toute énergie. Et au fil du temps, la voix de sa femme devient « identique [...], ou presque, à celle de l'ordinateur : exsangue » (15) – communiquer par machines interposées engendre des rapports mécaniques. Le personnage vit une séparation absolue.

Les technologies contemporaines marquent ainsi l'avènement d'un sujet particulier : le sujet-bulle¹⁴. En filigrane, le roman de Bertina suggère que l'ancien ministre a pu faire tuer des réfugiés précisément parce qu'il était au plus loin du monde, dépossédé de ses facultés corporelles et sensibles, mis à distance de son environnement immédiat. En multipliant les écrans entre les êtres, l'ère digitale les assigne à un espace narcissique qui entrave toute « expérience éthique¹⁵ ». Contre les discours technophiles, *Anima Motrix* donne à voir, à partir d'un cas extrême, le potentiel inhumain de notre époque, dont l'amoralisme pourrait s'énoncer comme suit : *si la présence n'existe pas, le meurtre devient possible*. Dans ce régime de séparation achevée, dont sont paradigmatiques les drones militaires¹⁶, l'assassinat est facilité, allégé par les filtres qui mettent à distance les individus les uns des autres.

14 Dans le domaine du droit, certains juristes s'inquiètent depuis une dizaine d'années de dérives législatives qui confèrent aux individus dans l'espace public les mêmes droits que ceux dont ils disposent dans l'espace privé (dans la rue, on n'aurait ainsi plus le droit d'adresser la parole, de tendre des prospectus, de demander de l'aide à ses concitoyens). Cette « *bubble law* » est analysée *in extenso* dans l'article suivant : Don Mitchell, « The S.U.V. Model of Citizenship : Floating Bubbles, Buffer Zones, and the Rise of the “Purely Atomic” Individual », *Political Geography*, vol. 24 (2005), p. 77-100.

15 « [L]'effondrement de toute expérience éthique qui caractérise notre temps », écrit Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le commandement ? [Che cos'è il comando ?]*, traduction de Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p. 58.

16 Voir à ce propos Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013.

Profanations fortuites

Les dispositifs assurent l'égocentrisme du protagoniste, mais ils ne sont pas tout-puissants. Après des mois de cavale insouciance, la stabilité identitaire de Boskovski en vient à vaciller, comme en témoigne ce passage fugace du « je » au « il » au cours du deuxième chapitre :

La tendresse dont elle fait preuve en continuant à m'appeler [...] devrait me toucher. Mais la méfiance a emporté le morceau. Une autre femme eût répondu : « Arrête ce bavardage. » Il s'étonnait que jamais depuis trois mois elle ne l'ait interrompu de la sorte. (16)

Ce premier tremblement éloigne le personnage de lui-même en le prenant pour objet. La blessure narcissique – il pourrait ne plus être aimé – met en doute sa position de sujet au centre de l'univers. Une vidéo qu'il reçoit peu après confirme ses craintes : sa femme couche avec un inconnu. Alors, pour la première fois, il revient sur son crime (de manière toujours voilée) et se remet en question : « Aussi qu'avais-tu besoin de faire ce que tu as fait, d'aller au bout de cette logique en faisant ce que tu as fait » (22). Cette auto-accusation est indirecte : énoncée à la deuxième personne, elle maintient la culpabilité à distance. Boskovski ne se remettra pas de cette première blessure, mais un long chemin l'attend avant de pouvoir accepter (à la première personne) la pleine responsabilité de ses actes. Comme un sismographe, le roman relèvera les oscillations inquiètes du « je » au « tu » et au « il », qui conduiront finalement le personnage à se décentrer tout en rejoignant le monde.

Un peu plus loin dans le roman, une nouvelle brèche se forme dans la bulle étanche qui enveloppe Boskovski. Lors d'un arrêt au bord de la route, un animal apparaît dans son champ de vision : « [J]e ne peux pas vraiment le situer mais quelque chose a bougé » (47). Ce quelque chose *attire* l'attention, détourne le personnage de lui-même, comme s'il était happé par le dehors. Troublé par la beauté fragile de l'animal – un cerf – qui se tient à quelques mètres de lui, il se couche dans l'herbe et tente de s'en approcher : « Le voir de près pour sentir tout le corps que c'est » (47). Cette phrase haletante, embrouillée, qui traduit une certaine nervosité, souligne une fois de plus le besoin de contact du personnage, qui cherche à pallier une distance. Face à cet animal *présent* au monde – « sa présence me fascine » (47) –, il semble avoir entrevu, l'espace d'un instant, le monde dans son immédiateté. Or, ce moment de grâce est éphémère : son téléphone sonne et fait fuir l'animal. Les dispositifs s'arrangent pour maintenir en toutes circonstances leur fonction de séparation. Mais par le biais de l'animal, l'extérieur s'est *imposé* au personnage, et l'environnement un instant aperçu devient alors désirable : cette ouverture brève et fortuite initie le désenvoûtement de Boskovski, qui va tenter de réduire le fossé l'empêchant de s'immerger dans la nature. Il éprouve, pour ainsi dire, la nostalgie du monde : « Lui est une somme de résistances, piquet planté au bord du paysage qui fait masse, ne l'absorbe pas, ne l'intègre pas à son rythme, ne le prend pas dans ses rouleaux » (63).

Dans sa réflexion sur l'époque contemporaine, le philosophe Byung-Chul Han considère que « le médium digital parachève ce *renversement iconique* qui fait paraître les images meilleures, plus vivantes et plus belles que la réalité elle-même, perçue comme imparfaite¹⁷ ». La scène évoquée ci-dessus exige de réviser ce constat : pour le personnage de Bertina, la « réalité elle-même » ne fait plus l'objet d'une comparaison ; elle demeure précisément *inaperçue*. En d'autres termes, l'individu capturé par les dispositifs technologiques ne se trouve pas face à deux régimes de sensibilités coexistants (la réalité virtuelle et le monde « réel ») parmi lesquels il pourrait librement *choisir*. Il n'y a qu'un seul mode de perception, médié par les dispositifs. Dès lors, quand par hasard le monde fait irruption dans son système perceptif, Boskovski en est bouleversé ; il ne lui apparaît pas *moins beau, moins vivant* que l'espace au sein duquel il évoluait jusque-là. Au contraire, sous la pression du dehors, il veut renouer avec le réel perdu : « Je vais créer un nouveau lien entre l'univers et moi » (152).

Pour rétablir ce lien, les dispositifs doivent être désactivés. Agamben emploie en ce sens le verbe *profaner* : en tant qu'opération qui restitue un objet sacré à un usage humain, la profanation annule la séparation des règnes ; en d'autres termes, elle « désactive les dispositifs du pouvoir et restitue à l'usage commun les espaces qu'il avait confisqués¹⁸ ». Mais comment faire lorsque la séparation est intériorisée ? Comment profaner un dispositif qui, si l'on s'en tient à la première définition d'Agamben, nous constitue en tant que sujet ? Ne doit-on pas *d'abord* se défaire de son pouvoir avant d'être capable de le désactiver ? Le serpent se mord la queue. Le terme de « profanation », qui suppose un individu actif et conscient de ses actes, ne convient pas tout à fait pour décrire les différentes phases d'émancipation dont fait état le roman. Le personnage d'*Anima Motrix*, pris dans le réseau des dispositifs, ne peut s'en libérer seul ; l'autoprofanation est illusoire. À l'instar du cerf qui, en apparaissant, force le dehors au personnage, les désactivations successives qui annulent la séparation adviennent fortuitement.

La voiture est le premier dispositif à être neutralisé dans le roman, mais cette neutralisation arrive presque par hasard. Boskovski donne certes des coups de poing dans le tableau de bord afin de désactiver son GPS qui ne s'éteint pas, mais ses frappes répétées visent uniquement à semer la police qu'il suspecte d'avoir infiltré l'électronique de la voiture. Toutefois, probablement à la suite de ces coups répétés, le véhicule tombe en panne. Le personnage le fait alors dépanner et, une fois arrivé au garage, il décide subitement de s'en défaire. Ici encore, le but n'est pas d'émanciper son corps de la machine : il veut seulement se débarrasser du Pakistanais qu'il gardait en otage dans son coffre. Mais en troquant sa voiture contre une moto, le changement de mode de transport entraîne brusquement un rapport

17 « *Das digitale Medium vollendet jene ikonische Umkehrung, die die Bilder lebendiger, schöner, besser erscheinen lässt als die als mangelhaft wahrgenommene Realität* » (Byung-Chul Han, *Im Schwarm : Ansichten des Digitalen*, Berlin, Matthes & Seitz, 2013, p. 39) ; notre traduction.

18 Giorgio Agamben, *Profanations*, op. cit., p. 101.

différent au mouvement : Boskovski décrit sa « joie d'être pris dans ces bourrasques de vent » et s'écrie : « Je suis mobile, je suis vivant... » (119). Pour la première fois depuis le début du récit, le personnage est *touché* par le monde ; il émerge alors véritablement de son isolement : « C'est retrouver un autre corps. Il y a cet espace que je réintègre » (121).

Peu de temps avant de reprendre possession de son corps en abandonnant sa voiture, le personnage fait l'expérience de ce que Derrida nomme « l'hospitalité absolue¹⁹ ». Perdu dans la campagne italienne, il tombe sur une ferme isolée où vit un Chinois avec sa famille. S'attendant à être chassé de la propriété (comme lui-même chassait les réfugiés), le personnage constate avec étonnement que « les visages sont bienveillants » (65). Bien qu'ils ne parlent pas la même langue, « ils l'écoutent, n'ont rien d'autre à faire qu'être attentifs au nouveau, à lui donner du temps » (66). Cette disponibilité généreuse, opposée à l'urgence et aux intérêts du négoce, manifeste un idéal de communication. Contrairement au dialogue téléphonique, cet échange est, pour ainsi dire, immédiat : une voix rencontre une écoute, sans intermédiaire. Les corps entrent en relation sans passer par les mots. En se retrouvant ici dans la position de l'étranger accueilli sans condition, le personnage « envahi par une douceur sidérante » (66) vit un « moment de bascule et de grâce » (66).

Cette expérience heureuse de l'altérité ne suffit pas, toutefois, à modifier ses habitudes : « Est-ce que le Chinois, par exemple, ne pourrait pas être un autre type lancé à ma poursuite [...] ? » (94). Il ment à son hôte comme il mentait à sa femme. La méfiance et la paranoïa ne se dissipent que peu à peu, au fil des promenades que fait le personnage avec le Chinois. Cet adjuvant énigmatique qui vit en parfaite harmonie avec son environnement l'initie à un rythme différent : « [Il] semblait tout connaître de la nature, quelles plantes on pouvait trouver dans la région et ce qu'il était possible d'en faire » (158). En lui enseignant cette sagesse immémoriale, il réintègre Boskovski au monde :

Il m'apprend à voir venir le vent comme la pluie, et par quelle colline passer pour l'éviter. [...] Il m'apprend à patienter devant un terrier, à dater les traces qui l'entourent. À cuisiner un lièvre sans légumes ni sauce, à manger la chair du pigeon et à leurrer une perdrix. [...] Il m'apprend toutes les baies, tous les champignons. (166)

À ce savoir pratique encyclopédique qui reconnecte la vie humaine à son environnement naturel se conjugue une dimension sensible. À mesure que l'immersion écologique s'approfondit, les sens du personnage émergent de l'anesthésie des dispositifs : « Je restai longtemps assis sur le bord de la route à voir vraiment – mon odorat se développe – cette vie sauvage devenue tangible » (155). Cette phrase

19 « [L]’hospitalité absolue exige que j’ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l’étranger (pourvu d’un nom de famille, d’un statut social d’étranger, etc.) mais à l’autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui *donne lieu*, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans le lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l’entrée dans un pacte) ni même son nom » (Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle, *De l’hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 29).

synesthésique – l’odorat permet à la fois de *voir vraiment* et de *toucher* – souligne la puissance de la perception lorsqu’elle est détachée des artifices qui la dissocient. Ainsi, le Chinois est le contre-dispositif qui permet véritablement au personnage de désactiver son téléphone, son GPS et les moyens de transports motorisés ; il a alors « le sentiment bizarre qu’un verrou [a] sauté, ouvrant à quelque chose d’immense dans le rythme défini des jours et des nuits » (181).

En brouillant la séparation entre le moi et le monde, l’immersion écologique évince le narcissisme initial ; le personnage se sent soudain traversé d’extériorité, agi par ce qu’il croyait maîtriser : « C’était le champ de vision lui-même qui m’ouvrait les yeux » (219). Lorsque tombent les dichotomies qui fondent le rationalisme occidental – intériorité/extériorité, sujet/objet –, le « je » est détrôné. En passant des non-lieux de l’autoroute à la nature sauvage, du corps sclérosé au corps mobile, de la communication machinale à l’échange désintéressé, de la distance à la présence, Boskovski se dépouille de tout ce qui le constituait jusque-là. Son identité personnelle se dissipe : « Je sors marcher. Je lui dis “Je vais marcher” mais cette première personne est plus que jamais de convention » (144). Simultanément à l’initiation au monde s’accomplit ainsi un processus de désobjectivation. Lorsque le personnage quitte définitivement la ferme et reprend son chemin, à pied cette fois, vers le sud de l’Italie, la forme romanesque se met à bégayer. Après une succession linéaire de chapitres, le trente-et-unième, qui voit le personnage devenir un vagabond, constitue un nouveau point de bascule : on passe alors au chapitre 30.1, puis 31.1, 30.2, 31.2, 30.3, 32, avant que la chronologie des nombres entiers ne reprenne ses droits. Durant ce moment d’indétermination, la trame progresse par à-coups, en dents de scie, reproduisant ce faisant la déstabilisation existentielle du personnage.

En l’absence de médiations technologiques, les repères s’effacent, la ligne de vie se brise, mais cette rupture se révèle heureuse : isolé, paranoïaque et méfiant au début du roman, le personnage, qui marche avec le sud pour seul repère, s’ouvre avec légèreté au présent de l’expérience collective.

Sur cette route où d’autres avant marchaient, dans le groupe desquels je me suis fondu, voleur de poules, va-nu-pieds ou je ne sais quoi, marchant au hasard, sans GPS ni quoi ni qu’est-ce mais comme guidé par une étoile, une bonne étoile. (219)

Pleinement réintégré au cosmos, Boskovski (se) « fond » dans un groupe de réfugiés ; il intègre la communauté des plus vulnérables, communauté à la merci « des flics à lunettes infrarouges, des rayons X en place des yeux » (399) – et des ministres de l’Intérieur. Alors seulement peut-il assumer la responsabilité de son crime en considérant comme rhétoriques les questions que lui adresse un compagnon d’infortune : « Tu réalises, camarade ?... c’que c’est ?... comme on est sans défense ? » (274).

* * *

Pour voir une chose il faut la comprendre. Un fauteuil présuppose le corps humain, ses articulations, ses divers membres ; des ciseaux, l’action de couper. Que dire d’une lampe ou d’un véhicule ? Le sauvage ne perçoit pas la bible du

missionnaire ; le passager d'un bateau ne voit pas les mêmes cordages que les hommes d'équipage²⁰.

La perception des choses, dans cette nouvelle de Borges, dépend de la compréhension qu'on en a, c'est-à-dire de la structure projective de renvoi dans laquelle elles se trouvent intégrées. Les réflexions de Heidegger sur l'objet qui nous apparaît en tant que tel uniquement lorsqu'il casse (nous apercevons la lampe lorsqu'elle ne s'allume pas) sont bien connues. Mais qu'en est-il lorsqu'il s'agit de percevoir non pas des choses, mais des *vivants* ? Le sauvage ne perçoit pas la bible du missionnaire, écrit Borges, mais le missionnaire perçoit-il le sauvage ? Précisément, sans doute, perçoit-il le « sauvage », c'est-à-dire la chose qu'il a pour mission de transformer en « vivant ». Or, pour voir (pour *considérer*) un être humain, il faut *ne pas* le comprendre.

Les réfugiés que Boskovski a fait assassiner étaient doublement inaperçus : à la fois « compris » comme outils de son existence égocentrée et invisibles en raison des médiations instaurées par les dispositifs. Le roman d'Arno Bertina suggère que la raison instrumentale et les technologies du XXI^e siècle œuvrent dans la même direction : leur conjonction génère inmanquablement des êtres « pauvres en monde ». Cette expression que Heidegger destinait à l'animal²¹ caractérise le personnage au début du récit : son environnement immédiat ressemble à une sphère tapissée d'écrans. Or, le plus grand danger advient lorsqu'un pauvre en monde détient le pouvoir de souveraineté, c'est-à-dire, comme l'a montré Agamben, le pouvoir de générer des *homini sacri*. Avec *Anima Motrix*, Arno Bertina construit un contre-dispositif qui profane le langage de l'époque digitale ; en disloquant nos habitudes perceptives, en pointant la pathologie de la distance qui guette notre temps, le roman entretient l'utopie d'une communauté à venir, délestée des médiations qui séparent les corps – une communauté éthique, *en présence*.

20 Jorge Luis Borges, « There Are More Things », *Le Livre de sable* [*El libro de arena*], traduction de Françoise Rosset, Paris, Gallimard (Folio), 1978 [1975], p. 67.

21 Outre la dimension anthropocentrique qui rend ce jugement problématique, l'opposition de l'humain à l'animal en tant que catégorie générale qui comprend à la fois la tique et l'orang-outan relève d'un réductionnisme difficilement tenable aujourd'hui.

Références

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le commandement ?* [*Che cos'è il comando ?*], traduction de Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.
- , *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [*Che cos'è un dispositivo ?*], traduction de Martin Rueff, Paris, Édition Payot & Rivages, 2007 [2006].
- , *Profanations* [*Profanazioni*], traduction de Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007 [2005].
- BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.
- BERTINA, Arno, *Anima Motrix*, Paris, Gallimard (Verticales), 2006.
- BORGES, Jorge Luis, « There Are More Things », *Le Livre de sable* [*El libro de arena*], traduction de Françoise Rosset, Paris, Gallimard (Folio), 1978 [1975].
- CHAMAYOU, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013.
- CITTON, Yves, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967].
- DERRIDA, Jacques et Anne DUFOURMANTELLE, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- DE SUTTER, Laurent, *L'Âge de l'anesthésie. La mise sous contrôle des affects*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2017.
- GRAHAM, Stephen, « Postmortem City : Towards an Urban Geopolitics », *City*, vol. 8, n° 2 (2004), p. 165-196.
- HAN, Byung-Chul, *Im Schwarm : Ansichten des Digitalen*, Berlin, Matthes & Seitz, 2013.
- MARCOVIC, Petra, « Macédoine : l'ex-ministre de l'Intérieur en fuite » [en ligne], *Libération*, 8 mai 2004 [http://www.liberation.fr/planete/2004/05/08/macedoine-l-ex-ministre-de-l-interieur-en-fuite_478771].
- MITCHELL, Don, « The S.U.V. Model of Citizenship : Floating Bubbles, Buffer Zones, and the Rise of the "Purely Atomic" Individual », *Political Geography*, vol. 24 (2005), p. 77-100.
- RENSTROM, Joelle, « What Happened When I Made My Students Turn Off Their Phones » [en ligne], *Aeon*, 18 octobre 2017 [<https://aeon.co/ideas/what-happened-when-i-made-my-students-turn-off-their-phones>].
- WARBURG, Aby, *Le Rituel du serpent. Art et anthropologie*, Paris, Macula, 2003.
- WEIL, Simone, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999.



Juste la fin du monde de Xavier Dolan : du cercle infini à la ligne droite

ANNA CORRAL FULLÀ

« Que l'on "sente" ou non le théâtre dans un film m'importe peu. Que le théâtre nourrisse le cinéma... N'ont-ils pas besoin l'un de l'autre de toute façon¹ ? », signale Xavier Dolan, qui se dit être « passionné par les dialogues² ». L'échange verbal se trouve, effectivement, au centre d'un cinéma qui tourne autour de la complexité des relations humaines. Son film *Juste la fin du monde*, sorti en 2016, n'échappe pas à cette condition ; loin de là, il l'accroît et la porte à son paroxysme en adaptant la pièce éponyme de Jean-Luc Lagarce écrite en 1990. Le théâtre, en effet, « sied naturellement au cinéaste lorsqu'il s'agit de mettre dans la bouche de ses acteurs des dialogues aussi audacieux que ceux de Lagarce³ ». Il est plusieurs points en commun dans la vie et la production de ces deux auteurs – le retour au passé, l'homosexualité, l'obsession pour les relations conflictuelles au sein de la famille, l'échec dans l'amour –, mais en même temps une manière toute différente de les aborder dans leur production artistique, ce qui relève

1 Xavier Dolan, dans Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2016, p. 124.

2 Stéphane Delorme, « La recherche du temps perdu. Entretien avec Xavier Dolan », *Cahiers du Cinéma*, n° 725 (2016), p. 31.

3 Vincent Malausa, « Lettre morte », *Cahiers du Cinéma*, n° 725 (2016), p. 28.

essentiellement du plan de composition⁴ de chacun. Chez Dolan, il existe une « débauche d'énergie [et] de lyrisme⁵ » qui donne lieu à des films aux intensités lumineuses, à une œuvre artistique pleine de vie. Aussi conflictuelles que les relations personnelles puissent être présentées dans ses films, on y découvre, presque toujours, un fond d'optimisme ; une certaine fraîcheur qui invite à la vie. Dans cet article, il nous intéresse de présenter le lien unissant le cinéma et le théâtre dans *Juste la fin du monde* de Dolan, mais aussi de montrer les différences du film par rapport au texte dramatique qui conduisent à la naissance d'une nouvelle œuvre d'art distincte et autonome, le film de Dolan opérant une transformation sémantique sur l'œuvre de Lagarce. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les écrits d'auteurs qu'il nous apparaît pertinent de rassembler ici : Robert Stam⁶ et André Gaudreault, pour aborder les enjeux et les dynamiques créatives mises à l'œuvre dans l'adaptation cinématographique ; Gérard Genette, pour ce qui est de

4 Concept développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991. Selon les auteurs, les trois grandes formes de la pensée – l'art, la science et la philosophie – se définissent par une volonté d'affronter le chaos et de « tracer un plan, tirer un plan sur le chaos » (*ibid.*, p. 186). Ainsi, la philosophie crée des concepts et trace un plan d'immanence, la science invente des fonctions et trace un plan de coordonnées, et l'art compose des sensations et trace un plan de composition. Les auteurs définissent l'art comme sensation et composition, « un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects » (*ibid.*, p. 154). Par ailleurs, des perceptions et des affections qu'expérimente l'être humain, l'art en tire les percepts et les affects : « Les percepts ne sont pas des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu » (*ibid.*, p. 154-155), d'où s'explique l'indépendance de l'œuvre d'art par rapport à son créateur. D'autre part, le plan de composition englobe trois composantes essentielles pour la création de l'œuvre d'art – la chair (l'essence extraite du corps vécu), la maison (tracer un territoire-maison où se déploie le corps : « [C]e sont ces blocs de sensations dans le territoire, couleurs, postures et sons, qui esquissent une œuvre d'art totale », *ibid.*, p. 174) et l'univers (déterritorialisation et ouverture à l'univers-cosmos). La configuration de ces trois composantes varie chez chaque auteur, et se manifeste dans un plan de composition propre qui définira l'œuvre, ce que l'on appelle couramment « style ».

5 Vincent Malausa, *art. cit.*, p. 27.

6 Robert Stam propose l'intégration de plusieurs approches pour l'analyse des adaptations cinématographiques : intertextualité, réflexivité, réception et conditions contextuelles de chaque adaptation. André Gaudreault, pour sa part, remet en question le concept de narrativité et propose une nouvelle théorie de narrativité filmique.

l'approche transtextuelle⁷ qui nous aidera à établir la relation du récit filmique avec la pièce homonyme de Lagarce, car, comme le souligne Stam, « les adaptations cinématographiques sont des hypertextes dérivés d'hypotextes préexistants qui ont été transformés au travers d'opérations de sélection, d'amplification, de concision et d'actualisation⁸ » ; et Deleuze et Guattari, pour la notion de plan de composition. Ces trois approches nous permettront d'établir les liens et les écarts produits au niveau de l'hypertextualité, des moyens propres de chaque média et du « bloc de sensations⁹ » érigé pour chaque œuvre, et ce, donnant naissance à un nouvel objet artistique.

Notes préliminaires : *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce

Juste la fin du monde (1990) fait partie d'une constellation de quatre pièces reprenant la thématique de la parabole évangélique du fils prodigue (Luc XV) : *Retour à la citadelle* (1984), *Juste la fin du monde* (1990), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) et *Le Pays lointain* (1995), réécriture cette dernière de *Juste la fin du monde*. Mais la parabole subit plusieurs transformations dans la pièce de Lagarce et le « Fils prodigue n'est pas le cadet mais l'aîné [...], ce n'est pas le père qui [l']accueille [...] [car] il est déjà mort au moment du retour [...], [et] le Fils prodigue “ne revient [pas] à la vie” (Luc, XV, 23), [...] s'il revient, c'est au contraire pour annoncer sa propre mort¹⁰ ».

La pièce est composée de : « Prologue », monologue de Louis ; « Première partie », 11 scènes, dont la plupart des monologues des différents membres de la famille, Louis devenant ainsi le « dépositaire des paroles de tous les autres personnages¹¹ » ; « Intermède », composé de neuf mini-dialogues se produisant simultanément dans plusieurs espaces non spécifiés ; « Deuxième partie », constituée

7 Gérard Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7) et distingue cinq types de relations : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Nous allons nous centrer sur cette dernière, car il nous intéresse ici de définir les rapports « unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) » (*ibid.*, p. 13). Bien que le concept de transtextualité de Genette soit restreint au texte, il est utile de le transposer au cinéma et à l'adaptation. Effectivement, la série de transformations thématiques et formelles que l'étude de Genette offre peut nous aider à montrer la manière dont une œuvre d'art (dans ce cas-là, la pièce de Lagarce) est réactualisée (ici, le film de Dolan).

8 Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, Mexico DF, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2014, p. 79 ; nous traduisons.

9 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 154.

10 Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 271-272.

11 *Ibid.*, p. 277. Il s'agit d'un discours empreint de reproches et de regrets, une mosaïque de réflexions qui représente autant de visions et de facettes de Louis.

de trois scènes assez éparées qui précipitent le dénouement de la pièce et qui contiennent très peu d'action dramatique ; et « Épilogue », monologue de Louis.

L'écriture dramaturgique de la pièce de Lagarce s'inscrit dans un registre expérimental, ce que Hans-Thies Lehmann appelle le « théâtre postdramatique¹² », lequel entraîne un abandon du drame aristotélicien en déconstruisant les différentes composantes de l'écriture théâtrale : langage, dialogue, personnage, action... *Juste la fin du monde* (1990) présente, à ce niveau, une dramaturgie pleinement postdramatique où l'auteur fait « un travail de démolition de toutes les règles du bien-écrire pour le théâtre¹³ », ce qui se matérialise par la présence de personnages simulacres, d'un faux dialogue, d'une langue en reconstruction permanente et par l'absence d'action dans le présent et, donc, de progression dramatique entre autres.

En fait, *Juste la fin du monde* (1990) est une pièce introspective qui se double d'une rétrospection qui fait du présent un « faux présent¹⁴ » ou un « insaisissable présent [...] [et qui] devient impalpable comme la durée [...] au point que la logique du songe ne cesse de concurrencer celle du déroulement diachronique¹⁵ », d'où la présence de « personnages fantômes » entretenant entre eux des « faux dialogues ». Les personnages sont ainsi relégués à n'être que des témoins de l'existence du protagoniste, sauf Louis qui est réduit à un rôle silencieux et introspectif, presque fantomatique, comme celui qui se trouve, en fait, entre la vie et la mort. Ces personnages s'expriment avec un langage qu'ils déconstruisent et reconstruisent sans cesse. Ainsi, leur discours est hésitant et entrecoupé, plein de reformulations, de reprises, de variations qui laissent entrevoir la fragilité des personnages et leur désir de communication, sans cesse manqué. Jean-Pierre Ryngaert définit la langue de *Juste la fin du monde* comme la « quête de l'infinie précision [...] et [la] recherche infinie de l'exactitude¹⁶ ».

Par ailleurs, si l'histoire se développe en une journée, « cette journée toute théorique contient une vie entière. Une vie, et tous les possibles d'une vie¹⁷ ». Dans *Juste la fin du monde*, « l'action du drame, au lieu d'être toute progression, devient toute rétrospection¹⁸ », de là qu'il n'y ait pas vraiment d'action dans le présent et que ce dernier acquière peu de consistance dans la pièce. Et, en effet, l'action elle-même est démantelée dans l'œuvre de Lagarce, car le conflit posé dès les premières répliques de Louis n'évolue pas et reste à jamais irrésolu. En fait, depuis le début, le lecteur voit échouer incessamment le but du voyage de Louis : le protagoniste

12 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

13 Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens du l'humain », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n^{os} 969-970 (janvier-février 2010), p. 4.

14 Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *op. cit.*, p. 288.

15 Catherine Brun, « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, n° 1 (2009), p. 186.

16 Jean-Pierre Ryngaert, « *Juste la fin du monde* : dire avec une infinie précision », *Lire un classique du XX^e siècle : Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 119.

17 Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *op. cit.*, p. 295.

18 Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens du l'humain », *art. cit.*, p. 9.

se rendant chez lui avec la décision de leur faire part de sa « mort prochaine et irrémédiable¹⁹ » et repartant sans « avoir rien dit de ce qui [lui] tenait à cœur²⁰ ».

En ce qui concerne l'échange verbal entre les personnages, il relève, en fait, d'un « faux dialogue [...] [qui] n'est qu'un “raboutage”, qu'une rhapsodie des dépositions des différents témoins²¹ », outre le fait que le monologue se substitue au dialogue dans « plusieurs scènes [qui] sont totalement ou essentiellement monologuées » et que certains dialogues comme « l'Intermède, semblent juxtaposer des discours clos sur eux-mêmes²² ». Le dialogue n'est, en réalité, qu'un « dialogue de récits » où la plupart des « échanges sont écrits sur le mode de la narration ou de la description²³ » et qui convoque, en fait, le passé dans le présent du théâtre ; d'où la prééminence des monologues dans le texte.

Tout dans *Juste la fin du monde* devient ainsi informe et soumis à une expérience du temps subjective, le temps intime de la conscience, qui ne coïncide pas avec le temps objectif ou le présent théâtral. Cela se manifeste forcément au travers également d'une dimension subjective sur l'axe spatial²⁴ de la pièce. Et, en effet, sauf la première didascalie qui situe l'action dans la maison de la mère et de Suzanne, aucune autre indication n'est donnée, comme si tout se passait à l'intérieur de Louis, ou presque, d'où les mises en scène abstraites, avec peu d'éléments de décor et une configuration des costumes assez neutre²⁵ dans les montages de Joël Jouanneau et Michel Raskine, qui se détachent de la mise en scène réaliste.

Cette charpente spatio-temporelle naît de l'univers intime de Louis, du poids de la mémoire, et rejoint ainsi l'objectif artistique fixé par Lagarce : « Accepter de se regarder soi pour regarder le monde, ne pas s'éloigner, se poser là au beau milieu de l'espace et du temps, oser chercher dans son esprit, dans son corps, les traces de tous les autres hommes²⁶. »

Du théâtre à l'écran : *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan

Théâtre intime et sobre chez Lagarce, Dolan évolue plutôt vers l'ouverture et l'explicitation dans tous les sens. Deux mouvements se dessinent et se distinguent, l'un le cercle en *mezzo-piano* de la pièce, l'autre la ligne droite *in crescendo* du film. Et si la pièce se révèle être la reproduction ou le « rêve » du monde intérieur de Louis, le film raconte l'histoire du protagoniste selon les canons de l'action dramatique

19 Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 24.

20 *Ibid.*, p. 87.

21 Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », *op. cit.*, p. 288.

22 Catherine Brun, *art. cit.*, p. 190.

23 Joseph Danan, « Dialogue narratif, dialogue didascalique », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2005, p. 41-45.

24 Pour une étude détaillée sur la notion spatiale et les manifestations circulaires dans l'œuvre théâtrale de Lagarce, voir l'article de Cristina Vinuesa, « La notion spatiale dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce », *Cuadernos de investigación filológica*, n°s 37-38 (2011-2012), p. 235-260.

25 Hélène Kuntz, « Communication de Hélène Kuntz / Journées d'études “Juste la fin du monde” » [vidéo en ligne], *Théâtre-contemporain.net*, octobre 2016 [https://www.theatre-video.net/video/Communication-de-Helene-Kuntz-journee-d-etudes-Juste-la-fin-du-monde].

26 Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, Belfort, Les Solitaires intempestifs, 1995, p. 44.

traditionnelle et du réalisme propre de l'art cinématographique. Pour ce faire, Dolan introduit certains changements dans le texte de Lagarce pour l'adapter aux besoins du médium cinématographique. Néanmoins, ces modifications répondent également à une nouvelle lecture de la pièce et à l'univers existentiel du réalisateur, et se manifestent, sur le plan visuel, par le biais d'un langage cinématographique propre à Dolan, d'une beauté inouïe, qui parvient à émouvoir et à bouleverser le spectateur.

De la pièce au scénario du film

Parmi les six pratiques d'hypertextualité établies par Genette²⁷, la *transposition* – transformation d'un texte au régime sérieux englobant une large gamme de procédés possibles²⁸ – s'adapte bien aux modifications qu'opère le texte de Dolan sur l'hypotexte. En effet, l'adaptation cinématographique réalisée ne se réduit pas à des modifications ponctuelles, à une imitation ou à une unique transformation stylistique. Au contraire, Dolan met en œuvre plusieurs transformations « formelles » et « thématiques » ayant une manifeste « ambition esthétique et/ou idéologique²⁹ ».

La première transformation significative que l'on rencontre dans l'adaptation cinématographique de la pièce de Lagarce est ce que Genette appelle la « transformation intermodale³⁰ » : dans ce cas-là, le « passage [...] du dramatique au narratif ou *narrativisation*³¹ ». Cependant, ces termes méritent d'être quelque peu nuancés, car Genette applique ces concepts au seul domaine du texte et l'adaptation cinématographique d'un texte dramatique implique des codes sémiotiques en présence différents. De prime abord, on a donc intérêt à ne pas confondre la pièce écrite avec le « récit scénique³² », la première s'exprimant par le biais d'un « continuum de mots écrits, abstraits de la présence réelle de tout locuteur » et le second se manifestant au travers d'un « continuum de mots dits, par des locuteurs "en chair et en os" inscrits dans une "polyphonie informationnelle"³³ ». L'adaptation cinématographique que Dolan réalise s'inspire donc du texte dramatique de la pièce de Lagarce et non pas d'un récit scénique. D'autre part, il faut prendre en compte également la spécificité du cinéma, au plan narratif, qui se manifeste justement par « la fusion des deux modes fondamentaux de la communication narrative : la

27 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 45.

28 *Ibid.*, p. 291-549.

29 *Ibid.*, p. 291-292.

30 *Ibid.*, p. 395-396.

31 *Ibid.*, p. 396.

32 Expression empruntée à André Gaudreault qui déclare : « Par "récit scénique", il faudra entendre exclusivement "récit communiqué par le truchement d'une prestation de personnages en acte", excluant prestement la pièce écrite qui, par sa nature essentiellement scripturale, ne relève pas le moins du monde de la monstration » (André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris / Québec, Méridiens Klincksieck / Presses de l'Université de Laval, 1988, p. 91). D'ailleurs, pour Gaudreault, la « monstration » est « ce mode de communication d'une histoire qui consiste à *montrer* des personnages qui *agissent* plutôt qu'à *dire* les péripéties qu'ils *subissent* » (*id.*) et que l'auteur nomme également « récit-toujours-déjà-en-train-de-se-faire » (*ibid.*, p. 89). C'est dans ce sens-là que nous utilisons le mot « monstration » dans cette étude.

33 *Ibid.*, p. 91.

monstration et la narration³⁴ », le premier relevant, pour l'essentiel, du tournage (mise en scène et mise en cadre orchestrées par le méga-monstrateur, celui qui met en film) et le deuxième du montage (mise en chaîne, articulation entre plans, réalisée par le narrateur filmographique)³⁵. Pour l'analyse de l'adaptation cinématographique de *Juste la fin du monde*, il faudra, par conséquent, tenir compte des différents dispositifs qui interviennent dans le récit filmique, car, comme nous l'avons signalé en amont, le texte dramatique et le récit filmique mettent en œuvre des mécanismes et des codes sémiotiques différents. Voyons donc ce qu'il en est du texte dramatique de Lagarce dans le scénario du film.

Dolan garde *grosso modo* la structure de la pièce de théâtre et la succession des scènes. En fait, il n'efface que le dernier texte, l'épilogue, et un bon nombre des monologues de Louis³⁶, car si la pièce évoque le recueillement et le repli de Louis sur lui-même (et de la pièce sur elle-même), d'où le prologue et l'épilogue du protagoniste qui encadrent la pièce (mais aussi tous ses monologues), le film reproduit un *crescendo* depuis le début et un *accelerando* dans la partie postérieure à l'intermède qui explosent à la fin telle une libération apaisante (chez Louis, mais aussi chez le spectateur), d'où l'exclusion de l'épilogue. D'ailleurs, Dolan décide d'omettre les monologues de Louis en raison du média cinématographique, car il considère qu'il s'agit d'une « convention théâtrale qui serait trop extravagante dans un film d'aujourd'hui³⁷ » et qui empêcherait la progression dramatique de celui-ci. Qui plus est, Dolan reconstruit et réécrit certains des passages, comme c'est le cas pour les trois dernières scènes de la deuxième partie de la pièce de Lagarce qui clôturent le film, le réalisateur procédant à déconstruire ce morceau pour en créer une version capable d'assurer un contenu structuré et progressif à l'histoire : (1) dramatisation de la première scène monologuée et (2) réintroduction de l'action dramatique :

L'enjeu était aussi pour moi de raconter une histoire de A à Z en suivant un arc dramatique en crescendo, ce qui n'est pas exactement le propre de la pièce [...].

34 *Ibid.*, p. 115. André Gaudreault remet en question le concept de narrativité et fait bousculer la dichotomie monstration-narration. Pour lui, la mise en récit est réalisée à travers l'action de « raconter », mais elle peut l'être également moyennant le fait de « montrer », qui correspondrait à un récit qui se fait sur scène, le « récit scénique » (*ibid.*, p. 55). De l'autre côté, il souligne que la narrativité peut se manifester également dans les dialogues des personnages sur scène.

35 Pour ce qui concerne la monstration filmique, Gaudreault distingue entre la monstration profilmique, qui relève pour l'essentiel de la mise en scène et qui correspond au monstrateur scénique, et la monstration filmographique, qui implique une intervention « cinéastique » : c'est-à-dire, d'une part, la mise en scène, et de l'autre, la « mise en cadre » (mouvements d'appareil, cadrage, etc.) (*ibid.*, p. 117-121).

36 Il s'agit de monologues abstraits et très introspectifs du protagoniste sur la mort et le rapport aux autres : « Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée et / indestructible encore / qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait / m'aimer mort / sans pouvoir et savoir jamais rien me dire » (Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 51), ou encore, « La Mort prochaine et moi, / nous faisons nos adieux, / nous nous promenons, / nous marchons la nuit dans les rues désertes légèrement / embrumées et nous nous plaisons beaucoup » (*ibid.*, p. 69).

37 Xavier Dolan, cité par Stéphane Delorme, *art. cit.*, p. 31.

La deuxième partie est une pure abstraction. Mais moi au cinéma j'ai besoin d'une structure narrative et dramatique continue, qui monte jusqu'à un paroxysme. Le défi était de donner une structure à cette deuxième partie, de prolonger narrativement la première. De continuer l'histoire. [...] j'avais besoin de raconter une histoire³⁸.

Par ailleurs, dans le passage de l'intermède, composé de neuf mini-dialogues simultanés et entrecoupés, Dolan ne renonce pas au caractère fragmentaire du discours qu'il reproduit dans son film avec quelques changements. Ainsi, il modifie quelque peu le texte et l'ordre des séquences, mais garde quelques phrases isolées parfois, d'autres, des pans entiers de certains dialogues (en particulier, les échanges entre Suzanne et Antoine), et élimine encore tous les mini-monologues introspectifs de Louis. Mais, chez Dolan, le texte de l'intermède passe à un deuxième plan, comme s'il n'était que la musique de fond qui accompagne le vrai récit, rendu, en fait, au travers de l'image. Le morceau, d'un temps arrêté, est l'intervalle d'attente et de réflexion qui précédera la tempête de la deuxième partie. Et Dolan surenchérit justement le suspense et l'agitation du passage en créant une atmosphère inquiétante.

Si l'on regarde de près l'adaptation de Dolan, on s'aperçoit que la fidélité diégétique³⁹ et l'« action » sont garanties dans l'ensemble du texte ou presque. Dolan maintient le titre de la pièce de Lagarce (qui marque d'emblée la lecture hypertextuelle du film), les noms des personnages et leur identité (sexe, appartenance familiale, etc.). On peut remarquer uniquement deux modifications presque imperceptibles et sans trop d'importance au niveau de la diégèse dans son adaptation cinématographique. D'une part, si le réalisateur québécois maintient les traits et le contexte du fils prodigue de Lagarce, il modifie pourtant le rang de naissance des deux frères, qu'il restitue selon la parabole. Louis redevient le cadet, ce qui est précisé à plusieurs reprises dans le scénario du film⁴⁰. Cette modification ne semble entraîner aucun changement important sur le plan de l'action et du sens de l'histoire. En fait, elle trouve sans doute son origine dans ce que Robert Stam appelle « la différence automatique⁴¹ ». Les acteurs que Dolan réunit pour tourner son film et le choix dans la distribution des rôles sont, en effet, à l'origine de cette modification. Dolan choisit Gaspard Ulliel, âgé de trente et un ans au moment du tournage, pour interpréter le rôle de Louis et Vincent Cassel, quarante-neuf ans en 2016, pour celui

38 *Ibid.*, p. 31.

39 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 418-419. Genette distingue entre diégèse et action. Il emploie le terme « diégèse » pour se référer à l'univers ou cadre où advient l'action.

40 Catherine à Louis : « Antoine est votre aîné » ; Louis à sa mère : « je ne suis pas l'aîné, Martine ».

41 Robert Stam, *op. cit.*, p. 53. Selon l'auteur, une adaptation cinématographique est « automatiquement différente et originale en raison du changement de média ». En effet, plusieurs aspects peuvent avoir une incidence directe sur l'adaptation et déterminer certains choix et certaines décisions. C'est, d'une part, les conditions de production propres du genre cinématographique – le budget, les comédiens disponibles et leurs habiletés, les pressions et le style de chaque studio de cinéma, etc. –, mais aussi tout ce qui est en rapport avec la « cinématisation » : mise en scène, lumière, son, musique et le processus de filmage lui-même ou l'édition et le montage finals (*ibid.*, p. 53-54).

d'Antoine, d'où cette inversion de rang dans le film qui ne change pas grand-chose au déroulement de l'histoire, car « l'âge des personnages ne semble pas compter pour une variable diégétique très pertinente⁴² ». D'autre part, la question de la nationalité des personnages, qui ne se pose pas dans l'œuvre de Lagarce, introduit un élément d'étrangeté dans l'adaptation. En effet, le décalage entre l'accent français des personnages et la localisation spatiale de l'action dans le film, située dans un endroit bien éloigné de la topographie de l'Hexagone (le film a été tourné à Laval, au Québec) présente et renforce dès le début le sentiment d'exclusion du protagoniste. En fait, cette étrangeté est accentuée par le visionnement, lors du déplacement de Louis en taxi vers la maison familiale, d'un paysage désertique sans repères identitaires, relationnels ou historiques, ces non-lieux d'Augé⁴³ : des panneaux publicitaires, des usines, mais aussi des individus hors norme (gays, prostitués, marginalisés...) dans des lieux où les identités se diluent, le tout renforçant l'idée de différence et d'exception. Des étrangers, tel Louis chez les siens.

Mais si la fidélité diégétique semble, comme on l'a souligné en amont, être garantie dans l'ensemble du texte, un regard plus attentif conteste une telle affirmation. En effet, la représentation du temps et de l'espace dans la pièce et dans le film renvoie à des univers bien distincts, même si, en principe, le cadre spatio-temporel où s'inscrit l'histoire est gardé en surface. Et il nous semble que tous les phénomènes qui oscillent et changent d'une œuvre d'art à l'autre relèvent, en fait, de la manière dont le temps et l'espace s'impriment dans l'histoire et dans le récit.

Le changement de média et, par conséquent, les procédés propres de la narration cinématographique, façonnant d'une manière toute particulière l'objet artistique, ont une résonance qui touche aussi bien à la forme qu'au contenu, car : « [L]a sensation ne se rapporte qu'à son matériau : *elle est le percept ou l'affect du matériau même*, le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan de métal, l'accroupi de la pierre romane et l'élevé de la pierre gothique⁴⁴. » Cette belle citation de Deleuze et Guattari vient nuancer, dans un certain sens, le concept de « différence automatique » de Robert Stam et lui accorde une transcendance qui lui est propre, car « la sensation⁴⁵ ne se réalise pas dans le matériau sans que le matériau ne passe entièrement dans la sensation, dans le percept ou l'affect : Toute la matière devient expressive. C'est l'affect qui est métallique, cristallin, pétrique, etc. et la sensation n'est pas colorée, elle est colorante, comme dit Cézanne⁴⁶ ». De la même façon, un récit filmique en tant qu'œuvre d'art relie un composé de sensations (percepts et affects) à un matériau filmique, de telle manière que l'un transparaît dans l'autre. Nous pourrions donc nous référer au matériau cinématographique en termes de

42 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 423.

43 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie sur la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. Selon l'auteur, « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (*ibid.*, p. 100).

44 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 156 ; nous soulignons.

45 Pour Deleuze et Guattari, l'art est « le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres » (*ibid.*, p. 166).

46 *Ibid.*, p. 157.

« PRÉSENCE du filmique », comme Gaudreault l'a, en quelque sorte, signalé lorsqu'il parle du paradoxe temporel de la monstration filmographique (mise en cadre) et de l'« illusion de présent que procure la vision du plan⁴⁷ ». Et, en effet, l'abstraction du rêve et le temps intime de la conscience où s'inscrit la pièce de Lagarce ont difficilement de corrélation à l'écran, car, comme le souligne Pérez-Bowie, dans un film, « contrairement au théâtre, l'imitation doit être toujours parfaite, [et] s'inscrire [...] dans une relation de conformité avec le réel⁴⁸ ». Et cet ancrage au réel du film aura des conséquences sur le temps et l'espace, mais aussi sur les dialogues, sur les personnages, voire sur le langage.

Le présent, « insaisissable » dans la pièce de Lagarce, prend poids dans l'adaptation de Dolan. En fait, le film se focalise sur la journée de la rencontre familiale et sur les relations interpersonnelles qui se déploient dans le présent. Par ailleurs, l'adaptation est rythmée par le défilé des heures du matin au soir d'une journée, signalé à plusieurs reprises par l'image d'une horloge et la sonnerie d'un coucou, et affirme ainsi la prééminence du temps objectif. Qui plus est, l'image possède la symbologie, peut-être « naïve⁴⁹ » ou peut-être pas, du petit oiseau renfermé dans une cage tel le protagoniste dans la maison familiale, et sert au réalisateur à augmenter la tension et le suspense dans certains passages de l'histoire, notamment dans l'intermède, accentués également par le biais des moyens cinématographiques (zoom avant, zoom arrière, musique...). Le présent fuyant de la pièce devient concret et manifeste dans l'adaptation en raison principalement du média. Par ailleurs, dans le film, ce présent du temps objectif se double, comme dans l'œuvre théâtrale, du temps intime de la conscience. Ce temps subjectif, bien que beaucoup moins saillant que dans la pièce de Lagarce, vient interrompre le cours linéaire du temps au travers de l'évocation du passé et se matérialise notamment moyennant plusieurs flash-back que Dolan insère dans le déroulement chronologique de la journée familiale et qui relèvent pour la plupart de l'univers existentiel du réalisateur.

La concrétisation du temps dans l'adaptation à l'écran du texte théâtral a aussi son reflet sur l'axe spatial. En effet, Lagarce présente une dimension subjective de l'espace. Mais le cinéma, par contre, a besoin de s'inscrire dans le réel, ce qui fait privilégier une « imitation parfaite » de la réalité dans la configuration de la scénographie et des costumes. Ainsi, dans l'adaptation de Dolan, l'espace devient, à son tour, concret et l'action se situe à chaque fois dans une pièce de la maison familiale – l'entrée, le salon, la cuisine, la chambre de Suzanne, le cabanon du jardin, etc. – ou hors du foyer – dans l'avion, le taxi ou la voiture d'Antoine – pour accorder du dynamisme à l'action cinématographique.

47 André Gaudreault, *op. cit.*, p. 113. L'auteur précise qu'il s'agit, en fait, d'un « passé présentifié », car « la "locution" du monstateur a lieu lors de la projection et que l' "événement décrit" a eu lieu à un moment antérieur, lors du tournage » (*id.*).

48 José Antonio Pérez Bowie, « Teatro y cine : un permanente diálogo intermedial », *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), p. 579 ; nous traduisons.

49 Vincent Malausa, *art. cit.*, p. 28.

Cette consistance retrouvée dans le temps et dans l'espace rebondit également sur d'autres aspects de la dramaturgie. Les personnages de la pièce acquièrent, chez Dolan, des contours beaucoup plus précis, ceux-là s'émancipant de Louis, acquérant leur propre voix et passant de simples témoins à acteurs. Ainsi, Dolan leur accorde une épaisseur, absente dans la pièce, qui leur assure une présence majeure. De plus, le langage s'ancre dans le présent en devenant plus commun et explicite. D'une part, on assiste, bien que très discrètement, à l'inclusion d'un langage plus familier, ayant une valeur « proximalisante » et de rapprochement du public : la scène entre Antoine et Louis dans la voiture en est une preuve. De l'autre, les explicitations sont multiples. La référence à l'homosexualité de Louis, par exemple, absente dans la pièce, est énoncée et explicitée à plusieurs reprises – au début du film, Mère à sa famille : « Il aime la mode et les couleurs comme tous les gays » ; plus tard, Mère à Louis : « Tu habites toujours dans le quartier gay ? » De la même manière, certaines perceptions ou sensations, qui étaient implicites dans le texte de Lagarce, sont exprimées tout droit dans le film – l'indignation de se savoir rejeté, Mère à Louis : « Tu préfères que ta mère ne sache pas où tu vis ? » ; ou dans la scène des toilettes, création de Dolan, quand Louis verbalise l'appréhension qu'il ressent envers sa famille, Louis au téléphone : « J'ai peur, j'ai peur d'eux. » En fait, Dolan exacerbe les implicites du texte d'origine en les rendant visibles, voire, très souvent, « fluorescents⁵⁰ », et ce, non seulement à travers le langage, mais aussi à travers l'image et/ou l'addition de quelques actions, d'intrigue et de tension : ainsi, le traitement du conflit d'Antoine, très accentué dès le début, ou la scène des toilettes où l'on voit Louis vomir, tellement il ressent du dégoût après la scène des « dimanches en famille ». Néanmoins, signalons que cette explicitation et cette amplification du ressenti ne relèvent pas ici des besoins de l'art cinématographique, mais de la trace du réalisateur. En effet, Dolan introduit dans le film un vécu qui lui est propre et une manière toute particulière de l'exprimer où toutes les émotions sont ressenties et poussées à l'extrême. Et comme dans ses films précédents, cette intensité du vécu se manifeste par des vagues intenses d'émotion qui se déchaînent.

Néanmoins, malgré les changements et les explicitations introduits dans la langue de Lagarce, cités en amont, Dolan se montre extrêmement respectueux du texte lagarzien et de ce qui le rend singulier et profondément humain. En fait, on retrouve dans le scénario des pans entiers du texte de Lagarce et « certaines scènes sont quasiment en intégralité dans le film⁵¹ » :

Lagarce construit son écriture sur l'imperfection de la langue. La façon dont on se reprend, dont on se corrige. Pour moi, c'est ce qui confère aux personnages [...] un caractère humain. Il y a une émotion qui naît de leur vulnérabilité, leur faiblesse, leur laideur parfois, leur égoïsme. [...] Les secrets qu'il écrit, les reproches, les maladroites qu'il met dans la bouche des personnages, c'est ce qui fait de *Juste la fin du monde* un objet unique⁵².

50 Par son extrême visibilité.

51 Xavier Dolan, cité par Stéphane Delorme, *art. cit.*, p. 31.

52 *Ibid.*, p. 31.

Louis, personnage-narrateur⁵³ dans la pièce de Lagarce, continue d'être le narrateur chez Dolan – le prologue étant reproduit au début du film par une voix en off. Mais l'intervention du méga-narrateur⁵⁴ change la nature de son discours et de l'œuvre théâtrale. Et même si la fidélité diégétique est apparemment garantie dans l'adaptation cinématographique, une nouvelle lecture s'impose au travers d'un léger et presque imperceptible glissement de sens. En effet, Dolan insuffle un peu d'air frais à la subjectivité onirique et étouffante de la pièce de Lagarce en l'ouvrant à une explosion libératrice finale. Le départ et l'émancipation apaisante de Louis à la fin du film se substituent ainsi à l'évocation constante de sa mort prochaine dans l'œuvre théâtrale. Dolan s'écarte ainsi de Lagarce et en fait une interprétation débordante de vitalité, ce qui relèverait d'un mouvement qui irait du repli à l'ouverture, de l'obscurité à la lumière, du cercle infini à la ligne droite.

La splendeur de l'image chez Dolan

Selon Xavier Dolan, la langue et les dialogues de la pièce de Lagarce deviennent le véritable vecteur de l'action et le « vaisseau émotif⁵⁵ ». Cependant, si les plans sont pris en fonction de ces mots et de leurs effets sur les personnages, l'adaptation est très éloignée du théâtre filmé et de la convention théâtrale. *Juste la fin du monde* (2016) tient du vrai cinéma et se sert, à foison, des procédés propres de l'art cinématographique pour saisir au vol la moindre réaction des personnages. Et si, sur le plan narratif, le film de Dolan n'apporte pas trop de nouveauté et se range dans la lignée du film classique, les moyens cinématographiques qu'il met en jeu dans l'adaptation, au contraire, s'ils ne sont pas inédits, se présentent pourtant subversifs et inouïs, relevant du tout particulier langage cinématographique de Dolan.

Dans *Juste la fin du monde* (2016), c'est plutôt l'image qui pousse l'émotion à l'extrême et, en réalité, le « vaisseau émotif » dont nous parle Dolan appartient au langage visuel qu'il y déploie ; la parole, prononcée ou omise, devenant, dans les faits, le déclencheur d'une gamme immense de dispositifs visuels.

Si Dolan décide, par exemple, d'omettre les monologues de Louis estimant qu'il s'agit d'une « convention théâtrale qui serait trop extravagante dans un film d'aujourd'hui⁵⁶ », il ne renonce pourtant pas à peindre l'état et le caractère introspectif et réflexif de Louis qui nous seront rendus, empreints d'un émoi nouveau, grâce à l'image de ces gros plans et très gros plans d'un personnage qui parle essentiellement au travers du regard et du silence. En fait, Dolan transforme ce silence, qui se fait extensif à tous les autres personnages, en un allié lui permettant de s'arrêter sur un geste, une larme, un sourire ou bien sur le mouvement nerveux des doigts de la main, d'un haussement de sourcil, voire sur la fragilité ressortant d'un corps. Il

53 Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *op. cit.*, p. 277.

54 André Gaudreault utilise le terme de « méga-narrateur » pour désigner une instance supérieure qui régule la connaissance du spectateur. Il s'agit de l'instance supérieure responsable du récit filmique, ce qu'Albert Laffay nomme « le grand imagier » ; André Gaudreault, *op. cit.*, p. 116.

55 Xavier Dolan, cité par Stéphane Delorme, *art. cit.*, p. 31.

56 *Ibid.*, p. 31.

cible ainsi le langage corporel des personnages qu'il scrute et présente au travers d'une multiplicité de techniques cinématographiques.

Le film est ainsi généreux visuellement, du début à la fin, nous offrant de très belles images sur les visages des personnages et nous montrant leur fragilité moyennant toutes sortes de techniques. La deuxième scène de la première partie, lors du dialogue entre Catherine et Louis, en est une preuve éclatante. En effet, les deux personnages parlent et se taisent, Dolan leur attribuant une complicité qui les soude, transmise essentiellement à travers la caméra. Il y a là une jubilation de regards, d'intuitions, de clairvoyances, qui est mise en jeu. Cette séquence, d'une beauté placide et sereine, joue sur le silence et les regards ; regards des personnages et regard d'une caméra qui bouge et qui scrute leurs visages, leurs gestes, leur respiration, au plus près et depuis tous les angles de prise de vue. La caméra les entoure, se promène parmi eux, fixant l'un ou l'autre, ou tous deux à la fois ; Suzanne et Antoine participant de temps à autre à cet échange verbal et de regards. On les voit de face, de profil, de dos, et parfois le mouvement physique de l'appareil se double d'un mouvement optique en zoom avant. Puis, pendant une minute et demie, plus rien : aucun mot, il n'y a que silence et regards. En effet, le film rend par l'image tout ce qui manque de nom. Ainsi, le silence, trait distinctif de Louis, devient éloquent par le biais de ces beaux tableaux visuels qui se substituent aux longs monologues du protagoniste dans la pièce ; le corps – et le visage – de Louis devenant son seul moyen d'expression.

Par ailleurs, plusieurs flash-back qui s'insèrent dans l'histoire tentent aussi de compenser le mutisme du protagoniste en nous donnant accès à lui à travers un échantillon de ses expériences intimes : scènes de son enfance, d'un épisode familial, d'une rencontre amoureuse ; des histoires qui relèvent, pour la plupart, de l'univers de Dolan et qu'il incorpore à l'histoire pour accorder, faute de soliloques, de l'épaisseur au personnage. Ces flash-back intimes bénéficient, en général, d'une esthétique à part, proche du clip et plus colorée que dans le reste du film : des « couleurs fortes, du jaune, du mauve, du magenta, du bleu, à la Xavier Dolan⁵⁷ ». À retenir, à la fin du flash-back de la rencontre amoureuse, le beau tableau fixé par la caméra, *The Day Dream* (1880) de Dante Gabriel Rossetti, représentant une femme d'une beauté ambigüe dans des tons verdâtres, qui nous amène de nouveau au présent « bleuté⁵⁸ » du film.

Basé sur un système de champ et contrechamp, le film est prodigue en gros plans, voire très gros plans ; en angles de prise de vue ; en mouvements de l'appareil, physiques et optiques (caméra portée, souvent avec un *steadycam*, *travellings*, zoom avant et zoom arrière répétés, etc.). Même, à ce niveau-là, Dolan exacerbe l'emploi

57 André Turpin, « Le directeur de la photographie André Turpin parle de son travail sur *Juste la fin du monde*, de Xavier Dolan » [en ligne], *Association française des directeurs de la photographie cinématographique (AFC)*, 18 mai 2016 [https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Andre-Turpin-parle-de-son-travail-sur-Juste-la-fin-du-monde-de-Xavier-Dolan.html?lang=fr].

58 Stéphane Delorme, *art. cit.*, p. 31. Dolan affirme que sauf quelques exceptions le film est brun et bleu.

de ces outils cinématographiques. Il suffit de nous référer à la scène de l'intermède, où le texte est voilé et masqué par un vrai bal d'effets visuels. En fait, la parole est prise de par ses qualités musicales avec ses timbres et résonances, telle une musique qui renforce l'atmosphère inquiétante qui baigne la scène. Et Dolan parvient à matérialiser ce bouillonnement fébrile et le porte à son paroxysme moyennant des dispositifs scéniques et surtout cinématographiques. Il place les actions simultanées dans la cuisine – Catherine et la mère –, dans une salle – Suzanne et Antoine – et au jardin – Louis –, et accompagne la scène d'une version, créée par Gabriel Yared, du « Prélude en ut mineur » du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach, un choix fort réussi, nous semble-t-il, de par le caractère inquiet et agité du morceau musical. La tension et l'inquiétude se manifestent principalement à travers l'image et les effets créés par des moyens cinématographiques, dirait-on, baroques : des changements de plans agités ; des zooms avant et des zooms arrière fréquents et obsessifs sur les visages et l'horloge ; des prises de vue variées – frontales, parfois légèrement en plongée ou contre-plongée – ; sans oublier le touchant *travelling* autour de Catherine à la cuisine, qui, en se retournant pour suivre l'éloignement de la caméra, pose son regard perdu dans le lointain ; ou encore, dans le jardin, ce beau et véloce *travelling* semi-circulaire enveloppant Louis et rebondissant sur lui-même. La scène s'achève encore sur quelques plans détail bien expressifs qui fixent l'un après l'autre les yeux de Louis, une larme, sa main, la cigarette tombant, et enfin, ses pieds faisant demi-tour et s'éloignant. La deuxième partie de l'adaptation bénéficie également d'un traitement très mouvementé des outils cinématographiques, dû, sans aucun doute, à l'explosion émotive de la fin de l'histoire.

Mais Dolan joue également sur la profondeur de champ, les personnages apparaissant nets ou flous selon ses choix et ses besoins. À noter les excellentes scènes monologuées, si bien agencées par Dolan. En effet, lorsqu'on visionne le film, on n'a jamais le sentiment d'assister à un monologue. Dolan place toujours sur scène les deux personnages, celui qui s'exprime et le dépositaire de ses mots (Louis) et assure l'échange verbal en introduisant quelques mots et quelques phrases isolées qui donnent juste l'illusion d'un vrai dialogue ; Louis, souvent à l'écart et flou, comme s'il était déjà mort et n'y était pour rien.

D'ailleurs, le point de vue que la caméra nous rend renvoie tantôt à Louis, tantôt au regard des autres membres de la famille, mais aussi et en grande partie à l'œil indiscret d'un spectateur avide et curieux de tout savoir et qui, s'immisçant sur le plateau, examine de près la situation en adoptant plusieurs perspectives. Ainsi, par exemple, au début du film, lorsque la famille est debout devant la porte d'entrée pour recevoir Louis, l'appareil se situe juste derrière ses membres, que l'on voit de dos attendre et que l'on devine, grâce au cadrage, impatients. Mais le point de vue adopté par la caméra nous permet en même temps de participer à l'arrivée de ce « fils prodigue » en devenant des témoins de son arrivée, au même degré que les autres membres de la famille, et en participant à sa révélation ; le visage de Louis étant rendu flou au début, puis net pour tous.

La manière dont Dolan tourne certaines séquences de cette adaptation cinématographique nous rappelle Jean Cocteau et son adaptation des *Parents*

terribles (1948)⁵⁹. Xavier Dolan poursuit, nous semble-t-il, un but similaire quand il affirme avoir « souhaité montrer le talent et l'inspiration des acteurs » et avoir ressenti la nécessité de se rapprocher de ceux-ci « pour aller au plus près de l'émotion et du détail⁶⁰ ».

En effet, dans le film, Dolan privilégie tellement la proximité avec le spectateur – au travers des gros plans et très gros plans, et du mouvement physique de la caméra, entre autres – que celui-ci est, dès la première scène, introduit dans l'espace intime des personnages. La distance créée par Lagarce à travers une subtile et sobre ironie pouvant tourner en comicité est exclue du film, marqué par la gravité et l'exaltation des sentiments, ce qui nous est rendu largement par le biais de l'image. Mais, paradoxalement, alors que l'on ressent dans la pièce une certaine résignation et un abandon de tout acte de révolte, le psychodrame dolanien évolue pourtant vers l'affranchissement de la charge, Dolan effectuant ainsi un changement de tonalité qui transforme en profondeur la sémantique de l'hypotexte⁶¹. En effet, si face à l'ironie de Lagarce, l'on retrouve, au contraire, chez Dolan, la gravité du psychodrame, les mouvements des deux œuvres se renforcent et paradoxalement s'inversent : la pièce évoquant sans cesse le repli du protagoniste sur lui-même et sa mort prochaine ; le film ciblant plutôt les relations interpersonnelles au sein de la famille et la libération finale du protagoniste.

Les plans de composition de deux œuvres ont acquis à présent des contours que nous sommes, enfin, à même de définir.

Selon Deleuze et Guattari, l'art est « un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects⁶² », lesquels représentent l'essence du vécu pour ensuite s'en émanciper. L'œuvre d'art, affranchie de ce vécu et devenant autonome, requiert pourtant de *chair*, de *maison* et d'*univers* pour s'ériger en tant que telle.

Si, d'une part, la chair de la pièce et du film est quasi identique – ce retour du fils prodigue pour annoncer sa mort et le conflit familial répété –, il se produit, dans l'adaptation, un léger glissement qui trouvera un parallélisme dans la maison et l'univers. En fait, le film de Dolan se centre davantage sur les relations interpersonnelles au sein de cette famille malade que sur la mort prochaine du protagoniste, qui est évidemment présente dans l'histoire, mais d'une manière beaucoup moins prégnante que dans la pièce, d'où s'explique la suppression

59 Cocteau affirmait avoir voulu « 1° fixer le jeu d'artistes incomparables ; 2° me promener parmi eux et les regarder en pleine figure au lieu de les voir à distance, sur une scène ; 3° mettre mon œil au trou de la serrure et surprendre mes fauves avec le télé-objectif » (Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 64).

60 Xavier Dolan *et al.*, « Juste la fin du monde. Conférence de Presse, VF, Cannes 2016 » [vidéo en ligne], *YouTube*, mai 2016 [<https://www.youtube.com/watch?v=0OgdF-yMgZc>].

61 Genette souligne justement que si la transformation hétérodiégétique (changement de lieu, d'époque ou de milieu) insiste sur l'analogie thématique, la transposition homodiégétique, qui garde le cadre diégétique de son hypotexte, insiste, au contraire, sur sa liberté d'interprétation thématique, comme on peut le remarquer dans l'adaptation de Dolan ; Gérard Genette, *op. cit.*, p. 440.

62 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 154.

de l'épilogue. Chez Lagarce, au contraire, la mort de Louis enveloppe et baigne l'ensemble, telle une ombre qui plane persistante au-dessus de tout et de tous et que tout obscurcit.

Mais la *chair*, pour pouvoir « s'épanouir », réclame une *maison*⁶³, définie en tant que « morceaux de pans diversement orientés qui donnent à la chair son armature⁶⁴ ». En fait, le cadre spatio-temporel dressé dans les créations de Lagarce et Dolan accorde une charpente où cette *chair* s'ouvre et se déploie, bien que les pans de chacune soient coupés différemment et fabriqués avec des matériaux distincts sur lesquels la chair va se modeler en consonance. Ainsi, le temps et l'espace subjectifs et abstraits de la pièce contrastent avec la prééminence du temps objectif dans le présent de ce dimanche familial et la concrétisation de l'espace dans le film. Dans le premier cas, la maison est baignée d'intimité et de songerie sur une feuille de papier ; chez Dolan, elle est ancrée sur le réel et le palpable de la pellicule.

Enfin, si l'« art commence [...] avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison⁶⁵ », le plan de composition doit pourtant s'élargir « à l'infini pour tout entraîner dans la Vie, dans la Mort, la ville cosmos⁶⁶ ». Il nous semble que la fenêtre qui ouvre à l'univers dans chacune des deux œuvres résulte d'un mouvement proportionnellement inverse. Du mouvement introspectif vers le flou et le noir de Lagarce, de ce retour à l'intime, mais aussi du lâcher-prise dans ce retour final à la terre, la mort ; au mouvement expansif et vital de Dolan qui, en partant de cette introspection, la matérialise et la fait avancer vers la vie et la lumière, du conflit à la libération, si fugace soit-elle. L'un, c'est le cercle infini ; l'autre, la ligne droite. *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan s'émancipe ainsi de son hypotexte et devient une œuvre d'art également indépendante du spectateur et du créateur lui-même, car l'objet artistique « ne commémore pas, ne célèbre pas quelque chose qui s'est passé, mais confie à l'oreille de l'avenir les sensations persistantes qui incarnent l'événement : la souffrance toujours renouvelée des hommes, leur protestation recréée, leur lutte toujours reprise⁶⁷ ».

63 Selon Deleuze et Guattari, « l'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison » (*ibid.*, p. 177).

64 *Ibid.*, p. 170.

65 *Ibid.*, p. 174.

66 *Ibid.*, p. 179.

67 *Ibid.*, p. 167.

Références

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie sur la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BOWIE, José Antonio Pérez, « Teatro y cine : un permanente diálogo intermedial », *Arbor*, CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), p. 573-594.
- BRUN, Catherine, « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, n° 1 (2009), p. 183-196.
- COCTEAU, Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- DANAN, Joseph, « Dialogue narratif, dialogue didascalique », dans Jean-Pierre RYNGAERT (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2005, p. 41-45.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- DELORME, Stéphane, « La recherche du temps perdu. Entretien avec Xavier Dolan », *Cahiers du Cinéma*, n° 725 (2016), p. 30-33.
- DOLAN, Xavier *et al.*, « Juste la fin du monde. Conférence de Presse, VF, Cannes 2016 » [vidéo en ligne], *YouTube*, mai 2016 [<https://www.youtube.com/watch?v=0OgdF-yMgZc>].
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris / Québec, Méridiens Klincksieck / Presses de l'Université de Laval, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- KUNTZ, Hélène, « Communication de Hélène Kuntz / Journées d'études "Juste la fin du monde" » [vidéo en ligne], *Théâtre-contemporain.net*, octobre 2016 [<https://www.theatre-video.net/video/Communication-de-Helene-Kuntz-journee-d-etudes-Juste-la-fin-du-monde>].
- LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Besançon, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2016.
- , *Du luxe et de l'impuissance*, Belfort, Les Solitaires intempestifs, 1995.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- MALAUSA, Vincent, « Lettre morte », *Cahiers du Cinéma*, n° 725 (2016), p. 27-28.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « *Juste la fin du monde* : dire avec une infinie précision », *Lire un classique du XX^e siècle : Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 119-121.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Jean-Luc Lagarce, le sens du l'humain », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°s 969-970 (janvier-février 2010), p. 3-15.
- , « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans Jean-Pierre SARRAZAC et Catherine NAUGRETTE (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 271-296.
- STAM, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, Mexico DF, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2014.

- TURPIN, André, « Le directeur de la photographie André Turpin parle de son travail sur *Juste la fin du monde*, de Xavier Dolan » [en ligne], *Association française des directeurs de la photographie cinématographique (AFC)*, 18 mai 2016 [<https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Andre-Turpin-parle-de-son-travail-sur-Juste-la-fin-du-monde-de-Xavier-Dolan.html?lang=fr>].
- VINUESA, Cristina, « La notion spatiale dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce », *Cuadernos de investigación filológica*, n^{os} 37-38 (2011-2012), p. 235-260.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Marie-Andrée Beaudet

Université Laval / CRILCQ

Professeure émérite, Marie-Andrée Beaudet a enseigné pendant plus de vingt ans au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval. Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle a notamment publié, aux Éditions de l'Hexagone, *Langue et littérature au Québec 1895-1914* en 1992 et *L'Album Miron* en 2006. Elle a participé à divers collectifs, dont *La Vie littéraire au Québec* (Presses de l'Université Laval) et le *Dictionnaire du littéraire* (Presses universitaires de France), et dirigé, avec Pierre Nepveu, un grand chantier de recherche sur l'œuvre éparse de Gaston Miron. En collaboration avec Mylène Bédard, elle a fait paraître en 2016 chez Nota bene le collectif *Relire le XIX^e siècle québécois à travers ses discours épistolaires* et elle a signé, avec Jonathan Livernois, l'édition et l'annotation de la correspondance de Pierre Vadeboncoeur et d'Hélène Pelletier-Baillargeon publiée sous le titre *Le Pays qui ne se fait pas* aux Éditions du Boréal en 2018.

Mylène Bédard

Université Laval / CRILCQ

Mylène Bédard est professeure adjointe au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval. Elle est membre régulière du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et de l'équipe de « La vie littéraire au Québec ». Une version remaniée de sa thèse de doctorat a paru en 2016 aux Presses de l'Université de Montréal sous le titre *Écrire en temps d'insurrections : pratiques épistolaires et usages de la presse chez les femmes patriotes (1830-1840)* et s'est méritée le Prix du Canada en sciences humaines et sociales (2017). Ses travaux en histoire littéraire et culturelle du Québec s'intéressent aux pratiques littéraires des femmes, aux genres de l'intime ainsi qu'à la presse.

Marion Brun

Université Polytechnique Hauts-de-France

Agrégée de lettres modernes et docteure en littérature française, Marion Brun a soutenu, en novembre 2017, une thèse sous la direction de M. Didier Alexandre à Sorbonne Université intitulée *Marcel Pagnol, un « illustre méconnu » : réflexions sur les valeurs d'une œuvre littéraire et cinématographique*, qui paraîtra aux éditions Classiques Garnier. Elle enseigne à l'Université Polytechnique Hauts-de-France et est membre du laboratoire CELLF de Sorbonne Université et du Centre de recherche « Textes et Cultures » de l'Université d'Artois.

Anna Corral Fullà

Universitat Autònoma de Barcelona

Anna Corral Fullà est enseignante-chercheuse au Département de philologie française et romane de l'Université Autonome de Barcelone (UAB) depuis 2001. Ayant un doctorat en philologie française et romane, elle dispense des cours à la Faculté de traduction et interprétation, et au Master d'études théâtrales de la Faculté de lettres. Chercheuse en théâtre et expressions scéniques contemporains, il faut souligner ses publications autour d'auteurs emblématiques de l'avant-garde scénique européenne, tels qu'Alfred Jarry ou Eugène Ionesco, outre son travail sur la compagnie *Els Joglars*, qui a fait l'objet de sa thèse doctorale. Elle a également analysé l'œuvre de certains dramaturges du panorama actuel de la scène catalane, tels que Carles Batlle ou Esteve Soler. Membre du Groupe de recherche sur l'imaginaire et la pensée des écritures subversives (GRIPES), elle a fait partie de la section de théâtre du Groupe d'étude de la littérature catalane contemporaine (GELCC) de l'UAB et du Groupe de recherche sur les écritures subversives (GRES), ce qui l'a amenée à participer à l'organisation de congrès et de colloques autour de figures et de mouvements de la littérature française contemporaine tels que Lautréamont, Artaud ou le groupe Oulipo.

Thierry Durand

Linfield College

Thierry Durand est professeur de français aux États-Unis. Ses recherches et publications portent sur Maurice Blanchot ainsi que sur le roman contemporain. Il prépare actuellement un livre sur le tragique dans le roman contemporain. Il s'agit d'une étude sur les rapports entre sens, vie et création romanesque.

Julien Jeusette

Université de Milan

Julien Jeusette est chercheur postdoctoral à l'Université de Milan. En 2017, il a soutenu sa thèse intitulée *Le Mouvement-liberté. Généalogie philosophique et littéraire d'un imaginaire politique* à l'Université Paris 7 et à l'Université du Luxembourg (cotutelle, Dominique Rabaté et Nathalie Roelens). En 2018, il a notamment codirigé

le numéro 131 de la revue *La Licorne* (Presses universitaires de Rennes), intitulé « Écrire la Révolution. De Jack London au Comité invisible ».

Camille Néron

Université de Sherbrooke

Camille Néron a rédigé le mémoire *L'Idéal de l'écriture dans The Waves de Virginia Woolf et Les Fous de Bassan d'Anne Hébert : une étude des apparentements entre les deux romans* (Université de Sherbrooke, 2017). Candidate au doctorat en littérature à l'Université de Sherbrooke, elle s'intéresse aux écrits de femmes et à l'hybridité des genres littéraires. Ses recherches portent sur les proses narratives de Virginia Woolf et d'Anne Hébert et la possibilité d'une filiation littéraire entre les deux écrivaines.

Claudia Raby

Université Laval

Claudia Raby est doctorante en études littéraires à l'Université Laval. Elle prépare la biographie intellectuelle de Jeanne Lapointe. Son mémoire de maîtrise (2007) constitue la première monographie consacrée à cette pionnière. Depuis, elle n'a jamais cessé de faire connaître les apports critiques de Lapointe, tant dans le cadre de publications et de conférences universitaires que dans son enseignement de la littérature au collégial.

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal / CRILCQ

Lucie Robert enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Codirectrice de *La Vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, 6 vol. parus depuis 1991), elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et du réseau « Penser l'histoire de la vie culturelle au Québec ». Elle a publié *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte. De la Belle Époque à la Crise* (Nota bene 2012), avec Shawn Huffman, *Le Théâtre en revues* (Presses de l'Université du Québec, 2014), et, avec Marie-André Beaudet et Micheline Cambron, *La Littérature comme objet social II. Mélanges offerts à Denis Saint-Jacques* (Nota bene, 2019). Sa thèse, *L'Institution du littéraire au Québec* (Prix Raymond-Klibanski 1990), est rééditée en format de poche aux Presses de l'Université Laval (2019). Elle est membre de la Société des Dix.

Lori Saint-Martin

Université du Québec à Montréal

Écrivaine, traductrice littéraire et professeure en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, Lori Saint-Martin a été la première personne engagée dans son département pour développer les études féministes et la dernière doctorante de Jeanne Lapointe.

Chantal Théry

Université Laval

Franco-Canadienne, Chantal Théry a été professeure titulaire à l'Université Laval de Québec en littérature dans une perspective féministe (1980-2012). Elle a publié *De plume et d'audace. Femmes de la Nouvelle-France* (Montréal, Triptyque / Paris, Cerf, 2006) et dirigé l'hommage collectif *Jeanne Lapointe. Artisane de la Révolution tranquille* (Montréal, Triptyque, 2013). En 2012, elle a créé en France l'association féministe Wendo Provence (Prévention contre la violence et Autodéfense physique et verbale). En 2018, elle a obtenu de la Ville de Québec qu'une plaque commémorative, *Ici vécut*, rende hommage à Jeanne Lapointe, qui a marqué la Ville et l'Histoire.

Nathalie Watteyne

Université de Sherbrooke / CRILCQ

Nathalie Watteyne est professeure à l'Université de Sherbrooke et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle a dirigé le Centre Anne-Hébert et les *Œuvres complètes d'Anne Hébert* en cinq tomes parus aux Presses de l'Université de Montréal. Après avoir réalisé, avec Bernard Chassé, l'*Album Anne-Hébert*, elle a fait paraître le collectif *Le Centenaire d'Anne Hébert* aux Presses de l'Université de Montréal en 2018. Elle termine en ce moment un quatrième livre de création littéraire, tout en poursuivant une recherche subventionnée par le CRSH sur les archives et la littérature francophone, notamment celle écrite par des femmes.



Résumés / Abstracts

■ Mylène Bédard

JEANNE LAPOINTE, MENTORE ET AMIE

JEANNE LAPOINTE, MENTORE AND FRIEND

Résumé

Dans *L'Institution du littéraire*, Lucie Robert souligne l'apport de Jeanne Lapointe à l'émergence d'une critique littéraire moderne au Québec. Robert note en effet que Lapointe a non seulement « énoncé les conditions d'exercice d'un enseignement universitaire de la littérature et les critères d'une pratique de recherche alors originale », mais qu'elle a « contribué à former des générations d'étudiants et d'étudiantes qui, à partir de la fin des années 1960, donneront des assises institutionnelles à la recherche littéraire ». Par l'étude de la correspondance qu'a entretenue Jeanne Lapointe avec des écrivaines comme Marie-Claire Blais, Louky Bersianik, Madeleine Gagnon et Gabrielle Roy, cet article se propose de mettre en lumière un autre pan de la contribution de Lapointe à l'infiltration d'idées modernes dans la littérature québécoise, et plus particulièrement dans la littérature des femmes. La correspondance, par la dimension relationnelle qu'elle implique, semble constituer, pour Lapointe, une voie de prolongement à l'enseignement, c'est-à-dire à la transmission du savoir et à l'échange intellectuel. Ainsi, l'analyse des lettres permettra d'appréhender le rôle de mentore – rarement examiné dans une perspective féminine – de Lapointe et de mesurer l'étendue de son influence sur le parcours et les œuvres de certaines écrivaines.

Abstract

In L'Institution du littéraire, Lucie Robert highlights Jeanne Lapointe's contribution to the emergence of a modern literary critique in Quebec. Robert notes that Lapointe not only "set out the conditions for university teaching of literature and the criteria for an original research practice", but that she "helped to train generations of students who, from the late 1960s, would provide institutional foundations for literary research". By studying Jeanne Lapointe's correspondence with writers such as Marie-Claire Blais, Louky Bersianik, Madeleine Gagnon and Gabrielle Roy, this article aims to highlight another aspect of Lapointe's contribution to the infiltration of modern ideas into Quebec literature, and more particularly into women's literature. For Lapointe, correspondence, by the relational dimension it implies, seems to constitute a way of extending teaching, that is, the transmission of knowledge and intellectual exchange. Thus, the analysis of the letters will make it possible to grasp Lapointe's role as a mentore – rarely examined from a female perspective – and to measure the extent of her influence on the course and works of some women writers.

■ Marion Brun

LES COMMÉMORATIONS PROFANÉES DANS *LES MARCHANDS DE GLOIRE* DE PAGNOL-NIVOIX ET
AU REVOIR LÀ-HAUT DE PIERRE LEMAITRE
THE DESECRATED COMMEMORATIONS IN PAGNOL-NIVOIX'S LES MARCHANDS DE GLOIRE AND
PIERRE LEMAITRE'S AU REVOIR LÀ-HAUT

Résumé

L'article compare le roman de Pierre Lemaitre *Au revoir là-haut* publié en 2013 et la pièce de théâtre de Marcel Pagnol et de Paul Nivoix *Les Marchands de gloire* montée au Théâtre de la Madeleine en 1925. Ces deux fictions mettent en scène le contexte de l'immédiat après-guerre et traitent de l'opportunisme des survivants qui exploitent la mémoire des morts. Les deux ouvrages contribuent à asseoir les représentations satiriques des années 1920 d'une France déboussolée par la mise à mal de l'idéal héroïque. Romancier et dramaturges prennent un parti antimilitariste et s'intéressent à la perte d'identité des vétérans et des soldats enterrés. Ils donnent à voir le renversement de la société qui privilégie les hommes de l'arrière aux survivants. Ces textes proposent une satire de l'hypocrisie commémorative de la France des monuments. Les écrivains mettent ainsi au tombeau les illusions héroïques de la victoire.

Abstract

This article compares Pierre Lemaitre's novel Au revoir là-haut published in 2013 with Marcel Pagnol and Paul Nivoix's play Les Marchands de gloire staged at Théâtre de la Madeleine in 1925. Both works of fiction depict the immediate post-World War period and deal with the opportunism of survivors who take advantage of the memory of the dead. Both books contribute to set satirical representations of the 1920s : France is disoriented by the undermining of the heroic ideal. Novelists and playwrights took an anti-militarist stance and were interested in the loss of identity of veterans and buried soldiers. They show the overthrow of a society that favours men from the rear over survivors. These texts present a satire of the commemorative hypocrisy of commemoration ceremonies in France. The writers thus put the heroic illusions of victory in the tomb.

■ Anna Corral Fullà

JUSTE LA FIN DU MONDE DE XAVIER DOLAN : DU CERCLE INFINI À LA LIGNE DROITE
XAVIER DOLAN'S IT'S ONLY THE END OF THE WORLD : FROM THE INFINITE CIRCLE TO THE
STRAIGHT LINE

Résumé

L'objectif de cet article est d'analyser le lien unissant le cinéma et le théâtre dans *Juste la fin du monde* (2016) de Xavier Dolan, adaptation cinématographique de la pièce de théâtre éponyme de Jean-Luc Lagarce, et d'examiner le passage du texte dramatique au récit filmique conduisant à la naissance d'une nouvelle œuvre d'art distincte et autonome. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les écrits des auteurs suivants : Robert Stam et André Gaudreault, pour aborder les enjeux et les dynamiques créatives mises à l'œuvre dans l'adaptation cinématographique ; Gérard Genette, pour ce qui est de l'approche transtextuelle ; et Deleuze et Guattari, pour la notion de plan de composition.

Abstract

*The aim of this article is to analyse the link between cinema and theatre in Xavier Dolan's *Juste la fin du monde* (It's Only the End of the World), 2016, a cinematographic adaptation of Jean-Luc Lagarce's eponymous play, and to examine the transition from dramatic text to film narrative, leading to the creation of a distinct and autonomous new work of art. To do so, we rely on the writings of the following authors : Robert Stam and André Gaudreault, to address the issues at stake and the creative dynamics at work in film adaptation ; Gérard Genette, for the transtextual approach ; and Deleuze and Guattari, for the notion of composition plan.*

■ **Thierry Durand**

À PARTIR D' « (UNE SCÈNE PRIMITIVE ?) » : « ÉCRIRE POUR S'INTERROMPRE » OU LE TRAGIQUE CHEZ M. BLANCHOT

FROM "(A PRIMITIVE SCENE ?)" : "WRITING TO PAUSE" OR TRAGEDY IN M. BLANCHOT

Résumé

L'article examine la présence du tragique dans la réflexion blanchotienne. À partir du commentaire des fragments de *L'Écriture du désastre* intitulés « (Une scène primitive ?) », l'analyse met en lumière l'irréconciliation fondamentale de l'homme avec lui-même, qui hante tout le travail de Blanchot. La réflexion porte dans un premier temps sur le paradoxe d'un savoir de soi à la fois nécessaire et défait. Elle souligne ensuite l'importance du corps impropre et de la dénaturation dans l'écriture blanchotienne et montre que c'est tout l'être qui se trouve mis à l'épreuve par l'intensité d'un *pathos* associé à une disconvenance à la fois originaire et immémoriale. L'analyse montre dans un troisième temps que la réflexion sur le fragment comme dire de l'être doit être interprétée chez Blanchot comme l'expérience tragique, à la fois désappropriatrice et jubilatoire, d'une errance ontologique.

Abstract

*The article examines the presence of tragedy in Blanchotean thinking. Based on the commentary on the fragments of *L'Écriture du désastre* (The Writing of Disaster) entitled « (Une scène primitive?) » ("A Primitive Scene ?"), the analysis highlights the fundamental irreconcilability of man with himself, which haunts all of Blanchot's work. The first part of the reflection focuses on the paradox of a knowledge of oneself that is both necessary and undermined. It then underlines the importance of the improper body and denaturation in Blanchotean writing and shows that it is the whole being that is put to the test by the intensity of a pathos associated with both original and immemorial disconformity. The analysis subsequently shows that reflection on the fragment as a statement of being should be interpreted in Blanchot as the tragic experience, both disappropriative and jubilant, of an ontological wandering.*

■ Julien Jeusette

LE XXI^E SIÈCLE OU LA SÉPARATION ACHÉVÉE. ÉTHIQUE ET TECHNOLOGIE DANS *ANIMA MOTRIX* D'ARNO BERTINA
THE 21ST CENTURY OR THE COMPLETED SEPARATION. ETHICS AND TECHNOLOGY IN ARNO BERTINA'S ANIMA MOTRIX

Résumé

De Warburg à Agamben en passant notamment par Debord et Baudrillard, nombreux sont les intellectuels qui ont alerté leurs contemporains sur les risques de la technologie : celle-ci nous séparerait les uns des autres et nous mettrait à distance du monde. Or, il est évident qu'au XXI^e siècle, cette séparation prend une tournure plus dramatique. Nous suggérons ici qu'*Anima Motrix*, le roman d'Arno Bertina paru en 2006, permet de mieux comprendre les dangers de l'emprise des dispositifs sur nos vies ; à partir d'un cas extrême, l'écrivain nous invite à penser le potentiel inhumain de notre temps.

Abstract

From Warburg to Agamben, including Debord and Baudrillard, many intellectuals have alerted their contemporaries to the risks of technology : it would separate us from each other and put us at a distance from the world. However, it is clear that in the 21st century, this separation is taking a more dramatic turn. We suggest that Arno Bertina's novel Anima Motrix (2006) provides a better understanding of the dangers of the proliferation of devices that structure our daily lives. Via the dark character of Ljube Boskovski, the novel invites us to examine the inhuman potential of our time.

■ Camille Néron

JEANNE LAPOINTE ET SON APPROCHE DE LA POÉSIE : L'EXIGENCE DE VÉRITÉ
JEANNE LAPOINTE AND HER APPROACH TO POETRY : THE NEED FOR TRUTH

Résumé

La lecture des textes de Jeanne Lapointe consacrés en totalité ou en partie à la poésie révèle que sa vision de la poésie repose sur le point de vue sensible et honnête du poète. Lapointe se porte à la défense de ce genre littéraire par lequel l'écrivain cherche, sans vergogne nous semble-t-il, une vérité autre, plus profonde que ne l'offre le portrait sociologique d'une époque ou d'un peuple, dépeint en majorité dans le roman. Lapointe commente la littérature québécoise en fonction de cette exigence de vérité et cite en exemple les œuvres d'Anne Hébert et d'Hector de Saint-Denys Garneau.

Abstract

Reading Jeanne Lapointe's texts devoted in whole or in part to poetry reveals that her vision of poetry rests on the poet's sensitive and honest point of view. Lapointe defends this literary genre by which the writer seeks, shamelessly, it seems to us, another truth, deeper than the sociological portrait of an era or a people, mostly depicted in novels, can offer. Lapointe comments on Quebec literature in terms of this requirement of truth, and cites as examples the works of Anne Hébert and Hector de Saint-Denys Garneau.

■ Claudia Raby

LA MORALE DE L'INTELLIGENCE, GAGE DE LIBERTÉ CHEZ JEANNE LAPOINTE

THE ETHICS OF INTELLIGENCE, A GUARANTEE OF FREEDOM FOR JEANNE LAPOINTE

Résumé

Mue par la même révolte et le même désir d'émancipation que plusieurs intellectuels de sa génération, Jeanne Lapointe participe du large mouvement des années 1950 qui prépare l'avènement de la modernité au Québec. Elle réclame la liberté humaine sur plusieurs tribunes en valorisant « une morale de l'intelligence » dont le but est de déconstruire toute forme de dogmatisme. Par sa vision humaniste de la littérature, de la critique et de l'éducation, la première femme professeure titulaire à la Faculté des lettres de l'Université Laval confronte le traditionalisme religieux, qui s'essouffle. Cette période marque le début d'un parcours exceptionnel consacré à la liberté artistique, intellectuelle et sociale au Québec.

Abstract

Driven by the same revolt and desire for emancipation as many intellectuals of her generation, Jeanne Lapointe contributes to the broad movement of the fifties that paved the way for the advent of modernity in Quebec. She demands human freedom in several forums by promoting "an ethics of intelligence" whose purpose is to deconstruct all forms of dogmatism. Through her humanist vision of literature, criticism, and education, the first female professor at Laval University's Faculty of Arts confronts the dwindling religious traditionalism. This period marks the beginning of an exceptional journey devoted to artistic, intellectual, and social freedom in Quebec.

■ Lucie Robert

JEANNE LAPOINTE ET EVA KUSHNER. DEUX FEMMES CHEZ LES SOCIOLOGUES

JEANNE LAPOINTE AND EVA KUSHNER. TWO WOMEN AMONG SOCIOLOGISTS

Résumé

En 1964, le colloque organisé par la revue *Recherches sociographiques*, sous le thème « Littérature et société canadiennes-françaises », réunit des spécialistes chargés de dresser l'état des lieux de la littérature canadienne-française, mais aussi d'engager « un débat méthodologique qui pourrait donner lieu à un fructueux dialogue entre les visées de l'esthétique et celles de la sociologie ». Deux femmes étaient invitées : Jeanne Lapointe, de l'Université Laval, et Eva Kushner, de l'Université McGill. Ni l'une ni l'autre n'étaient des spécialistes de la littérature canadienne-française, ni l'une ni l'autre ne pratiquaient une approche de la critique qui s'approcherait de la sociologie, une approche à laquelle elles étaient alors, à vrai dire, plutôt hostiles. Le présent article s'interroge sur la présence de ces deux femmes invitées à commenter les propositions émises par Clément Lockquell et Fernand Dumont, dans un ordre à première vue incongru (Kushner répondant à Lockquell ; Lapointe à Dumont). Nul doute que les organisateurs ont agi là sciemment : plus que quiconque, en effet, ces deux femmes encore jeunes, aux trajectoires universitaires distinctes, ont présenté des approches méthodologiques qui, bien que discordantes à maints égards, heurtaient la tradition et témoignaient des orientations à venir de la critique littéraire au Canada français.

Abstract

In 1964, the colloquium organized by the journal Recherches sociographiques, under the theme “Littérature et société canadiennes-françaises”, brought together specialists responsible for assessing the state of French-Canadian literature, but also for initiating “a methodological debate that could lead to a fruitful dialogue between the aims of aesthetics and those of sociology”. Two women were invited : Jeanne Lapointe from Laval University and Eva Kushner from McGill University. Neither of them were specialists in French-Canadian literature, nor did they practice an approach to criticism based on sociology, an approach to which they were then, in fact, rather hostile. This article questions the presence of these two women invited to comment on the proposals made by Clément Lockquell and Fernand Dumont, in a seemingly incongruous order (Kushner responding to Lockquell, Lapointe to Dumont). There is no doubt that the organizers acted there knowingly : more than anyone else, in fact, these two still young women, with distinct academic trajectories, present methodological approaches that, although conflicting in many respects, offended tradition and reflected the future directions of literary criticism in French Canada.

■ **Lori Saint-Martin**

FÉMININ SINGULIER, TRANSMISSION PLURIELLE

FEMALE SINGULAR, TRANSMISSION PLURAL

Résumé

Ce texte offre à la fois quelques souvenirs personnels de Jeanne Lapointe et une lecture de ses textes féministes, où s’observe un double mouvement de démystification des savoirs androcentristes et de construction de nouvelles formes où les femmes figurent à titre de sujets de plein droit. Ce n’est qu’à ce prix que peut cesser « le meurtre psychique » des femmes, qui va en droite ligne de la persécution des sorcières à l’attentat de l’École Polytechnique et à la marginalisation culturelle des femmes.

Abstract

This paper offers a few personal memories of Jeanne Lapointe as well as a reading of her feminist articles, where a double movement of demystifying androcentric knowledge and constructing new forms in which women take centre stage as empowered subjects is observed. Only by constructing such knowledge can we hope to put a stop to the “psychic murder” of women, from medieval witch hunts to the École Polytechnique massacre and the cultural marginalization of women.

■ Nathalie Watteyne

JEANNE LAPOINTE ET ANNE HÉBERT : UNE LONGUE AMITIÉ

JEANNE LAPOINTE AND ANNE HÉBERT : A LONG FRIENDSHIP

Résumé

On connaît le rôle exercé par Jeanne Lapointe dans la valorisation des textes d'Anne Hébert. La professeure de littérature de l'Université Laval signe, en 1954 et 1961, des articles importants sur la poésie de cette auteure dans la revue *Cité libre*. Et c'est Jeanne Lapointe qui demande à Pierre Emmanuel un texte de présentation pour *Le Tombeau des rois*. En plus de signer une note explicative au *Dialogue sur la traduction*, Lapointe aura présidé aux échanges de ce dialogue entre Anne Hébert et Frank Scott. Nous rendrons compte de son projet de publier un choix de poèmes des *Songes en équilibre*, projet auquel l'auteure s'est montrée un temps réceptive. Mais la contribution de Lapointe ne s'arrête pas à sa lecture attentive de l'œuvre et aux réseaux de sociabilité qu'elle développe. Dans la nouvelle « Shannon », publiée en 1960, se profile, sous les traits du personnage de Claire, la présence de l'amie. D'autres interventions privées et publiques d'Hébert ou de Lapointe nous renseignent sur les dates, voire sur le sens de certaines œuvres. Nous en examinerons les différentes facettes pour offrir un portrait complet de l'apport de Jeanne Lapointe à l'œuvre d'Anne Hébert.

Abstract

We know the role played by Jeanne Lapointe in promoting Anne Hébert's texts. The literature teacher at Laval University published, in 1954 and 1961, important papers on Hébert's poetry in the journal Cité libre. And it was Lapointe who asked Pierre Emmanuel for a foreword to Le Tombeau des rois. In addition to signing an explanatory note for the Dialogue sur la traduction, Lapointe presided over the exchanges of this dialogue between Anne Hébert and Frank Scott. We will examine her project to publish a selection of poems from Hébert's Songes en équilibre, a project to which the author was receptive for a while. But Lapointe's contribution does not stop with her careful reading of the work and the networks of sociability she develops. In the short story "Shannon", published in 1960, the presence of the friend is profiled in the character of Claire. Other private and public interventions by Hébert or Lapointe provide us with information on the dates and even the meaning of certain works. We will examine the various facets to offer a complete portrait of Jeanne Lapointe's contribution to Anne Hébert's work.

Prochains numéros

(en préparation)

Littérature francophone de Belgique sur le fil

Parution : février 2020

Les collections de monographies illustrées depuis 1980

Parution : juin 2020

Numéros disponibles

| | | |
|-----------------|---|------|
| (1, 1, 1968) | Baudelaire | 3 \$ |
| (1, 2, 1968) | Roman et théâtre au XVIII ^e siècle | 3 \$ |
| (1, 3, 1968) | Le Poète dans la société contemporaine | 3 \$ |
| (2, 1, 1969) | La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles) | 3 \$ |
| (2, 2, 1969) | Le Roman canadien (1945-1960) | 3 \$ |
| (2, 3, 1969) | André Gide | 3 \$ |
| (3, 3, 1970) | Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle | 3 \$ |
| (4, 1, 1971) | Le Roman médiéval | 3 \$ |
| (4, 2, 1971) | Orientations de la pensée au XVI ^e siècle | 3 \$ |
| (4, 3, 1971) | Alphonse Daudet | 3 \$ |
| (5, 1, 1972) | L'Essai | 3 \$ |
| (5, 2, 1972) | La Poésie moderne. Forme et signification | 3 \$ |
| (5, 3, 1972) | Expériences poétiques du Québec actuel | 3 \$ |
| (6, 2, 1973) | André Langevin | 3 \$ |
| (6, 3, 1973) | La Littérature dans la culture d'aujourd'hui | 3 \$ |
| (7, 2, 1974) | Littérature comparée | 3 \$ |
| (7, 3, 1974) | Littérature négro-africaine | 3 \$ |
| (8, 2-3, 1975) | La Théorie littéraire dans le monde hispanique | 3 \$ |
| (9, 2, 1976) | Linguistique et littérature | 3 \$ |
| (9, 3, 1976) | Littérature et philosophie | 3 \$ |
| (10, 1-2, 1977) | Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements | 3 \$ |
| (10, 3, 1977) | Sémiotique du discours | 3 \$ |
| (11, 1, 1978) | Lautréamont | 3 \$ |
| (11, 2, 1978) | Le Pamphlet | 3 \$ |
| (11, 3, 1978) | Lectures psychanalytiques | 3 \$ |
| (12, 1, 1979) | Marguerite Yourcenar | 3 \$ |
| (12, 2, 1979) | IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec | 3 \$ |
| (12, 3, 1979) | FÉMINAire | 3 \$ |
| (13, 1, 1980) | Cinéma et récit | 3 \$ |
| (13, 2, 1980) | La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique | 3 \$ |
| (13, 3, 1980) | Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques | 3 \$ |
| (14, 1, 1981) | Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec | 3 \$ |
| (14, 2, 1981) | Télévision et fiction | 3 \$ |
| (15, 1, 1982) | Littérature et musique | 3 \$ |
| (15, 2, 1982) | La Consommation littéraire de masse au Québec | 3 \$ |
| (15, 3, 1982) | Giono. Lecture plurielle | 3 \$ |
| (16, 3, 1983) | L'Effet sentimental | 3 \$ |
| (17, 1, 1984) | Le Mythe littéraire et l'histoire | 3 \$ |
| (17, 2, 1984) | La Question autobiographique | 3 \$ |
| (18, 2, 1985) | Céline. Scandale pour une autre fois | 3 \$ |
| (18, 3, 1985) | Théâtre québécois. Tendances actuelles | 3 \$ |
| (19, 1, 1986) | La Parodie. Théorie et lectures | 3 \$ |
| (19, 2, 1986) | Subversion et Formes brèves | 3 \$ |
| (19, 3, 1986) | Robert Pinget | 3 \$ |
| (20, 1, 1987) | L'Autonomisation de la littérature | 3 \$ |
| (20, 2, 1987) | Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance | 3 \$ |
| (20, 3, 1987) | Pionniers russes de la scène et de l'écran | 3 \$ |

| | | |
|------------------------|--|-------|
| (21, 1, 1988) | Yves Thériault. Une écriture multiple | 3 \$ |
| (21, 2, 1988) | L'Essai en Belgique romane | 3 \$ |
| (21, 3, 1988) | La Culture et ses signes | 3 \$ |
| (22, 2, 1989) | Dire l'hétérogène | 3 \$ |
| (22, 3, 1989) | Ars poetica | 3 \$ |
| (23, 1-2, 1990) | Georges Perec. Écrire/transformer | 6 \$ |
| (24, 1, 1991) | Vérités à la Marivaux | 6 \$ |
| (24, 2, 1991) | L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone | 6 \$ |
| (24, 3, 1991) | La Rhétorique | 6 \$ |
| (25, 1-2, 1992) | La Pragmatique. Discours et action | 6 \$ |
| (25, 3, 1992) | Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil | 6 \$ |
| (26, 1, 1993) | Colette. Le Luxe et l'écriture | 6 \$ |
| (26, 2, 1993) | Le Scénario de film | 6 \$ |
| (26, 3, 1993) | Roman picaresque et littératures nationales | 6 \$ |
| (27, 1, 1994) | Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes | 6 \$ |
| (27, 2, 1994) | Écrits de femmes à la Renaissance | 6 \$ |
| (27, 3, 1994) | Poétiques de la chanson | 6 \$ |
| (28, 1, 1995) | Les Paradigmes du plaisir et ses avatars | 6 \$ |
| (28, 2, 1995) | Savoirs de la littérature américaine contemporaine | 6 \$ |
| (28, 3, 1995) | Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision | 6 \$ |
| (29, 1, 1996) | Le rythme. Littérature, cinéma, traduction | 6 \$ |
| (29, 2, 1996) | Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture | 6 \$ |
| (29, 3-4, 1997) | L'Ethnicité fictive : judéité et littérature | 10 \$ |
| (30, 1, 1997) | Récit paralittéraire et culture médiatique | 12 \$ |
| (30, 2, 1998) | Poétiques du recueil | 12 \$ |
| (30, 3, 1998) | La critique littéraire | 12 \$ |
| (31, 1, 1998) | Texte, image et abstraction | 12 \$ |
| (31, 2, 1999) | L'écriture contemporaine | 12 \$ |
| (31, 3, 1999) | Éthique et littérature | 12 \$ |
| (32, 1-2, 2000) | La tolérance | 25 \$ |
| (32, 3/33, 1, 2000-01) | Le littéraire et le politique, points d'ancrage | 30 \$ |
| (34, 1-2, 2002) | Espaces classiques | 30 \$ |
| (34, 3, 2002) | Émile Ollivier | 15 \$ |
| (35, 1, 2003) | Afrique en guerre | 15 \$ |
| (35, 2-3, 2003) | George Sand | 15 \$ |
| (36, 1, 2004) | Écrivains encombrants | 15 \$ |
| (36, 2, 2004) | Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940) | 15 \$ |
| (36, 3, 2005) | D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références | 15 \$ |
| (37, 1, 2005) | Dérives de l'essai | 15 \$ |
| (37, 2, 2006) | Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle | 15 \$ |
| (37, 3, 2006) | Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité | 15 \$ |
| (38, 1, 2006) | Écriture, mémoire, résilience | 15 \$ |
| (38, 2-3, 2007) | Le comique de répétition | 15 \$ |
| (39, 1, 2007) | Le verset moderne | 15 \$ |
| (39, 2, 2008) | Esthétiques de l'invective | 15 \$ |
| (39, 3, 2008) | Les voix intérieures | 15 \$ |
| (40, 1, 2009) | La <i>Nouvelle revue française</i> | 15 \$ |
| (40, 2, 2009) | De la pioche à la plume | 15 \$ |
| (40, 3, 2009) | Penser la littérature par la presse | 15 \$ |
| (41, 1, 2010) | Anouilh aujourd'hui | 15 \$ |
| (41, 2, 2010) | La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté | 15 \$ |

| | | |
|-----------------|---|-------|
| (41, 3, 2010) | Littérature et anarchisme | 15 \$ |
| (42, 1, 2011) | Littérature et architecture | 15 \$ |
| (42, 2, 2011) | Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire » | 15 \$ |
| (42, 3, 2011) | Gautier. <i>Comme il vous plaira</i> | 15 \$ |
| (43, 1, 2012) | Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles | 15 \$ |
| (43, 2, 2012) | Déclinaisons du commentaire | 15 \$ |
| (43, 3, 2012) | Lectures sociocritiques du théâtre | 15 \$ |
| (44, 1, 2013) | L'aventure comme possibilité | 15 \$ |
| (44, 2, 2013) | Populisme pas mort | 15 \$ |
| (44, 3, 2013) | MANIFESTE/S | 15 \$ |
| (45, 1, 2014) | Aragon théoricien/praticien du roman | 15 \$ |
| (45, 2, 2014) | La ville dans la littérature et le cinéma contemporains | 15 \$ |
| (45, 3, 2014) | Adapter le théâtre au cinéma | 15 \$ |
| (46, 1, 2015) | Géographies transnationales du texte africain et caribéen | 15 \$ |
| (46, 2, 2015) | Les livres anciens des institutions d'enseignement québécoises | 15 \$ |
| (46, 3, 2015) | Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur | 15 \$ |
| (47, 1, 2016) | Autour de Gabriel Sagard | 15 \$ |
| (47, 2, 2016) | L'américanité des poètes français : le cas des Montévidéens | 15 \$ |
| (47, 3, 2016) | René Char : le poème et l'action | 15 \$ |
| (48, 1-2, 2019) | Le carnet pour lui-même | 15 \$ |
| (48, 3, 2019) | Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain | 15 \$ |
| (49, 1, 2020) | Jeanne Lapointe | 15 \$ |

Études littéraires
Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2020

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

| TARIFS (avant taxes)* | INDIVIDU | ÉTUDIANT | INSTITUTION |
|--------------------------|----------|----------|-------------|
| CANADA | 35,00 \$ | 23,50 \$ | 93,00 \$ |
| ÉTRANGER (CAD) | 49,00 \$ | 31,00 \$ | 103,00 \$ |

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires
Vente au numéro

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

| VOL. | N° | TITRE | Quantité | Prix unitaire | TOTAL |
|---|----|-------|----------|---------------|-------|
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| 15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger) | | | | | |
| GRAND TOTAL | | | | | |

- Paiement en dollars canadiens
- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

| COÛT DU NUMÉRO | AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL) | AVEC TAXES (CANADA SEUL) |
|-------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| 3,00 \$ | 3,45 \$ | 3,15 \$ |
| 6,00 \$ | 6,90 \$ | 6,30 \$ |
| 9,00 \$ | 10,35 \$ | 9,45 \$ |
| 10,00 \$ | 11,50 \$ | 10,50 \$ |
| 12,00 \$ | 13,80 \$ | 12,60 \$ |
| 15,00 \$ | 17,25 \$ | 15,75 \$ |

DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

dans
quelques VASES
MAINS LES MURS

La culture
en revues

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

Revue semestrielle publiée sous l'égide de l'Université de Bologne, fondée en 1981 par LIANO PETRONI

Dirigée par MARIA CHIARA GNOCCHI

Direction et rédaction C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M. C. Gnocchi, C. Imbroscio, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna ♦ TÉL. 051.209.71.22 ♦ FAX 051.26.47.22 ♦ francofonia.rivista@unibo.it ♦ www.lilec.it/francofonia

77

AUTOMNE / AUTUNNO 2019

ANNO XXXIX

60 ans après le Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs (Rome, 1959) : l'héritage

sous la direction de BERNARD MOURALIS et NATAŠA RASCHI

BERNARD MOURALIS, NATAŠA RASCHI, *L'héritage de Rome*

JEAN DERIVE, *Pour une périodisation raisonnée de la création romanesque en Afrique francophone depuis le Congrès de Rome*

SÉLOM KOMLAN GBANOU, « Tous les chemins mènent à Rome ! » *Destins et destinée de l'institution littéraire africaine avant et après le Congrès de 1959*

JOSIAS SEMUJANGA, *De l'invention de la modernité culturelle et littéraire en Afrique*

ODILE CAZENAVE, *L'art de la transmission : ces écrivains en conversation avec leurs pères/pairs*

FLORIAN ALIX, *Figures du leader africain : politique et culture.*

Du Congrès de Rome au roman postcolonial

NATAŠA RASCHI, *L'absence d'une présence : du silence à la parole des femmes noires*

Comptes rendus / Recensioni

E. BERTHO, *Sorcières, tyrans, héros. Mémoires postcoloniales de résistants africains* (É. Brezault)

A. ADLER (dir.), *Arno Bertina* (M. Kieffer)

S. TERONI, *Da una modernità all'altra. Tra Baudelaire e Sartre* (M. C. Gnocchi)

M. BERTINI, *L'Ombra di Vautrin. Proust lettore di Balzac* (I. Vidotto)

Notes de lecture / Schede

2019 - ABBONEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)

INSTITUTIONS

L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.
La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

INDIVIDUEL

en papier:

Italie: € 65,00 • Étranger € 80,00

en ligne uniquement: € 65,00

COMMENT EFFECTUER LE PAIEMENT

PAR VIREMENT BANCAIRE Monte dei Paschi di Siena, Agenzia 36, Viale Europa, 50126 Firenze

IBAN IT 77Y 01030 02833 000001545027 - BIC: PASCITM1W31

PAR CARTE DE CRÉDIT en indiquant les 16 chiffres, la date d'échéance et le code CVC indiqué au verso

PAR COURRIER sur notre c.c.p. n° 12.707.501 ♦ PAR CHÈQUE adressé à Casa editrice Leo S. Olschki

CASA EDITRICE

Casella postale 66 ♦ 50123 Firenze
periodici@olschki.it ♦ pressoffice@olschki.it



LEO S. OLSCHKI

P.O. Box 66 ♦ 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it ♦ www.olschki.it

TÉL. (+39) 055.65.30.684

FAX (+39) 055.65.30.214

Vient de paraître
Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Au sommaire :

Dossier spécial
La France catalane

Sous la direction de

Jerry White

Miriam Almarcha París, Alà Baylac Ferrer, August Bover i Font

Varia

Marijn S. Kaplan on Marie Jeanne Riccoboni
Hope Christiansen on Madame de Lafayette
Keith Moser on Sixto Rodriguez and J.M.G Le Clézio
Warren Motte on Jacques Serena
Hugues Azérad sur Glissant, Césaire et Laotréamont
Bernadette Cailler sur Michaël Ferrier et Édouard Glissant
Désiré Nyéla sur Yambo Ouologuem

Reviews

Volume One Hundred and Thirteen

Winter 2019

Dalhousie French Studies

Département d'études françaises

Université Dalhousie

Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9,
Canada

Rédacteur en chef : Vittorio Frigerio

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance :
dfs.editor@dal.ca.

Édition web :

<https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par
numéro ; 50 \$ CDN/US par année papier
seulement ; 70 \$ CDN/US par année
papier + web ; 40 \$ CDN/US par année
web seulement. Frais de port
internationaux en supplément

TOPIQUES

ÉTUDES SATORIENNES

ISSN 2369-4831

François Rastier, « Les unités topiques et leur

inter... » •

Mac... on. Le

mot... rne et

de S... ou la

déro... ion et

diffé... air le

topo... nages

de r... ubost,

« Pr... inique

Gar... Tran-

Ger... ique ?

(Sur... XVIII^e

sièc... texte

rom... leur

inter... es » •

Mac... on. Le

mot... rne et

de S... ou la

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| S | A | T | O | R |
| A | R | E | P | O |
| T | E | N | E | T |
| O | P | E | R | A |
| R | O | T | A | S |

dérobade de l'auteur » • Jean-Pierre Dubost, « Topos, répétition et

différence » • Michèle Weil, « Comment repérer et définir le

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

Fondée par la SATOR (satorbase.org) en 2014, la revue en ligne *Topiques. Études satoriennes* publiée, avec double évaluation, les recherches sur la topique narrative d'Ancien Régime : le dernier numéro, édité par Véronique Duché, Madeleine Jeay et Yen-Mai Tran-Gervat porte sur *Maître-disciple : une relation topique*.

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>



■ *Ce numéro a été dirigé par*
MARIE-ANDRÉE BEAUDET ET MYLÈNE BÉDARD

ÉTUDES

■ CLAUDIA RABY – *La morale de l'intelligence, gage de liberté chez Jeanne Lapointe* ■ LUCIE ROBERT – *Jeanne Lapointe et Eva Kushner. Deux femmes chez les sociologues* ■ CAMILLE NÉRON – *Jeanne Lapointe et son approche de la poésie : l'exigence de vérité* ■ NATHALIE WATTEYNE – *Jeanne Lapointe et Anne Hébert : une longue amitié* ■ MYLÈNE BÉDARD – *Jeanne Lapointe, mentore et amie* ■ LORI SAINT-MARTIN – *Féminin singulier, transmission plurielle* ■ JEANNE LAPOINTE ET FÉLIX-ANTOINE SAVARD – *Échange épistolaire* ■ CHANTAL THÉRY – *Chronologie de Jeanne Lapointe* ■ CLAUDIA RABY – *Bibliographie de Jeanne Lapointe*

ANALYSES

■ MARION BRUN – *Les commémorations profanées dans Les Marchands de gloire de Pagnol-Nivoix et Au revoir là-haut de Pierre Lemaitre* ■ THIERRY DURAND – *À partir d'« (Une scène primitive ?) » : « Écrire pour s'interrompre » ou le tragique chez M. Blanchot* ■ JULIEN JEUSETTE – *Le XXI^e siècle ou la séparation achevée. Éthique et technologie dans Anima Motrix d'Arno Bertina* ■ ANNA CORRAL FULLÀ – *Juste la fin du monde de Xavier Dolan : du cercle infini à la ligne droite*

ISSN: 0014-214X

ISBN: 978-2-920949-83-6

PDF: 978-2-920949-84-3

EPUB: 978-2-920949-85-0

