

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixet**images**

+ + +

LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900)

126 PRINTEMPS-ÉTÉ 2017



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLII NUMÉRO 3 (126)
PRINTEMPS-ÉTÉ 2017

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE
SOUS L'ÉGIDE DU
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES DE
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
MONTRÉAL AVEC LE
CONCOURS DU FONDS DE
RECHERCHE DU QUÉBEC
— SOCIÉTÉ ET CULTURE ET
DU CONSEIL DE RECHERCHES
EN SCIENCES HUMAINES DU
CANADA. LES TEXTES
PUBLIÉS DANS *VOIX ET
IMAGES* EXPRIMENT
LIBREMENT LES OPINIONS DE
LEURS AUTEURS OU
AUTEURES. ILS N'ENGAGENT
PAS LA RESPONSABILITÉ DE
L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE *VOIX ET IMAGES*
EST, DEPUIS 2005,
ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR
DU PAPIER RECYCLÉ 100 %
POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION
Anne Élane Cliche, directrice
Université du Québec
à Montréal
Luc Bonenfant
Université du Québec
à Montréal
Philippe Charron
Université du Québec
à Montréal
Jane Everett
Université McGill
Dominique Garand
Université du Québec
à Montréal
Stéphane Inkel
Université Queen's
Jean Morency
Université de Moncton

SECRÉTAIRES
DE RÉDACTION
Annie-Claude Boulianne
Carmélie Jacob
Université du Québec
à Montréal

CONSEIL
Jacques Allard
Université du Québec
à Montréal
Bernard André
Université du Québec
à Montréal
Marie-Andrée Beaudet
Université Laval
Renald Bérubé
Université du Québec
à Rimouski
André Brochu
Université de Montréal
Daniel Chartier
Université du Québec
à Montréal
Jean-François Chassay
Université du Québec
à Montréal
Robert Dion
Université du Québec
à Montréal
Louise Dupré
Université du Québec
à Montréal
Jacinte Martel
Université du Québec
à Montréal
Andrée Mercier
Université Laval
Jacques Pelletier
Université du Québec
à Montréal
Lucie Robert
Université du Québec
à Montréal
Max Roy
Université du Québec
à Montréal

Lori Saint-Martin
Université du Québec
à Montréal
André Vanasse
Université du Québec
à Montréal

CORRESPONDANTS ET
CORRESPONDANTES
Réjean Beaudoin
Université de
Colombie-Britannique
Zilá Bernd
Université fédérale
du Rio Grande do Sul, Brésil
Patrick Coleman
UCLA, États-Unis
Dominique Combe
Université de la Sorbonne
Nouvelle Paris 3, France
Jacques Dubois
Université de Liège, Belgique
Carla Fratta
Université de Bologne, Italie
Mary Jean Green
Dartmouth College,
New Hampshire, États-Unis
Petr Kyloušek
Université Masaryk de Brno,
République tchèque
F. Peter Kirsch
Université de Vienne, Autriche
Józef Kwatorko
Université de Varsovie, Pologne
Jaap Lintvelt
Université de Groningue,
Pays-Bas

Robert Major
Université d'Ottawa
Janet Paterson
Université de Toronto
Vijayalakshmi Rao
Université Jawaharlal Nerhu,
New Delhi, Inde
Yannick Resch
Université d'Aix, France
Ben Z. Shek
Université de Toronto
Patricia Smart
Université Carleton
Anthony Wall
Université de Calgary

ÉDITEUR
**Université du Québec
à Montréal**

PRODUCTION
Conception graphique
orangetango
Révision
Noémie Thibodeau
Mise en pages
Édiscript enr.
Œuvre en couverture
William McF. Notman, *Le crieur
de journaux* (détail), Montréal,
1866, plaque de verre au
collodion humide, 25 × 20 cm,
achat de l'Associated Screen
News Ltd. Numéro de la
photographie : I-19926
© Musée McCord

RÉDACTION
Voix et Images
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec), H3C 3P8
Téléphone
+1 514 987-3000, poste 6664
Télocopieur
+1 514 987-8218
Courriel
voix.images@uqam.ca
Site Web
www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT
**Société de développement
des périodiques culturels
québécois (SODEP)**
SODEP (*Voix et Images*)
C.P. 160, succursale Place d'Armes
Montréal (Québec), H2Y 3E9
Téléphone
+1 514 397-8669
Courriel
abonnement@sodep.qc.ca
Site Web
www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT
NUMÉRIQUE
Les institutions qui souscrivent à
un abonnement numérique sur
le site d'Érudit (www.erudit.org)
ont droit à une réduction sur le
tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans
Repère, *ISI (Institute for
Scientific Information)*, *L'Argus
des communications*, le
*Répertoire des périodiques
universitaires de langue
française*, *l'Index des périodiques
canadiens*, la *Banque Francis*, le
*Canadian Literary Periodicals
Index* et *MLA Directory of
Periodicals*.

ISSN 0318-9201
ISBN version pdf :
978-2-924587-12-6

Tous droits de reproduction, de
réaction et d'adaptation
réservés, 2017.

Dépôt légal — 3^e trimestre 2017
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 5 Avant-propos. Prix Jeune chercheur
Voix et Images
ANNE ÉLAINE CLICHE
- 9 Les genres médiatiques dans le Québec
du XIX^e siècle : essais de poétique
MICHELINE CAMBRON et MYLÈNE BÉDARD
- 13 Le Québec dans le système francophone
de l'information au XIX^e siècle
GUILLAUME PINSON
- 25 Servir et alléger. L'art du chroniqueur
VINCENT LAMBERT
- 39 Flattée et pourfendue. Représentations
de la figure de la lectrice dans *Le Pionnier
de Sherbrooke*
MYLÈNE BÉDARD
- 53 La constitution du littéraire en contexte
médiatique. La critique littéraire québécoise,
1860-1900
LOUIS-SERGE GILL
- 71 Du fait divers à la critique. Variations sur
un objet culturel dans la presse périodique :
le cas du théâtre
LUCIE ROBERT
- 85 Deux Canadiens français dans la course autour
du monde
CHARLOTTE BIRON

ÉTUDE

- 103 Un hommage « colloquiallement » distingué.
« Le tombeau de Charles Baudelaire »
de Nelligan
PATRICK THÉRIAULT

CHRONIQUES	
ESSAIS/ÉTUDES	119
	Mâîtres et amis
	KRZYSZTOF JAROSZ
	125
	Lettres d'« une famille qui a tendance à se pêter dans les portes ouvertes »
	JONATHAN LIVERNOIS
ROMAN	129
	Fiction et politique
	CHING SELAO
POÉSIE	137
	Le poème retourné contre soi
	DENISE BRASSARD
DRAMATURGIE	147
	Le monde, comme un théâtre
	LUCIE ROBERT
LIVRES REÇUS	157
RÉSUMÉS	159
ABSTRACTS	163
RESÚMENES	167
BIOBIBLIOGRAPHIES	171

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

«Poétiques de la parole : le *parler* dans l'écrit»

«La bande dessinée québécoise»

AVANT-PROPOS

Prix Jeune chercheur *Voix et Images*

+ + +

ANNE ÉLAINE CLICHE

Université du Québec à Montréal

La revue *Voix et Images* a lancé, il y a quelques années, son prix Jeune chercheur. Attribué tous les trois ans, ce prix distingue un travail de recherche particulièrement abouti, publié dans la revue par un(e) étudiant(e), abordant des questions littéraires ou culturelles concernant le Québec ou le Canada français.

Cette année, le lauréat du prix est Adrien Rannaud, auteur de l'article intitulé «Dire la ferveur de la sensation. Le discours de la sensualité dans *La chair décevante* et *Les masques déchirés* de Jovette-Alice Bernier» et publié dans le numéro 116 de la revue (hiver 2014). Composé d'Andrée Mercier, de Robert Dion et de Józef Kwaterko, le jury a souligné «l'excellence de cette étude, claire, rigoureuse, extrêmement bien écrite». Il a aussi relevé que «le fait que l'étude inclue le recueil de poèmes de Bernier et qu'elle convoque en fin de parcours les œuvres des autres poétesses des années 1930 donne une belle ampleur à la réflexion». En mon nom et au nom du comité de rédaction, j'adresse toutes mes félicitations au lauréat.

+ + +

DOSSIER

+ + +

LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900)

+ + +

sous la direction
de Micheline Cambron et Mylène Bédard

+ + +

LES GENRES MÉDIATIQUES DANS LE QUÉBEC DU XIX^e SIÈCLE : ESSAIS DE POÉTIQUE

+ + +

MICHELINE CAMBRON

Université de Montréal/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

MYLÈNE BÉDARD

Université Laval/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

Où en serait notre connaissance de la vie littéraire, culturelle et intellectuelle du XIX^e siècle québécois sans le dépouillement des journaux? C'est à partir des périodiques que Fernand Dumont et son équipe, dans les années 1960 et 1970, ont pu dresser un premier tableau idéologique du Canada français. Certes, le répertoire des journaux québécois dressé par André Beaulieu, Jean Hamelin et leur équipe (les dix tomes de *La presse québécoise des origines à nos jours*¹) a, par la suite, en partie éclairé ce « continent de papier » qui a longtemps constitué la « seule bibliothèque du peuple² ». Mais une fréquentation littéraire des journaux eux-mêmes se faisait attendre. Sans surprise, le renouveau des études sur le XIX^e siècle littéraire a reposé au Québec comme en France sur les recherches portant sur la presse; pensons aux travaux de Micheline Cambron sur *Le Canadien*³, à ceux de Nova Doyon⁴ sur l'émergence d'une identité nationale dans la presse canadienne du début du siècle ou à ceux de Julie Roy⁵ et de Chantal Savoie⁶ sur l'entrée progressive des femmes en littérature. L'écriture et le support médiatiques sont ainsi devenus objets d'étude à part entière. S'y consacrent de nombreux chercheurs, rassemblés notamment autour de la plateforme scientifique Médias 19 et du projet interdisciplinaire *Penser l'histoire de la vie culturelle*. Malgré les avancées considérables qu'elles ont permises dans notre compréhension de l'histoire littéraire, ces recherches ont principalement porté sur des journaux de la première moitié du XIX^e siècle ou du tournant du XX^e siècle. Les années

1 André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours*, t. I: 1764-1859; t. II: 1860-1879; t. III: 1880-1895; t. IV: 1896-1910; t. V: 1911-1919; t. VI: 1920-1934; t. VII: 1935-1944; t. VIII: 1945-1954; t. IX: 1955-1963; t. X: 1964-1975, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973-1990 [1965].

2 Étienne Parent, « Adresse au public canadien », *Le Canadien*, 7 mai 1831, p. 1.

3 Micheline Cambron (dir.), *Le Journal Le Canadien. Littérature, espace public et utopie (1836-1845)*, Montréal, Fides, 1999, 423 p.

4 Voir, entre autres, Nova Doyon, *Formation des cultures nationales dans les Amériques: le rôle de la presse dans la constitution du littéraire au Bas-Canada et au Brésil au début du XIX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 366 p.

5 Julie Roy, « Stratégies épistolaires et écritures féminines, les Canadiennes à la conquête des lettres (1639-1839) », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 2 vol.

6 Chantal Savoie, *Femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Nota bene, 2014, 243 p.

1850 ont certes fait l'objet de quelques travaux, mais c'est surtout l'apparition des revues littéraires des décennies d'après 1860 qui a retenu l'attention des critiques et des historiens, laissant dans l'ombre les nombreux journaux qui ont participé au développement de la vie littéraire et culturelle. Nous souhaitons, dans le présent dossier, mettre en lumière cette période qui, entre 1850 et 1900, voit le passage du journal d'opinion au média de masse⁷; cette période est ponctuée de transformations majeures, entre autres sur le plan technologique, qui modifient significativement la facture des périodiques, les modalités de lecture, les tirages et les aspects concrets de la diffusion. C'est aussi durant ces décennies que s'installent véritablement les genres proprement médiatiques, comme la chronique et le reportage, lesquels entretiennent des liens étroits avec la littérature.

Ce dossier propose donc une première exploration de ce demi-siècle de l'histoire de la presse, menée dans la perspective de l'étude littéraire des corpus médiatiques. Nous avons choisi de nous attacher plus particulièrement, suivant la suggestion de Vincent Lambert, initiateur du projet, à l'étude des genres médiatiques qui émergent ou s'installent durant cette période. Notre visée n'est pas historique. Notre intention était moins de faire une histoire des formes abordées que d'amasser les premiers matériaux qui pourront en permettre l'élaboration. Les études rassemblées adoptent donc tantôt une perspective synchronique appuyée sur une durée plus ou moins longue, tantôt une perspective diachronique qui invite à penser des seuils rhétoriques, une succession de modèles formels ou encore une transformation des horizons d'attente.

L'absence de tradition quant à la reprise en volume de textes parus dans les journaux et les revues, si l'on excepte les recueils de critiques littéraires de formes variées et les recueils de chroniques, a constitué un frein aux travaux antérieurs. En effet, il est frappant de constater que seuls les textes repris en livres continuent à circuler, les autres demeurant enfouis dans la masse de la presse périodique, même dans le cas d'auteurs connus⁸. Le mépris affiché à l'endroit de la presse, conçue comme moins « légitime » que le livre, a longtemps pesé lourd sur les études littéraires du XIX^e siècle québécois. Aussi, l'insistance mise sur l'analyse idéologique des journaux a contribué à mettre sous le boisseau l'analyse des formes. Notre connaissance de la pratique au Québec de certains genres médiatiques en est vraiment à ses balbutiements. D'où l'importance, en ces pages, de la formulation d'hypothèses et du caractère provisoire revendiqué à l'endroit des résultats présentés.

Trois traits saillants se dégagent. D'abord, l'intérêt que présentent les corpus étudiés, dont on peut regretter qu'ils soient méconnus. Les extraits qui en sont donnés dans ce dossier confirment la pertinence de les aborder dans une perspective littéraire. Ensuite, l'importance de la circulation des journaux et des poétiques

7 Voir Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914. Genèse d'un média de masse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 416 p.

8 Ce n'est pas propre au Québec. Le même constat peut être fait pour la France, comme le révèle l'ouvrage *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle* (Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérienty et Alain Vaillant [dir.], Paris, Nouveau monde, coll. « Opus Magnum », 2011, 1762 p.), qui permet de découvrir de grands pans de l'œuvre de Gautier ou de Mérimée qui ont ainsi été oubliés.

médiatiques dans un espace culturel francophone élargi. En effet, qu'il s'agisse de la mobilité des acteurs, chroniqueurs ou reporters, flânant dans l'espace urbain ou partant à la conquête du monde, ou de la diffusion rapide de l'information, grâce, notamment, au câble transatlantique à partir de 1866, la circulation médiatique décrite se conçoit comme la manifestation d'un décloisonnement aussi bien géographique que matériel. Enfin, la mobilité et la porosité des genres sont perceptibles et invitent aussi à repenser la figure du lectorat. Même si ce dernier n'est ni théorisé ni formalisé de manière explicite, il se révèle à la fois témoin et acteur du champ médiatique examiné. Tous les articles partagent en somme un même constat : les frontières — qu'elles soient nationales ou génériques — demeurent poreuses en contexte médiatique dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Guillaume Pinson se penche sur le processus de mondialisation à l'œuvre dans la presse francophone (à Paris, en Belgique, au Canada, et à La Nouvelle-Orléans) ainsi que sur les effets de la synchronie des flux médiatiques sur l'imaginaire et les poétiques, en s'attardant particulièrement au cas du reportage. S'intéressant pour sa part à la chronique, Vincent Lambert examine cette forme à travers la pratique de quatre chroniqueurs phares de la période, Arthur Buies, Hector Fabre, Napoléon Legendre et Edmond Paré, en s'attachant à leurs visées ainsi qu'à leurs postures. Mylène Bédard interroge, quant à elle, l'étanchéité des frontières entre les rubriques du roman-feuilleton et du fait divers par le truchement des représentations du féminin dans le journal *Le Pionnier de Sherbrooke*. Examinant l'inscription médiatique de la critique littéraire, Louis-Serge Gill souligne son caractère multiforme — s'insérant, entre autres, dans les genres que sont la bibliographie, le portrait, la correspondance ou le prospectus —, montrant à travers une étude de cas, celle du dossier critique du *Pèlerin de Sainte-Anne* de Pamphile Le May, la coexistence de ces formes. Abordant le corpus méconnu de la critique théâtrale, Lucie Robert fait voir à quel point le théâtre constitue un prisme exceptionnel pour cerner les genres médiatiques au XIX^e siècle, en ce qu'il permet de comprendre les enjeux à la fois commerciaux et poétiques de la couverture médiatique de la vie théâtrale. Le dossier se clôt sur la contribution de Charlotte Biron, qui analyse les liens étroits qui se tissent, à la naissance du reportage, entre récit d'aventures et développement des moyens de transport, en prenant pour appui le récit du tour du monde de Lorenzo Prince et Auguste Marion en 1901.

Le dossier offre ainsi un aperçu de la variété des pratiques journalistiques et de leur effet structurant, tant sur le système médiatique que sur la littérature. Nous souhaitons qu'il constitue une invitation à s'intéresser davantage à la presse dans une perspective littéraire, et avec les outils de la littérature.

LE QUÉBEC DANS LE SYSTÈME FRANCOPHONE DE L'INFORMATION AU XIX^e SIÈCLE

+ + +

GUILLAUME PINSON

Université Laval

PENSER LA PRESSE FRANCOPHONE DE MANIÈRE « GLOBALE »

Dans le sillage d'un ouvrage que j'ai publié récemment sur la culture médiatique francophone¹, cet article se donne l'ambition d'une perspective large sur les genres médiatiques au XIX^e siècle, où le Québec occupera une place importante, mais pas exclusive. En effet, ma recherche m'a conduit à considérer l'espace francophone atlantique comme le lieu de circulations et de convergences d'une culture médiatique, en phase avec le grand mouvement de mondialisation qu'historiens et littéraires sont unanimes à situer au cœur du siècle². Pour autant, cette ouverture à la pratique d'un journalisme en français, en Europe et dans les Amériques, ne constituera pas un renoncement à considérer la situation du Québec dans sa spécificité ; je plaiderai qu'au contraire, une telle perspective globale permet de mieux penser les pratiques locales des genres journalistiques au croisement de dynamiques de circulations et d'appropriations. Qu'il s'agisse de la chronique, de l'article de tête (ancêtre de l'éditorial) ou du roman-feuilleton, chacun de ces genres médiatiques est étroitement corrélé à la vague de mondialisation qui touche le XIX^e siècle et dont historiquement le mouvement romantique s'avère être la manifestation initiale la plus nette sur le plan culturel³. En effet, comme l'a montré Alain Vaillant, le mouvement romantique se diffuse à l'échelle mondiale grâce à la circulation des objets culturels — et littéraires en premier lieu — et sous la pression de deux forces complémentaires, l'une tendant à homogénéiser les références et l'autre s'employant à distinguer les particularités locales. Le journal est au centre de ce mouvement international, à la fois intégrateur

-
- 1 Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord, de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2016, 359 p.
 - 2 Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Culture-médias », 2010, 512 p. Pour une perspective historique, voir notamment Bruno Marnot, *La mondialisation au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Histoire », 2012, 288 p.
 - 3 Voir Alain Vaillant, « Romantisme et mondialisation », *Romantisme*, n° 163, 2014, p. 3-13, et « Pour une histoire globale du romantisme », Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. xiii-cix.

et particularisant : c'est lui qui, par sa capacité à circuler à une vitesse inégalée dans l'histoire, permet la consécration de cette standardisation culturelle qu'est le romantisme, de même que les déclinaisons « régionales » qui en découlent⁴. En règle générale, ces variantes locales ont souvent été perçues et revendiquées comme « uniques » par les contemporains concernés, puis plus tard par les différentes histoires littéraires, mais il s'avère qu'elles relèvent toutes d'un même processus de globalisation culturelle et — dans le cas des Amériques — d'une dynamique d'invention de littératures nationales⁵.

L'histoire du journalisme en France est bien connue, en Belgique et en Suisse également, bien que dans une moindre mesure⁶; et si le corpus suisse a donné lieu à peu d'études sur les relations entre presse et littérature, les cas français et belge sur ce plan ont été beaucoup arpentés par la recherche⁷. Posons que le cadre européen est relativement bien défriché et tentons de le relier aux diverses zones francophones des Amériques. Car le journalisme en français pratiqué au Québec, aux États-Unis (à New York, en Louisiane, dans le Midwest et à San Francisco), à Mexico, à Rio de Janeiro et même jusqu'à Montevideo en Uruguay, au milieu du XIX^e siècle, doit être pensé d'abord dans son interconnexion avec l'Europe à partir d'une triple perspective d'ensemble : 1) des séries de migrations, qui démarrent sous la Révolution à la fin du XVIII^e siècle et se succèdent à travers des régimes politiques qui vont entretenir, jusqu'à la loi française de libéralisation de 1881, des relations toujours compliquées et tendues avec les journaux et les journalistes ; 2) des circulations de plus en plus rapides et de plus en plus intensives des corpus de presse, grâce à la mise sur pied des réseaux de chemin de fer, des lignes maritimes, des réseaux télégraphiques et, à partir de 1866, du premier câble transatlantique, mettant Europe et Amérique du Nord à une minute l'une de l'autre ; 3) enfin, des communautés francophones soudées autour des objets périodiques rédigés en français et puisant largement à une culture du journal qu'à l'origine elles importent d'Europe, et qui peu à peu vont s'infléchir au contact des langues et des pratiques médiatiques dominantes locales.

Ce portrait général ouvre la porte à des enquêtes régionales. Lorsque l'on se penche plus particulièrement sur les divers espaces américains, on constate en effet

4 Alain Vaillant, « Romantisme et mondialisation », p. 9.

5 Comme l'a montré de manière convaincante Nova Doyon dans son étude comparée sur le Québec et le Brésil : *Formation des cultures nationales dans les Amériques. Le rôle de la presse dans la constitution du littéraire au Bas-Canada et au Brésil au début du XIX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Americana », 2012, 366 p.

6 Voir Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses universitaires de France, 5 volumes, 1969-1976 ; Pierre Van den Dungen, *Milieux de presse et journalistes en Belgique (1828-1914)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « Classe des lettres », 2005, 562 p. ; Jean-Pierre Chuard, *Des journaux et des hommes. Aspects de l'histoire et de l'évolution de la presse en Suisse romande*, Yens-sur-Morges, Cabédita, coll. « Archives vivantes », 1993, 318 p.

7 Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Opus magnum », 2011, 1762 p. ; voir aussi le dossier « Les écrivains-journalistes » dirigé par Paul Aron, *Textyles*, n° 39, 2010, qui porte sur le cas belge avec une contribution sur la Suisse : Daniel Maggetti, « Presse et littérature en Suisse romande : terra incognita » (p. 109-121).

d'importantes variations de processus et de phases de développement, qu'il convient d'identifier plus finement. Le Québec (ou bien sûr ses entités politiques et administratives correspondantes, comme le Bas-Canada) est à considérer au carrefour d'une histoire liée au déplacement d'hommes de lettres venus d'Europe, de Fleury Mesplet à Jules Helbronner⁸ et Paul-Marc Sauvalle⁹, en passant par Napoléon Aubin¹⁰, par exemple, et du développement d'une active pépinière locale de journalistes, tels que les chroniqueurs Arthur Buies, Hector Fabre et bien d'autres dont il est question dans le présent dossier. De même, on ne peut envisager les axes de circulations médiatiques américaines sans mentionner le développement de la presse francophone du nord-est des États-Unis, qui survient au travers de diverses migrations économiques¹¹; mais celle-ci n'a donné lieu qu'à une poignée d'études sur ce qui constitue pourtant un immense corpus médiatique et littéraire oublié¹². Vers 1900, il existait de très nombreux journaux de ces communautés canadiennes-françaises et plusieurs d'entre eux étaient quotidiens; la seule étude complète sur ce corpus date de 1911¹³. On pourrait aussi mentionner l'extension du système médiatique continental vers le centre du Canada, au Manitoba, où l'on retrouve une étonnante pratique de la chronique «à la française», transplantée dans les Prairies¹⁴; ou encore évoquer le vaste corpus, lui aussi bien peu relu, de la Louisiane, où furent lancés les premiers journaux quotidiens francophones en Amérique du Nord — mais qui s'en souvient¹⁵? Quant au corpus latino- et sud-américain, il offre des perspectives de découvertes intéressantes sur des presses francophones qui se sont parfois révélées particulièrement actives, notamment à Mexico avec le *Trait d'union*, que nous venons de mentionner à travers le parcours de Paul-Marc Sauvalle. Ce journal avait été fondé par un autre Français, René Masson, né à Meaux en 1817, émigré d'abord à New York, où

-
- 8 Le Français Jules Helbronner, né à Paris et immigré à Montréal en 1874, deviendra journaliste à *La Presse*, signant des chroniques ouvrières de 1884 à 1908; voir Mélanie Méthot, «Jules Helbronner (1844-1921): père de la conscience ouvrière montréalaise et intellectuel engagé», *Mens. Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. II, n° 1, automne 2001, p. 67-104.
- 9 Né en France en 1857, collaborateur de *L'Abeille de La Nouvelle-Orléans* au début des années 1880, directeur du *Trait d'union* à Mexico en 1882, puis journaliste au Canada à partir de 1884, où il fut rédacteur en chef à *La Patrie* et rédacteur à *La Presse*; voir Hans-Jürgen Lüsebrink, «Le livre aimé du peuple». *Les almanachs québécois de 1777 à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Cultures québécoises», 2014, p. 93 et suivantes.
- 10 Né en Suisse en 1812, Napoléon Aubin s'installe à Québec après un passage à New York; il lance *Le Fantastique* en 1837, sur le modèle de la «petite presse» satirique et littéraire parisienne. Voir Louise Frappier, «Un théâtre de papier. Critique et parole dramatique dans *Le Fantastique*», Marie-Ève Thériault et Alain Vaillant (dir.), *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, p. 263-276.
- 11 Les travaux d'Yves Roby sont à cet égard incontournables: voir entre autres *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre: rêves et réalités*, Québec, Septentrion, 2000, 526 p.
- 12 Parmi les rares études — en général très ciblées —, citons Michel Lacroix et Nadia Zurek, «Une journaliste franco-américaine au seuil de l'avant-garde. L'espace des possibles d'Yvonne Le Maître (1876-1954)», *Recherches féministes*, vol. XXIV, n° 1, 2011, p. 77-99.
- 13 Alexandre Bélisle, *Histoire de la presse franco-américaine, comprenant l'histoire de l'émigration des Canadiens-Français aux États-Unis, leur développement, et leurs progrès*, Worcester, L'Opinion publique, 1911.
- 14 Voir Sathya Rao et Denis Lacroix, «Sur la piste de Magali Michelet, femme de lettres et chroniqueuse de l'Ouest canadien», *Francophonies d'Amérique*, n° 34, automne 2012, p. 173-192.
- 15 On se reportera à l'étude déjà ancienne de Réginald Hamel, *La Louisiane créole littéraire, politique et sociale, 1762-1900*, Outremont, Leméac, coll. «Francophonie vivante», 1984, 2 vol.

il avait fondé *Le Franco-Américain* (1844-1848), avant de s'installer à Mexico et de lancer le *Trait d'union* en 1849. De cet hebdomadaire qui devient quotidien à partir de 1856, les dépouillements effectués par Jacqueline Covo montrent qu'il donne régulièrement des nouvelles américaines qu'il fait venir de New York, en recopiant des extraits du *Courrier des États-Unis* (nous allons en reparler), mais aussi de *L'Abeille de La Nouvelle-Orléans* et du *Courrier de la Louisiane*. En outre, on sait qu'il est distribué dans de nombreuses villes du Mexique, ainsi qu'à La Nouvelle-Orléans et à San Francisco¹⁶. Bref, ce qu'on aurait pu considérer comme un petit journal destiné à quelques centaines de Français vivant à Mexico s'avère en réalité constituer un objet interconnecté au grand système francophone de l'information, tandis que les parcours de Sauvalle et de Masson montrent bien que le journalisme était une véritable aventure qui pouvait se vivre à la mesure d'un continent.

ET LES GENRES MÉDIATIQUES ?

Venons-en maintenant au cœur du sujet. Notre hypothèse de lecture des genres médiatiques est que certains d'entre eux ont la capacité de « raconter » le fonctionnement de ce grand système médiatique francophone que nous venons de présenter rapidement. Une approche historique montre en effet que leur circulation dans l'espace francophone est perceptible à la fois par l'analyse poétique, afin de repérer à même leur contenu et leurs imaginaires les marques de leurs déplacements, et par l'étude « externe » qui permet de recomposer les axes et les trajectoires qu'ils empruntent afin de se rendre jusqu'aux populations de lecteurs dans les Amériques. Au seuil des années 1840, un genre en particulier acquiert une forte mobilité internationale : celui du roman-feuilleton, avec le démarrage foudroyant des *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue. Le grand feuilleton de Sue, diffusé en français, traduit, rapidement imité, connaît un immense succès international ; de nombreux écrivains adaptent localement sa formule sociale¹⁷. Le Québec n'échappe pas à la rage des *Mystères* et trouve dans cette matrice médiatique une manière de fixer la réalité urbaine montréalaise de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁸. Quant au roman de Sue lui-même, s'il n'est pas reproduit dans un journal de Montréal ou de Québec, c'est sans doute qu'il circule à partir de la version du *Courrier des États-Unis* de New York, qui avait lancé pour l'occasion, dès février 1843, un supplément littéraire. Le journal new-yorkais est à l'époque le plus important « nœud » du système américain de l'information en français : il reçoit toute l'année des nouvelles de la France et de

16 Voir Jacqueline Covo-Maurice, « Un grand journaliste français au Mexique au XIX^e siècle : René Masson et le *Trait d'union* », *Caravelle*, n° 78, 2002, p. 105-125.

17 Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les Mystères urbains au XIX^e siècle. Circulations, transferts, appropriations*, Médias 19, mis en ligne en 2013 : <http://www.medias19.org/index.php?id=17039> (page consultée le 1^{er} juin 2017).

18 Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, Médias 19, mis en ligne en 2013 : <http://www.medias19.org/index.php?id=13307> (page consultée le 1^{er} juin 2017). Cinq articles de ce collectif portent sur les *Mystères de Montréal*. Voir également Adam M. Cutchin, *The Mystères of Paris and Montreal. Crime, National Identity, and the City in Nineteenth-Century Urban Mysteries and the Popular Press*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Pennsylvania, 2016, 314 f.

l'Europe, qu'il redistribue dans de nombreux journaux des Amériques, et il est lui-même très bien distribué¹⁹. « Il sera fait des dépôts de cette dernière feuille chez nos agents de La Nouvelle-Orléans, des Antilles et du continent de l'Amérique du Sud, chez lesquels nos abonnés de ces pays peuvent se faire inscrire immédiatement », annonce-t-il à ses lecteurs à propos de la *Semaine littéraire* du 4 février 1842, qu'il est sur le point de lancer. En lisant non seulement les *Mystères de Paris*, mais aussi les nombreux romans-feuilletons de Dumas, Sand, Féval et bien d'autres, un lecteur du Canada français consommait ainsi un genre médiatique inséré dans un réseau culturel de circulation mondialisée.

Poursuivons notre tour d'horizon de cette poétique « circulatoire » des genres par celui de la chronique. Il s'agit d'un genre souple et littéraire, en tension entre compte rendu de l'actualité, mise en fiction du réel et expression d'une conscience, dont le patron est fixé à Paris à partir de 1836 dans *La Presse* par Delphine de Girardin²⁰. Du fait de sa souplesse et de sa littérarité, la chronique connaît rapidement une capacité de migration et d'adaptation qui la rend apte à contribuer au modelage d'identités locales. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, on la retrouve absolument partout dans les zones francophones d'Europe et des Amériques. Chaque fois le processus d'appropriation est semblable : la chronique permet aussi bien l'expression de la connivence culturelle — francophone et très souvent « parisiano-centrée » — partagée par les écrivains-journalistes d'expression française que les transpositions singulières tournées vers les réalités urbaines, culturelles et littéraires locales. Elle duplique donc en miniature le fonctionnement général du journalisme pratiqué en français, à partir du point de vue particulier de celui qui en adopte les protocoles, suivant que le chroniqueur se situe à Bruxelles, à Paris, à Montréal ou à La Nouvelle-Orléans²¹.

Au Québec, le genre de la chronique atteint une certaine maturité vers les années 1870, alors que plusieurs écrivains-journalistes commencent à publier leurs textes dans les colonnes des grands journaux et en proposent des rééditions en volumes. Une des premières chroniques qu'Hector Fabre publie dans *Le Canadien*, en 1866 (il collabore à ce journal depuis 1863), exprime bien cette émergence locale du genre, pas encore bien fixé dans la page du journal :

La chronique n'a point encore *ici*, dans les journaux, sa place réservée, où les lecteurs s'attendent toujours à la trouver, beau temps mauvais temps, nouvelles ou point de nouvelles. Si parfois elle se glisse entre les articles politiques et les faits divers, elle n'y reste pas longtemps, s'excuse de sa frivolité comme d'un crime et disparaît. [...] Beaucoup de nouvelles se perdent faute d'un chroniqueur. Je voudrais

19 Voir Anthony Grolleau-Fricard, *Le Courrier des États-Unis entre France, États-Unis et Canada (1828-1851)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2009, 643 f.

20 Voir Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 241 et suivantes.

21 Je me permets de renvoyer à mon ouvrage pour de plus amples renseignements à ce propos : Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord, de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, en particulier au chapitre 4 : « La littérature-journal dans la francophonie », p. 171-244.

leur offrir un petit coin du *Canadien*, où elles seront toujours sûres de trouver une modeste hospitalité²².

Fabre a bien conscience de pratiquer «ici» un genre venu d'ailleurs qu'il adapte aux pages du *Canadien*.

À la même époque émergent des chroniqueurs qui portent ainsi un regard local sur l'espace urbain du Québec : Évariste Gélinas, Adolphe Routhier (qui pratique une chronique religieuse), Alphonse Lusignan ou encore Napoléon Legendre à Québec²³. Un peu plus tard, des femmes journalistes feront du genre un outil de légitimation de leur entrée en littérature²⁴. Mais le grand praticien de la chronique au Québec, celui qui en effectue l'adaptation la plus fascinante en terre franco-américaine au travers d'un corpus dense et riche, est Arthur Buies, «passeur» de premier plan des usages français. Arthur Buies a effectué deux longs séjours en France, de 1857 à 1862 et en 1867-1868. À la fin des années 1860 et durant les années 1870, ses activités de journaliste sont nombreuses. Il fonde un journal, *La Lanterne canadienne* (1868-1869), inspiré directement de la *Lanterne* parisienne de Rochefort, puis un hebdomadaire à Québec, *L'Indépendant* (1870), deux journaux qui lui permettront de véhiculer ses idées anticléricales et libertaires. Il est ensuite chroniqueur pour plusieurs journaux, au *Pays*, à *L'Opinion publique*, à *La Minerve*, au *National*, et c'est par cette pratique qu'il expérimente une chronique d'une très grande variété : étude des mœurs politiques et sociales, chronique de voyage et de villégiature, billet d'humeur, flâneries urbaines²⁵... Or, la chronique de Buies est ancrée dans le monde local aussi bien qu'américain et français, qu'elle retraduit dans un métadiscours typique du genre.

Dans sa chronique du *National*, parue le 23 novembre 1872, Buies confie rétrospectivement le récit de son séjour à Paris de la fin des années 1860, ses «illusions», ses ambitions, son échec²⁶; il va ainsi littéralement revivre le scénario balzacien des *Illusions perdues* et en proposer une forme transposée. Le chroniqueur plonge dans ses souvenirs et, significativement, cette petite fictionnalisation opère un dédoublement entre le narrateur, revenu amer de son expérience, et le «personnage» qu'il observe, encore plein d'illusions : «Paris! c'est un nom qui donne le vertige et j'étais allé me jeter dans le gouffre. Force m'est ici de faire des révélations pathétiques. J'étais seul, sans appui, ignoré, ignorant le sombre et délicieux enfer où s'engloutissent tous les jours tant de vigoureuses espérances²⁷.» Le chroniqueur a le désir de réussir, il est ambitieux, voudrait «étonner [s]es contemporains» et fuir un

22 Hector Fabre, «Chronique», *Le Canadien*, 19 février 1866, p. 2; nous soulignons. Le texte n'est pas signé, mais il est repris sous une forme remaniée dans le recueil que Fabre publie en 1877, depuis réédité : *Chroniques*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact. Classique», 2007, p. 66-73. Nous citons la version du *Canadien*.

23 Sur ces chroniqueurs, voir Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. IV : 1870-1894. *Je me souviens*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, p. 265 et suivantes.

24 Voir Chantal Savoie, *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du xx^e siècle*, Montréal, Nota bene, coll. «Essais critiques», 2014, 243 p.

25 Arthur Buies, *Chroniques I et II*, édition critique établie par Francis Parmentier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 2 volumes, 1986 et 1991.

26 Arthur Buies, «Chronique du "National"», *Chroniques I*, p. 334-341.

27 *Ibid.*, p. 335.

monde exigu où la littérature n'est pas reconnue, où la langue française elle-même est en voie de s'effacer : « Ne pouvant prétendre à aucune renommée littéraire dans un pays où disparaît de jour en jour la langue de France, je m'exilais, sans espoir de retour, à la recherche d'un nom dans la ville du monde où il est le plus difficile à conquérir²⁸. » À cet échec français fera écho un échec américain, également narré par le chroniqueur : il s'agit d'un voyage que Buies effectue à San Francisco, donnant lieu à une série d'articles parus dans *Le National* en 1874²⁹. Buies avait espéré en quittant Montréal pouvoir se faire engager cette fois comme journaliste au *Courrier de San Francisco*, « un journal qui a fait gagner quelques centaines de mille dollars à son propriétaire³⁰ ». Malgré l'échec de ce projet, le rayonnement du *Courrier de San Francisco* dit bien qu'il existait ainsi un *possible* médiatique et francophone en terre américaine, qui pouvait faire rêver un chroniqueur installé sur les rives du Saint-Laurent, et qui se prolongera plus tard au tournant du siècle dans les nombreux parcours des migrations canadiennes-françaises aux États-Unis³¹. L'expérience de Buies montre ainsi qu'un certain « imaginaire de la vie littéraire³² » — des ambitions qui ne se réalisent pas, une amertume sur l'état des lettres au Canada — trouvait son lieu d'expression de prédilection dans la chronique et à travers une forme d'imaginaire « spatial » du genre.

Progressivement, comme c'est le cas en France et ailleurs, la chronique au Québec va dériver vers la pratique du reportage, ce dernier étant pourtant très peu connu des historiens et des littéraires³³. On sentait déjà cette tentation du reportage chez Buies ; elle sera nettement assumée chez des praticiens plus tardifs. Or, là encore, quelques coups de sonde — en attendant une étude exhaustive sur le genre³⁴ — tendent à montrer que la naissance puis le développement du reportage au Québec se sont effectués en s'adossant à un vaste horizon francophone, dépassant les frontières de la province. L'attention de ce primo-reportage a en effet porté sur l'actualité des grandes zones francophones du continent, notamment la Nouvelle-Angleterre et les espaces de l'immigration canadienne-française, dans le centre et l'ouest du Canada ; et c'est également, on ne s'en étonnera pas, vers Paris et la France que le regard s'est tourné. À l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 à Paris, *La Patrie* envoie Françoise (Robertine Barry, chroniqueuse à *La Patrie* depuis 1879) pour couvrir ce grand rendez-vous international, d'avril à septembre.

28 *Ibid.*, p. 336.

29 Arthur Buies, « Deux mille deux cents lieues en chemin de fer », *Chroniques II*, p. 85 et suivantes.

30 *Ibid.*, p. 180.

31 Le cas d'Honoré Beaugrand est à cet égard exemplaire, lui qui commence sa carrière de journaliste aux États-Unis, la poursuit à Ottawa, puis à Montréal en fondant *La Patrie* en 1879. Voir Jean-Philippe Warren, *Honoré Beaugrand. La plume et l'épée (1848-1906)*, Montréal, Boréal, 2015, 532 p.

32 Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoyer et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, 376 p.

33 Pour une approche historique du passage au journalisme d'information, voir Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914. Genèse d'un média de masse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 416 p.

34 Étude en cours, sous forme de thèse de doctorat, menée par Charlotte Biron (cotutelle Université Laval/Université Paul-Valéry Montpellier 3), et qui portera sur le reportage au Québec, d'Arthur Buies à Gabrielle Roy.

La journaliste est chargée de représenter, outre son journal, les femmes canadiennes au sein du Conseil international des femmes, qui se réunit dans la capitale française³⁵. Les «Lettres de Françoise» qu'elle rédige à cette occasion pour *La Patrie* tiennent tout à la fois de la chronique mondaine expatriée, de l'actualité culturelle, du récit de voyage et du reportage allant recueillir l'avis des Parisiens durant l'Exposition. Une telle hybridité entre chronique et reportage se répercute matériellement : les «Lettres» se présentent sans illustrations, publiées au cœur du journal sur deux ou trois colonnes ; elles ont tout de la chronique à cet égard. Mais à plusieurs reprises, le texte de Françoise est précédé de la mention «(Service spécial de «La Patrie»)», avec certaines variantes proches ; ce paratexte tire cette fois les articles vers le reportage. Pour Françoise, il s'agit bien d'une forme de libération du genre de la chronique qu'elle pratiquait jusque-là, une chronique essentiellement féminine, familiale, mondaine et souvent fictionnalisante. Le décentrement parisien engendre la constitution d'un regard immergé dans une étrange capitale cosmopolite, prise d'assaut par les délégations étrangères. En multipliant les découvertes, en arpentant les boulevards où elle relève les bruits de toutes ces voix exotiques, en présentant à ses lecteurs les étonnantes installations de l'exposition, Françoise pratique bien une forme de reportage qui nous semble neuve dans la presse québécoise.

Les États du Nord-Est américain sont également l'objet d'articles qui oscillent entre chronique sociale et grand reportage. C'est le cas de Jules Fournier, journaliste à *La Presse* à partir de 1903, puis reporter au *Canada* de 1904 à 1908, pour le compte duquel il effectue une série sur les francophones de la Nouvelle-Angleterre et leurs conditions de vie. Intitulée «Chez les Franco-Américains», la série paraît en dix-huit articles du 30 octobre 1905 au 18 janvier 1906. Fournier cherche à capter «l'existence journalière» de ces populations à travers «de longues interviews» effectuées sur place, insistant sur les «sources» et les «témoignages» récoltés, comme il l'indique dans le premier article. Le désir du journaliste d'aller au contact des réalités des Franco-Américains est bien l'un des traits essentiels du grand reportage. L'attention se tourne aussi vers l'ouest du Canada : jeune journaliste entré à *La Presse* en 1905, Gilbert Larue est envoyé en reportage, à partir du mois de juin 1910, auprès des communautés francophones de la Saskatchewan, du Manitoba et de l'Alberta. Intitulé «Nos francophones dans l'Ouest Canadien», le reportage jouit d'une place enviable dans le journal. Il est fréquemment publié en première page, au rythme d'une ou deux livraisons par semaine environ (sauf au tout début, où le rythme est plus rapide), et est toujours accompagné de nombreuses photographies. *La Presse* exploite ainsi l'ensemble du dispositif sémiotique caractéristique du genre : illustrations nombreuses, titres-bandeaux qui traversent la page, désignation du journaliste comme «envoyé spécial de *La Presse* au pays des Prairies», etc.

Des dépouillements plus approfondis devraient permettre de relever d'autres occurrences ; j'ai retracé de nombreux petits reportages sur les diverses réalités

35 Voir Chantal Savoie, «L'Exposition universelle de Paris (1900) et son influence sur les réseaux de femmes de lettres canadiennes», *Études littéraires*, vol. XXXVI, n° 2, 2004, p. 17-30. Savoie donne les précisions sur la publication de chacune des chroniques-reportages de Françoise.

francophones nord-américaines dans la *Revue moderne* des années 1930³⁶, qui permettent ainsi d'établir un lien entre les premières expérimentations au début du siècle et les reportages qu'effectuera Gabrielle Roy dans les régions francophones du Canada³⁷. Si le reportage, qu'elle pratique au tournant des années 1940, constitue bien un lieu d'expérimentation pour la romancière qu'elle deviendra bientôt avec *Bonheur d'occasion* (1945), il est néanmoins possible, on le voit, de rattacher la journaliste à un filon poétique oublié des genres journalistiques. Après son voyage en Europe et son installation à Montréal, la Franco-Manitobaine va ainsi explorer la vie des francophones de plusieurs régions du Canada pour le compte du *Bulletin des agriculteurs* et du quotidien *Le Canada*³⁸. Ces reportages, qui la mènent de Saint-Boniface, petite ville francophone manitobaine de son enfance, jusqu'aux confins de l'Alaska, ne sont pas sans faire écho à « Nos francophones dans l'Ouest canadien » de Gilbert Larue. Dans « Les gens de chez nous³⁹ », elle retrouve, au fond de l'Alberta, dans des paroisses de paysans canadiens-français, la vitalité des communautés francophones, soudées autour de leurs journaux : « Là, les victoires sont gagnées, consolidées [...] en hebdomadaires qui se nomment *La Survivance* ou *La Liberté et le Patriote*. » Des chroniques de voyage d'Arthur Buies aux articles de Gabrielle Roy, le grand reportage au Québec semble s'être développé en accordant une grande importance aux multiples facettes de la réalité francophone. Ce phénomène présente quelques éléments comparables aux reportages coloniaux que l'on pouvait lire à la même époque dans les presses française et anglaise, où certains grands reporters se muaient en « héros de l'Empire » et exploraient les contrées les plus lointaines afin d'y porter ou d'y retrouver les traces de la civilisation occidentale⁴⁰. À une échelle bien entendu beaucoup plus réduite, le monde francophone — surtout au sein du mouvement colonial nord-américain — constituait, à partir du Québec, un petit « empire » francophone à explorer, permettant l'articulation dans les reportages de connivences historiques, culturelles et linguistiques.

DÉCLIN, OUBLI... ET RENAISSANCE NUMÉRIQUE

Les genres journalistiques au Québec se sont donc développés au cœur d'un écosystème médiatique francophone qui dépassait largement les frontières de la province. Un effet d'amnésie n'a pourtant pas manqué de se produire : comme nous l'avons montré en début d'article, l'étude de la presse francophone nord-américaine

36 Guillaume Pinson, « Towards a History of Reportage in French Canada. From the Beginning of the Twentieth Century to Gabrielle Roy », *Literary Journalism Studies*, vol. VIII, n° 2, automne 2016, p. 53-63.

37 Plusieurs de ces reportages ont été réédités dans Gabrielle Roy, *Heureux les nomades et autres reportages, 1940-1945*, édition préparée par Antoine Boisclair et François Ricard avec la collaboration de Jane Everett et Sophie Marcotte, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2007, 439 p.

38 Voir François Ricard, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2000, 646 p. Sur l'ensemble de ces reportages et la période journalistique de Gabrielle Roy, voir le chapitre 6 et la bibliographie exhaustive en fin d'ouvrage.

39 Gabrielle Roy, *Bulletin des agriculteurs*, mai 1943.

40 Edward Berenson, *Heroes of Empire. Five Charismatic Men and the Conquest of Africa*, Berkeley, University of California Press, 2012, 376 p.

hors Québec apparaît généralement comme le parent pauvre des recherches en histoire culturelle et littéraire de la presse. Alors que les objets médiatiques étaient particulièrement mobiles au XIX^e siècle, les chercheurs sont en quelque sorte conditionnés à découper les corpus rétrospectivement en fonction de frontières qui n'avaient pas l'importance qu'elles ont désormais. Mais l'oubli provient aussi du déclin inexorable d'un système qui a fait peu à peu de Montréal la grande capitale médiatique en français du continent, et de Montréal et Paris les deux pôles incontournables sur l'axe atlantique. Alors qu'au milieu du siècle des villes comme New York (le *Courrier des États-Unis*) et La Nouvelle-Orléans (le *Courrier de la Louisiane*, *L'Abeille de La Nouvelle-Orléans*) constituaient des zones de transit majeures de l'information en français, elles ont subi une perte d'influence qui s'est confirmée au tournant du siècle. L'enquête de Réginald Hamel sur la Louisiane montre qu'à partir de 1860, la presse anglophone connaît un décollage foudroyant, tandis que stagnent la presse unilingue francophone et la presse bilingue, qui déclinent rapidement à partir de la fin du siècle⁴¹. Par ailleurs, les technologies modernes de communication — télégraphe, câbles, téléphone — sont aussi bien une occasion supplémentaire de lier les francophones entre eux que de diminuer leur importance stratégique dans un système interconnecté, où l'influence du monde anglophone est écrasante. Si le *Courrier des États-Unis* était incontournable au cœur du siècle, c'est qu'il cumulait des avantages stratégiques notables vis-à-vis du marché québécois (vitalité de la communauté francophone au sein d'une ville — New York — à l'économie en expansion, présence sur la façade atlantique qui ouvre directement au réseau transocéanique) qui ne seront plus aussi importants le siècle avançant en raison des liaisons maritimes plus régulières entre Montréal et l'Europe, du développement du marché québécois de l'information, des liaisons par télégraphes, etc. Le *Courrier* s'éteint en 1938 après avoir connu des années difficiles à partir du début du XX^e siècle. En Nouvelle-Angleterre enfin, le pic migratoire est atteint autour de 1900⁴². Le Québec et le Canada connaissent depuis la fin du siècle précédent une phase d'expansion économique très importante, qui contribue à développer le marché intérieur et les exportations. Par contre-coup, les travailleurs québécois éprouvent beaucoup moins le besoin de partir aux États-Unis. Un autre mouvement migratoire aura lieu dans les années 1920, mais la crise économique de 1929 y mettra fin brutalement. Dans ce contexte, les journaux francophones ne disparaissent pas encore, mais ils ne se développent plus au même rythme qu'à la fin du XIX^e siècle. On constate alors un phénomène d'acculturation, qui va s'accroissant à partir de 1900 : les journaux francophones de la Nouvelle-Angleterre délaissent progressivement les nouvelles du Québec pour s'intéresser davantage à la réalité américaine. «Vers 1900, écrit Yves Roby, si ce n'était la langue, on pourrait parfois confondre certaines pages de la presse francophone de la Nouvelle-Angleterre avec les journaux américains⁴³.» Pour les journaux francophones, cet intérêt pour les nouvelles locales constitue une stratégie afin de contrer

41 Réginald Hamel, *La Louisiane créole littéraire, politique et sociale, 1762-1900*, t. II, p. 638-639.

42 Voir Yves Frenette, Étienne Rivard et Marc St-Hilaire (dir.), *La francophonie nord-américaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Atlas historique du Québec», 2012, p. 130.

43 Yves Roby, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre : rêves et réalités*, p. 113.

la baisse du lectorat, moins intéressé par les actualités québécoises. Même si le déclin n'est pas soudain (il y a encore six journaux quotidiens dans les années 1920, puis cinq dans les années 1940⁴⁴), Montréal et le Québec vont donc s'imposer dans le paysage médiatique francophone du continent. En 1914, les tirages totaux au Québec (périodicités quotidienne, hebdomadaire, bi- et trihebdomadaire confondues, titres anglais et français cumulés) sont d'un peu plus d'un million d'exemplaires pour une population qui dépasse deux millions d'habitants⁴⁵. Au début des années 1930, *La Presse* tire à près de 160 000 exemplaires, *Le Soleil* à près de 50 000⁴⁶. Des journaux comme *La Presse* et *La Patrie* sont pourvus de moyens inégalés dans le reste de la francophonie nord-américaine; ce sont de véritables petites industries de l'information. Cela se ressent dans leur présentation matérielle: vers 1914, *La Presse* est un journal de 20 pages en semaine, de 36 pages le samedi⁴⁷. Il n'y a pas d'équivalent ailleurs sur le continent.

Pour retracer cette histoire littéraire largement oubliée lorsque l'on sort du Québec et dans laquelle les genres médiatiques, on le voit, ont joué un rôle de structuration important, une chance est pourtant à notre portée: celle de la numérisation des collections de journaux que l'on voit se multiplier à travers le monde. Les grandes institutions de conservation ont entrepris de mettre sur pied des portails consacrés à la presse ancienne, qui est entrée dans une phase de patrimonialisation. Une page de Médias 19 réunit une grande partie des collections numériques disponibles sur différentes bibliothèques en ligne, classées par zones francophones⁴⁸; elle permet de prendre la mesure de l'importance du système de l'information en français au XIX^e siècle et de sa nouvelle accessibilité numérique. Nul doute que notre conception des poétiques journalistiques — et de l'étude des genres tout particulièrement —, des trajectoires de journalistes, de la mobilité des corpus, et même des découpages chronologiques traditionnels en histoire littéraire de la presse doit s'adapter à la «remédiatisation» de la presse ancienne à l'écran. De nouvelles questions de recherche émergent grâce aux outils numériques, et parmi elles celle, de toute première importance, de la mesure plus fine des déplacements de corpus (réimpressions et citations, et même phénomènes de «viralité» dans les circulations d'articles⁴⁹). Il deviendra ainsi plus aisé de prendre en compte les proportions d'articles repris par exemple entre la presse new-yorkaise francophone du milieu du XIX^e siècle et la presse québécoise de la même époque. De cette étude qui permet aussi de réfléchir à la notion d'«auteur en réseau» («*network author*⁵⁰»), on peut espérer qu'elle corrige une distorsion typiquement littéraire dans la perception des corpus anciens (chercher à tout prix du nouveau) et qu'elle fasse émerger des figures d'auctorialité collectives

44 *Ibid.*, p. 273 et p. 312.

45 Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914. Genèse d'un média de masse*, p. 254.

46 Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI: 1919-1933. *Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 206.

47 Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914. Genèse d'un média de masse*, p. 231.

48 Voir <http://www.medias19.org/index.php?id=10575> (page consultée le 1^{er} juin 2017).

49 On pourra ici s'inspirer des travaux de Ryan Cordell sur la «viralité» dans la presse américaine du XIX^e siècle: voir le projet <http://viraltexts.org> (page consultée le 1^{er} juin 2017).

50 Voir Ryan Cordell, «Reprinting, Circulation, and the Network Author in Antebellum Newspapers», *American Literary History*, vol. XXVII, n^o 3, automne 2015, p. 417-445.

dont la valeur sera à considérer. En effet, il n'est pas certain que la pratique du recopiage ait souffert à l'époque d'une image dégradante, tout tendant à montrer selon les travaux de Ryan Cordell que les contemporains appréciaient — comme c'est le cas aujourd'hui dans la culture numérique — cette « viralité » qui donnait à chacun l'assurance de se situer au cœur des flux de l'information. Sans préconception de ce qu'il faut chercher, sans recherche biaisée de mots-clés, les algorithmes peuvent laisser entrevoir de belles découvertes sur une culture de la réimpression/circulation dans le monde francophone. De même, les analyses de « *topic modeling* » laissent penser qu'on pourra, sur la question des genres médiatiques, obtenir des formes de modélisation de la page du journal à travers le temps : quels genres s'imposent dans les journaux, quelle place y occupent-ils, avec quels effets de popularité, de déclin, d'évolution⁵¹ ? Il est difficile et laborieux de répondre rigoureusement et sur de longues périodes à de telles questions avec les méthodologies traditionnelles de dépouillement, mais la détection automatique des marqueurs génériques ouvre la voie à la récolte de données objectives qui viendront soutenir les analyses qualitatives. On le voit, l'analyse des corpus numérisés de la presse québécoise et francophone a de beaux jours devant elle, et elle relève d'une histoire générale de la mondialisation médiatique.

51 On trouvera une réflexion sur de telles perspectives scientifiques dans les travaux de Pierre-Carl Langlais ; voir notamment la synthèse qu'il propose sur le « *topic modeling* » dans la presse ancienne sur le blogue du projet Numapresse : <https://numapresse.hypotheses.org> (page consultée le 1^{er} juin 2017).

SERVIR ET ALLÉGER

L'art du chroniqueur

+ + +

VINCENT LAMBERT

Université McGill

Genre mineur, sans doute, comparativement à ces autres genres médiatisés que sont la poésie et le roman, la chronique tient bien sûr davantage du journalisme, de son rapport quotidien, éphémère. Elle ne serait pas faite pour durer, ne saurait promettre d'autre gloire qu'une certaine popularité circonstancielle. Et pourtant, le Québec est peut-être le seul endroit au monde où, de l'avis de plusieurs, le plus grand écrivain du XIX^e siècle est un chroniqueur, et rien qu'un chroniqueur : Arthur Buies. Depuis les années 1960, on a beaucoup écrit sur son libéralisme, son intempestivité, les aléas de son parcours biographique, et très peu, étrangement, sur son écriture, à commencer par la pratique même de son genre de prédilection, comme si la chronique n'avait exercé sur lui qu'une incidence secondaire, contraignante, comme si nous avions négligé ses ressources, ses potentialités créatrices. C'est donc moins à Buies que je m'intéresserai ici qu'à la chronique elle-même, aux contraintes et possibilités dans lesquelles elle engage tout chroniqueur. Mon hypothèse est que ce cadre normatif, s'il restreint d'une main la liberté créatrice de l'écrivain, l'autorise de l'autre, en prescrivant des règles qu'il invite lui-même à transgresser. J'aurai recours aux chroniques de Buies et de ses contemporains, en particulier Hector Fabre, Napoléon Legendre et Edmond Paré, les premiers chroniqueurs ayant connu une certaine notoriété au Canada français, les premiers à recueillir leurs textes hebdomadaires en volume, et avec lesquels Buies partage non seulement un certain libéralisme détaché, humoristique, mais une même conception de son travail.

De tous les genres médiatiques, la chronique est peut-être le plus difficile à cerner, partagé entre ces « deux caractères qui pourraient sembler contradictoires » dont le journalisme du XIX^e siècle est pénétré, selon Marc Angenot : « la politisation et la littérarité¹ ». Or, le charme opéré par la chronique tient justement à cette dualité qui en fait un genre à la fois utile, *politisé* donc, et impoli, ludique, veillant à ne rien prendre au sérieux, y compris ses propres convictions. Plus largement, dans une atmosphère littéraire qu'on imagine écartelée entre la thèse à défendre, l'apologie, et une frivolité insoupçonnée, désactivant toute forme de conscription idéologique,

1 Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, disponible en ligne sur le site Médias 19 : <http://www.medias19.org/index.php?id=11003> (page consultée le 2 juin 2017).

la chronique permet de voir que ces orientations, contraires à première vue, étaient plus complémentaires qu'on pourrait le penser. C'est peut-être en effet l'un des aspects les plus fascinants du XIX^e siècle québécois que cette alliance possible du service public et de la légèreté. Sur ce point, les chroniques sont très proches des contes, aussi publiés à la tonne dans les journaux de l'époque. Sans haute ambition littéraire, apparemment offertes en simple divertissement, elles participent néanmoins d'un travail culturel mené à plusieurs mains, un vaste chantier moral et commémoratif.

UN GENRE MITOYEN

Pour saisir la logique du genre, commençons par admettre sa *mitoyenneté* générale. De Marc Angenot à Marie-Ève Thérienty, les définitions contemporaines de la chronique insistent sur son caractère contradictoire. Elle « constitue une sorte de pivot entre la littérature et le journal² », le « lieu où "l'universel reportage" décrié par Mallarmé cesse de s'opposer à la poésie³ », au point de rencontre des genres de l'intime et de l'espace public, de l'actualité et de l'inactualité, de l'archive et du provisoire, de l'objectivité factuelle et d'un subjectivisme revendiqué, s'autorisant parfois même à la fiction. Comme le roman, rappellent Bruno Curatolo et Alain Schaffner, elle « se nourrit de toutes les autres formes⁴ ». Elle relève parfois du fait divers, parfois du poème en prose, du billet, de la conversation, de l'essai, de l'anecdote, de la nouvelle, du récit de voyage, du croquis, du pamphlet, de l'étude de mœurs... Elle peut aborder les sujets incontournable de l'actualité, mais préfère ceux de la vie de tous les jours, en vertu d'un rapport au sujet plutôt détendu, ouvert à une digression largement entretenue et d'ailleurs conçue comme un principe de composition. Son unité, elle la tire de cet invariant qui la distingue des pratiques journalistiques avoisinantes : elle seule a pour mandat de faire entendre une voix, un *je* non fictionnel, dont l'incongruité dans l'espace médiatique est de s'exprimer intuitivement, selon l'humeur.

On connaît très peu ce que les chroniqueurs eux-mêmes pensaient de cette « poussière de littérature⁵ ». Autoproclamé « le premier des chroniqueurs canadiens⁶ », sans contredire le plus grand de son temps, Buies la définit moins comme de

2 Marie-Ève Thérienty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 259.

3 Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010, p. 9.

4 *Ibid.*, p. 8.

5 La formule est de Guy de Maupassant, *Choses et autres. Choix de chroniques littéraires et mondaines (1876-1890)*, introduction et notes de Jean Balsamo, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1993, p. 19.

6 Arthur Buies, *Chroniques I*, édition critique établie par Francis Parmentier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1986, p. 251. Ce n'est pas tout à fait juste. On pourra consulter le chapitre consacré à la chronique dans le troisième tome de *La vie littéraire (1840-1869 : Un peuple sans histoire ni littérature)*, sous la direction de Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, pour plus d'informations sur l'émergence du genre au Canada français, d'abord sous une forme embryonnaire dans *Le Fantastique* de Napoléon Aubin, puis dans les correspondances parisiennes et états-uniennes, et enfin chez Évariste Gélinas et Hector Fabre, dans les années 1860. Buies ne commence à publier des chroniques qu'au début de la décennie suivante, après l'aventure éphémère de *La Lanterne canadienne*.

la poussière ou des restes que comme un hors-d'œuvre loquace, individualiste, affichant une absence convenue de prétention : « Un plat hebdomadaire convenablement épicé, humoristique plus ou moins, pouvant se tenir deux colonnes durant, assez au point pour délaisser le lecteur et lui permettre d'avaler la formidable argumentation des autres colonnes rangées en bataille et tonnante de toutes leurs pièces⁷. » Buies entretenait avec la chronique une relation ambivalente, écartelé entre la nécessité d'un gagne-pain et une aspiration plus haute, entre la gloire hebdomadaire et le désir de postérité, entre les limites du support et l'inventivité verbale. Visiblement, ni journaliste ni écrivain, le chroniqueur est placé dans une situation ambiguë. Quand Buies écrit que la chronique veut « délaisser le lecteur », le reposer un peu du sérieux environnant, il suggère qu'elle occupe, dans le journal, une zone distincte, un microclimat.

Si le journal était une ville (il est assurément un milieu humain), on pourrait parler d'une forme particulière d'hétérotopie. Le concept pourrait en effet s'appliquer au « système générique global⁸ » du journal. La chronique est l'un de ces « contre-emplacements » qui, pour Michel Foucault, ont « la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis⁹ ». Elle permet aux lecteurs d'opérer, comme une église ou une prison, une « rupture absolue avec leur temps traditionnel¹⁰ », c'est-à-dire ici avec le temps de l'actualité. Ce n'est pas un hasard si elle ne s'impose vraiment, dans les années 1860, qu'au moment où le journalisme est partagé entre la partisanerie et le développement d'une pratique plus informative, anonyme. Prétendument au-dessus de la mêlée, la chronique est détachée aussi bien du positionnement circonstanciel que de la circulation des dépêches. On observe d'ailleurs que cet écart avec l'actualité tendra à s'accroître avec la presse à grand tirage. À mesure que le temps de l'actualité s'accélère, le temps des chroniqueurs — pensons à Fadette ou à Albert Lozeau¹¹, au début du xx^e siècle — subira un ralentissement équivalent : les voilà qui parlent de la fuite du temps, du soleil qui joue dans un trou d'eau... En comparaison, la chronique au temps de Buies, d'Hector Fabre, de Napoléon Legendre, d'Edmond Paré, d'Éva Circé-Côté, de Françoise, même si elle puise volontiers au temps ordinaire des places d'eau et des déménagements, est moins en rupture avec le journalisme d'opinion qui, lui, est contemporain et reste assez proche de l'actualité politique. Elle demeure néanmoins l'emplacement délimité d'un point de vue, d'un certain style, qu'on pourrait simplement qualifier de *libre*, comme on parle de temps libre, de sujet libre. À première vue, il est tentant de la considérer comme un genre fourre-tout, sans codes d'écriture, sans contraintes, un lieu de vacances, dont le chroniqueur peut disposer comme il le veut.

7 Arthur Buies, « Chronique », *La Patrie*, 20 août 1892, p. 1.

8 Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, p. 207.

9 Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence prononcée au Cercle d'étude architecturale en 1967, consultée en ligne le 2 juin 2017 : <http://1libertaire.free.fr/Foucault12.html>.

10 *Ibid.*

11 Voir l'anthologie que j'ai consacrée aux chroniqueurs du début du xx^e siècle : Vincent Lambert, *Une heure à soi. Anthologie des billettistes (1900-1930)*, Québec, Nota bene, coll. « NB poche. Inédit », 2005, 211 p.

Ce n'est pas complètement faux, mais tout indique que la chronique relevait d'un *art* particulier, et comme toute hétérotopie, qu'elle remplissait une fonction assez précise. En effet, ce qui en fait un *lieu autre* au sein du journal ne se limite pas au relâchement de la visée informative ou à la mise en valeur de la subjectivité, mais tient à la coïncidence de cette souplesse, de ce biais, avec une « mission » plus haute dont elle aurait la charge. Dès les années 1860, au moment où elle se déploie très rapidement dans l'espace médiatique, la chronique est associée à des préceptes contradictoires — servir et alléger — auxquels le chroniqueur essaie de rester fidèle, tout en vantant son incapacité à s'astreindre aux règles du genre. C'est la contradiction essentielle de la chronique que d'être codifiée, soumise à certaines contraintes éditoriales, mais selon des principes de composition fondés sur la souplesse, la digression, la nonchalance.

LA FONCTION ÉDIFIANTE

Le premier des préceptes est de faire œuvre utile. La chronique est certainement soumise à un idéal édifiant. Elle « prétend cacher sous une forme légère un "grand fond" d'observation et de philosophie humaine¹² », écrit Angenot. Malgré ses moments d'extase et de désolation, son esprit saillant et passionné, Buies affirme modestement ne pas chercher à tenir son lecteur dans un « éblouissement continu », mais à élever son jugement : « Je l'intéresserai peut-être à ce que je lui raconterai, et il m'arrivera de temps à autre d'être instructif¹³. » Évidemment, c'est aussi un trait d'époque : avant l'École littéraire de Montréal, on n'écrit pas pour rien, mais pour corriger, élever. Moins par obédience que par générosité, je crois, chaque œuvre vient alimenter une œuvre beaucoup plus grande, menée aussi par d'autres et que d'autres poursuivront. Buies lui-même, l'écrivain le plus en porte-à-faux avec le traditionalisme, endosse pourtant le plaidoyer d'Henri-Raymond Casgrain pour une littérature en service. Les chroniqueurs ne sont donc pas des « écrivains » parmi les écrivains. Ils appliquent dans le journal la conception ambiante du littéraire. Leur apport est de deux ordres, parfois confondus : la critique morale, l'ethnologie commémorative.

Il y a, en tout chroniqueur, un redresseur de torts. Appliqué à identifier les travers de ses contemporains, souvent par des mises en situation reconnaissables, prétendument réelles mais sans doute largement inventées, le chroniqueur promène dans la cité décadente l'œil du moraliste. L'indignation touche à tous les sujets, d'abord aux plus inapparents. S'il dénonce la peine de mort et le matérialisme, Buies aime aussi pointer du doigt ce qui passe inaperçu :

Pour moi, il me semble qu'il n'y a rien de plus petit ni de plus comique que ce qu'on appelle les grandes choses ; j'aime mieux m'arrêter aux côtés mesquins de l'histoire.

¹² Marc Angenot, 1889.

¹³ Arthur Buies, *Chroniques II*, édition critique établie par Francis Parmentier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1991, p. 429.

Ce qui frappe le plus mon attention en ce moment, c'est la loi passée en France contre l'ivrognerie¹⁴.

Miville Déchéne, Legendre ou Françoise critiquent le narcissisme mondain; Hector Fabre et Edmond Paré, les insignifiances de la classe politique... Le chroniqueur préfère trouver le vrai visage de l'humanité dans le cours ordinaire du monde, et non dans l'événement puissamment signifiant: «C'est dans les incidents, c'est-à-dire dans les petites choses, que l'homme se livre et qu'on le juge. Les rapports journaliers avec une personne vous la révèlent sous son vrai jour dans une multitude de petits faits insignifiants¹⁵.» Si Legendre est certainement plus doux, plus sincère que Buies ou Paré, pour qui la chronique «se rit de tout et d'elle-même¹⁶», dans tous les cas le chroniqueur s'attache à un «rapport journalier». Donc, il a bien sa place dans un journal, mais on découvrira chez lui des événements marginaux, qui ne font pas l'actualité, qui ont moins de valeur en eux-mêmes que pour ce qu'ils révèlent. Même à propos d'une goutte d'eau: «J'ai analysé cette goutte, non pas avec le télescope et la lentille, mais avec quelque chose de bien plus puissant, de bien plus infaillible, avec le souvenir du cœur¹⁷.»

C'est un autre point commun de la chronique avec les romans de l'époque que cette valorisation du plat réel. On croit parfois lire les préfaces de *La terre paternelle* ou de *Jean Rivard*: «Notez bien, mes chers amis, que ceci n'est pas de l'imagination: bien au contraire, ce sont des accidents qui arrivent tous les jours¹⁸.» La chronique n'a peut-être pas de contrainte plus grande que l'observation directe. Parfois, le parti pris s'explique, en début ou en fin de chronique, souvent pour s'excuser d'autant de banalité: «En chroniqueur fidèle, je ne retrace que ce que j'aperçois réellement, et si aucune silhouette de ceux qu'on appelle le grand monde ne se rencontre dans cette ébauche, c'est que pas une seule personnalité qui en fit partie n'est venue s'offrir à mon observation¹⁹.» Le chroniqueur apparaît comme celui qui recueille, qui ne suscite pas l'événement, dont l'inspiration dépend de sa qualité d'attention. Buies conçoit ses chroniques comme un miroir, le «reflet multiple d'une vie qui n'a été qu'une suite [...] d'impressions qui, pour être extrêmement mobiles, n'en étaient pas moins souvent profondes et persistantes, malgré leur apparente fugacité²⁰». Tout en maintenant une orientation critique indubitable, l'*ethos* du chroniqueur se déplace ainsi de la fronde de *La Lanterne canadienne* à une posture plus effacée, mais non moins engagée dans le réel.

Car avant de devenir ce personnage plus retiré du monde — le billettiste, qui opposera à la circulation effrénée du nouveau siècle un regard contemplatif, hors du

14 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 159.

15 Napoléon Legendre, «Faiblesses morales», *Échos de Québec*, t. II, Québec, Imprimerie Augustin Côté et c^{ie}, 1877, p. 113-114.

16 Edmond Paré, *Lettres et opuscules*, édition de Ludovic Brunet, Québec, Imprimerie Dussault & Proulx, 1899, p. 183.

17 Napoléon Legendre, *Échos de Québec*, t. II, p. 54-55.

18 Napoléon Legendre, «Nuages et averses», *Échos de Québec*, t. I, p. 77.

19 M. J. Germano, «Un coin de rue, le dimanche, à Montréal», *La revue nationale*, vol. II, n° 8, septembre 1895, p. 127.

20 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 485.

temps, invitant son lecteur à une connivence intime —, le chroniqueur du XIX^e siècle est essentiellement un être mobile, qui va à la rencontre des lieux et des gens, se plante au coin des rues boueuses, part en expédition. Il s'expose aux maringouins et aux discussions de comptoir, et guette le sujet qu'il doit ramener au coin du feu pour écrire. Il préserve un maximum de continuité entre l'expérience et son rapport écrit : « Dans ce combat de l'homme contre l'insecte, l'homme fut le vaincu et je cédai le terrain, haletant, le visage et les mains ensanglantés. C'est avec ces mêmes mains que je vous écris ma chronique²¹. » Même si la présence de Buies (et de ses humeurs) ne fait aucun doute dans ses chroniques, le rapprochant souvent de la confession romantique comme dans « Desperanza » ou la « Chronique d'outre-tombe », il ne renonce jamais complètement à son devoir de transmission. Il reste à l'écoute de la rumeur ambiante, et c'est pourquoi la chronique se définit comme un écho — pensons aux *Échos de Québec* de Legendre, aux *Échos de la bohème canadienne* de Rodolphe Chevrier. Sans suspendre le jugement, elle se fait moins pamphlétaire, aussi moins réflexive, et tient davantage du reportage : « Je n'ai pas non plus de coups d'encensoir à donner à qui que ce soit, mais je suis heureux de rendre témoignage et de me faire l'écho du sentiment des voyageurs que j'ai entendu plusieurs fois exprimer dans mon dernier tour à bord de deux des bateaux de la ligne, l'un à l'aller, l'autre au retour²². »

LA FONCTION COMMÉMORATIVE

Le chroniqueur attribuerait donc à son travail une valeur documentaire. Ses textes contribuent à une distanciation où les phénomènes, souvent insignifiants à première vue, sont abordés comme des objets culturels. Ils portent les lecteurs à se considérer d'un point de vue non seulement extérieur, mais ethnographique. À travers la « vision anachronique²³ » du chroniqueur, les mœurs deviennent des rituels, et les inconnus rencontrés dans la rue, des types urbains. Les lieux communs l'attirent : il fait le portrait du flâneur, du cocher, du politicien, s'imprègne de la frénésie touristique de Kamouraska et de La Malbaie, et chaque année rend compte de l'atmosphère du jour de l'An, du mois des morts, des vacances à la campagne, du pont de glace entre Québec et Lévis, des déménagements... Il s'insère dans les usages sociaux, auxquels il participe avec détachement comme s'il se contentait de les observer de loin, de les garder en mémoire, parfois aussi pour en rappeler le sens.

Les conteurs actualisent la tradition orale ; les poètes valorisent les héros et les martyrs ; le chroniqueur, lui, consigne les repères quotidiens. Au début d'une chronique sur le flâneur, Fabre évoque la célèbre prescription de Charles Nodier placée, quelques mois plus tôt, en exergue aux *Soirées canadiennes* : « Saisissons quelques traits de la vieille rue avant qu'ils ne s'altèrent ! Consacrons-lui une chronique en attendant l'histoire²⁴ ! » Le chroniqueur est lui-même un flâneur de l'espace public,

21 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 120.

22 Arthur Buies, *Chroniques II*, p. 354.

23 Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*.

24 Hector Fabre, *Chroniques*, notes sur l'auteur et sur l'œuvre par Marc-Aimé Guérin, Montréal, Guérin, coll. « Les grands journalistes du Canada français », 1980, p. 68.

mais doublé d'un historien de la petite histoire. Son objectif est moins de se perdre comme Baudelaire dans la diversité urbaine que d'exercer sur elle un regard qui collecte, enregistre, avec une conscience exacerbée du temps qui avale tout, comme le rappelait Marcotte²⁵ dans son article sur Hector Fabre, qui constatait avec nostalgie le déclin de la vieille rue Notre-Dame. On croirait presque à un *bon vieux temps* urbain : « Il faut regretter amèrement qu'aucun flâneur de cette époque ne nous ait laissé de mémoires, écrits au jour le jour, avec des portraits esquissés en marge. Que d'anecdotes sont perdues ! que de délicieux traits de mœurs sont effacés²⁶ ! » La chronique serait en ce sens, comme l'écrivait un grand chroniqueur parisien, Jules Claretie, la « sœur cadette de l'Histoire²⁷ ». Sa transcription, au présent, de la mémoire communautaire la rapproche de la chronique médiévale. Mais, selon Buies, c'est là « une fausse interprétation du mot *Chronique*, qui est bien certainement le mot le plus bénin, le plus débonnaire qu'il soit possible d'imaginer²⁸ ». S'ensuit une définition assez modeste, comme d'habitude :

Qu'est-ce en effet que la chronique, si ce n'est le récit, au jour le jour, des événements qu'on voit de près, des faits intimes auxquels on se trouve mêlé ou qui se passent sous nos yeux, un aperçu piquant et rapide de ces petits côtés de l'histoire de son temps, dont la critique historique, pour être sérieuse, ne peut plus se passer aujourd'hui²⁹ ?

Encore ici, la chronique est assimilée à une contribution modique, préliminaire et complémentaire, au travail de l'historien. Elle s'adresse à des lecteurs contemporains, bien sûr, mais en considérant le présent comme une époque, le passé des historiens du futur. Ce décalage vient renforcer sa distanciation, justifier l'écart qu'elle entretient avec ses objets, même dans la plus fouineuse des proximités. Le chroniqueur a d'ailleurs conscience d'écrire à partir d'un point de vue privilégié, inaccessible aux historiens, celui d'une immersion. Il ne peut jeter un regard d'ensemble sur son temps, mais il n'y tient pas non plus ; ce n'est pas son rôle de raconter la grande Histoire, les grands tournants. Cependant, il a la chance de pouvoir assister aux moindres choses, les premières appelées à disparaître : « Abordons les sujets généralement quelconques et délayons la chronique dans des alinéas divers³⁰. »

Porté davantage sur « l'universel reportage » des rues et des salons, la rumeur ambiante, le chroniqueur entretient avec la politique un rapport qui semble dédaigneux, obligé. Selon Edmond Paré, la chronique « parle gravement de choses futiles, et légèrement de choses graves, pèse des œufs de mouche dans des balances de toiles d'araignée, ne touche à la politique que du bout de l'aile³¹ ». De tous les chroniqueurs, Paré est le plus présent en Chambre, mais il s'intéresse très peu aux idées en place

25 Gilles Marcotte, « Un flâneur, rue Notre-Dame », *Études françaises*, vol. XXVII, n° 3, hiver 1991, p. 27-36.

26 Hector Fabre, *Chroniques*, p. 68-69.

27 Jules Claretie, *La vie à Paris, première année*, Paris, Imprimerie Motteroz, 1880, p. 2.

28 Arthur Buies, *Chroniques II*, p. 429.

29 *Ibid.*, p. 429.

30 *Ibid.*, p. 333.

31 Edmond Paré, *Lettres et opuscules*, p. 183.

et beaucoup aux manières, aux plis, aux intonations, à ce qu'on nomme alors des silhouettes, des physionomies :

Je me rappelle en particulier une circonstance mémorable où on avait porté contre le gouvernement dont il était le chef une accusation grave. Selon son habitude, il avait détourné le péril par un de ses longs discours où il parlait de tout, de son enfance, de ce qu'il avait fait, de la gloire du parti conservateur; longues phrases confuses qu'éclairaient encore les lueurs d'une imagination qui jetait ses derniers feux et qu'annonçaient les brusques écarts d'une énergie qui s'en allait³².

À l'évidence, cette «accusation grave» importe moins que les traits, le comportement, l'énergie, le personnage. Le chroniqueur n'a pas à informer, mais davantage à instruire, et d'une manière qui donne à voir le monde comme un théâtre moral où se joue la tragi-comédie humaine, même à la cour criminelle: «Il y avait peut-être là matière à chronique, tant il est vrai que dans la vie le drame donne la main à la comédie. C'est un masque antique, un côté est riant, et l'autre tragique³³.» Dans le détachement qu'il s'impose, le chroniqueur est moins enclin à seconder, à prendre parti, qu'à tourner en dérision. Il juge l'état des forces en place, observateur immiscé sur la scène du monde, se plaisant à esquisser, parmi d'autres, «un type qui vient de se montrer plaisamment dans une comédie des mieux montées et dont tous les acteurs ont, fort involontairement, rempli à merveille les rôles que leur avait assignés l'auteur³⁴». Il contribue ainsi à une dramatisation sociale, c'est-à-dire à une mise en récit de son temps, mais aussi à sa caricature, à l'amplification de traits fondamentaux, à partir desquels il dessine la silhouette d'un corps communautaire, d'une âme collective.

UNE FRIVOLITÉ GÉNÉRALISÉE

Puisque cette pièce de théâtre est une comédie humaine, le rôle édifiant du chroniqueur, son versant instructif, se double d'un sens généralisé du ridicule, d'abord envers lui-même. Voilà deux côtés — l'utilité publique et la frivolité — qu'on aurait tendance à opposer. Après les contes de Louis Fréchette et d'Honoré Beaugrand, François Ricard découvre dans les *Lettres et opuscules* de Paré une «littérature de la distance et de l'incrédulité³⁵», animée par «un regard laïque et amusé, qui serait un pur regard d'ethnographe, si n'y prévalait le goût du pittoresque et de la cocasse-rie³⁶». Il est vrai qu'à la gravité, aux causes à défendre, à l'enseignement des grandes

32 Fantasio [Edmond Paré], «Silhouettes parlementaires», dans Éric Dorion (dir.), *Chroniques littéraires publiées dans L'union libérale de Québec par Charles DeGuise, Miville Déchêne, Ludovic Brunet, Edmond Paré, en 1888, etc.*, Québec, Imprimerie Libre parole, 1912, p. 162.

33 Edmond Paré, *Lettres et opuscules*, p. 200.

34 Hector Fabre, *Chroniques*, p. 122.

35 François Ricard, « Sur une idée de Léon Gérin ou de la littérature comme frivolité », *Études françaises*, vol. XXVII, n° 3, hiver 1991, p. 78.

36 *Ibid.*, p. 77.

vérités, la chronique ne cesse d'opposer la satire des idées reçues, et doute de sa propre capacité à proposer un discours réfléchi.

L'ironie du chroniqueur est bien réelle, mais il faut rappeler qu'elle est précisément ce qu'on attend de lui. En raison de sa fonction dans le journal, le chroniqueur est dévolu à la légèreté. La collaboration de Paré à *L'union libérale* commence par l'aveu d'une « horreur de la chronique », justement parce qu'elle se contente « de montrer dans les événements [...] leur côté léger et frivole³⁷ ». Il y a là certainement un effet de mise en scène, d'autodérision : Paré ne prend pas au sérieux son propre dédain pour la frivolité. Son collègue, Miville Déchêne, se moque aussi du rôle d'amuseur public qu'on lui assigne : « Je ne puis décemment vous faire un compte rendu de cette solennité dans une chronique. J'ai pour tâche de vous dire des choses spirituelles et légères et un compte rendu, c'est sérieux. Or, le sérieux, ça sort de mes attributions³⁸. » Pour Buies, la légèreté est une règle élémentaire de la chronique : « Avant tout, ne parlons pas de choses sérieuses, ou, du moins, n'en parlons pas sérieusement. Il est permis d'aborder tous les sujets dans une chronique, pourvu que ce soit avec des sourires ; les plus grandes choses de ce monde n'en méritent pas davantage³⁹. » S'il adhère ici au principe d'allègement, dans une sorte de refus du dramatisme inutile et complaisant, Buies ne se gêne pas non plus pour exposer au regard de tous, en grossissant un peu le trait, ses propres moments de dépérissement. Vers la fin de sa carrière, il se plaindra de ce que la chronique n'a fait de lui qu'un écrivain divertissant, le « condamnant à subir le préjugé si commun, si futile et si injuste qui fait de [lui] un écrivain bon tout juste à amuser⁴⁰ ». La chronique a souvent chez lui le ton beaucoup plus grave et affligeant d'une introspection, propice au questionnement métaphysique, à la contemplation, à l'analyse. En fait, tout bon chroniqueur semble avoir du mal à garder le ton désinvolte, et même cultiver par moments les écarts qui le poussent à s'emporter, à s'enivrer... La légèreté, il sait aussi la prendre à la légère. Il voudrait ne pas même l'avoir pour contrainte : « Lisez-moi, si vous voulez, écrit Legendre, mais je ne promets pas de vous amuser⁴¹. »

C'est un euphémisme de dire que le chroniqueur ne prend pas son travail au sérieux. Il pratique le relâchement en toutes choses. La chronique est le seul genre littéraire (peut-être avec le journal intime) où l'on se complaît à écrire que l'on n'a rien à dire. La mise en scène du chroniqueur en être vide, dépourvu de sujets, est un lieu commun persistant : « En face d'une feuille blanche où j'avais écrit en grosses lettres : CHRONIQUE, l'œil au plafond, le bras levé, j'attendais l'inspiration⁴²... » Obligé à son texte hebdomadaire, le chroniqueur n'hésite pas à aborder candidement des sujets sans la moindre importance, seulement pour remplir des colonnes :

37 Fantasio [Edmond Paré], « Chronique », dans Éric Dorion (dir.), *Chroniques littéraires publiées dans L'union libérale de Québec par Charles DeGuise, Miville Déchêne, Ludovic Brunet, Edmond Paré, en 1888, etc.*, p. 127.

38 *Ibid.*, p. 27.

39 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 213.

40 Arthur Buies, *Chroniques II*, p. 298.

41 Napoléon Legendre, *Échos de Québec*, t. II, p. 54.

42 Colombine (Éva Circé-Côté), « Chronique », *Les Débats*, 19 mai 1901, p. 1. Une sélection des chroniques de Colombine a été publiée dans Éva Circé-Côté, *Chroniques. Lumière sur la société québécoise (1900-1942)*, textes choisis par Andrée Lévesque, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2011, 311 p.

Si je prends la peine de vous dire cela, ce n'est pas que je le trouve intéressant, mais je veux prévenir vos lecteurs que j'ai cherché inutilement toute une semaine pour avoir quelque chose à dire et que je ne l'ai pas. Pourtant je me suis donné bien de la peine, ce qui prouve que le travail n'est pas toujours récompensé; et comme je suis opposé aux grèves, je me vois obligé d'écrire une colonne de niaiseries pour remplir mon devoir⁴³.

Le chroniqueur vit dans un monde d'échéances, qui doit cadrer dans des limites bien circonscrites: «Si je parle par colonne, ironise Buies, c'est que c'est mon métier; la colonne est mon unité générale à laquelle je ramène tout, qui me sert de mesure en toute chose⁴⁴.» La difficulté est évidemment de nourrir la machine, de produire à la semaine des textes sur une matière qui ne doit pas s'épuiser, qu'il faut sans cesse conquérir. Sauf «qu'à la longue, écrit Françoise, les sujets deviennent rares, [...] il y a des mortes-saisons dans ce métier», alors devant les sujets à éviter, les sujets trop faciles, sans parler «des sentiers où, nous, femmes, ne pouvons nous aventurer à moins de relever le bas de nos jupes afin de ne les pas traîner dans la boue», le chroniqueur doit «poursuivre son petit bonhomme de chemin, sans s'occuper de personne⁴⁵», parfois sans avoir découvert de quoi il veut parler exactement au moment de commencer, quitte à écrire sur l'absence d'un sujet valable.

LE PARTI PRIS DU PROSAÏSME

L'essentiel, poursuit Françoise, est «d'écrire tout simplement, comme cela vient», en sachant «se garantir d'un excès de prudence⁴⁶». Ce principe de spontanéité stylistique, d'énonciation sans apprêt, naturelle, témoigne d'une humilité qui s'accorde à la faveur des sujets courants, comme si le chroniqueur tirait l'essentiel de sa matière — son contenu et son verbe — des conversations qui l'entourent, en bon écrivain public, abordant les choses à hauteur d'homme. Le contraste est frappant avec les poètes de l'époque, dévolus aussi à l'édification, à la commémoration, mais avec une pompe que le chroniqueur ne se gêne pas de pasticher: «M. Gingras commence par vous étourdir en faisant pleuvoir sur vous une pluie étincelante de Oh et de Ah⁴⁷... » Buies, Paré, Legendre raillent l'idéalisme surfait des poètes canadiens:

Le grand tort des poètes, c'est de prendre généralement les choses de trop haut ou de trop loin. Je ne parle ici que des poésies de tableau. C'est le rêve de la chose qui

43 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 172.

44 *Ibid.*, p. 350.

45 Françoise [Robertine Barry] [4 avril 1892], *Chroniques du lundi*, Bibliothèque électronique du Québec, p. 81-88, en ligne: <https://beq.ebooksgratuits.com/pdf/Francoise-chroniques.pdf> (page consultée le 2 juin 2017).

46 *Ibid.*

47 Fantasio [Edmond Paré], «Chronique», Éric Dorion (dir.), *Chroniques littéraires publiées dans L'union libérale de Québec par Charles DeGuise, Miville Déchéne, Ludovic Brunet, Edmond Paré, en 1888, etc.*, p. 141.

s'évanouit devant la réalité. Moi qui suis positif, peu poète et pas du tout rêveur, je dirai de suite, franc et net, que l'automne me déplaît superlativement⁴⁸.

Pour le chroniqueur, le poète est un contre-exemple idéal. Par contraste, on peut dire qu'il préfère prendre les choses *de bas et de proche*, avec un franc-parler qui le porte au prosaïsme :

Je pourrais écrire passablement en vers, mais la prose m'est encore plus facile. Mon style est d'ailleurs un brave bourgeois, pas trop corsé, pas trop guindé, qui se soucie peu des roses cueillies au péril de ses jours sur les sommets de l'Hélicon, et préfère glaner dans la plaine quelques fleurs champêtres et sans prétentions. C'est un bon berger qui donnerait toute l'ambrosie des poètes pour une tranche de pain et une livre de fromage⁴⁹.

Le Saint-Laurent majestueux de Louis Fréchette et de William Chapman devient, chez Charles DeGuise, « bien piteux, [...] enserré entre deux rives dont les habitants peuvent se regarder manger⁵⁰ ». On reconnaît le même souci du moins que rien, le même sourire en coin dans le *Voyage sentimental sur la rue Saint-Jean* : « Pas un chant de *l'Illiade*, pas un chant de *l'Énéide* n'est consacré à la glorification du parapluie⁵¹. » Buies n'est pas moins capable de « l'extrême délicatesse » des poètes, mais doit résister aux « défauts ridicules du style, tel[s] que la recherche, la préciosité, la mièvrerie⁵² ». Contre le maniérisme et la grandiloquence du grand genre, la chronique préfère la cordialité, un style qui mime les conversations de rue, une écriture parlée, passant d'un sujet à l'autre sans transition, d'où son autre désignation bien connue : la causerie. « Je ne sais jamais où va ma plume⁵³ », écrit Buies, prétextant une contamination de sa prose par le coq-à-l'âne journalistique :

Je m'aperçois que mon style est décousu, et que je passe sans transition d'un sujet à l'autre; c'est l'habitude de lire des dépêches qui me donne ce genre que je sais d'ailleurs rendre agréable. J'en ai une précisément sous les yeux ainsi conçue : « Des cas de choléra ont eu lieu à Constantinople. On espère que Sadill Pacha sera bientôt nommé ambassadeur de France. » Je veux être de mon siècle où tout va par l'électricité, et j'ignore le trait d'union dont on ne fait pas usage dans les dépêches télégraphiques⁵⁴.

48 Napoléon Legendre, *Échos de Québec*, t. I, p. 39.

49 *Ibid.*, p. 136.

50 Marchavec [Charles deGuise], « L'été en ville », dans Éric Dorion (éd.), *Chroniques littéraires publiées dans l'union libérale de Québec par Charles DeGuise, Miville Déchêne, Ludovic Brunet, Edmond Paré, en 1888, etc.*, p. 31.

51 Hubert LaRue, *Voyage sentimental sur la rue Saint-Jean. Départ en 1860, retour en 1880. Causeries et fantaisies au 21*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1879, p. 156-157.

52 Arthur Buies, *Chroniques II*, p. 429.

53 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 140.

54 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 158.

On devine que Buies ne s'en plaint pas, même qu'il revendique une écriture de la discontinuité, hasardeuse, soumise aux caprices des circonstances, libre de toute cohérence d'ensemble. C'est ce qui fait la modernité de la chronique, et son charme, sa vivacité : « Pour être intéressant, il faut être décousu, excentrique, presque vertigineux ; c'est la condition de la littérature moderne dont tous les excès se sont fait sentir chez nous avant même que nous eussions une littérature. Ce courant vous plaît-il ? Là n'est pas la question. La nécessité, c'est d'y voguer⁵⁵. » De son côté, Ludovic Brunet n'est pas très chaud à l'idée de « parler à bâtons rompus sur toutes les questions⁵⁶ », et prévient ses lecteurs qu'ils vont s'ennuyer. Mais là encore, cette nonchalance est sans doute attendue, espérée des lecteurs. Il semble être de mise que le chroniqueur affiche le plus complet désintéressement à l'égard de son travail : « Encore des Chroniques ! Oui, encore. Je voudrais déconseiller à mes lecteurs de les lire⁵⁷. » Buies cherche assurément par son style à animer, à déranger son lecteur, mais sans jamais quitter la pose de l'écrivain malgré lui, futile et soporifique, qui peine à se rendre pertinent, voire écrit mal : « Je me donne un mal infini pour être aussi ennuyeux et aussi stérile qu'un éditorial du *Times* d'Ottawa⁵⁸. »

CONCLUSION : L'UN ET L'AUTRE

Ira-t-on jusqu'à dire, avec Ricard, que la chronique témoigne d'un « dédain pour l'utilité présumée de la littérature et [d']un investissement dans ses seules valeurs ludiques et esthétiques⁵⁹ » ? J'ai plutôt l'impression que l'essayiste projette ici ses propres critères de littéarité sur des textes qui se laissent difficilement partager entre service public et gratuité. Tout l'intérêt de ces chroniques, et nous pourrions en dire autant des contes de Fréchette et de Beaugrand, ou encore de l'œuvre polygraphe d'un Faucher de Saint-Maurice, est d'arriver à concilier deux contraintes qui nous semblent s'exclure. Elles se font un devoir de corriger, de commémorer, tout en s'appliquant à une futilité lucide. C'est pourquoi, de l'avis de tous les chroniqueurs, la chronique est un genre si difficile : « Tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre, bondissant à perpétuité sur la corde roide⁶⁰ », le chroniqueur hésite entre la sincérité et l'ironie. Parfois, le devoir l'emporte sur la tonalité : « Voilà des choses bien sérieuses pour une causerie ; mais je les crois bonnes et instructives ; c'est là mon excuse⁶¹. » Parfois, c'est l'inverse, et le pragmatisme fait place à la désinvolture : « Mais c'est assez de politique, parlons sérieusement. Vous parlez d'un temps ! Le suroît et le nordet ont

55 *Ibid.*, p. 212.

56 Crispin [Ludovic Brunet], « Lettre de Crispin », dans Éric Dorion (éd.), *Chroniques littéraires publiées dans l'union libérale de Québec par Charles DeGuise, Miville Déchène, Ludovic Brunet, Edmond Paré, en 1888, etc.*, p. 127.

57 Arthur Buies, *Chroniques II*, p. 297.

58 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 399.

59 François Ricard, « Sur une idée de Léon Gérin ou de la littérature comme frivolité », p. 79.

60 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 357.

61 Napoléon Legendre, *Échos de Québec*, t. II, p. 151.

passé l'été à jouer au *lawn-tennis* avec les nuages qui crevaient invariablement au-dessus de nos têtes⁶². »

En extrapolant sur ces remarques météorologiques, qui sauvent à plus d'une occasion le chroniqueur du manque d'inspiration, on pourrait dire que sa fonction première est de prendre, dans le journal, la température du *zeitgeist*. « Des thermomètres infallibles de l'esprit public⁶³ », écrit Fabre des flâneurs. Au-delà de son double emploi moral, ethnographique et humoristique, divertissant, le chroniqueur est d'abord chargé de produire dans le journal un effet de résonance. C'est là son côté discret, l'humilité qu'il s'impose devant cette fonction essentielle qui consiste à témoigner du monde comme il va, à le garder en mémoire, comme si l'esprit du temps se montrait avant tout dans l'*inexceptionnel*, le fait divers vraiment divers, à rebours du sensationnalisme qui deviendra la manne des grands journaux. Mais le chroniqueur n'est pas non plus un simple relais. À son esprit d'observation répond une fonction critique assumée. Au fond, le moralisme et la frivolité ne sont que l'avert et le revers d'un même refus fondamental, généralisé, pour toutes les formes de bienséance : « Le chroniqueur surtout a un sublime dédain du convenu, ce tyran universel ; il dit ce qu'il veut, quand il veut, comme il le veut⁶⁴. » Ce dédain des conventions, de l'apparat, s'applique autant à son regard oblique qu'à son style distendu, et aussi au rapport équivoque qu'il entretient avec la chronique, qui le réjouit autant qu'elle le répugne. Sur tous les plans, il est dans sa nature de jouer des contraintes qui lui sont imposées, sérieuses ou non. Il érige en principe la manipulation des règles du genre à sa guise.

62 Marchavec [Charles DeGuise], « Chroniques », Éric Dorion (dir.), *Chroniques littéraires publiées dans L'union libérale de Québec par Charles DeGuise, Miville Déchêne, Ludovic Brunet, Edmond Paré, en 1888, etc.*, p. 34.

63 Hector Fabre, *Chroniques*, p. 69.

64 Arthur Buies, *Chroniques I*, p. 141.

FLATTÉE ET POURFENDUE
Représentations de la figure de la lectrice
dans *Le Pionnier de Sherbrooke*

+ + +

MYLÈNE BÉDARD

Université Laval/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

Si les recherches récentes en histoire littéraire de la presse ont montré que la fiction traverse le journal au XIX^e siècle, outrepassant les divisions entre les rubriques — ce que Marie-Ève Thérienty conçoit comme une forme de «littérisation du journal» et de «fictionnalisation du quotidien¹» —, une réflexion sur les rapports entre les genres sexués dans l'espace médiatique reste encore largement à faire pour comprendre les impacts de la compartimentation du masculin et du féminin sur la poétique du journal². Dans une volonté de contribuer à ce vaste champ d'exploration sur les «relations entre presse et catégories de genre³», je m'intéresserai ici aux effets provoqués par l'imaginaire et la fictionnalisation du féminin en observant dans quelle mesure les variations dans certaines représentations des femmes, dont celle de la lectrice, permettent de vérifier l'étanchéité des frontières entre les genres médiatiques, lesquelles seraient en partie déterminées par une dynamique de distinction entre les genres sexués. Ce type d'étude exigeant une analyse attentive du contenu et de l'organisation de la matière sur une longue durée, je me concentrerai sur un seul cas de figure, celui du *Pionnier de Sherbrooke* (1866-1902)⁴, pour tenter de cerner les effets de ces représentations du féminin sur l'architecture, le contenu

1 Marie-Ève Thérienty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 2007, p. 22.

2 C'est aussi le constat que font Christine Planté et Marie-Ève Thérienty dans leur article «Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e siècle», Laurence Brogniez, Alexia Creusen, Muriel Andrin, Amélie Favry, Vanessa Gemis (dir.), *Femmes et critique(s). Lettres, arts, cinéma*, Namur, Presses universitaires de Namur, coll. «Langues et littératures», 2009, 192 p.

3 *Ibid.*, p. 31.

4 Dans *La presse québécoise des origines à nos jours*, André Beaulieu et Jean Hamelin soulignent le rôle important de ce journal régional dans l'histoire de la presse canadienne : «À plus d'une reprise au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la presse régionale — ou presse de province — a montré à la grande presse urbaine la voie de la modération, seule base solide de l'unité canadienne. Elle lui a donné plus précisément de sérieuses leçons — peu entendues il est vrai — en touchant du doigt les maux dont elle souffrait le plus : préjugés raciaux et religieux, atmosphère irrespirable de polémique qui nuisait à son audience et à son autorité. Il est vrai, cependant, que les fourvoiements de la grande presse canadienne tant du Haut-Canada que du Bas-Canada eurent cours également dans la presse régionale, et également dans celle de la région des Cantons-de-l'Est. Toutefois, il appartient à cette dernière, à travers l'histoire du *Pionnier de Sherbrooke*, d'avoir insisté sur la communauté d'intérêts et de buts qui unissent tous les Canadiens.» André Beaulieu et

et les modalités du discours. La variable du genre sexué me semble devoir être prise en compte dans cette période (1860-1880) de définition des genres médiatiques, car elle est non seulement susceptible d'approfondir notre compréhension du support et de sa poétique, mais aussi des possibles de la lecture et de l'écriture au féminin en contexte médiatique. La décennie 1860 voit en effet naître un intérêt plus soutenu des journaux canadiens-français à l'égard du lectorat féminin, intérêt qui coïncide avec la parution, en périodique ou en volume, des premiers romans de femmes, soit ceux de Rosanna Eleonora Mullins-Leprohon et de Clara Chagnon⁵. Les années 1880 précèdent, quant à elles, la rupture provoquée par l'apparition des pages féminines dans les grands quotidiens montréalais qui servent de tremplin à toute une cohorte de femmes de lettres⁶, mais sont marquées par la publication du premier roman psychologique, *Angéline de Montbrun* de Laure Conan, d'abord en feuilleton dans *La revue canadienne* (1881-1882) puis en volume en 1884. *Angéline de Montbrun* se distingue de la production de l'époque par sa forme hybride, laquelle peut induire une volonté de mise à distance du modèle romanesque. N'est-il pas dit dès les premières pages du roman qu'Angéline, héroïne incarnant l'idéal féminin canadien-français par excellence, est pure et naturelle puisqu'elle n'a jamais lu le moindre roman? C'est dans cette perspective que cet article s'intéressera aux diverses représentations de la figure de la lectrice, qui devient une préoccupation plus importante au cours de la période, pour montrer que très tôt dans la mise en place de genres médiatiques distincts, le journal est structuré et compartimenté en fonction des individus mis en scène, des publics visés et des identités qu'il prête à ces mêmes publics.

FEMMES DANS LA PRESSE QUÉBÉCOISE ET GENRES MÉDIATIQUES

Les travaux de Marilyn Randall ont montré que le discours médiatique sur les femmes à la fin des années 1830 était étroitement lié aux luttes politiques opposant les patriotes aux bureaucrates: « Dans cette bataille discursive où chaque faction vise à atteindre l'autre dans son honneur, son courage ou sa moralité politique, on fait jouer aux femmes les rôles à la fois d'arme de guerre, de cible et de ligne de tir⁷. » Dans ce contexte, les femmes servent à ridiculiser l'adversaire sous le prétexte qu'elles font foi de la faiblesse des appuis à leur cause ou sont présentées sous les traits de la harpie. Le battage médiatique fait autour des incidents mettant en scène Hortense Globensky Prévost et Rosalie St-Jacques⁸, des bureaucrates ayant

Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours*, t. II: 1860-1879, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, p. 85.

- 5 Voir à ce sujet l'article de Julie Roy, « Quelques écrivaines québécoises du XIX^e siècle. Quand le roman historique se conjugue au féminin », *Québec français*, n° 140, hiver 2006, p. 34-36.
- 6 Sur cette période, voir les travaux de Chantal Savoie, notamment *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX^e siècle*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2014, 243 p.
- 7 Marilyn Randall, *Les femmes dans l'espace rebelle. Histoire et fiction autour des rébellions de 1837 et 1838*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », 2013, p. 57.
- 8 Voir les articles d'Aegidius Fauteux, « Madame St-Jacques ou Les petits désagréments d'une bureaucrate », *La Patrie*, 4 novembre 1933, p. 36-38, et « Hortense Prévost ou La chevalière des Deux-Montagnes », *La*

manifesté publiquement et avec force leur obédience politique, est tout à fait exemplaire de ces deux tendances. Cette instrumentalisation partisane des représentations du féminin correspond aux principales orientations de la presse dans la première moitié du XIX^e siècle — conçue essentiellement comme un lieu de débats politiques et un médium au service de la création d'une identité nationale — ainsi qu'au principal lectorat visé : les hommes.

Avec la fin de la crise politique, le traitement médiatique des femmes, dont les représentations se diversifient, paraît se modifier. Les historiettes dont l'effet humoristique est créé par un brouillage des sexes se détachent ainsi progressivement de leur ancrage politique. L'anecdote suivante, par exemple, en témoigne :

Deux gamins, assis sur un banc, regardent défiler les passants, et se communiquent leurs impressions. L'un deux tout à coup, montrant du doigt une femme, avec une admiration qu'il ne peut pas contenir : — Oh ! regarde donc, Polyte ! c'te dame. Pristi ! quelle belle femme ! On dirait un homme⁹ !

La femme n'y est pas masculinisée en raison d'une quelconque intervention dans un domaine d'activité réservé aux hommes comme c'était le cas dans les années 1830-1840, mais bien pour montrer le chauvinisme de ces derniers, qui reconnaissent la beauté lorsqu'on leur renvoie leur propre reflet. Ces transformations coïncident d'ailleurs avec une augmentation de la présence des femmes dans l'espace médiatique à partir de 1860, que ce soit à titre d'auteures, d'objets du discours ou de destinataires. Selon Christiane Campagna,

c'est surtout à partir des années 1860 que l'on commence à s'adresser à elles plus régulièrement. La plupart du temps ce ne sont que quelques lignes qui les concernent. On ne parle jamais de politique aux femmes, sauf pour leur dire que le journal traitera aussi de sujets « moins arides¹⁰ ». Les fondateurs leur présentent plutôt les aspects « agréables » du journal : « [...] il s'efforcera d'être beau, aimable, pour vous plaire ; si se ferait même spirituel, si la chose lui était possible, pour vous amuser¹¹ ». Les auteurs des textes veulent aussi rassurer les dames sur le ton courtois qui sera employé dans le journal ainsi que sur le respect de la morale¹².

Cette prise en compte plus importante du public féminin aura donc des répercussions sur la facture, le contenu et le discours journalistiques, comme en témoigne l'analyse du *Pionnier de Sherbrooke* menée ici.

Patrie, 11 novembre 1933, p. 36-38, ainsi que l'ouvrage de Marilyn Randall, *Les femmes dans l'espace rebelle*.

9 [S. n.], « Variétés », *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. I, n° 26, 6 avril 1867, p. 1.

10 *La Patrie*, 26 septembre 1854.

11 *Le Crapaud*, 7 juin 1878.

12 Christiane Campagna, *Le rôle de la presse selon les propriétaires et rédacteurs des journaux montréalais, 1830-1880*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, f. 92-93.

Les dépouillements réalisés dans ce journal confirment que les femmes continuent d'être un sujet de fictionnalisation dans les décennies 1860 à 1880¹³, mais que d'autres figures que celle de la harpie — dont Randall a recensé de nombreuses occurrences — émergent, notamment celle de la criminelle. L'irruption de cette nouvelle figure n'est sans doute pas étrangère à la réactivation et à la cristallisation, dans l'imaginaire de la seconde moitié du XIX^e siècle, de la légende de « la Corriveau », femme suspectée d'avoir commis de nombreux meurtres conjugaux¹⁴. Les faits divers exploitent plus spécifiquement cette figure de la criminelle, qui revêt une identité multiple : la meurtrière, la femme-infanticide, la suicidaire et l'empoisonneuse. Comme le rappelle Alex Gagnon, « si le récit de la Corriveau met en scène une femme, il se trouve d'abord consolidé, fixé et raconté par des hommes¹⁵ ». Cette répartition des rôles entre le masculin et le féminin prévaut également dans les faits divers évoqués ici. Au moment où les journaux — majoritairement dirigés et rédigés par des hommes — publient des romans-feuilletons afin de s'attirer un lectorat féminin¹⁶, le fait divers¹⁷, quant à lui, diabolise la femme, aussi bien celle qui tue que celle qui lit. Que le portrait de la lectrice qui émane du contenu journalistique dédié aux femmes, principalement du feuilleton, ne coïncide pas tout à fait avec celui que donnent à lire plusieurs nouvelles relevant du fait divers incite à la réflexion, puisque ces deux

13 L'analyse s'arrête en 1881 en raison des changements dans le format du journal : la première page est désormais consacrée à des articles traitant de sujets agricoles, et le feuilleton est reporté en page 4. Ces bouleversements matériels ainsi que le changement de rédacteurs qui survient la même année étaient susceptibles de créer des distorsions dans l'analyse de contenu. Mais les bornes temporelles sont aussi significatives dans l'histoire du fait divers comme forme médiatique. L'année 1860 marque, selon Dominique Kalifa, le début de l'usage ordinaire du fait divers, tandis que 1880 constitue l'année à partir de laquelle le rapport à l'événement se transforme en raison, notamment, de la professionnalisation du fait-diversier et d'une écriture médiatique qui se veut plus informative. Voir Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p.

14 Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et représentations du crime au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2015, f. 6. Une version remaniée de la thèse a été publiée en 2016 aux Presses de l'Université de Montréal (coll. « Socius ») sous le titre *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*.

15 *Ibid.*, f. 15.

16 Selon Anne-Marie Thiesse, « [o]n comprendrait mal cette affinité entre femme et feuilleton si on ne la situait pas dans le contexte de la vie quotidienne féminine. Longue série d'épisodes brefs, le roman-feuilleton scande assez bien les travaux et les jours d'une vie où les temps de loisirs sont rares et discontinus : une livraison peut être rapidement lue, entre deux tâches ménagères, et le suspense narratif par lequel elle se termine brise quelque peu la monotonie de l'existence. Surtout, le roman-feuilleton peut servir de support aux diverses formes de la sociabilité féminine. Dans les conversations entre voisines, parentes ou amies, le commentaire du feuilleton est le pendant exact de la discussion des nouvelles politiques entre hommes » (*Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, nouvelle édition, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », 2000 [1984], p. 15). La période couverte par l'enquête de Thiesse est plus tardive que celle qui est étudiée ici, mais les nombreuses interpellations du public féminin lorsqu'il est question du roman-feuilleton dans *Le Pionnier de Sherbrooke* m'incitent à partager ses conclusions tout en reconnaissant le caractère problématique et ambigu de la figure de la lectrice dans les journaux canadiens-français des années 1860-1880.

17 Comme le souligne Alex Gagnon, « il est difficile de dater avec précision l'apparition officielle de la catégorie "fait divers" dans les journaux canadiens du XIX^e siècle, [mais] on peut affirmer que, dans *Le Canadien*, la rubrique existe nommément dès 1843 — on la trouve également dans *La Minerve* en 1845 » (Alex Gagnon, *La communauté du dehors*, f. 52). Signalons que la première livraison du *Pionnier de Sherbrooke* en octobre 1866 contient une rubrique intitulée « Fait divers ».

rubriques entretiennent d'étroites relations par le partage de mécanismes, dont la présence d'un narrateur et la mise en récit¹⁸, et de thèmes communs comme le crime ou le quotidien trivial. Par ailleurs, contrairement au feuilleton, le fait divers, selon Anne-Marie Thiesse, occupe « une position intermédiaire¹⁹ » au sens où il n'est pas comme la politique et la fiction littéraire associé à une lecture masculine ou féminine. Ces échos dissonants reposeraient, en somme, sur un double écart. Écart entre les rubriques en ce qui concerne la représentation de la lectrice et écart qui s'inscrit à l'intérieur même de la forme du fait divers, dont la fonction consiste, entre autres, à révéler une divergence entre une norme et une déviance. Cette opposition permet de cerner un décalage qui semble rendre compte, d'une part, de la présence de la lecture ou du lecteur masculin et, d'autre part, du discours ambiant qui condamne les romans publiés dans la presse en raison de leurs effets néfastes sur les plus vulnérables, parmi lesquels on trouve les petites gens, comme les épiciers et les domestiques, mais surtout les femmes. Dans le réquisitoire contre le roman-feuilleton, mené dans la seconde moitié du XIX^e siècle par le clergé notamment, les femmes paraissent tout particulièrement sans défense contre cette large exposition au romanesque et à la menace de corruption des mœurs que celle-ci représente.

LE PIONNIER DE SHERBROOKE ET LA LITTÉRATURE

Fondé en 1866 par les avocats Hubert-Charron Cabana et Louis-Charles Bélanger, *Le Pionnier de Sherbrooke* est un hebdomadaire conservateur, dont le mandat consiste à représenter et à défendre les intérêts des Cantons-de-l'Est et de leurs habitants de langue française. Sa devise, « La patrie avant tout », constitue une illustration forte de son attachement national. Traitant de politique, d'agriculture, de commerce et de science, ce journal régional réserve aussi un espace à la littérature, et plus précisément au feuilleton, dans la plupart de ses livraisons. La proportion des femmes et des pratiques littéraires féminines dans cette rubrique est significative considérant l'importance relative des références à la littérature dans l'ensemble de ce périodique. Statistiquement, on peut observer qu'avant le volume IX (septembre 1874), presque un feuilleton sur deux publié dans *Le Pionnier* est écrit par une femme, qu'il s'agisse de Rosanna Eleonora Mullins-Leprohon, de Raoul de Navery (pseudonyme d'Eugénie-Caroline Saffray) ou de Delphine de Girardin. À partir du volume IX cependant, *Le Pionnier* publie consécutivement trois feuilletons d'auteurs masculins, soit

18 Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, Éditions Seli Arslan, coll. « Histoire, cultures et sociétés », 2004, p. 9-10. Lise Queffélec abonde dans le même sens lorsqu'elle observe que « roman-feuilleton et fait divers relèvent de la même esthétique. L'anecdote, le fait divers, comme le roman-feuilleton, transfigurent la banalité privée du sens quotidien en un temps plein, signifiant, insolite. Il y a une grande homogénéité entre les thèmes du roman-feuilleton et ceux des faits divers : heurs et malheurs des grands, crimes, ravages causés par la passion, dévouements sublimes, retour et vengeance, femme séquestrée par un monstre, etc. — et ils se sont de tout temps inspirés l'un de l'autre ». Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 29.

19 Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, p. 14.

ceux de François-Pierre-Ernest Capendu, de P.-B. Singer et d'Henri Lasserre. Malgré cette masculinisation plus marquée du feuilleton, le féminin n'est pas complètement évincé de cette rubrique, puisque les lectrices continuent d'être interpellées à titre de public de prédilection. Les autres changements corollaires résident dans la nature des interventions féminines ainsi que dans la localisation des rubriques dédiées aux femmes. En effet, de la première page, les discours émis par ou pour les femmes se déplacent à la quatrième page, et le feuilleton n'échappe pas à cette migration²⁰. Ce changement coïncide, en outre, avec l'expansion du journal, qui passe de six à huit colonnes en octobre 1874. L'augmentation du format semble ainsi concorder avec un déclasserement du contenu dédié aux femmes et, par conséquent, du public féminin.

AUTOUR DU FEUILLETON

Rosanna Eleonora Mullins-Leprohon (1829-1879), Montréalaise d'origine anglophone, est l'une des auteures les plus prisées du *Pionnier de Sherbrooke*. Entre l'année de la fondation du journal et 1873, cinq de ses romans, traduits en français, y sont publiés, soit *Antoinette de Mirecourt*, *Le Manoir de Villerai*, *Armand Durand*, *Ida Beresford* et *Ada Dunmore*. Fidèle à ses principes de défendre les intérêts francophones, la rédaction du journal félicite davantage le traducteur que l'auteure de ces romans. Et, bien que ce soit le nom de Madame Leprohon²¹ qui figure en dessous du titre du feuilleton, c'est celui du traducteur, E. L. de Bellefeuille²², qui apparaît à l'endroit de la signature. Le premier roman de Madame Leprohon est publié dès le deuxième numéro du *Pionnier de Sherbrooke*, en remplacement des *Mémoires d'un prisonnier d'État canadien*, dont la publication est rapidement interrompue par la rédaction :

Nous demandons pardon à nos lecteurs pour l'interruption du feuilleton commencé dans notre premier numéro. Après mûre réflexion [*sic*], nous en sommes venu [*sic*] à la conclusion qu'il vaut mieux en abandonner la publication, dans l'intérêt de notre feuille et pour la satisfaction d'un plus grand nombre de lecteurs. Ayant résolu de publier d'abord, pour feuilleton, un roman canadien et n'ayant pu nous procurer à temps l'ouvrage désiré, nous résolûmes de publier les *Mémoires d'un prisonnier d'État canadien*, seul ouvrage du genre en notre possession. Nos lecteurs n'y perdront rien. La lecture du charmant petit roman de Mde. Leprohon, *Antoinette de Mirecourt*, peinture pittoresque de mœurs canadiennes, les dédommagera au centuple. Nous faisons d'ailleurs ce changement à la demande d'amis que nous estimons trop pour qu'ils nous soient [*sic*] permis d'hésiter un instant²³.

20 Dans la livraison du 22 avril 1881, l'éditorial mentionne le changement morphologique de la publication : « Notre première page sera à l'avenir consacrée à la reproduction d'articles intéressant spécialement nos lecteurs de la campagne. Nous publierons chaque semaine une causerie de Jean Bellevue, nom bien connu de la classe agricole. Nos aimables lectrices trouveront leur feuilleton sur notre quatrième page. » *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. XV, n° 187, 22 avril 1881, p. 2.

21 Rosanna Eleonora Mullins épouse le docteur Jean-Lucien Leprohon en 1851.

22 Joseph Édouard Lefebvre de Bellefeuille.

23 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. I, n° 2, 20 octobre 1866, p. 2.

Les romans de Madame Leprohon sont donc privilégiés par la rédaction parce qu'ils sont canadiens, non seulement en raison de la nationalité de leur auteure, mais également par les mœurs et les caractères qui y sont dépeints²⁴. Conformément aux orientations patriotiques et catholiques du *Pionnier*, les romans de Madame Leprohon contribuent à l'énonciation éditoriale telle que décrite par Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier :

[L]a notion d'énonciation ne renvoie pas ici à une métaphore linguistique ; elle suggère en revanche qu'en deçà ou en amont de l'énonciation discursive d'un texte donné (l'œuvre d'un auteur célèbre, le texte d'un règlement ou la mosaïque d'un journal par exemple) se situe une autre énonciation, d'un autre ordre, même si elle lui est intimement liée. Cet autre niveau d'énonciation définit les formes mêmes qui rendent le texte possible, qui lui permettent d'avoir une visibilité : ce qui le conduit à être hiérarchisé ou non, à conjuguer les discours de telle ou telle façon²⁵...

Des commentaires de la rédaction accompagnent généralement la publication des feuilletons pour en faire la promotion. Ce discours-remorque constitue le lieu tout indiqué pour interpeller et caractériser le lectorat féminin. Lors de la première livraison du roman-feuilleton français *L'enfant maudit* de Raoul de Navery, on retrouve en page 3 le commentaire suivant, dans lequel la rédaction s'adresse spécifiquement à la lectrice : « Nous commençons, avec ce numéro, la publication d'un roman qui devrait intéresser nos lectrices. Nous le recommandons pour sa moralité²⁶. » Puis, à la toute dernière livraison de *L'enfant maudit*, dans un entrefilet intitulé « Notre feuilleton », la rédaction s'empresse de promouvoir le prochain roman à paraître par tranches dans ses pages afin de fidéliser le lectorat féminin :

Nous finissons avec ce numéro le magnifique roman de *L'enfant maudit*, par Raoul de Navery, que nos lectrices ont tant aimé. Nous en commencerons un nouveau, la semaine prochaine, par le même auteur. Nous pouvons le recommander tant sous le rapport de la morale que sous celui de l'intérêt et de l'intrigue. *Le gouffre*, tel sera son titre. Nous avons confiance qu'il donnera à nos aimables lectrices pleine et entière satisfaction²⁷.

Cette stratégie éditoriale apparaît systématiquement lorsque les romans sont de la plume d'une femme, et plus rarement lorsqu'il s'agit d'auteurs masculins, comme

24 Dans l'édition française publiée chez Beauchemin et Valois en 1865, le traducteur, J. A. Genand, insiste sur le caractère résolument canadien du roman : « [L]'ouvrage de Madame Leprohon est [...] essentiellement canadien. Il se rapporte à l'Histoire de notre pays ; les personnages qui y figurent appartiennent, pour la plupart, à la vieille noblesse française ; la scène se passe à Montréal : tout, en un mot, y est canadien. » Madame Leprohon, *Antoinette de Mirecourt ou Mariage secret et chagrins cachés*, Montréal, Beauchemin et Valois, 1865, p. iii.

25 Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communications et langages*, n° 145, septembre 2005, p. 6.

26 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. XIII, n° 75, 28 février 1879, p. 3.

27 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. XIV, n° 114, 28 novembre 1879, p. 2.

c'est le cas ici pour annoncer la publication du *Gentilhomme pauvre* d'Henri Conscience²⁸ :

Nous avons terminé, la semaine dernière, avec le dernier numéro de notre quatorzième année, le roman si palpitant d'intérêt, *Le Gouffre*, qui a si vivement amusé nos aimables lectrices. Nous commençons avec le présent numéro, qui est en même temps celui qui commence notre quinzième année, un nouveau roman intitulé, *Le Gentilhomme pauvre*. Il sera digne en tout point de l'attention du public. Aussi moral qu'intéressant, il nous permet d'admirer la noblesse des sentiments aux prises avec l'égoïsme. Le triomphe des nobles principes est la digne fin du drame que l'auteur met devant ses lecteurs. C'est donc avec satisfaction que nous arrivons au dénouement. Nos lectrices ne manqueront pas de lire ce feuilleton avec le plus grand intérêt²⁹.

Peu à peu, ce procédé publicitaire se raffine, puisque la rédaction prend soin de préciser que la moralité n'enlève rien au divertissement. Ainsi représentée, la lectrice est davantage celle du roman-feuilleton que celle du journal : la lecture féminine est non seulement circonscrite, mais elle nécessite aussi un encadrement particulier. La rédaction s'assure d'offrir aux abonnées des romans dont la moralité est irréprochable, plaçant dès lors la lecture féminine sous l'autorité préalable d'une lecture masculine, qui seule paraît dotée de jugement et de distance critiques. Le rédacteur donne sa caution en attestant la conformité des œuvres qu'il publie à l'ordre politique et religieux établi.

Dans le premier roman de Madame Leprohon à paraître dans les pages du *Pionnier de Sherbrooke*, *Antoinette de Mirecourt*, le personnage éponyme se reproche à elle-même la perte de ses bonnes mœurs d'autrefois en raison de sa fréquentation des soirées mondaines et des romans sentimentaux :

Oui, rougis, Antoinette, car la réponse te condamne et t'humilie ; la lecture de romans frivoles, de poèmes [sic] exagérés, la compagnie d'hommes du grand monde dont les flatteries et la conversation légère avait [sic] fini par ne plus l'affecter : voilà ce qui avait remplacé ses bonnes habitudes d'autrefois³⁰.

L'homme que le père d'Antoinette souhaite la voir épouser, parce qu'il est un Canadien français, se présente, en outre, comme l'antithèse du romanesque en raison de ses valeurs d'authenticité et de sincérité : « — Oui, je vous aime, et si l'expression de mon amour ne prend pas le caractère de frénésie que les héros de romans et de mélodrames se croient tenus d'afficher, elle n'est pas moins sincère ni moins entière³¹. » En contrepartie, le prétendant intéressé par la dot et non par le cœur de la jeune fille, le major Sternfield, qu'elle finit d'ailleurs par épouser en secret, semble davantage

28 Le feuilleton est toutefois publié de manière anonyme, de sorte que le genre sexué de l'auteur n'est pas précisé.

29 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. XV, n° 157, 24 septembre 1880, p. 2.

30 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. I, n° 8, 1^{er} décembre 1866, p. 1.

31 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. I, n° 14, 12 janvier 1867, p. 1.

associé au genre romanesque et à l'illusion, puisqu'il apporte, lors de ses visites à Antoinette de Mirecourt, « quelques livres de littérature³² ». Dans cette charge implicite contre le roman sentimental, le cousin d'Antoinette reproche d'ailleurs à sa propre épouse, Lucille, de ne s'exprimer qu'en « phrases romanesques³³ », montrant l'influence sans limites du genre sur les jeunes femmes. Ce personnage féminin paraît en effet superficiel et déconnecté du réel, établissant régulièrement des équivalences entre les événements et leurs principaux acteurs et le romanesque³⁴. Pour chasser la mélancolie qui l'habite, Lucille recommande entre autres à Antoinette « [d'arrêter] de penser, [de prendre] un roman, [d'essayer] une intrigue ou [de jeter] un coup d'œil sur les toilettes³⁵ ». La lectrice du journal *Le Pionnier* est donc invitée, par de nombreuses adresses lancées par la rédaction, à lire des romans dans lesquels les personnages féminins sont blâmés en raison des dérives occasionnées par leur inclination pour le genre romanesque. Autrement dit, le feuilleton attire la lectrice pour mieux la condamner ou la normaliser. Cette hypothèse est confortée par le discours que tient le traducteur, J. A. Genand, dans sa préface à l'édition française d'*Antoinette de Mirecourt* :

Ce qu'on est convenu d'appeler le roman moderne règne malheureusement chez nous, comme ailleurs, et ce serait en vain qu'on essaierait de le détrôner : lutter contre cette folie du siècle serait une autre folie. Mais, de même qu'un peuple n'a que le gouvernement qu'il se crée, du moins par son attitude, de même une société ne reçoit que la nourriture intellectuelle qu'elle veut ; s'il est impossible de substituer un genre à un autre, il n'est pas impossible de le modifier, de rendre cette nourriture plus saine. — J'ai voulu prouver à mes lecteurs que si la lecture des romans est une nécessité, il est du moins possible de lire honnêtement des romans honnêtes. En effet, contrairement à la plupart des romans importés en ce pays, qui, tous ou à peu près sans exception, s'étudient à embellir le Vice et à enlaidir la Vertu, *Antoinette de Mirecourt* est une grande leçon de morale³⁶.

Les romans de Madame Leprohon, grâce à l'idéologie patriotique et antiromanesque qu'ils véhiculent, sont présentés comme un remède moral au mal qui ronge les jeunes femmes ; une sorte de succédané ou de traitement de substitution canadien visant à désintoxiquer les lectrices des mauvais romans étrangers.

32 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. I, n° 15, 19 janvier 1867, p. 1.

33 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. I, n° 19, 16 février 1867, p. 1.

34 En cela, elle est peut-être celle qui incarne le mieux la folie romanesque, définie par Marie Baudry comme « cette étrange maladie qui consiste à vouloir imposer au réel une vision née des romans, [et qui] n'est plus que du côté féminin ». Marie Baudry, *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2014, p. 24.

35 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. I, n° 25, 30 mars 1867, p. 1.

36 Madame Leprohon, *Antoinette de Mirecourt*, Montréal, Beauchemin et Valois, 1865, p. ii-iii.

À l'occasion, des comptes rendus de procès paraissent en première page dans l'espace généralement réservé au feuilleton. Cela est sans doute redevable à la profession des deux fondateurs, mais aussi à l'imaginaire du crime qui traverse et imprègne le XIX^e siècle tant en France qu'au Québec, comme l'ont montré les travaux de Dominique Kalifa et d'Alex Gagnon. Lorsque le feuilleton est interrompu par les nouvelles de la cour criminelle, on retrouve en deuxième page un mot de la rédaction, qui dit regretter d'avoir à reporter la suite de l'intrigue au prochain numéro. Ces mots d'excuse sont principalement adressés aux lectrices du *Pionnier*. Les rédacteurs interpellent à la fois les «lecteurs» et les «lectrices», mais la mention de ces dernières est souvent précédée de l'adverbe «surtout» et d'adjectifs tels que «charmantes» ou «bienveillantes»³⁷. L'adresse au lectorat féminin semble par conséquent beaucoup plus ciblée, cette insistance confirmant que les femmes constituent le public visé par la publication de cette rubrique.

Ces résumés de la cour ainsi que certains faits divers criminels offrent des représentations du féminin qui contrastent avec celles proposées dans le discours d'accompagnement des feuilletons. À la lectrice aimable, douce et morale s'oppose ainsi toute une galerie de femmes criminelles. Citons, à titre d'exemple, quelques-uns des faits divers rapportés dans les pages du *Pionnier*: celui mettant en scène Sophie Boisclair qui, accusée d'avoir assassiné son époux en l'empoisonnant, fait appel de sa condamnation, car elle est enceinte (20 avril 1867); celui de l'une des filles Thiffault, de Saint-Tite, qui subit un procès pour infanticide et est acquittée (24 septembre 1869); celui d'une jeune femme qui met fin à ses jours par la noyade (22 août 1873); puis, celui d'une femme emprisonnée pour violence conjugale (9 août 1878). On retrouve aussi le fait divers intitulé «Le mort vivant», qui narre avec détail la tentative de meurtre par empoisonnement d'une femme contre son mari. Ce dernier, découvrant les machinations de son épouse, joue la comédie en feignant la mort (24 janvier 1879). Le contexte familial du crime — la femme sévissant principalement à l'intérieur du foyer domestique, commettant son crime à l'endroit de ses proches: mari, parents, enfants — exacerbe le caractère transgressif de cette représentation du féminin. En parallèle avec ces textes portant sur la criminalité féminine, le *Pionnier* publie des faits divers qui dramatisent la lecture des femmes. Ces deux représentations du féminin dans l'écriture du fait divers et la dangerosité qui leur est associée témoignent de l'inquiétude qu'inspire la sphère domestique, lieu par excellence des délits des femmes³⁸. Dans l'espace du journal, la folie meurtrière féminine et la folie romanesque se font écho, contribuant à l'interlisibilité des textes, laquelle

37 Selon Lise Queffélec, «[l]a femme n'est pas, alors, considérée comme la seule destinataire du roman, mais plutôt comme sa destinataire privilégiée, ou mieux encore comme l'image privilégiée de ce destinataire». Lise Queffélec, «Le lecteur du roman comme lectrice. Stratégies romanesques et stratégies critiques sous la monarchie de Juillet», *Romantisme*, n° 53, 1986, p. 9.

38 Selon Anne-Claude Ambroise-Rendu, la chronique de fait divers constitue un révélateur «de ce qui intéresse les gens à la fin du XIX^e siècle; elle est une image de ce qui constituait l'arrière-plan de leurs soucis, de leurs frayeurs et de leurs distractions». Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires*, p. 11.

repose sur le montage des rubriques contiguës « disséminant les différents éléments d'une argumentation dans plusieurs textes en apparence disjoints les uns des autres. D'où une étonnante porosité de la matière discursive qui tend à effacer l'hétérogénéité apparente du journal au profit d'une interdiscursivité performative³⁹».

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la critique, notamment religieuse, décrit la lecture romanesque et ne cesse de mettre en garde le public, et tout particulièrement les femmes⁴⁰, contre le roman. Cet extrait condense les principaux reproches adressés au genre romanesque, de même que les dangers qu'il représente pour les femmes :

Le roman [...] s'attaque surtout aux femmes dont il a la prétention de peindre les sentiments, les pensées et les mœurs. Il n'est point l'idéalisation mais le travestissement de tout ce qui émane d'elles et c'est là ce qui constitue avant tout le caractère de perversité de ces sortes d'écrivains. À ce point de vue, il n'est pas seulement antireligieux, il est de plus asocial, parce qu'il mène au mépris de la femme en la prostituant au vice, dans la personne de ses héroïnes qu'il suppose être formées à sa ressemblance et en lui déniait la vertu⁴¹.

Cette charge d'époque contre le roman sentimental s'infiltré dans la chronique du fait divers du *Pionnier de Sherbrooke*. Si le discours y est moins prescriptif que dans le réquisitoire du clergé, il n'en demeure pas moins animé d'une visée préventive et édifiante implicite :

La lecture des romans — Dans un modeste logement du 20^e arrondissement, à Paris, raconte la Liberté, demeurait une jolie petite fille de quatorze ans et demi, dont les parents s'absentaient assez longtemps, dans le courant [sic] de la journée, pour laisser à leur enfant le temps de lire les journaux et les romans. Or, hier, en rentrant chez elle, la malheureuse mère tomba évanouie devant l'affreux spectacle qui s'offrait à sa vue : la jeune fille était là, devant elle, couchée à plat ventre, asphyxiée par le charbon d'un fourneau fumant encore, en même temps qu'étranglée par un mouchoir qu'elle avait roulé autour de son cou ; les deux jambes étaient brûlées jusqu'aux genoux, et, détail horrible, la bottine gauche était à un mètre du cadavre conservant encore le pied qu'elle avait chaussé. Sur la commode, des journaux radicaux : la Cloche, le Rappel, l'Almanac Démocratique [sic], la Lanterne ! D'un paquet de romans, elle s'est fait un oreiller pour attendre la mort. Enfin, à côté d'elle, un écrit au crayon contenait ces mots : « Je me fais mourir : la seule chose que je demande à papa et à maman, c'est que mon corps n'entre pas à l'église. »⁴²

39 Micheline Cambron, « Introduction. À la recherche de l'utopie », *Le journal Le Canadien. Littérature, espace public et utopie, 1836-1845*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1999, p. 45.

40 Dans le sermon que prononce le frère Baudevin et qui sera retranscrit dans *Le foyer domestique* (juillet 1879, p. 339), les femmes sont présentées comme étant plus vulnérables que les hommes aux mauvaises lectures.

41 François-Xavier Demers, « Le christianisme dans l'histoire », *La Revue canadienne*, vol. XIV, 1877, p. 166.

42 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. VI, n° 38, 21 juin 1872, p. 1. Ce texte fait écho aux risques désastreux évoqués par Édouard Sempé : « S'il n'emmène pas toujours le suicide ou n'entraîne pas la vertu dans l'ornière

La morale qui se dégage de cette nouvelle de fait divers touche aussi bien les jeunes filles que leurs parents en ce qu'elle constitue une illustration dramatique des conséquences funestes du manque de surveillance et d'encadrement de la lecture féminine. Les romans sont littéralement présentés comme le cercueil de la jeune suicidée.

Dans la même veine, il faut aussi attirer l'attention sur ce fait divers qui convoque l'image du feu comme métaphore de la consommation des femmes par la fiction :

Une femme brûlée à mort — Lundi, le 29 avril dernier, le député coroner de cette ville a tenu une enquête, au canton de Cleveland, environ trois milles plus bas que Richmond, sur le corps de Madame Trotter Elliott, qui avait brûlée [sic] à mort la nuit précédente. On ne sait pas au juste comment le feu a pris, mais il a originé dans la chambre où dormait seule Madame Elliott. Elle avait l'habitude de lire après s'être mise au lit, et une ou deux fois elle s'était endormie laissant la lampe allumée. L'impression générale est que le feu a dû être causé par la lampe qui contenait de l'huile de charbon et qui a dû être renversée [sic] par accident⁴³.

Outre ces démonstrations flamboyantes, on retrouve également des manifestations plus prosaïques et quotidiennes des incidences du romanesque sur la vie familiale :

Madame est absorbée par la lecture d'un roman nouveau ; tout en lisant, elle sent vaguement, dans sa conscience, qu'elle néglige peut-être ses devoirs de surveillance. — Henriette, dit-elle d'une voix distraite à l'aînée de ses enfants, où est ta petite sœur ? — Dans la chambre à côté. — Eh bien ! ajoute-t-elle sans se détacher de sa lecture, va voir ce qu'elle fait et dis-lui qu'elle ne doit pas le faire⁴⁴.

Ce court texte établit clairement un lien de causalité entre la lecture et la négligence des devoirs maternels, à l'instar du discours religieux.

Comment expliquer que *Le Pionnier* fasse la promotion des romans qu'il publie en feuilleton auprès des femmes tout en alimentant le discours qui condamne la lecture féminine ? Certes, le journal est une entreprise commerciale et doit par conséquent plaire au public le plus large pour être rentable. Mais une analyse des jeux d'échos entre les rubriques permet de montrer comment le journal navigue entre ces deux antagonismes. Les assurances de moralité ne semblent pas suffisantes pour faire contrepoids au récit des incidents funestes découlant des pratiques de lecture féminines. Quelles réflexions peut-on tirer de cette place d'entre-deux qu'assigne le journal à la lectrice en l'interpellant d'une part et en la pourfendant de l'autre ? Pour apporter des éléments de réponse à ces questionnements, signalons que deux des trois nouvelles de faits divers mettant en scène des lectrices dans des situations pour

des chutes, toujours le roman altère la pureté du cœur, le passionne pour l'impossible et dégoûte l'esprit des choses sérieuses.» Édouard Sempé, «De l'abus du talent», *L'Écho du cabinet de lecture paroissial*, vol. II, n° 1, 5 janvier 1860, p. 105.

43 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. VI, n° 31, 3 mai 1872, p. 2.

44 *Le Pionnier de Sherbrooke*, vol. XIII, n° 87, 23 mai 1879, p. 1.

le moins embarrassantes sont tirées de la presse étrangère, surviennent ailleurs qu'au Canada, tandis que la troisième se déroule dans un espace géographique indéterminé. Cette menace venue d'ailleurs tend donc à confirmer le discours tenu notamment par le traducteur J. A. Genand sur l'influence plus néfaste de la littérature étrangère que de la littérature canadienne, dont le caractère moral est davantage probant. L'espace croissant qu'occupent les femmes, à la fois comme objets du discours, destinataires et sujets, tend à amoindrir les effets de compartimentation des rubriques en fonction des sexes. La dissémination du féminin dans la matière journalistique provoque en outre des effets d'interlisibilité patents qui consolident l'énonciation éditoriale.

+

L'étude du *Pionnier* menée ici et qui offre les premiers résultats d'une plus vaste recherche encore en défrichage a permis de montrer que le feuilleton et le fait divers — délimités par des frontières génériques perméables — partagent une même fonction régulatrice qui vise tout particulièrement le lectorat féminin et, par extension, l'identité féminine. Tous deux offrent « un modèle de comportement⁴⁵ » ou un anti-modèle aux femmes qui lisent pour leur permettre, à elles et à l'ensemble de la société canadienne-française de la seconde moitié du XIX^e siècle, d'éviter le pire, soit la perversion, la criminalité, la corruption des mœurs ou la mort. La lectrice pervertie et représentant un danger pour elle-même et ses proches paraît également instrumentalisée au profit de la promotion de la littérature canadienne, présentée comme saine, religieuse et patriotique. La représentation du féminin dans *Le Pionnier de Sherbrooke* épouse en quelque sorte la courbe du siècle, où l'intérêt se déplace de plus en plus de la politique vers la littérature nationale. Parfois négative — pensons à la figure du bas-bleu ou à celle de la lectrice étourdie —, cette association des femmes à l'activité littéraire semble toutefois contribuer à l'ouverture des possibles en matière d'écriture au féminin, comme le montre l'importance qu'accorde la rédaction du *Pionnier* à la production de Rosanna Eleonora Mullins-Leprohon. Évidemment, les conclusions de cette analyse de la représentation de la lectrice dans les rubriques du feuilleton et du fait divers devront être complétées par une étude de témoignages laissés par les lectrices et lecteurs réels — si de telles sources ont été conservées⁴⁶ —, lesquels nous renseigneraient quant aux effets concrets sur les usages du journal de cette compartimentation des rubriques en fonction des genres sexués. De même, l'examen de l'énonciation éditoriale dans une perspective de rapports de genre pourrait être prolongé par la comparaison avec d'autres journaux, qu'ils soient régionaux ou urbains, d'allégeance conservatrice ou libérale. Cela dit, l'étude du *Pionnier* a permis de mettre en évidence que la « partition des espaces⁴⁷ » médiatiques ne conduit pas, comme

45 Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires*, p. 15.

46 Même si les rédacteurs évoquent à l'occasion la satisfaction des lectrices, ils ne publient aucune correspondance à l'appui.

47 Christine Planté et Marie-Ève Thérénty, « "Séparatismes" médiatiques 2 : identités de genre », Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Opus magnum », 2011, p. 1447.

on serait porté à le croire, à l'exclusion des femmes ni même à leur marginalisation dans le journal. L'inscription du féminin dans cette feuille régionale montre que la sphère domestique constitue une préoccupation centrale de la sphère publique dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et c'est précisément cette dialectique privé/public qui constitue la principale voie d'infiltration, voire de contamination, du féminin tant dans les « zones réservées⁴⁸ », comme le feuilleton, que dans les autres rubriques qui ne sont pas d'emblée associées à l'une ou à l'autre des catégories de genre, comme celle du fait divers.

48 *Ibid.*, p. 1448.

**LA CONSTITUTION DU LITTÉRAIRE
EN CONTEXTE MÉDIATIQUE**
La critique littéraire québécoise, 1860-1900

+ + +

LOUIS-SERGE GILL
Université du Québec à Trois-Rivières

Et le pauvre lecteur, guidé par un tel écrivain, se promène tout un long article au milieu des potins et de toutes les animosités professionnelles. De grâce, peut-on appeler cela de l'appréciation ou de la critique! Quel bien peut-il bonnement résulter de pareils écrits¹?

La critique d'avant 1900 demeure sans doute l'un des genres médiatiques et littéraires les plus délaissés des dernières années dans les études littéraires. Pourtant, des efforts individuels et collectifs ont déjà permis de localiser, d'inventorier et de décrire l'imposant corpus de réception d'avant les fameux essais de Charles Ab der Halden et de M^{gr} Camille Roy. Si l'on se réfère à la bibliographie de David M. Hayne et Marcel Tirol² et à celle de René Dionne et Pierre Cantin³, aux analyses du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*⁴ ainsi qu'aux synthèses du collectif *La vie littéraire au Québec*⁵, sans oublier le numéro de *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada*

-
- 1 Placide, «L'éloge et la critique», *L'Art musical*, vol. III, n° 3, décembre 1898, p. 29. Nous n'avons pu retracer l'identité derrière ce pseudonyme. Malgré les similitudes avec Placide Lépine, l'auteur des «Silhouettes biographiques» dans *L'Opinion publique* en 1872 et pseudonyme collectif d'Henri-Raymond Casgrain et de Joseph Marmette, il est peu probable que Casgrain ait repris le «flambeau» après le décès de Marmette en 1895.
 - 2 David M. Hayne et Marcel Tirol, *Bibliographie critique du roman canadien-français, 1837-1900*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969, 144 p.
 - 3 René Dionne et Pierre Cantin, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise et canadienne-française dans les revues canadiennes*, t. III: 1760-1899, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Histoire littéraire du Québec et du Canada français», 1992, 308 p.
 - 4 Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. I: *Des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1978, 918 p. Dans chacune des notices, la réception est analysée, et on trouve en bibliographie les références du dossier de presse.
 - 5 Les tomes I à V couvrent la période 1764-1918: Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. I: 1764-1805. *La voix française des nouveaux sujets britanniques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1990, 500 p.; Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. II: 1806-1839. *Le projet national des Canadiens*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, 587 p.; Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. III: 1840-1869. *Un peuple sans histoire ni littérature*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, 671 p.; Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. IV: 1870-1894. *Je me souviens*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, 669 p.; Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. V: 1895-1918. *Sois fidèle à ta Laurentie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, 680 p.

français (été-automne 1987) sous la direction de David M. Hayne consacré au sujet⁶, les textes de critique littéraire pullulent durant ce siècle mouvementé. Plus récemment, en 2011, Micheline Cambron a proposé une étude sur la réception entourant le *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie depuis 1837⁷, qui révèle un important corpus critique. Celui-ci se retrouve dans les préfaces d'œuvres, de recueils et d'anthologies, mais aussi au détour d'un vers ou d'une scène de roman. Il se dévoile plus précisément dans les journaux et dans les périodiques. Au fil des diverses publications, spécialisées ou non en littérature, le lecteur découvre une vaste bibliothèque d'œuvres et d'études. Force est de constater que, peu à peu, le XIX^e siècle s'est intéressé presque quotidiennement à la production littéraire, lui faisant côtoyer l'actualité politique, les faits divers et les développements scientifiques.

Dans cet article, nous souhaitons avant tout dégager les formes et les tendances de la critique littéraire en contexte médiatique. Reconnaître et distinguer la multiplicité des formes qu'elle y emprunte constitue une manière d'observer l'évolution du littéraire au Québec au XIX^e siècle. Dans les journaux quotidiens et hebdomadaires, elle épouse tantôt des formes brèves, tantôt des formes plus longues en fonction de la place que la ligne éditoriale accorde à la littérature. Dans les revues et périodiques, elle figure souvent à titre d'étude plus étoffée où se remarquent les liens entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs.

Nous proposerons d'abord une typologie des formes de la critique présente dans les journaux et dans les périodiques. Sans que ce classement soit définitif, nous retiendrons des formes récurrentes, propres au contexte médiatique québécois entre 1860 et 1900 : le prospectus, la bibliographie, l'article, l'étude, et plus brièvement, la biographie, puis la « lettre ». En nous inspirant des travaux de Daniel Chartier⁸, nous montrerons la façon dont ces formes cohabitent dans une réception au « quotidien », à partir du dossier de presse du *Pèlerin de Sainte-Anne*⁹ de Pamphile Le May.

Nous avons partiellement dépouillé, dans le cadre de notre thèse¹⁰, des journaux comme *L'Opinion publique* et *Le Monde illustré*, des périodiques comme les *Soirées canadiennes*, *Le Foyer canadien* et la *Revue canadienne*, pour constater que l'analyse littéraire se manifeste suivant diverses formes que l'on distingue soit par la rubrique qu'elle occupe (le prospectus et la bibliographie¹¹), soit par son insertion

-
- 6 À propos de la littérature du XIX^e siècle, nous trouvons dans ce dossier des articles de Gilles Marcotte (« Octave Crémazie lecteur », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 14, été-automne 1987, p. 15-27), de Francis Parmentier (« Arthur Buies et la critique littéraire », *ibid.*, p. 29-35) et de Manon Brunet (« L'historien Edmond Lareau et la critique littéraire au XIX^e siècle », *ibid.*, p. 37-57).
 - 7 Micheline Cambron, « Lecture et non-lecture de *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie », Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011, p. 113-141.
 - 8 Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 307 p.
 - 9 Pamphile Le May, *Le pèlerin de Sainte-Anne*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1877, 2 vol.
 - 10 Louis-Serge Gill, *Représentations privées et publiques de la figure d'écrivain au Québec, 1860-1900*, thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, en rédaction.
 - 11 Nous faisons référence au titre donné à des colonnes de journaux ou à des sections de périodiques où l'auteur compile les nouvelles parutions d'ouvrages et d'autres imprimés.

dans les genres journalistiques comme l'entrefilet ou l'étude consacrée à un sujet particulier, la biographie et la lettre, tous genres représentatifs de la critique littéraire en contexte médiatique. Bien qu'essentiellement théoriques, nos distinctions entre ces formes ont pour but d'ouvrir à une étude approfondie des manifestations du jugement littéraire avant 1900.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ET SES FORMES EN CONTEXTE MÉDIATIQUE AU QUÉBEC, 1860-1900 : ÉTAT DE LA RECHERCHE ET MÉTHODOLOGIE

Notre recherche tient compte des travaux déjà réalisés sur la critique littéraire en contexte médiatique. Comme nous l'évoquions en introduction, divers travaux de dépouillement et de repérage de ces textes ont été menés depuis les années 1970. Notamment, l'équipe du premier tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* propose des dossiers de presse pour chacune des œuvres traitées, facilitant ainsi leur repérage ultérieur par les chercheurs. Il en va de même pour l'imposant travail bibliographique exécuté par David M. Hayne et Marcel Tirol, puis par René Dionne et Pierre Cantin. Toutefois, il faut attendre *L'institution du littéraire* de Lucie Robert pour que s'esquisse une compréhension de la dynamique entre les commentaires et les œuvres, et plus précisément une reconnaissance du rôle du contexte médiatique dans le processus de réception :

Cette première forme de critique qui apparaît dans les journaux se présente comme une sorte de spectacle de la littérature : un livre, une pièce sont des nouvelles au même titre que les autres dans un journal où la politique partisane tient lieu de politique éditoriale. Un livre, une pièce sont aussi des objets de consommation dont on fait la promotion par voie éditoriale : la critique est la première forme qu'emprunte la publicité¹².

Si la critique littéraire des XVIII^e et XIX^e siècles se développe surtout dans une volonté de publiciser les œuvres, nous pouvons constater qu'elle occupe néanmoins une place de plus en plus grande dans les journaux et les revues. Par exemple, Kenneth Landry, dans ses travaux sur la diffusion de la littérature au milieu du XIX^e siècle¹³, constate que les prospectus des *Soirées canadiennes* (1861) et du *Foyer canadien* (1863) proposent une vision de la littérature qui se développe en suivant des critères précis, principalement la conservation de la mémoire littéraire et populaire des Canadiens¹⁴.

12 Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises/Centre de recherche en littérature québécoise », 1989, p. 119.

13 Kenneth Landry, « La diffusion de la littérature au Québec vers le milieu du XIX^e siècle. Le rôle des recueils littéraires (miscellanées et albums) », Aurélien Boivin, Gilles Dorion et Kenneth Landry (dir.), *Questions d'histoire littéraire. Mélanges offerts à Maurice Lemire*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Littérature(s) », 1996, p. 45-58.

14 *Ibid.*, p. 56.

Après avoir distingué les particularités et les similitudes de chacune de ces manifestations de la critique, nous verrons brièvement, à partir du cas du *Pèlerin de Sainte-Anne* de Pamphile Le May, comment ces genres fonctionnent en système de réception, en nous appuyant sur les travaux de Daniel Chartier et de Micheline Cambron. Selon Chartier, « la publication de critiques à la parution d'une œuvre littéraire n'est pas un processus neutre d'accumulation des discours. C'est un mécanisme actif, au cours duquel une lutte se déroule conduisant à une interprétation dominante qui sera reprise par l'histoire littéraire¹⁵ ». Dans un article sur *l'événement de lecture*, Micheline Cambron, qui étudie les multiples réceptions de *L'influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé fils, suggère que la première réception fait écho à la publication du livre, la seconde à son insertion dans l'histoire littéraire et la troisième à son entrée dans le régime de la science¹⁶. Tout au long de notre article, nous en restons à cette première réception de l'œuvre, depuis la publicité jusqu'aux discours favorables et défavorables qui entourent sa parution.

LE PROSPECTUS DE PÉRIODIQUE

Généralement, le premier numéro d'un journal ou d'un périodique s'ouvre sur le prospectus, un texte de quelques colonnes ou de quelques pages où sont énumérés et expliqués les principaux objectifs de la publication. Ainsi, on y indique si la littérature et la réception des œuvres entreront dans les préoccupations des rédacteurs. Par exemple, en 1863, le comité éditorial du *Foyer canadien* met en évidence la question de l'accessibilité de la critique, puisque la lecture, et la discussion qui l'entoure, sont conçues comme essentiellement privées :

Il existe au milieu de nous des hommes instruits, éclairés, cultivant avec amour, dans le silence de la retraite, la littérature et les sciences. Nous espérons qu'en leur ouvrant ses pages, notre recueil pourra fournir à ces hommes modestes l'occasion d'utiliser leurs loisirs en même temps que ceux des lecteurs, — qu'il rapprochera tous ces amis des lettres, dont les voix isolées restent aujourd'hui sans écho, — qu'il sera enfin comme le foyer où se réuniront toutes les intelligences du pays pour échanger leurs vues, s'animer au contact les unes des autres, et s'entretenir un instant avec la grande famille canadienne¹⁷.

Le partage du savoir et son analyse n'appartiennent pas encore au monde médiatique. Mais presque au même moment, la préoccupation en faveur d'une pratique publique — et non plus uniquement privée — de la critique littéraire est énoncée dans le programme de la *Revue canadienne* :

15 Daniel Chartier, *La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 29.

16 Micheline Cambron, « De la critique comme événement ou le récit de la geste critique », Micheline Cambron et Gérard Langlade (dir.), *L'événement de lecture*, Québec, Nota bene, 2015, p. 173.

17 La rédaction, « Prospectus », *Le Foyer canadien*, t. I, janvier-février 1863, p. 8. Les auteurs soulignent.

Par un choix varié de feuilletons, d'articles bibliographiques, et d'extraits ou de traductions en tout genre, le journal sera mis à la portée de tous les goûts, et rien ne sera épargné pour le rendre utile et agréable.

Le but de la *Revue* est moral, littéraire et national; nous ne négligerons aucun moyen de l'atteindre, et c'est pour nous aider, c'est pour réaliser ce dessein avec nous, que nous demandons le concours et l'encouragement de tous les Canadiens, sans distinction de partis, de localité ou d'opinions. La tâche que nous entreprenons est ingrate, difficile et pleine d'écueils; plusieurs ne la comprendront pas; mais elle nous sera rendue possible par de sages conseils et par une coopération active¹⁸.

Cette revue « à la portée de tous les goûts » mise sur une solide équipe de collaborateurs pour discuter de littérature et poser sur elle un regard critique.

Quelque dix années plus tard, ce partage des œuvres correspond au mandat de *L'Opinion publique*, premier journal illustré au pays. Par une présentation matérielle plus conviviale que celle de la *Revue canadienne*, la rédaction veut faire entrer hebdomadairement les événements littéraires dans les foyers. C'est ainsi que, dès le prospectus, nous apprenons avec quelle rigueur les œuvres littéraires retenues pour publication sont choisies: « Notre littérature, nos feuilletons seront sévèrement choisis, et en partie l'œuvre d'écrivains canadiens. Nous n'oublierons jamais que le journalisme est un sacerdoce et qu'il faut non seulement instruire, plaire, mais encore et par-dessus tout, rendre meilleur¹⁹. » Le choix des œuvres dans *L'Opinion publique* et celui des collaborateurs dans la *Revue canadienne* témoignent de l'importance du cadre moral, et non littéraire, dans lequel s'élabore la critique.

Certains rédacteurs, comme Jules-Paul Tardivel, fondateur de *La Vérité* en 1881, exposent dès le prospectus leur méfiance à l'égard des instances « officielles » en matière de littérature. Ainsi, le 14 juillet 1881, Tardivel informe ses lecteurs de la création d'une Académie canadienne²⁰:

Si, d'un autre côté, négligeant les affaires matérielles, elle s'occupe exclusivement des choses intellectuelles, nous sommes prêt à parier dix contre un qu'elle sera tout bonnement une société d'admiration mutuelle, constituée légalement et organisée sur une vaste échelle. C'est-à-dire qu'elle sera un véritable fléau pour le pays et un grand obstacle aux progrès de la bonne et saine littérature²¹.

D'emblée, Tardivel diffuse dans son journal un discours anti-institutionnel ou, à tout le moins, neutre et éloigné des amitiés et des « admirations mutuelles²² ».

18 [La rédaction], « Prospectus », *Revue canadienne*, t. I, 1864, p. 5.

19 George E. Desbarats, J. A. Mousseau et [Laurent-]O[livier] David, « Au public », *L'Opinion publique*, vol. I, n° 1, 1^{er} janvier 1870, p. 1.

20 Vraisemblablement, il s'agit de la Société royale du Canada, fondée en 1882.

21 [Jules-Paul Tardivel], « L'Académie canadienne », *La Vérité*, vol. I, n° 1, 14 juillet 1881, p. 4.

22 Quelques années plus tôt, Arthur Buies adressait aussi des critiques virulentes à propos des coteries littéraires et des sociétés d'admiration mutuelle, principalement dans son prologue aux *Petites chroniques pour 1877* (Québec, Imprimerie de C. Darveau, 1878, p. v-xxxvi).

À la fin de la décennie 1880-1889, après une augmentation du nombre des publications littéraires et des activités éditoriales, le prospectus du *Canada français*, revue mensuelle publiée sous la direction d'un comité de professeurs de l'Université Laval, départage le bon grain de l'ivraie avant même que soit publiée une seule œuvre littéraire au sein de la revue : «Aucun travail ne pourra être admis s'il n'est excellent pour le fond comme pour la forme, c'est-à-dire que non seulement il devra être bien écrit et ne rien contenir de contraire à la foi catholique ou à la morale, mais qu'il devra, dans tous les cas, être un travail *sérieux*.²³ » À mi-chemin entre la critique privée et la critique professionnelle menée dans le cadre d'activités universitaires, ce programme très orthodoxe diffère grandement de l'ouverture démontrée dans les diverses publications de « jeunes » du début des années 1890²⁴. En effet, dans le prospectus du *Recueil littéraire*, Pierre Bédard écrit :

Cependant depuis quelques années un mouvement plein de bon augure pour les lettres et les arts se produit au Canada; les journaux, les revues et les livres naissent et se répandent, les sociétés littéraires grandissent et les écrivains reçoivent enfin l'encouragement dû à leurs talents et à leur travail. Malgré quelques imperfections, entre autres celle de se laisser trop dominer par la puissance politique, les journaux canadiens d'aujourd'hui parlent un langage plus correct et se corrigent mutuellement de ces nombreux anglicismes dont ils abondaient; la génération des jeunes écrivains est d'une ardeur et d'un courage qui font présager aux lettres canadiennes un avenir brillant, et comme nous disait l'éminent économiste Claudio Jannet dans une de ses lettres : « Il y a encore de beaux jours pour la littérature française sur les rives du Saint-Laurent. »²⁵

Bédard revient sur l'ensemble des développements littéraires des décennies précédentes en soulignant, par exemple, l'existence de « sociétés littéraires » qui participent à l'encouragement des écrivains, tout en insistant sur la présence de jeunes lettrés talentueux de plus en plus actifs dans le champ littéraire.

Si la forme du prospectus varie peu au fil du siècle, l'intérêt pour la littérature et sa critique s'énonce de plus en plus clairement. Les auteurs des prospectus proposent un angle interprétatif lorsqu'ils s'affairent à délimiter la portée littéraire d'une publication. En retracer l'histoire complète tout au long du XIX^e siècle nous confirmerait sûrement l'importance accordée à la littérature comme « savoir », ou encore au roman ou à la poésie comme genres légitimes.

23 L'administration, « Prospectus », *Le Canada français*, vol. I, n° 1, 1888, p. 6. Les auteurs soulignent.

24 Voir, notamment à propos de *L'Écho des jeunes*, l'article de Michel Pierrssens et Roberto Benardi, « *L'Écho des jeunes* : une avant-garde inachevée », *Études françaises*, vol. XXXII, n° 3, automne 1996, p. 21-50.

25 Pierre Bédard, « Notre programme », *Le Recueil littéraire*, t. I, n° 1, 10 avril 1891, p. 1.

LA « BIBLIOGRAPHIE »

La « bibliographie », que nous identifions par le titre sous lequel elle se présente tant dans les journaux que dans les périodiques, demeure, selon nos observations, la forme médiatique la plus courante. Elle rend compte du littéraire dans son principal médium : l'imprimé. Brève, elle s'insère aisément sur la page du journal, et fait une ou deux colonnes tout au plus. Dans les revues, notamment dans la *Revue canadienne*, elle s'étend généralement sur quelques pages. Qu'elle traite d'un ou de quelques ouvrages, de journaux ou de revues, elle suit un plan assez convenu : référence complète de l'ouvrage, présentation de l'auteur et, parfois, explication des conditions de production, suivies de quelques remarques, souvent non argumentées, sur le style et la valeur de l'ouvrage présenté dans un contexte plus large. Par exemple, dans *L'Événement* du 7 septembre 1876, Hector Fabre signe une recension du recueil posthume d'Elzéar Labelle, *Mes rimes* (1876), sans omettre les circonstances d'édition :

Le joyeux poète dont les poésies légères composent ce volume est mort il y a un an à peine. Il a laissé dans la mémoire de ses amis un renom d'esprit et de gaieté que ce volume ne fera que confirmer et qu'agrandir. À ces vers si lestement trroussés, à cette verve toute gauloise, il est impossible de ne pas reconnaître une nature de satyrique et de chansonnier. Le bagage est léger, mais il suffit pour montrer toutes les qualités natives, originales, qui, dans un milieu plus favorable aux Muses, se fussent développées davantage et eussent atteint leur entier épanouissement²⁶.

Après cet éloge posthume de l'auteur, Fabre consacre la majeure partie de sa recension au travail éditorial d'André-Napoléon Montpetit. Dans ce cas, l'espace laissé à la bibliographie ne permet pas de citer l'œuvre.

Dans *La Minerve* du 22 juillet 1882, Joseph Desrosiers signe une bibliographie plus substantielle des *Échos* (1882) d'Adolphe-Basile Routhier. La mise en contexte de l'ouvrage se présente comme suit :

M. le juge Routhier semble vouloir nous donner la mesure de son talent aussi bien que de son activité. À peine avons-nous eu le temps d'applaudir à la publication de son bel ouvrage « À travers l'Europe » qu'il nous présente un nouveau volume : des vers, cette fois. M. Routhier est déjà connu avantageusement comme poète, un grand nombre de ses productions ayant été publiées dans les journaux. Il réunit aujourd'hui ces morceaux épars, y ajoute des pièces inédites, et en fait un tout coordonné et homogène qu'il publie sous ce titre : *Les échos*, en le faisant précéder d'un [sic] introduction sur *la poésie chrétienne*²⁷.

26 Hector Fabre, « Bibliographie : *Mes rimes*, par Elzéar Labelle, précédé d'une préface par A. N. Montpetit, — P. G. Delisle, imprimeur », *L'Événement*, 7 septembre 1876, p. 2.

27 J[oseph] Desrosiers, « Bibliographie : *Les échos* d'Adolphe-Basile Routhier », *La Minerve*, 22 juillet 1882, p. 2.

Desrosiers revient sur la notoriété de l'auteur et sur l'importance de son ouvrage précédent avant de se lancer dans l'étude de divers aspects de l'œuvre, notamment par des regroupements thématiques et des citations pour appuyer ses propos.

En fin de bibliographie, les recommandations faites à l'auteur témoignent d'une vision de la littérature à l'adresse du lecteur :

Plus de travail et d'application aurait sans doute rendu cette versification plus correcte, plus souple et plus harmonieuse. Mais on conçoit aussi que l'auteur, ne faisant pas un métier de la poésie, et dont les instants sont réclamés par des travaux bien plus sérieux et plus importants, n'ait pu donner à son œuvre poétique tout le temps et tout le soin qu'elle réclamait. Telle qu'elle est, cette œuvre est cependant de nature à augmenter encore la grande réputation de M. Routhier; elle plaira au public, et, ce qui entre bien plus dans les intentions de l'auteur, elle fera du bien²⁸.

Dans ce texte, Desrosiers insiste davantage sur les talents de prosateur de Routhier que sur ses compétences de versificateur. Il semble aussi que le jugement final revienne au public, à qui cette œuvre, malgré ses défauts, plaira sans aucun doute, selon Desrosiers.

Cette forme brève de critique littéraire permet presque de retracer l'ensemble de la production littéraire contemporaine des journaux et des périodiques. Par exemple, les œuvres proposées par *L'Opinion publique* font aussi l'objet de commentaires dans la *Revue canadienne* ou *L'Événement*. Dans l'ensemble, les bibliographies assurent une première réception de l'œuvre et confirment qu'elle a bel et bien été lue. La principale fonction du genre réside dans le recensement des œuvres, mettant les lecteurs au fait des dernières publications. D'ailleurs, le nombre croissant de périodiques spécialisés en littérature et en histoire, comme la *Revue canadienne*, invite à une métamorphose de cette forme. De brève, elle devient plus ample et s'intéresse à des aspects divers d'une œuvre, comme nous le montrions avec *Mes rimes* d'Elzéar Labelle. Nous pensons qu'elle se développe d'ailleurs en concomitance avec un autre genre, davantage tourné vers l'événement et l'actualité littéraires : l'article.

L'ARTICLE

Plus substantiel que la bibliographie et plus fréquent que l'étude, l'article trouve surtout place dans les journaux quotidiens ou hebdomadaires. Essentiellement, c'est par l'entremise de tels textes que les critiques rendent compte de l'actualité littéraire, c'est-à-dire des publications ou des soirées de lecture. On y mêle contexte de production et de diffusion, citations de l'œuvre et réaction du public. En ce sens, l'article diffère de la bibliographie par sa souplesse dans le choix du sujet, comme c'est le cas pour le poème *Crâne et cervelle* d'Eudore Évanturel. Dans son compte rendu intitulé « Soirée théâtrale », Hector Fabre, pour *L'Événement*, partage les impressions suivantes le 15 octobre 1875 :

28 *Ibid.*

Crâne et cervelle a été fort bien accueilli, et est un joli début. Le sujet est étrange et lugubre; il s'agit du vol d'un cadavre et la scène principale se passe dans une salle de dissection à l'école de médecine; la tombe violée renfermait le corps de la fiancée du carabin auteur du vol.

Il faut avouer que pareil sujet prête à des images fortes, sauvages, sinistres. Aussi les vers portent profondément l'empreinte du sujet: la pensée s'y traduit souvent avec originalité. Le style est châtié et les rimes heureuses²⁹.

Bien que Fabre relève les qualités et les difficultés inhérentes au sujet du poème, il rappelle l'importance de la tâche qui attend Évanturel: « Nous l'engageons à ne pas négliger la muse; il a du talent, le feu sacré mais [...] il faut étudier et étudier sans relâche. C'est le conseil que nous nous permettons de donner à M. Évanturel. Il fera marque s'il le suit à la lettre³⁰. » Dans l'article, le lecteur, ou le spectateur dans ce cas précis, se présente souvent comme le témoin des écueils inhérents à la vie littéraire, d'où les invitations nourries à poursuivre avec acharnement le travail, comme le faisait Desrosiers dans la recension bibliographique citée précédemment. Dans le même ordre d'idées, Jean-Baptiste Caouette commente, quelques années plus tard, les vers d'Évanturel publiés dans *L'Opinion publique* sous le pseudonyme de Talma. Pour l'occasion, il revient sur la « soirée théâtrale » et rédige un article similaire à celui de Fabre :

Pendant une quinzaine de jours, on ne parla, à Québec, que de *Crâne et cervelle*; et les journaux — toujours prodigieux de louanges — annoncèrent, en gros caractères, que M. Évanturel s'était décidé de livrer son poème à la publicité, mais qu'avant, il voulait qu'il fût solennellement déclamé au *Music Hall*. En apprenant cette nouvelle, tous les hommes de lettres — jusqu'à moi, chers lecteurs — brûlèrent du désir d'aller entendre, à la Salle de Musique, ce poème qui faisait tant de bruit³¹.

L'événement autour de *Crâne et cervelle* suscitait l'engouement et l'intérêt des gens de lettres, haussant considérablement les attentes pour la suite, au plus grand désarroi d'Évanturel :

Mais comme les plus grands bonheurs en ce bas monde sont souvent de courte durée, quelques jours plus tard, un bon écrivain publia, dans le *Journal de Saint-Roch*, une critique très sévère de *Crâne et cervelle*. Et, en lisant cette critique, le poète en fut soudainement frappé au cœur; les rêves brillants que son imagination avait formée [sic] disparurent au choc de la réalité.

Oui, je le répète, M. Évanturel est doué d'un bon talent, il possède une véritable nature de poète; mais ce qui lui manque, c'est cette énergie fébrile, cette persévérance dans le travail, qualités essentielles du vrai poète³².

29 [Hector Fabre], « Soirée théâtrale », *L'Événement*, 15 octobre 1875, p. 2.

30 *Ibid.*

31 [Jean-B]aptiste [Caouette], « Un mot de critique », *Le Foyer domestique*, vol. III, n° 3, 1^{er} mars 1877, p. 163. L'auteur souligne.

32 *Ibid.*, p. 164.

L'article de critique littéraire se nourrit des *événements littéraires*, de leur actualité, mais aussi de leur pérennité dans la mémoire des gens. Avant l'étude plus substantielle de l'œuvre, ce condensé offre un avant-goût et une suite à la réception des productions d'un écrivain. Il permet de rendre compte à la fois de la part matérielle (livre, imprimé) et immatérielle (lecture en public, réception immédiate) de l'œuvre. Aussi, nous pourrions aisément rapprocher ce genre de la chronique et du reportage dans la mesure où se remarque dans ces deux pratiques la présence constante de l'énonciateur, que nous retrouvons, d'une certaine façon, dans la bibliographie, et plus encore dans le prospectus. Si, parfois, la réception d'un texte s'arrête à la bibliographie, parfois les gens de lettres en font un événement littéraire dont on traite dans l'article. Hector Fabre, auteur de nombreux articles littéraires pour *L'Événement*, s'y adonne un peu comme à la chronique. C'est en quelque sorte l'expérience personnelle de l'événement littéraire (nous évoquons la représentation publique de *Crâne et cervelle* d'Évanturel) qui permet de rendre compte de l'expérience collective.

L'ÉTUDE

L'étude se distingue de l'article dans la mesure où elle tient sur plusieurs pages, voire sur plusieurs livraisons, et qu'elle se trouve surtout dans les périodiques et les revues³³. Cette forme présente une analyse en profondeur d'une question spécifique, d'une œuvre littéraire ou de la production d'un auteur. Les études sont souvent issues de conférences comme la « Causerie sur la littérature canadienne » d'Hector Fabre publiée dans les pages du *Canadien* les 31 mars³⁴ et 2 avril 1866³⁵, ou encore celle de Faucher de Saint-Maurice, « L'homme de lettres : sa mission dans la société moderne³⁶ », publiée en 1868 dans *La Revue canadienne*. Mais peu à peu, des études originales, comme celle que Pamphile Le May propose dans la *Revue de Montréal* en 1877³⁷, trouveront leur place dans les périodiques.

De manière générale, l'étude littéraire rend compte, exemples à l'appui, d'une problématique historique ou critique. Par exemple, Alphonse Lusignan signe en 1886, dans les *Nouvelles soirées canadiennes*, une étude intitulée « Nos premiers rapports littéraires avec la France³⁸ ». Le texte suit un plan assez commun : présentation de fond de la question et histoire du phénomène jusqu'à ses plus contemporaines

33 Cependant, nous trouvons également de longues études dans certains journaux, comme celle qu'Henri-Raymond Casgrain consacre à *Angéline de Montbrun* dans *L'Opinion publique* du 6 décembre 1883 (vol. XIX, n° 49, p. 1-2). De manière exceptionnelle, cette étude occupe les deux premières pages du journal illustré, créant ainsi un événement autour de l'œuvre de la première romancière canadienne.

34 Hector Fabre, « Causerie sur la littérature canadienne [1/2] », *Le Canadien*, 35^e année, n° 151, 31 mars 1866, p. 1.

35 Hector Fabre, « Causerie sur la littérature canadienne [2/2] », *Le Canadien*, 36^e année, n° 1, 2 avril 1866, p. 1.

36 Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, « L'homme de lettres : sa mission dans la société moderne », *Revue canadienne*, t. V, 1868, p. 437-451.

37 Pamphile Le May, « Quelques poètes illettrés de Lotbinière », *Revue de Montréal*, t. 1, 1877, p. 53-64 et p. 89-96.

38 Alphonse Lusignan, *Nouvelles Soirées canadiennes*, vol. V, n° 10, octobre 1886, p. 433-446.

manifestations. En offrant une place à l'ensemble des écrivains québécois ayant reçu des échos en France, il note, à propos de son ami Louis Fréchette : « Entre Canadiens, on est habitué à se déchirer. Je sais qu'il est de mode de se rabaisser entre hommes qui s'adressent au public dès que l'un d'eux a l'infection politique. On a cherché à dépercher Fréchette des hauts sommets qu'il a atteints. On a manqué son coup, je le dis avec plaisir³⁹. » Si d'une part le développement s'appuie sur la rigueur et l'érudition dans les exemples donnés, la liberté d'opinion de la conclusion fait d'autre part de l'étude l'une des formes les plus utiles pour saisir l'évolution de la critique littéraire en contexte médiatique⁴⁰. Il semble que les rédacteurs veuillent rendre compte à la fois des événements littéraires et de la matière intellectuelle et stylistique des œuvres, tout en offrant au lecteur une perspective argumentée sur les textes et sur les questions qui entourent leur production, leur diffusion et leur légitimation au Québec comme à l'étranger. De manière générale, en plus d'offrir aux écrivains une certaine visibilité, l'étude les situe les uns par rapport aux autres dans l'institution littéraire, et cela témoigne de l'étendue du marché auquel ils sont de plus en plus contraints de participer. L'étude s'apparente à la « seconde réception⁴¹ » d'une œuvre. Forme amplifiée de la critique, elle explore l'inscription de l'œuvre dans une tradition esthétique et morale. On y examine le style, le contenu et, au besoin, on en résume l'intrigue et le récit. Telle qu'elle se pratiquait à l'époque, l'étude s'apparente aux nombreux essais de Camille Roy des premières décennies du xx^e siècle.

LA BIOGRAPHIE

Que ce soit dans les journaux ou dans les périodiques, le lecteur rencontre aussi des biographies et des portraits. Présents à des moments charnières dans la vie d'un écrivain (publications, entreprises diverses, couronnement littéraire ou décès), ces textes retracent le parcours des gens de lettres, en insistant la plupart du temps sur la grandeur de l'œuvre. Nous connaissons les fameuses « Silhouettes et pastels littéraires » (1872) de Placide Lépine (pseudonyme d'Henri-Raymond Casgrain et de Joseph Marmette), et au tournant des années 1890, dans *Le Monde illustré*, les « Galeries canadiennes » d'Édouard-Zotique Massicotte. Les travaux de Manon Brunet sur les « Silhouettes biographiques » de Placide Lépine, publiées dans *L'Opinion publique* en 1872, révèlent la conception de la littérature et de la critique entretenue par Casgrain et Marmette :

Dans cette perspective critique unidimensionnelle, car l'homme et l'œuvre forment un tout indivisible, les lignes de l'écriture sont celles de l'homme. Dès lors, il suffit de montrer l'homme et de deviner la forme et le sens de son écriture, sa valeur

39 Alphonse Lusignan, « Nos premiers rapports littéraires avec la France », *Nouvelles Soirées canadiennes*, vol. V, n° 10, octobre 1886, p. 446.

40 Notons que, dans la seconde moitié du xix^e siècle, il n'existe pas encore de critique universitaire.

41 Micheline Cambron, « De la critique comme événement ou le récit de la geste critique », Micheline Cambron et Gérard Langlade (dir.), *L'événement de lecture*, Québec, Nota bene, 2015, p. 173.

esthétique. L'œuvre n'a pas plus d'indépendance d'esprit, d'autonomie que la critique qui en parle⁴².

Ces biographies, attachées à des personnalités politiques et littéraires, dressent en quelque sorte un bilan de fin de siècle. C'est ainsi que sous la plume de Massicotte prend enfin vie, entre autres, le poète, traducteur et érudit Alfred Garneau, « un de nos rares écrivains qui s'est rendu maître de la langue française⁴³ ». Cette présentation des écrivains, dans leurs occupations personnelles et professionnelles, est une forme suffisamment répandue pour qu'on rassemble en volume presque systématiquement les textes de certains piliers du genre, comme Louis-Michel Darveau⁴⁴, Henri-Raymond Casgrain⁴⁵ et Laurent-Olivier David⁴⁶. Ces galeries de « personnages » s'opposent en somme aux événements quotidiens qu'évoque la lettre d'écrivain, forme plus spontanée d'appréciation littéraire.

LA LETTRE D'ÉCRIVAIN

Les lettres envoyées par les écrivains aux journaux et aux périodiques soulignent bien leur implication dans une démarche collective. Petit à petit, le littéraire s'inscrit dans des débats d'idées et s'intéresse à des questions politiques et religieuses. Cela peut d'ailleurs être rapporté à la recherche d'une autonomie littéraire caractéristique de cette période.

L'engagement des hommes de lettres dans les débats politiques et idéologiques place parfois les œuvres littéraires au premier plan des échanges et des débats. C'est ainsi que nous observons le développement d'une critique littéraire qui s'exprime à travers la correspondance et la lettre d'opinion publiées dans les périodiques. De fait, la prise de parole publique des écrivains sur des sujets qui débordent du contexte de leurs œuvres décloisonne les espaces où se manifeste habituellement la critique littéraire, entre autres par des échanges parfois véhéments qui en font une pratique risquée ou lourde de conséquences pour une carrière littéraire.

Genre médiatique typique des quotidiens et plus ancien que les formes relevées précédemment, la lettre constitue la majeure partie du corpus des *Guêpes canadiennes* éditées par Augustin Laperrière en 1882 et en 1884. Cette anthologie regroupe des textes essentiels de la critique idéologique et polémique au XIX^e siècle : les *Lettres à Basile* (1871) de Louis Fréchette, tirées de *L'Événement*, et les *Causeries du dimanche* (1872) d'Adolphe-Basile Routhier, tirées du *Courrier du Canada*.

42 Manon Brunet, « Silhouettes », « portraits » et « profils ». La critique biographique de « nos hommes de lettres » au XIX^e siècle », Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature/littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 104.

43 Édouard-Zotique Massicotte, « Galerie canadienne : M. Alfred Garneau », *Le Monde illustré*, 9^e année, n^o 468, 22 avril 1893, p. 601.

44 Louis-Michel Darveau, *Nos hommes de lettres*, Montréal, Imprimé par A. A. Stevenson, 1873, 276 p.

45 Henri-Raymond Casgrain, *Œuvres complètes*, t. II : *Biographies canadiennes*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1875, 97 p.

46 Laurent-Olivier David, *Biographies et portraits*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1876, 301 p.

Routhier commente non seulement l'idéologie libérale, mais aussi sa présence dans les œuvres littéraires de Fréchette, dont *La voix d'un exilé*. Il s'ensuit alors une vague de réponses : Buies envoie sa «Chronique québécoise⁴⁷» et Louis-Antoine Dessaulles réplique à Routhier dans *L'Événement*⁴⁸. La question soulevée par la lettre envoyée au journal est certainement celle du capital symbolique qui peut être acquis par l'entremise de luttes idéologiques bien connues de l'époque : les classiques et les modernes, les ultramontains et les libéraux. L'argumentation déployée dans ces lettres vise avant tout la victoire d'un système de pensée sur un autre. Bien qu'il en existe des exemples antérieurs à 1870, l'initiative de Laperrière d'éditer des recueils à deux voix témoigne de leur importance pour le développement de la critique, de l'histoire et même de l'institution littéraires. La lettre, en plus de témoigner du choc entre des idéologies et des perspectives esthétiques, place les écrivains au centre des débats de société par lesquels ils abordent ou non des questions littéraires. En ce sens, nous pouvons dire qu'elle fait de la critique un engagement de premier ordre pour certains, notamment lorsque leur réputation est en jeu. Qui ose critiquer sera critiqué en retour.

LE LITTÉRAIRE AU « QUOTIDIEN » : LE CAS DU PÈLERIN DE SAINTE-ANNE (1877) DE PAMPHILE LE MAY

Compte tenu de la présence croissante de la critique littéraire sous toutes ses formes à la fin des années 1870, le cas du roman *Le pèlerin de Sainte-Anne* de Pamphile Le May s'avère intéressant pour observer la première étape du processus de réception que nous évoquions en nous appuyant sur les travaux de Micheline Cambron et de Daniel Chartier. Le dossier de presse du roman rend compte d'une variété de sources⁴⁹ et de points de vue. À partir de ces textes, nous pouvons voir comment les différentes formes de la critique littéraire cohabitent au quotidien (ou presque) pour en venir, en quelques mois, à clore le débat sur l'œuvre. Nous suivrons les étapes du processus de réception comme suit : recension et exposition de l'œuvre, critique sous diverses formes dans des journaux et des périodiques, et finalement repérage d'une synthèse qui recense, cite et analyse les réceptions antérieures, tout en formulant une opinion sur l'état de cette pratique⁵⁰.

47 Arthur Buies, «Chronique québécoise», *Le Pays*, 24 octobre 1871, p. 2.

48 Louis-Antoine Dessaulles, «Correspondances», *L'Événement*, 18 janvier et 5 février 1872, p. 2.

49 Le dépouillement de journaux et de périodiques déjà fait par Rémi Ferland dans son édition critique du *Pèlerin de Sainte-Anne* nous a servi à composer notre dossier de réception. Le lecteur trouvera l'entièreté de ce dossier à la fin de l'édition du roman (Pamphile Le May, *Le pèlerin de Sainte-Anne*, édition établie, présentée et annotée par Rémi Ferland, Sainte-Foy, Éditions de la Huit, coll. «Anciens», 1998, p. 375-399). Chacun des textes cités dans le présent article a été retracé et cité à partir de son contexte d'origine.

50 Comme le signale Daniel Chartier à propos du système de réception des années 1930, «[I]es critiques semblent d'abord aveugles les uns aux autres jusqu'au moment où un phénomène particulier, parfois un seul texte auquel ceux qui suivent feront systématiquement référence, détermine une trajectoire dans l'organisation du système de réception». *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, p. 282.

Le premier projet en prose de Pamphile Le May a bénéficié d'une certaine publicité. D'abord connu pour ses œuvres poétiques, dont deux poèmes couronnés dans le cadre du Concours de poésie de l'Université Laval, Le May s'inspire d'un fait divers comme matière pour ce premier roman à la trame tragique. Dès le 14 décembre 1876, Le May sollicite l'aide de souscripteurs par l'entremise de *L'Opinion publique*⁵¹ et bénéficie du soutien de l'Institut canadien de Québec, où se déroulera le premier événement autour de ce roman. De fait, *Le Canadien* et *Le Journal de Québec* font la publicité, le 11 avril 1877, d'une lecture publique de quelques extraits du roman par l'auteur. Le lendemain, le 12 avril, le critique du *Canadien* s'en prend fortement à la manière réaliste de ce « romantique de la plus belle eau [...], de la pire espèce » :

Notre romancier fait, en passant, une tirade contre notre système d'éducation et atteint, par ricochet, le gouvernement de la province. De nos jours cela semble de rigueur. C'est la mode de dire que les Canadiens sont le peuple le plus ignorant du monde. Heureusement, encore une fois, le livre de M. Le May n'ira pas à l'étranger. Somme toute, les chapitres du *Pèlerin de Sainte-Anne* que nous avons entendus renferment quelques beautés et beaucoup de défauts. Si nous avons particulièrement insisté sur ces derniers, c'est que, nous le savons d'avance, d'autres journaux vont rendre ample justice aux premières. À eux de flatter l'amour-propre de l'auteur, à nous de respecter la vérité⁵².

L'appréciation de l'autre partenaire de l'événement est publiée la même journée sous forme d'article et est plus clémente à l'endroit du romancier. Non seulement cette séance fut, selon l'auteur anonyme, l'une des meilleures données par l'Institut canadien de Québec, mais les spectateurs « ont eu un avant-goût de cette œuvre que nous n'hésitons pas à mettre au rang des meilleures qui aient été publiées dans ce pays, pour ne pas dire plus⁵³ ». Deux jours plus tard, c'est au tour d'Hector Fabre de saluer l'œuvre de Le May dans un article de *L'Événement* :

Le pèlerin de Sainte-Anne est un roman essentiellement canadien : c'est la nature du pays, de ses habitants, les mœurs villageoises prises sur le vif, photographiées instantanément. Ce qui est mieux, c'est que, laissant de côté les traditions de la vieille école du coloris, le peintre de nos mœurs rurales est resté dans le vrai⁵⁴.

Finalement, sur la même page, on ajoute une réponse du romancier à son détracteur du *Canadien*, qui laisse entendre qu'il connaît l'identité de celui-ci :

Quelqu'un m'a dit que vous vous promettez de me faire perdre cent souscripteurs, si je réplique à votre malicieux compte rendu. Pourquoi, monsieur, me feriez-vous ce mal ? Est-ce que la loi divine, qui nous défend de nuire à notre prochain, ne descend

51 *Ibid.*, p. 375-376 pour l'article et p. 399-409 pour la liste des souscripteurs.

52 [S. n.], « Le pèlerin de Sainte-Anne », *Le Canadien*, 12 avril 1877, p. 2.

53 [S. n.], « Fait divers », *Le Journal de Québec*, 12 avril 1877, p. 2.

54 [Hector Fabre], « *Le pèlerin de Sainte-Anne* », *L'Événement*, 14 avril 1877, p. 2.

pas jusqu'à vous? Vous allez protester de votre franchise, mais votre premier article vous démasque⁵⁵.

Un climat de menace s'instaure dès les premières recensions. On s'attaque à la moralité de l'auteur, qui riposte en remettant en question celle du critique caché derrière l'anonymat⁵⁶. Ainsi, les articles et la lettre de l'auteur témoignent de vives discussions autour du projet romanesque de Le May.

Après cette première phase de réception de l'œuvre, il faut attendre juin 1877 pour que paraissent, respectivement dans le *Journal de Québec* et dans *Le Nouveau Monde*, deux articles sur l'ouvrage imprimé. Le premier article paraît sous la plume de Jules-Paul Tardivel le 11 juillet 1877 dans *Le Canadien*. Malgré quelques notes positives, Tardivel ne ménage rien pour abaisser le roman de Le May avec comme argument principal que son réalisme le rend immoral. Cet article, qui occupe la quasi-totalité d'une page du quotidien, vilipende ceux des auteurs canadiens qui osent suivre les auteurs français à la mode. Ainsi, Le May fait les frais d'une comparaison avec Émile Zola :

M. Le May est tombé dans le réalisme. Je ne veux pas le comparer à Émile Zola, ni son livre à *L'assommoir*. Au moins le but de l'auteur canadien est bon; mais s'il ne descend pas aussi bas que l'écrivain français, c'est que notre jeune société n'est pas aussi gangrenée que la société du Vieux Monde⁵⁷.

Deux jours plus tard, le *Journal de Québec* riposte en soulignant la mauvaise foi de Tardivel et en affirmant que «*Le pèlerin de Sainte-Anne* est un roman national fort bien conçu, et une peinture des mœurs d'une incontestable fidélité⁵⁸». Le 17 juillet, le même *Journal* publie à la fois la réponse de Tardivel⁵⁹ et un bref article soulignant que l'on n'a pas voulu être injuste envers le commentateur⁶⁰.

À ce stade nous pouvons déjà remarquer le jeu entre le discours sur l'œuvre et celui qui s'attache à sa réception, notamment par la citation et le commentaire. La synthèse critique s'illustre dans un article que Delta (pseudonyme de Benjamin Sulte) signe dans *L'Opinion publique* du 9 août 1877. Sulte ne saurait énoncer plus clairement ses intentions lorsqu'il revient d'entrée de jeu sur les diverses lectures, soit celles du *Journal de Québec* et du *Nouveau Monde*. Par l'entremise de citations et d'arguments, il cherche à départager les bonnes des moins bonnes et, inévitablement, il aborde le(s) texte(s) de Tardivel paru(s) dans *Le Canadien*. Médiateur et conciliateur, Sulte parvient à la conclusion suivante :

Si M. Tardivel avait terminé sa critique en disant qu'à part certaines pages où on trouve les défauts qu'il a signalés, le roman de M. Le May est généralement bien

55 Pamphile Le May, «Correspondance», *L'Événement*, 14 avril 1877, p. 2.

56 Il s'agit probablement de Jules-Paul Tardivel, qui récidivera — en signant cette fois — à la sortie du livre.

57 Jules-Paul Tardivel, «*Le pèlerin de Sainte-Anne*», *Le Canadien*, 11 juillet 1877, p. 2.

58 [S. n.], «*Le pèlerin de Sainte-Anne*», *Le Journal de Québec*, 13 juillet 1877, p. 2.

59 Jules-Paul Tardivel, «*Le pèlerin de Sainte-Anne*», *Le Journal de Québec*, 17 juillet 1877, p. 2.

60 [S. n.], [s. t.], *Le Journal de Québec*, 17 juillet 1877, p. 2.

écrit et qu'il dénote chez l'auteur le talent, la force de conception et d'imagination nécessaires pour se signaler dans le roman, nous serions d'accord. Tous les jours on dit, en contemplant un édifice, un monument : « Il y a un défaut ici, il y a un défaut là ; mais le plan, le dessin indiquent un homme de talent, un véritable architecte. » Ainsi, nous disons, en contemplant l'œuvre de M. Le May : il y a des imperfections dans cet ouvrage, mais il dénote chez l'auteur le talent qu'il faut pour obtenir des succès dans ce genre de littérature⁶¹.

De tous les écrits entourant l'événement et la publication du *Pèlerin de Sainte-Anne*, celui de Sulte est le seul qui appelle à une vision plus indulgente de la créativité et de l'inventivité. Dans cette synthèse des points de vue, plutôt que d'insister sur l'observation de références immorales par le romancier, Sulte souligne l'absence de modèles et de prédécesseurs dans le genre du roman réaliste au Canada. Plus largement, ce débat autour du réalisme atteint même les tenants de créations plus intimistes. En effet, le débat, loin d'être terminé, se poursuit en 1878 avec la parution des *Premières poésies* d'Eudore Évanturel. Tardivel et d'autres attaqueront autant le réalisme intimiste d'Évanturel que l'indulgence de son préfacier, Joseph Marmette. Ce dernier, sans se complaire dans l'admiration des vers d'Évanturel, met en évidence quelques faiblesses quant aux modèles littéraires et aux effets recherchés. De fait, Marmette tente même de signaler la filiation « probable » d'Évanturel au « poète national », Octave Crémazie :

Petit-fils du soldat de Napoléon, chanté par Crémazie, M. Évanturel a dû sentir passer autrefois sur son front le souffle inspiré de notre barde canadien. [...] Saisi d'une noble émulation, que le jeune poète accorde aussi sa lyre à l'unisson de la harpe de l'auteur du Drapeau de Carillon et qu'il entonne la mélodie des combats de nos aïeux⁶²!

Même pour le préfacier et premier critique de l'œuvre, il semble qu'il faille atténuer les élans intimistes et les incursions dans la peinture réaliste. Cela étant dit, si certains ont étouffé la voix intimiste d'Évanturel, les critiques acerbes des ultramontains n'auront pas empêché Pamphile Le May de publier deux autres romans de facture semblable.

+

Tout au long du XIX^e siècle, la critique littéraire se fait sous différents modes et s'attache à des problématiques tout aussi variées. Si nous jugions important de nous intéresser surtout à la période 1860-1900, c'est qu'à ce moment, la critique prend forme. Cette diversité (prospectus, bibliographie, article, étude, biographie et lettre)

61 Delta [Benjamin Sulte], « *Le pèlerin de Sainte-Anne* par M. Pamphile Le May », *L'Opinion publique*, vol. VIII, n° 32, 9 août 1877, p. 374.

62 Joseph Marmette, « Préface », Eudore Évanturel, *Premières poésies, 1876-1878*, Québec, Augustin Côté et c^{ie}, p. 55.

ne va pas de soi. Une histoire approfondie de l'apparition et du développement de ces formes serait nécessaire, mais nous avons voulu, dans la première partie de notre article, contribuer à les faire connaître en mettant en lumière leurs particularités et leurs caractéristiques. Dans la seconde partie, il s'agissait de montrer comment elles participent toutes à la réception d'une œuvre et culminent dans la formation d'un point de vue analytique plus élaboré tenant compte des divers textes écrits sur cette même œuvre.

Il ne faut pas oublier qu'à la fin du XIX^e siècle, qu'ils s'immiscent dans les débats de leur époque ou qu'ils se fassent discrets, les critiques sont eux-mêmes des écrivains. Dans ce contexte, il importerait d'évaluer et d'étudier sérieusement la portée des textes rédigés par les auteurs en marge de leurs œuvres mieux connues. Les polémiques entourant le réalisme du *Pèlerin de Sainte-Anne* ou celles concernant l'intimisme d'Eudore Évanturel dans ses *Premières poésies*, et la réponse ou la réaction des auteurs visés, ne sont que quelques-uns des exemples de la constitution du littéraire comme savoir et système de référence par l'entremise de journaux et de périodiques. Mais la critique à elle seule contient des informations pour les chercheurs qui s'intéressent aux trajectoires d'écrivains, aux pratiques de lecture et, surtout, aux modalités suivant lesquelles on reçoit les œuvres littéraires au cours du siècle, que ce soit d'un point de vue esthétique ou idéologique. Au XIX^e siècle, la critique n'est pas faite que d'oppositions binaires. L'histoire de ses formes, de ses tendances et de ses écrivains nous permettrait de voir, entre autres, que les luttes incessantes qui jalonnent le XIX^e siècle sont en fait, d'un point de vue littéraire, le moteur d'une inlassable conversation entre des individus passionnés par la création d'un savoir et engagés dans un processus de connaissance historique, esthétique et social.

DU FAIT DIVERS À LA CRITIQUE

Variations sur un objet culturel dans la presse
périodique : le cas du théâtre

+ + +

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

Le théâtre est un art de l'éphémère. Deux productions, deux représentations ne sont jamais identiques l'une à l'autre. Le texte fait parfois l'objet d'une publication et est ainsi donné à relire ou à remettre en scène. Certaines scénographies, certains décors peuvent être conservés, voire réutilisés. Le plus souvent, toutefois, rien ne subsiste de ces représentations dans le temps. Aussi les chercheurs intéressés à l'histoire du théâtre ont-ils beaucoup fréquenté les journaux pour reconstituer au jour le jour le témoignage d'une activité dont la mémoire ne nous est pas parvenue autrement. Ainsi, une grande partie des connaissances qui ont servi à reconstituer la vie théâtrale du Québec des origines à nos jours vient de la lecture des journaux. On pense aux travaux fondateurs de Léopold Houllé, Jean Béraud, Baudouin Burger ou John Hare — ce sont là les plus anciens —, qui tirent l'essentiel de leurs sources des périodiques¹. Rares sont toutefois ceux qui se sont intéressés en propre au discours des journaux sur le théâtre pour en saisir les modalités et comprendre comment émerge là, progressivement, une critique théâtrale aux configurations singulières². Ce qui nous intéresse ici n'est donc pas tant de fixer la date à laquelle le théâtre apparaît dans les journaux que de saisir comment cette critique s'immisce dans le journal et en adopte les normes et les règles.

Entendons-nous cependant sur le mot « théâtre » qui, à l'époque, ne désigne pas un art spécialisé comme celui que nous connaissons aujourd'hui. Le théâtre au XIX^e siècle est aussi bien lyrique que dramatique, comique que tragique, parlé que

1 Léopold Houllé, *L'histoire du théâtre au Canada. Pour un retour aux classiques*, Montréal, Fides, 1945, 170 p.; Jean Béraud [pseudonyme de Jacques Laroche], *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France, coll. «L'encyclopédie du Canada français», 1958, 316 p.; Baudouin Burger, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. «Aspects», 1974, 410 p.; John Hare, «Le théâtre comme loisir au Québec. Panorama historique avant 1920», *Loisir et société/Leisure and Society*, vol. VI, n° 1, printemps 1983, p. 43-70.

2 Citons tout de même les travaux de Jean-Marc Larrue («Les débuts de la critique dramatique au Québec (1870-1896). Un contexte difficile», *Jeu. Revue de théâtre*, n° 40, 1986, p. 111-121), d'Hervé Guay (*L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Nouvelles études québécoises», 2010, 350 p.) et de l'équipe de Marie-Thérèse Lefebvre (dir.) (*Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres. Danse, théâtre, musique*, Québec, Septentrion, coll. «Cahiers des Amériques», 2016, 323 p.).

mimé. En outre, il n'est pas seulement canadien, car les journaux reproduisent parfois des articles qu'ils empruntent au feuilleton théâtral parisien, lesquels, forcément, infléchiront les discours sur le théâtre local. De même, la présence du théâtre dans ces journaux se manifeste sous des modèles variés : fait divers, publicité, compte rendu, selon les enjeux du moment. Elle s'inscrit dans le discours de l'opinion, en particulier dans les journaux qui polarisent l'opinion publique, soit à gauche (*Le Pays* ou *L'Avenir*, par exemple), soit à droite (*La Vérité*). Enfin, plusieurs de ces journaux contribuent à la diffusion des mandements de l'Église catholique qui interdisent le théâtre le dimanche, le théâtre pour les jeunes, le répertoire français, telle ou telle pièce, en même temps qu'ils annoncent l'arrivée des acteurs français en tournée ou qu'ils célèbrent la création d'une pièce canadienne. L'histoire de ces diverses pratiques ne se déploie pas selon le modèle qui émerge dans la presse européenne. Elle témoigne au contraire d'un foisonnant désordre qui n'est pas sans créer une certaine confusion méthodologique. Quoi qu'il en soit, le théâtre a toujours fait partie du discours général tenu par la presse périodique. Il est natif, si on veut.

LE THÉÂTRE COMME FAIT DIVERS

Et, puisqu'il faut bien commencer quelque part, rappelons que, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le théâtre dans les journaux apparaît d'abord comme un fait divers. À la différence de la conférence publique, par exemple, traitée à la suite de la vie politique, en page 2 ou en page 3, le théâtre est logé entre les annonces classées, les nécrologies, les crimes, accidents et catastrophes naturelles, à côté du sport, non pas déjà comme un événement culturel, mais comme un fragment d'actualité parmi d'autres. Le journal est avide de nouveauté, et c'est à la condition qu'il fasse la nouvelle que le théâtre intéresse. Le fait divers est alors d'abord le *fait*, l'événement observable que le journaliste rapporte sans trop le commenter³. Ainsi, à propos de la création de *Une partie de campagne* de Pierre Petitclair, en 1860, on lit dans *Le Canadien* : « Nous n'avons aujourd'hui ni le temps ni l'espace nécessaires pour un compte rendu, critique et minutieux, qui n'est pas du reste dans nos intentions ; nous nous contentons d'être l'écho de la foule qui s'applaudissait en sortant d'en avoir plus que pour son argent⁴. » Le journaliste qui rapporte l'événement n'a visiblement pas la compétence nécessaire à la production d'une véritable critique. En 1860, les représentations dramatiques sont encore trop rares pour que le journal puisse en témoigner autrement. La compétence du critique émerge dans sa capacité d'observer, de comparer, d'esquisser un jugement, voire une analyse. Telle critique naît en effet de l'abandon des règles classiques du théâtre, de ces règles qui le prétendent immuable et éternel,

3 Dans ses *Essais critiques* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1964, p. 188-197), Roland Barthes ramène le fait divers aux seuls crimes et catastrophes naturelles. C'est avec le développement de la grande presse quotidienne d'information que le fait divers s'est peu à peu spécialisé à cette acception, au fur et à mesure que se créaient les rubriques et pages consacrées aux autres types d'événements. En 1860, la plupart des journaux canadiens n'en sont pas encore là.

4 « Soirée dramatique », *Le Canadien*, 30 avril 1860, p. 4.

situé hors du temps, et servir la critique suppose un savoir de la littérature et du théâtre acquis par une fréquentation régulière des salles de spectacle.

Dans le journal se côtoient les nouvelles du jour, les potins de la vie mondaine et les échos de la ville. Même si elle n'a pas le théâtre pour objet, la chronique finit toujours par en rendre compte. Ainsi, le 4 août 1871, à la page 2 du *Journal de Québec*, Hector Fabre souligne avec un certain plaisir l'arrivée à Québec de la Compagnie lyrique et dramatique, dirigée par Alfred Maugard : « Et maintenant le théâtre français s'installe en permanence à Québec... C'est à ne pas y croire : Québec doté tout comme Paris et New York d'un théâtre français au centre du quartier le plus populaire et le plus français de la ville. » Le 30 août et le 20 octobre 1871, dans *Le Pays*, Arthur Buies commente le même événement. Quelques années plus tard, la chronique « Montréal au jour le jour » que publie *La Patrie* en 1879 contient à l'occasion l'annonce d'une représentation de théâtre d'amateurs⁵. Le chroniqueur fait son miel de tout.

Une représentation particulière peut devenir un événement culturel qui ramène le théâtre plus près des pages consacrées à la vie politique. Tel est par exemple le cas de la création à l'Académie de musique de Montréal, en juin 1880, des deux pièces de Louis Fréchette, *Papineau* et *Le retour de l'exilé*. En principe, la réception critique de ces pièces aurait dû être houleuse. En effet, Papineau, décédé depuis moins de dix ans, est encore un personnage controversé de la politique canadienne. Fréchette lui-même est l'objet de nombreuses polémiques et, dans la logique de la presse d'opinion qui domine largement l'espace public, ces polémiques auraient dû déterminer la réception critique de ses pièces. Or, l'événement est couvert par à peu près tous les journaux, de la gauche à la droite, ce qui en soi est exceptionnel. *Le Courrier de Montréal*, journal conservateur, écrit : « M. Papineau appartient au parti conservateur comme au parti libéral. [...] Ce fut un grand Canadien ; c'est l'une de nos gloires nationales [...] nous avons cru devoir applaudir un drame qui le met en scène. » Le journaliste ajoute :

Nous avons souvent déploré que M. Fréchette gaspillât son talent littéraire dans les luttes stériles de la politique ; et, quand il abandonne celles-ci pour se livrer exclusivement à une carrière où il peut faire plus d'honneur à son pays, nous ne nous inquiétons point de savoir à quel parti il appartient, et tant qu'il nous donnera des œuvres comme *Papineau*, nous croirons devoir l'applaudir et le féliciter⁶.

Sans doute la rumeur voulant que Fréchette soit à la veille d'obtenir le prix Montyon de l'Académie française y a été pour quelque chose. En effet, quelques jours plus tard, *La Minerve* écrit : « Il est bien difficile, dans notre pays, de faire la distinction entre la carrière politique et la carrière littéraire d'un homme. [...] Nous n'hésitons pas, cependant, à féliciter M. L.-H. Fréchette sur l'insigne honneur qui lui est conféré, car cet honneur rejaillit avec éclat sur le pays entier⁷. » Pour une rare fois, libéraux

5 Voir *La Patrie* en page 2 de la livraison du 1^{er} mars 1879, par exemple.

6 *Le Courrier de Montréal*, reproduit sous le titre « Feu M. Papineau », dans *L'Opinion publique*, vol. XI, n° 23, 3 juin 1880, p. 268.

7 « *Papineau*. Une première », *La Minerve*, 8 juin 1880, p. 2.

et conservateurs s'élèvent au-dessus de la clameur des partis politiques et saluent le talent littéraire de Fréchette⁸.

Tel est aussi le cas de la première tournée de Sarah Bernhardt, traitée d'abord comme un fait divers, une brève parmi d'autres⁹. Le 22 décembre 1880, *La Patrie* annonce : « M^{me} Sarah Bernhardt arrivera ce soir, à 8 heures 30, à la gare Bonaventure. Deux wagons chargés de ses bagages sont à Montréal depuis hier matin¹⁰. » L'article paraît un peu au hasard, entre deux communiqués qui concernent, l'un, l'organisation de l'Union sucrière à Paris, et l'autre, les déboires des conservateurs dans les affaires du Pacifique. Le lendemain, l'arrivée de la comédienne est détaillée sur une colonne complète. On y apprend l'itinéraire, la durée du voyage, et le nom de ceux qui représentent la presse montréalaise sur le quai de la gare : Honoré Beaugrand (*La Patrie*), L. Lassalle (*Le Nouveau Monde*), William Jarvis (*The Herald*), Colson et White (*The Gazette*), O'Connor (*The Star*) et Hector Berthelot (*Le Vrai Canard*). Nous saurons qui sont les personnes invitées à se rendre auprès d'elle — une douzaine en tout, parmi lesquelles Louis Fréchette et Joseph Doutre —, et ce qu'ils y font : Fréchette lit son poème, Doutre remet des fleurs. Enfin, mais à la toute fin seulement, on apprend le nom des autres artistes de la troupe. L'article se termine sur les mots suivants : « À ce soir la première représentation, celle d'*Adrienne Lecouvreur*. Inutile de dire qu'il y aura foule, car on refusera probablement du monde à la porte¹¹. » Dans le même numéro, à la page suivante, la « Chronique de Montréal » reproduit la lettre de M^{gr} Fabre, adressée au journal, marquant sa réprobation de la visite de l'actrice française. Cela n'empêche évidemment pas le journal de publier le lendemain, retour en page 2, donc au plus près des pages consacrées à la vie politique, un compte rendu de la représentation : « Tout le beau monde, tous ceux qui aiment et cultivent les arts, tout ce que nous avons de lettrés, toute l'intelligence enfin, s'était donné rendez-vous pour applaudir la grande artiste qui est en même temps un brave cœur et une noble française¹². » Suivent le résumé de la pièce puis une description de la prestation des artistes, qui se résume admirablement dans le constat final : « Personne n'a été désappointé. » On le voit, le journal mange à tous les râteliers, publiant la même journée la nouvelle de l'arrivée de Sarah Bernhardt et le jugement de M^{gr} Fabre, puis le lendemain le compte rendu de la représentation et la publicité du théâtre, celle-ci au milieu des annonces classées, entre la mercerie Letendre et la boucherie du marché Bonsecours.

Comme dans le cas de *Une partie de campagne* en 1860, le journaliste de *La Patrie* ne s'investit pas dans la critique. Tout au plus reproduira-t-il un résumé de pièce à peu près repêché des journaux français, auquel il ajoutera les superlatifs nécessaires,

8 Pour un compte rendu plus détaillé de la réception critique des pièces de Louis Fréchette, on lira Jean-Marc Larrue, « Les créations scéniques de Louis-Honoré Fréchette, juin 1880 », *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, automne 1986, p. 161-167.

9 Ce qui est dit de Sarah Bernhardt pour 1880 vaut aussi pour la tournée de la chanteuse Marie-Aimée (1874) ou celle de Coquelin et Jane Hading (1888). Sur l'ensemble des tournées de Sarah Bernhardt, on lira Ramon Hathorn, *Our Lady of the Snows. Sarah Bernhardt in Canada*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 1996, 327 p.

10 « Courrier », *La Patrie*, 22 décembre 1880, p. 2.

11 « Sarah Bernhardt », *La Patrie*, 23 décembre 1880, p. 2.

12 « *Adrienne Lecouvreur* », *La Patrie*, 24 décembre 1880, p. 2.

parlant du talent, voire du génie de l'actrice. On notera cependant que ce jugement invoque le point de vue du public, qu'il décrit du même coup. Le compte rendu du *Papineau* de Fréchette procédait de la même manière : « Il y avait salle comble : — foule à l'orchestre, foule au paradis et jamais un auditoire n'était venu là plus disposé à rendre justice à l'auteur et aux acteurs de *Papineau*¹³. » L'article précisait encore : « Les dames s'étaient rendues en grand nombre et les plus charmantes toilettes émaillaient la salle qui aurait eu sans cela un aspect trop sévère. » Nous sommes dans l'ordre du fait divers quand le journal décrit le public ou l'invoque dans l'espoir de recréer l'atmosphère de la soirée. Invoquer le public doit aussi être vu comme une manière commode de prendre ses distances avec la critique dogmatique, surtout quand celle-ci emprunte faussement le discours de la règle pour cacher le strict point de vue moral. Dans cette référence au public se scelle une sorte de pacte entre le journal et son lectorat qui prennent l'un et l'autre, en même temps, leurs distances avec la morale.

LE FEUILLETON DRAMATIQUE COMME CHRONIQUE MONDAINE

Le fait divers ne peut se transformer en feuilleton avant que ne se développent une véritable activité théâtrale, une saison régulière, une troupe en résidence, puisque c'est précisément cette périodicité de l'activité théâtrale qui constitue la chronique en feuilleton. En attendant le déploiement de cette vie théâtrale locale, le journal emprunte certains événements au feuilleton parisien. Par exemple, le 21 octobre 1884, *Le Courrier du Canada* fait paraître un compte rendu de la cérémonie qui se tenait le 19 à Paris pour célébrer le deuxième centenaire de Pierre Corneille. Il reproduit de larges extraits du discours de l'abbé Millault, qui a célébré la messe à laquelle assistaient Xavier Marmier, Alexandre Dumas, Camille Rousset et le personnel du Théâtre-Français. Le 31 octobre, poursuivant le feuilleton des célébrations, le même journal publie deux pièces de vers lues à Rouen, l'une par Henri de Bornier, l'autre par Sully Prud'homme. La critique devient également feuilleton, toujours de brève durée, à l'occasion des grandes tournées qui vont se succéder après 1880. La visite est rare à Montréal. N'empêche que les transports s'améliorent et que ces tournées se multiplient. Et on apprend, d'une tournée à l'autre. Ainsi, Jean Béraud note : « Avec la seconde tournée de Sarah Bernhardt, surgit au journal *La Presse* le premier critique de théâtre digne de ce nom : il signait J. de L. [Jean de Lorde]¹⁴. » Il en est de même à *La Patrie*, où s'exerce alors la plume d'Horace Saint-Louis, dont la chronique paraît tous les lundis, sur la même page que la « Chronique du lundi » que signe Françoise (Robertine Barry). C'est toutefois la fondation de la Société de l'Opéra français (1893-1896)¹⁵ qui assure le déploiement d'un feuilleton dramatique régulier. En décembre 1893, Horace Saint-Louis raconte ce qu'il considère comme un immense progrès dans la vie théâtrale montréalaise :

13 « *Papineau* », *La Patrie*, 8 juin 1880, p. 2.

14 Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, p. 79.

15 Sur l'histoire de cette troupe, on lira Mireille Barrière, *L'Opéra français de Montréal. L'étonnante histoire d'un succès éphémère (1893-1896)*, Montréal, Fides, 2001, 355 p.

Au temps dont nous parlons, les administrations théâtrales n'avaient pas encore jeté d'yeux bien attentifs sur Montréal. Les fonctions de critique dramatique n'existaient pas encore, faute de ce champ d'opération qui menace aujourd'hui de devenir si fertile et si fécond. C'est assez dire que les billets de faveur ne pleuvaient pas très dru. [...] Or donc, un soir que les journaux annonçaient Capoul, Marie Aimée, Mézières dans *La fille de Madame Angot*, mon patron m'offrit le théâtre. Je sautai sur sa proposition. [...] Successivement les étoiles vinrent nous visiter : Paola Marié, Sarah Bernhardt, Théo, Grégoire, Clarence, Molina, Privat, Lefort, Judic, Coquelin, Hading, Albani, Patti, Maugé, Del Puente et combien d'autres ; et ce fut toujours la même frénésie [...]. [A]ujourd'hui, nous demandons à hauts cris des jeux, des scènes dramatiques, du théâtre lyrique, de la comédie¹⁶.

Sans doute n'est-il pas le seul à le croire puisque la même année, et pour la même raison, *Canada-Revue* crée une chronique intitulée «Théâtre français», sous la responsabilité du journaliste Henri Roullaud.

Les grandes tournées de la fin du siècle, celle de Sarah Bernhardt en 1891, mais aussi celle de Mounet-Sully en 1894 et celle de Réjane en 1895, portent les marques de ce que la presse parisienne appelle le «feuilleton dramatique». Chaque fois, le journaliste note, au jour le jour, la nature du spectacle et la qualité de l'assistance. Ainsi le mardi 7 avril 1891, le lendemain de la première de Sarah Bernhardt, Saint-Louis signe son compte rendu de *Fedora*. Il écrit avec un humour moqueur : «Au centre de l'orchestre, on remarquait M^{me} [Joséphine Marchand] Dandurand, venue là probablement autant pour chercher quelque nouveau travers à critiquer [...] que pour juger la grande artiste [...]»¹⁷. Le mercredi 8, il signe le compte rendu de *Jeanne d'Arc*, le jeudi 9 celui de *La Tosca*, le vendredi 10 celui de *La dame aux camélias*, le samedi 11 de nouveau il est question de *La Tosca* et le lundi 13, de *Frou-Frou*. Chaque fois, le critique commence par un commentaire général sur la représentation, soulignant la présence de quelque personne de qualité (le 8, il nomme le ministre Chapleau et Louis Fréchette) ou un fait inhabituel : «un plus grand nombre d'Anglais et un fort contingent d'habitants des comtés ruraux», par exemple, le 11. Il souligne les incidents, un brouhaha qui précède la représentation ou le chahut des étudiants. Suit la présentation générale de la pièce et un résumé qui emprunte aux journaux européens, puis quelques détails : la manière de saluer la foule, un geste, une scène étonnante. Le 9, Saint-Louis termine son texte par le prévisible : «On est sorti enchanté.» Le 13, il conclut son feuilleton en écrivant : «Si notre âme est aujourd'hui teintée de tristesse, il ne faut pas s'en étonner ; car la semaine dernière, nous avons assisté, à l'Académie de musique, à la mort de dix-neuf personnes¹⁸.»

La tournée de Mounet-Sully en 1894 est traitée de la même manière. Toutefois, le lecteur attentif note que la fréquentation régulière du théâtre transforme progressivement l'œil du journaliste, qui est désormais apte à saisir certaines nuances et

16 Horace Saint-Louis, «Chronique», *La Patrie*, 18 décembre 1893, p. 2.

17 «Sarah Bernhardt. *Fedora*», *La Patrie*, 7 avril 1891, p. 4. Joséphine Marchand Dandurand venait de publier son livre *Nos travers*.

18 «Sarah Bernhardt. *Frou-Frou*», *La Patrie*, 13 avril 1891, p. 4. Il s'agit évidemment des dix-neuf personnages qui meurent dans l'une ou l'autre des pièces du répertoire joué au cours de cette tournée.

à dépasser l'usage des superlatifs convenus. Car le répertoire de Mounet-Sully est moins mondain, du même coup plus exigeant que celui de Sarah Bernhardt. Henri Roulland en rend compte :

La troupe était excellente et le public à part trois bonnes soirées s'est montré d'une apathie désespérante. [...] Faut-il s'étonner si la représentation d'*Andromaque* avait amené salle comble à l'Académie vendredi, le seul soir où Madame Segond-Weber se fit entendre? Tout ce que Montréal compte de plus distingué dans la société, dans la magistrature et dans le barreau, tous étaient à bon poste pour juger. Il y avait ce soir-là des figures austères que nous n'avons guère coutume de rencontrer au théâtre et une foule de charmantes mondaines qu'il est rare de trouver aux spectacles austères. C'était évidemment l'événement de la semaine¹⁹.

L'année suivante, à propos de la tournée de Réjane, le chroniqueur de *La Presse* écrit : « Comme on gagne à voir jouer une œuvre française par des artistes français²⁰ ! »

LE THÉÂTRE ET LA PUBLICITÉ

« La critique théâtrale appar[ai]t en même temps que la publicité et grâce à celle-ci²¹ », rappelle Jean-Marc Larrue. La Société de l'Opéra français ne dure que quelques saisons, fermant ses portes dans le tumulte d'une faillite retentissante et vraisemblablement frauduleuse en 1896. Elle est néanmoins suivie de l'ouverture presque simultanée de plusieurs salles de théâtre qui présentent des saisons régulières en langue française, tels le Théâtre des Variétés (1898), les Soirées de famille (1898), le Théâtre Renaissance (1899), le Théâtre El Dorado (1899), le Théâtre National (1900), le Théâtre du Palais-Royal (1900) et le Théâtre des Nouveautés (1902). Ces théâtres s'ajoutent à plusieurs autres qui offrent une programmation en anglais, tels le Queen's Theatre (1891), le Théâtre Her Majesty's (1898) et la plus ancienne Académie de musique, en opération depuis 1875. Ces salles sont occupées par des troupes embauchées pour une saison complète et qui présentent une programmation régulière, où l'on change de pièce chaque semaine. Caractéristiques des salles de la fin du XIX^e siècle, celles-ci offrent entre cinq cents et trois mille places, dont il faut garantir la location chaque soir. Aussi les besoins en matière de publicité sont-ils immenses, et les journaux, toujours à l'affût de revenus publicitaires, vont ouvrir leurs pages, d'autant qu'il existe une affinité, disons naturelle, entre les directeurs de journaux et les propriétaires de théâtres, les deux étant également dépendants de la même opinion publique, de la même commercialisation de la culture, et ne répugnant pas à l'occasion à échanger sinon à cumuler leurs fonctions²².

19 Henri Roulland, « Une grande tragédienne », *Canada-Review*, 25 mai 1894, p. 245-246.

20 « Amusements », *La Presse*, 28 mai 1895, p. 6.

21 Jean-Marc Larrue, « Les débuts de la critique dramatique au Québec (1870-1896). Un contexte difficile », p. 113.

22 Sur les relations entre la presse et le théâtre, voir l'introduction qu'Olivier Bara et Marie-Ève Thériault ont rédigée à l'ouvrage *Presse et scène au XIX^e siècle* : « Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges ».

La publicité n'est pas nouvelle à cette époque. Dans la biographie qu'elle consacre à Hector Berthelot, Henriette Tassé rappelle que celui-ci «débute à Montréal dans un petit journal, *Le Pays* [...], alors rédigé par M. Dessaulles, conseiller législatif, qui accueillait avec bonhomie dans sa salle de rédaction les acteurs français du Théâtre Royal, venant solliciter de la réclame²³». Néanmoins, quand les théâtres se multiplient et que la programmation devient un feuilleton, l'espace que les journaux consacrent à l'activité théâtrale se réorganise. L'activité théâtrale quitte la page consacrée aux annonces classées ou celle, utilisée occasionnellement, des nouvelles sportives. Par exemple, en janvier 1895, *La Presse* présente sur une seule colonne l'ensemble des publicités commandées par les théâtres dans un babillard coiffé du titre «Amusements», qui réunit la Société de l'Opéra français, l'Académie de musique, le Queen's Theatre et le Théâtre Royal. Au fur et à mesure de leur ouverture, les nouvelles salles montréalaises, en français comme en anglais, rejoindront cette colonne. Chaque spectacle donne lieu à deux articles. Le premier paraît le samedi, avant-veille de la première. Il annonce la production, détaille la distribution et promet le plus grand succès. Il s'agit généralement d'un communiqué de presse rédigé par les producteurs et souvent traduit de l'anglais. Le titre de la pièce n'est jamais accompagné du nom de son auteur et il n'est pas facile de savoir si la pièce est jouée en français ou en anglais. Le deuxième article paraît le mardi, soit le lendemain de la première. En principe, il s'agit d'un compte rendu critique. Le journaliste décrit le spectacle, résume brièvement l'action, porte un jugement sur le jeu des comédiens et conclut invariablement par la formule «salle comble». On n'apprendra qu'à la fin de la saison, au moment du bilan, que la représentation fut mauvaise, que la salle était vide, les acteurs de piètre qualité²⁴.

Le feuilleton ainsi présenté par les journaux est uniformément ennuyeux et décousu. La programmation va de théâtre en théâtre, sans effet de synthèse, sans potins. Le journal a perdu l'art de discuter avec son public. Il faut admettre qu'aucun journaliste n'aurait pu assister à toutes les représentations annoncées dans la seule soirée du lundi. Aussi peut-on se demander légitimement ce que le lectorat attend de ce feuilleton dramatique et s'il comprend les enjeux véritables des textes qu'il lit. Le feuilleton génère vraisemblablement d'importants revenus financiers tant pour les entreprises de presse que pour les théâtres, mais le public y trouve-t-il son compte²⁵? Et les acteurs? C'est donc à ce prix que, dans un premier temps, la critique théâtrale s'insère dans le passage marqué d'une presse d'opinion à une presse d'information.

Si puissants sont ce manifeste conflit d'intérêts et la complaisance qu'il entraîne que toute dérogation est perçue comme un outrage. À la fin d'avril 1894,

Mis en ligne sur Médias 19 en septembre 2012 : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283> (page consultée le 3 juin 2017).

23 Henriette Tassé, *La vie humoristique d'Hector Berthelot*, préface de M. Victor Morin, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. «Figures canadiennes», 1934, p. 41.

24 Jean-Marc Larrue parle plutôt de trois articles par spectacle, car il intègre l'article qui paraît parfois à la fin de la semaine («Les débuts de la critique dramatique au Québec [1870-1896]. Un contexte difficile», p. 114). Or celui-ci est irrégulier et je préfère pour l'instant m'en tenir aux modèles plus réguliers.

25 Sur ces questions, on lira Rémy Campos, «Le commerce de la critique. Journalisme musical et corruption au milieu du XIX^e siècle», *Sociétés & représentations*, n° 40, 2015, p. 221-245.

les journaux rapportent un fait divers: Emma Blonville, directrice de la Société de l'Opéra français, aurait publiquement giflé Horace Saint-Louis, critique dramatique de *La Patrie*, au cours d'une représentation de *Mam'zelle Nitouche* pour se venger de l'article publié dans *La Patrie*, la veille, à propos de sa prestation dans *La grande duchesse de Gerolstein*. Saint-Louis y admettait avoir été complaisant et avoir caché au public certaines faiblesses de la comédienne-chanteuse pour lui ouvrir largement les portes du succès. La police dut intervenir, le directeur du théâtre offrit de résilier séance tenante le contrat de la comédienne qui s'excusa en public de son geste impétueux. L'affaire fit grand bruit et fut rapportée jusque dans les journaux de la ville de Québec. L'incident n'est peut-être pas unique dans les annales du théâtre montréalais, mais le compte rendu dont il fit l'objet dans les journaux l'est certainement. Dans *Canada-Revue*, Henri Roullaud prend la juste mesure de l'événement :

La presse elle-même n'a pas toujours compris son rôle. Certains journaux, surtout au début, ont systématiquement loué ou blâmé le théâtre, sans s'inquiéter le moins du monde si leurs opinions variables étaient ratifiées par le public impartial. D'autre part, des intimités trop étroites se sont établies entre artistes et journalistes; cela a donné naissance à des petites coteries qui ont toujours tendu à diriger l'opinion dans un sens parfois contraire à la vérité²⁶.

Nous sommes alors au tout début de ce que l'on peut appeler «l'ère de la publicité», qui remplace celle de l'opinion. Là où elle domine, surtout dans la grande presse quotidienne, la publicité met provisoirement un terme au jugement. Encore en 1905, Adjutor Rivard écrit :

[L]e directeur de théâtre, qui paye sec, veut qu'on lui fasse de la réclame sans barguiner. Le journaliste qui dirait la vérité sur les pièces à la camelote et ne les traiterait pas d'«incomparables chefs-d'œuvre» verrait du coup diminuer de plusieurs sous sa recette quotidienne — Que dis-je? — il n'aurait plus droit à la distribution des billets de faveur: rédacteurs en chef qui se prèlassent à l'orchestre, reporters qui du balcon lorgnent les loges, saute-ruisseaux de la rédaction qui grimpent au paradis, tous seraient obligés de payer leurs places! Il ne faut pas s'attendre à si grande abnégation²⁷.

La publicité dispose également de la logique du fait divers. On se serait attendu à ce que, en 1898, la presse quotidienne souligne avec un certain plaisir l'ouverture du Théâtre des Variétés, premier théâtre régulier en langue française. On ne trouve rien de tel. Le 19 novembre 1898 paraît une publicité du théâtre, «Seul théâtre français à Montréal», mais on n'aura même pas le compte rendu de la pièce, *Les orphelines de la charité*, le mardi suivant. De même pour l'ouverture du Théâtre National, en août 1900. L'annonce publiée le 18 prévoit qu'on jouera *Faust*, chef-d'œuvre de Goethe, «au nouveau théâtre français de la rue Beaudry», et bien que

26 Henri Roullaud, «Théâtre français. Chronique», *Canada-Revue*, 25 mai 1894, p. 251.

27 Antoine [Adjutor Rivard], «La critique dramatique», *Le Nationaliste*, 22 octobre 1905, p. 2.

l'on y annonce du même coup que «M^{me} Clara d'Artigny, la véritable créatrice du rôle de Marguerite en Canada, a signé un engagement de plusieurs semaines avec les directeurs du Théâtre National²⁸», il n'y aura pas de compte rendu le mardi 21. Il faut attendre le samedi suivant pour que le chroniqueur signale le succès (réel ou fictif, nous n'en savons rien) du Théâtre National: «Nos concitoyens se sont portés toute la semaine à ce théâtre, qui est en train de s'acquérir une popularité qui ne pourra que s'accroître, nous en sommes convaincus²⁹.» En revanche, en février 1902, l'inauguration du Théâtre des Nouveautés, qui se prétend notre Comédie-Française, est soulignée comme un événement attendu. Il faut dire que le théâtre est la propriété de la Société anonyme des théâtres, dont font partie notamment l'avocat Gonzalve Desaulniers et Zénon Fontaine, futur directeur de *La Presse*. Aussi lirons-nous le lendemain de la première: «Salle comble, hier soir, pour l'inauguration et comble du tout Montréal sélect des grandes premières³⁰.»

En 1891 encore, *La Patrie* montait aux barricades pour soutenir la diva contre les mandements de l'archevêché. En 1905, à l'occasion d'une nouvelle tournée de Sarah Bernhardt, le journal se conduit comme une autruche. Quand la comédienne française entreprend sa série de représentations au Théâtre-Français, c'est tout juste s'il lui consacre un sous-titre, «Sarah Bernhardt et Victorien Sardou», pas même en manchette, mais en deuxième colonne, sans photographie, derrière les publicités régulières de l'Académie de musique et du Théâtre His Majesty's³¹. L'article portant sur le Théâtre-Français ne donne pas les titres de ses spectacles. Il trace plutôt le bilan de la saison de Paul Cazeneuve, qui a cédé son théâtre à l'actrice française. C'est dire le poids des publicitaires. Au XIX^e siècle, le public achetait le journal; en 1905, les théâtres achètent le journal et ils ne veulent pas de vagues. Il n'est pas question de créer un événement avec cette nouvelle tournée que l'archevêché désapprouve vivement. Les comptes rendus sont plus brefs. On parlera bien sûr de triomphe, mais sur un ton convenu, sans argumentation: «Inutile [...] de parler du génie de Sarah, ce serait une répétition d'épithètes³².» Seule innovation, la présentation d'une entrevue réalisée à l'hôtel Windsor à la demande de la diva, sur le modèle des conférences de presse³³. Le chroniqueur du *Nationaliste*, un hebdomadaire d'opinion, écrit:

Si nous étions le directeur de *La Presse* ou de *La Patrie*, nous croirions avoir fait un acte malhonnête en nous conformant aux ordres de M^{gr} l'archevêque de Montréal, juste assez pour ne pas perdre le produit de l'annonce des pièces condamnées par Sa Grandeur. Les étrangers qui lisent les journaux en des temps comme la semaine dernière doivent se demander quelle race de cafards nous sommes³⁴.

28 «Nos théâtres», *La Patrie*, 18 août 1900, p. 5.

29 «Nos théâtres», *La Patrie*, 25 août 1900, p. 10.

30 «Nos théâtres», *La Patrie*, 4 février 1902, p. 5.

31 «Nos théâtres», *La Patrie*, 25 novembre 1905, p. 10.

32 «*La dame aux camélias*», *La Patrie*, 29 novembre 1905, p. 3.

33 «Nos théâtres», *La Patrie*, 28 novembre 1905, p. 5.

34 «À propos de théâtre», *Le Nationaliste*, 3 décembre 1905, p. 1.

La suite de la tournée, qui fut particulièrement houleuse, est traitée dans les faits divers. Les journaux montréalais publient des dépêches annonçant que « Sarah Bernhardt [a été] applaudie par la foule à son arrivée à Québec³⁵ ». Or, l'on sait que le séjour à Québec a rapidement tourné à la catastrophe. C'est bien timidement que *La Patrie* rapporte que « [l']auditoire se composait en très grande partie de l'élément anglais de cette ville et de nombreux étrangers. On a remarqué que l'élite de la société française de Québec n'y était pas aussi largement représentée que l'on s'y attendait³⁶ ». D'autres nieront jusqu'à l'authenticité de l'entrevue vitriolique que la diva aura accordée à *L'Électeur* après que M^{gr} Bégin eut menacé les éventuels spectateurs d'excommunication. La semaine suivante, *Le Nationaliste* en remet : « Maintenant que Sarah est partie, et que nous sommes entre nous, ne pourrions-nous pas songer à tirer parti de cette aventure désagréable, en nous demandant si tel reproche jeté au hasard par une femme mal maîtresse d'elle-même, n'est pas peu ou prou mérité³⁷ ? »

LE THÉÂTRE COMME CHRONIQUE

D'une certaine manière, dans ces années où la publicité domine à peu près entièrement le feuilleton dramatique, la presse quotidienne s'est largement coupée de son public. Elle ne décrit plus avec le même bonheur qu'avant la composition mondaine du parterre et elle ne note plus les mouvements de la foule ou les bruits de la salle avec le même brio. Le communiqué de presse, même allongé de quelques commentaires, est une formule neutralisée, lessivée de toute opinion véritable au profit de la réclame. Ce que révèle la réaction du *Nationaliste* devant la tournée de Sarah Bernhardt en 1905 trace les limites de ce discours. Mais elle témoigne également de la nouvelle concurrence que livre sur ce plan la presse hebdomadaire à la presse quotidienne. Dans son ouvrage *L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Hervé Guay montre bien comment, au tournant du xx^e siècle, cette presse hebdomadaire apparaît comme le creuset de la critique dramatique moderne. Le théâtre y est l'objet d'une attention soutenue et régulière, et il occupe « une fraction plus importante de l'espace rédactionnel³⁸ » que dans la grande presse quotidienne, laquelle n'accorde qu'une attention bien distraite au théâtre de langue française, puisqu'elle tire l'essentiel de ses revenus publicitaires en ce domaine des théâtres de langue anglaise. C'est sans doute du côté de la presse libérale, depuis *Le passe-temps*, où dès novembre 1898 Gustave Comte présente des portraits d'artistes et de comédiens de théâtre dans une chronique intitulée « Silhouettes artistiques », jusqu'au *Pays*, où le comédien Ernest Tremblay signe son « Feuillet théâtral », qu'on observe le plus clairement l'émergence d'un discours qui de toute évidence est plus sensible au travail artistique et mieux informé des exigences de la scène³⁹. Sans doute le fait que

35 « Sarah Bernhardt », *La Patrie*, 4 décembre 1905, p. 3.

36 « Nouvelles de Québec », *La Patrie*, 5 décembre 1905, p. 8.

37 Paoloff, « Sarah Bernhardt à Québec », *Le Nationaliste*, 10 décembre 1905, p. 1.

38 Hervé Guay, *L'éveil culturel*, p. 12.

39 C'est à cette série de critiques qu'appartient Marcel Dugas qui, au cours de la saison 1909-1910, publiera une chronique régulière consacrée au théâtre dans les pages du *Nationaliste*. Ces chroniques seront rééditées

plusieurs des chroniqueurs réguliers de ces hebdomadaires sont ou ont été à leur heure des comédiens ou des musiciens, parfois même des directeurs de troupe, a-t-il contribué à introduire cette préoccupation toute centrée sur le théâtre local de langue française, convaincus qu'ils sont de la nécessité de créer une tradition nationale de haute tenue. Surtout, ce discours renoue avec le public qu'il ne se contente pas de décrire puisqu'il en adopte le point de vue, jugeant l'architecture de la salle et les décors de la scène, évaluant les effets créés par les décors, les costumes ou le jeu des comédiens, riant ou pleurant avec eux.

La disparition de la Société de l'Opéra français en 1896 paraît avoir tari la plume des chroniqueurs dramatiques des grands quotidiens, qui n'ont survécu à l'offensive de la publicité qu'à titre de chefs de pupitre, responsables de recueillir, de traduire et de mettre en pages les communiqués de presse venus des directions de théâtre. À l'occasion, ils se permettent un commentaire général. Toutefois, et de plus en plus, les grands quotidiens vont spécialiser certaines pages de leur journal, séparant ainsi la page éditoriale, la page féminine, la page sportive. La création d'une page spécialisée, consacrée aux arts de la scène, participe de ce mouvement. En février 1904, par exemple, *La Presse* présente une page « Musique. Comédie. Drame », signée par Jacques Franc (pseudonyme d'Émile Bélanger), où renaît timidement une chronique qui commente l'activité théâtrale, à côté des annonces publicitaires et des communiqués de presse ou des comptes rendus qui en dérivent. Quelques mois plus tard, en août, le journal annonce cependant le départ de son chroniqueur, parti étudier le fonctionnement des théâtres à Paris. Un nouveau chroniqueur arrive alors, dont la première intervention est de féliciter Georges Gauvreau d'avoir nommé deux Canadiens comme directeurs artistiques du Théâtre National. L'annonce peut paraître anodine, mais elle témoigne certainement de la nouvelle orientation du journal, qui autorise désormais le jugement et accorde une plus grande importance aux théâtres français de la ville.

D'un journal à l'autre, la presse quotidienne va ainsi chercher à embaucher des journalistes responsables d'une page qui n'est jamais spécialisée et qui, de ce fait, reste longtemps un pêle-mêle. En effet, la plupart de ces pages couvrent aussi bien les récitals et les concerts que les représentations dramatiques et les spectacles de danse. Ce qui réunit ces disciplines est le fait qu'elles désignent les arts du spectacle vivant, qui se déploie en présence d'un public s'étant déplacé dans l'espace urbain le temps d'une soirée. Rares sont alors les journalistes qui disposent d'une formation débordant les études classiques, qui ont fréquenté les œuvres de répertoire et maîtrisent le vocabulaire pour en parler. La page « Amusements » des grands quotidiens ne parvient donc pas à dépasser la logique du feuilleton, bien que celui-ci ne soit plus exclusivement dramatique. Ces pages créent néanmoins les conditions nécessaires pour que réapparaisse le temps venu le journalisme culturel d'opinion.

en recueil sous le titre *Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron canadien* (Paris, Henri Falque, 1911, 247 p. ; publié sous le pseudonyme de Marcel Henry), premier recueil de chroniques dramatiques de la littérature québécoise. Notons que, dans cette réédition, Dugas a soigneusement éliminé tous les paragraphes qui concernaient la représentation pour ne conserver que l'étude du texte dramatique. Voir Hervé Guay, *L'éveil culturel*, p. 197-212.

Dans la presse quotidienne, ces pages et chroniques resteront longtemps éphémères (mais nombreuses) et sans véritable incidence sur la vie artistique. En 1910 encore, Ernest Tremblay écrit : « Depuis bientôt quinze ans que le théâtre français existe à Montréal d'une façon plus ou moins stable, pour la comédie, mais régulière pour le drame, aucun des grands journaux français ne s'est occupé d'encourager par une critique honorable et avisée ces institutions⁴⁰. » Il faut attendre la fin de la Première Guerre mondiale pour voir apparaître dans les quotidiens les premières chroniques de critique régulières. Celles-ci auront une triple fonction : informer le lectorat de l'activité théâtrale, offrir un compte rendu critique de certaines productions, proposer une réflexion générale sur divers aspects du théâtre⁴¹. En ce sens, elle contribue au rétablissement du contenu éditorial, distinct de la publicité, qui constitue le journal moderne. Aucun critique n'aura de véritable carrière continue dans la presse francophone avant Jean Béraud, qui entre à *La Presse* en 1926 et y reste jusqu'en 1958. Toutefois, il s'agit là d'une autre époque. Force est pour l'instant de constater l'échec de la grande presse quotidienne à négocier, au tournant du xx^e siècle, son virage en matière de traitement du théâtre comme objet culturel.

40 Ernest Tremblay, « Feuillet théâtral », *Le Pays*, 2 avril 1910, p. 2. Cité par Hervé Guay, *L'éveil culturel*, p. 13.

41 Voir la contribution de Dominique Garand (« Quand les critiques jettent un regard critique sur leur propre métier (introduction à l'anthologie) », p. 51-60) à l'ouvrage publié sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre, *Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres*.

DEUX CANADIENS FRANÇAIS DANS LA COURSE AUTOUR DU MONDE

+ + +

CHARLOTTE BIRON

Université Laval/Université Paul-Valéry – Montpellier 3 (France)

La vie matérielle est analogue à la vie animale ; il faut qu'un pays soit sillonné de chemins de fer comme un membre est sillonné de muscles et de nerfs. Les voies de communication rapides sont comme les artères et les veines où se précipite le sang : sans elles, pas de circulation, pas de vie possible¹.

Écrivain sur la route, le reporter ne se trouve pas dans le confort d'un bureau, attaché qu'il est à cette promesse d'offrir au lecteur le meilleur angle d'observation sur le réel. Il engrange du millage, à bord d'un fiacre, d'un wagon, d'une cabine sur l'océan, bientôt d'un ballon dans les airs. Cité par Pascal Durand dans *La civilisation du journal*, le *Larousse* de 1875 ne laisse pas de doute sur la capacité la plus essentielle de l'auteur de reportages : « "La France doit à l'Angleterre ce type de journaliste à qui les jambes sont plus indispensables que le style²." » Il faut passer outre la pointe désapprobatrice et antibritannique du vieux dictionnaire et noter plutôt l'importance du mouvement comme contrainte et comme propriété compensatoire dans l'écriture du reportage. C'est l'idée qui survient aussi dans l'entrée en matière de Lorenzo Prince, reporter montréalais à *La Presse*, alors qu'il est en Russie durant son voyage autour du monde : « Moscou a été décrit tant de fois par des plumes, auxquelles je ne ferai pas l'injure de comparer mon misérable crayon de journaliste en tournée universelle à toute vapeur [...]³. » Si le reporter relègue symboliquement et temporairement l'écriture au second plan — après tout, il usera lui aussi de techniques littéraires —, c'est donc entre autres pour mieux mettre en valeur le rythme et la distance géographique qui motivent et marquent son écriture.

1 Arthur Buies, « Le chemin de fer de la rive nord » [conférence prononcée à Québec le 26 mars 1874, publiée dans *L'Opinion publique* le 16 avril 1874], *Chroniques II*, édition critique établie par Francis Parmentier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1991 [publiée initialement dans le recueil *Chroniques II : voyages, etc., etc.* en 1875], p. 251.

2 Pascal Durand, « Le reportage », Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Opus magnum », 2011, p. 1020.

3 Lorenzo Prince, « Le tour du monde », *La Presse*, samedi 27 juillet 1901, p. 2.

Entre les nouvelles et les journalistes se trame un réseau dont les moyens et les ramifications n'ont cessé de croître depuis l'avènement du journal d'information au XIX^e siècle. Le genre du reportage occupe le premier plan de la mutation généralisée qui introduit la presse d'information dans le monde occidental. Il incarne le succès de la nouvelle (de l'insignifiant accident jusqu'aux plus grands événements) en convoquant une imagerie épique et aventurière liée à ce mouvement. Il n'est donc pas sans intérêt de superposer au réseau des routes, des rails et des lignes maritimes le lacs des chemins du reporter qui s'établissent progressivement au XIX^e siècle pour s'interroger sur les débuts du reportage québécois. Il existe encore peu de travaux sur le reportage au Québec ou sur le reportage francophone dans les journaux en Amérique du Nord. La critique s'est intéressée à des écrivains-journalistes, à des journaux et à certains genres proches du reportage, notamment au fait divers⁴ et au récit de voyage⁵, mais, hormis les recherches pionnières de Jean de Bonville à la fin des années 1980⁶ et l'ouvrage encore récent de Guillaume Pinson sur la culture médiatique francophone⁷, les travaux existants n'ont touché qu'indirectement au reportage. Bonville a détaillé la manière dont le genre émerge à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle au Québec sous l'impulsion d'une série de transformations socioéconomiques et techniques qui touchent de différentes façons l'ensemble du monde occidental, transformations qui font du journal d'opinion un média de grande diffusion financé par la publicité. Parmi celles-ci, le développement fulgurant des transports et des communications s'imbrique dans la matière et dans les modalités qui permettent la naissance du genre. Composé au rythme du télégraphe, des trains et des bateaux, le genre s'avère dès ses balbutiements intimement lié à la notion de déplacement, tandis que parallèlement le journal d'information s'est tendu vers une réduction asymptotique et même vers l'illusion d'un effacement de la distance et du temps qui séparent le lecteur et son contenu, journalistique et publicitaire. Dans son ouvrage sur l'espace médiatique francophone, Guillaume Pinson présente ce rétrécissement du monde lié au réseau complexe d'emprunts et d'échanges qui existe entre les journaux de part et d'autre de l'Atlantique. L'étude des circulations et des modélisations des formes journalistiques dans les zones francophones lui permet de commenter l'omniprésence du genre : « Le mouvement de convergence vers le reportage traduit ainsi une forme particulièrement frappante de "synchronisme poétique" international, ce que ne manquent pas d'ailleurs de

-
- 4 Voir les thèses suivantes : Jessica Glatigny, *La production du fait divers en France et au Québec de 1885 à 1935. Une étude comparée de la presse*, thèse de doctorat, Poitiers/Montréal, Université de Poitiers/Université du Québec à Montréal, 2011, 612 f. ; Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et représentations du crime au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2015, 545 f. Une version remaniée de cette dernière thèse a été publiée en 2016 aux Presses de l'Université de Montréal (coll. « Socius ») sous le titre *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*.
 - 5 Voir les travaux de Pierre Rajotte : *Le récit de voyage au XIX^e siècle. Aux frontières du littéraire*, avec la collaboration de Anne-Marie Carle et François Couture, Montréal, Triptyque, 1997, 282 p. ; *Le voyage et ses récits au XX^e siècle*, Québec, Nota bene, 2005, 417 p.
 - 6 Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914. Genèse d'un média de masse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 416 p.
 - 7 Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord, de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2016, 359 p.

relever les contemporains⁸.» Il décrit l'histoire du journal et du reportage dans ce « territoire immense » et ce « marché exigu⁹ » qu'est le Québec en remontant dans son panorama jusqu'en 1774, date de l'Acte de Québec. L'espace québécois s'étend alors des Grands Lacs jusqu'à une partie de l'Ohio : c'est le Canada, avant d'être le Bas-Canada, avant d'être le Québec.

Sur cet immense morceau de continent à la fin du xviii^e siècle, le reportage n'existe pas encore ; il faut attendre la deuxième moitié du xix^e siècle. Le grand reportage n'en est alors qu'à ses débuts, mais on trouve déjà sa préfiguration dans des récits de voyage publiés en périodiques, ceux des écrivains Arthur Buies ou Honoré Beaugrand par exemple. Comme pour tous les genres, la naissance du reportage « n'est pas celle d'un être vivant¹⁰ ». La critique littéraire a en effet montré qu'il avait plusieurs sources¹¹, et qu'il s'était entre autres construit à partir du fait divers¹² et du récit de voyage publié en journaux¹³. Il recouvre tantôt la logique de proximité et le caractère social du fait divers, tantôt les grands déplacements qui figurent dans le récit de voyage journalistique, croisant sans cesse dans ses mailles les fils opposés du familier et du lointain. On peut d'ailleurs concevoir la naissance d'un genre médiatique comme celle d'une forme littéraire, se réalisant à partir de « transformations », d'« assemblages », mais également, comme le rappelle Marielle Macé, par « transplantation à partir du non-littéraire¹⁴ ». Bien plus qu'un arrière-plan historique, les conditions matérielles et techniques participant de l'apparition du reportage se sont ainsi greffées au corps générique. L'analyse d'un reportage spécifiquement québécois peut ainsi paraître problématique, entre autres parce que le syncrétisme technique ou textuel qui prend forme et corps dans le reportage comme sur la page du journal d'information s'inscrit dans un imaginaire et une évolution transnationale, dans un monde se médiatisant globalement. Les débuts du reportage et du grand reportage québécois se situent encore difficilement dans une chronologie précise¹⁵, mais les journaux du Canada reprennent dès le xix^e siècle les textes de grands reporters français¹⁶. On peut

8 *Ibid.*, p. 208.

9 *Ibid.*, p. 40-47.

10 Marielle Macé (dir.), *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus. Lettres », 2004, p. 43.

11 Dans l'introduction de l'ouvrage *Roman et reportage*, Myriam Boucharenc en parle comme d'un « entre-genres ». Myriam Boucharenc (dir.), *Roman et reportage. Rencontres croisées*, actes du séminaire du Centre des sciences de la littérature française qui s'est tenu à l'Université Paris-Nanterre de 2010 à 2012, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2015, p. 225.

12 Voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, Éditions Seli Arslan, coll. « Histoire, cultures et sociétés », 2004, 332 p. ; Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2001, 367 p.

13 Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au xix^e siècle*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 293.

14 Marielle Macé (dir.), *Le genre littéraire*, p. 43.

15 Non seulement les travaux sur le reportage, et plus spécifiquement sur le grand reportage, sont encore limités, mais la numérisation de nombreux journaux reste encore à faire. On peut penser à *La Presse*, dont Jean de Bonville associe la date de création au tournant caractérisant l'avènement de la presse d'information et dont les premières décennies ne sont disponibles qu'en microfilms.

16 Pour l'histoire des reporters français dans la littérature, voir entre autres l'excellente thèse de Mélodie Simard-Houde : *Le reporter, médiateur, écrivain et héros. Un répertoire culturel (1870-1939)*, thèse de doctorat, Québec/Montpellier, Université Laval/Université Paul-Valéry – Montpellier 3, 2015, 909 f.

lire dans *Le Courrier du Canada* les «Vingt-cinq lieues en ballon¹⁷» de Paschal Grousset, collaborateur à la *Gazette de Paris* et au *Figaro* en 1867, ou encore le reportage «Un Canadien français au Pôle Nord¹⁸» de Ludovic Naudeau, rédigé pour le *Journal* à Paris en 1901. Autrement dit, les éléments qui entrent dans sa définition ne sont pas uniquement caractéristiques de la forme telle qu'elle se présente dans la province, et il est aisé de constater qu'une étude sur le reportage au Québec devra mesurer le genre à d'autres définitions, notamment en regard des similitudes qu'il possède avec la pratique du journalisme aux États-Unis et en France. Or, c'est là une partie de l'intérêt de cet objet qui ne s'insère pas si aisément dans le corpus québécois. Imbriqué dans un système médiatique international, cosmopolite, compétitif et multilingue, le reportage dès ses débuts met en cause l'enracinement du journal et de la littérature dans le terroir québécois du XIX^e et du début du XX^e siècle.

L'étude qui suit propose de remonter à la présence concrète et discursive de ces nouveaux moyens techniques et technologiques dans le contexte où s'inscrit le reportage au Québec. Elle prend pour corpus principal un cas précis, c'est-à-dire la série du «Tour du monde» de Lorenzo Prince et d'Auguste Marion publiée par *La Presse* en 1901, dont les reportages ont été retenus ici pour trois raisons toutes simples : ils sont motivés par le développement des transports, ils sont liés et comparables aux reportages autour du monde réalisés par d'autres journalistes ailleurs en Occident au même moment et ils sont l'un des premiers projets de grands reportages connus au Québec. L'analyse vise à saisir les contraintes liées au temps et à l'espace dans l'écriture du tour du monde telles que les reporters et *La Presse* s'en sont saisis, mais également à cerner la spécificité de cette série, artefact issu du déplacement et de la traversée des frontières de deux reporters canadiens-français au tournant du siècle.

SUR LE CONTINENT ET LA PAGE DES JOURNAUX

Il faut imaginer le Bas-Canada et l'Amérique du Nord avant le milieu du siècle. Depuis 1774, il y a eu la guerre d'Indépendance des États-Unis (1775-1783) et la signature de l'Acte constitutionnel (1791). Le territoire a rétréci, et le poids politique des francophones a fondu. Au début du XIX^e siècle, on circule sur des routes de terre et par les cours d'eau, qui ne permettent pas de franchir une grande distance et qui sont largement impraticables durant l'hiver¹⁹. Pierre Rajotte souligne le bond qui s'opère entre le début et le milieu du siècle : en 1811, le trajet Montréal-New York dure «plus de huit jours en canot et en charrette²⁰», alors qu'en 1850, on peut faire Québec-New York en bateau à vapeur en deux jours et demi. En 1867, avec l'Acte de l'Amérique du Nord britannique, on décide de relier l'ensemble des colonies confédérées

17 Paschal Grousset, «Vingt-cinq lieues en ballon», *Le Courrier du Canada*, 16 septembre 1867, p. 1.

18 Ludovic Naudeau, «Un Canadien français au Pôle Nord», *Le Courrier du Canada*, 9 avril 1901, p. 2. Il est à noter, pour qu'il n'y ait pas confusion, qu'il s'agit bien d'un reporter français s'intéressant à un voyageur canadien-français dont le texte est repris dans un périodique canadien.

19 Les brise-glaces arrivent en 1908 ; voir Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914*, p. 21.

20 Pierre Rajotte, *Le récit de voyage au XIX^e siècle*, p. 28.

par chemin de fer²¹. Durant son passage dans l'Ouest américain, dont il publiera le récit dans *La Patrie* en 1890, Honoré Beaugrand mesure l'exceptionnelle différence entre son parcours de Montréal à Chicago par le «*Grand Trunk Railway*» et celui du baron de Lahontan en 1687, dont il évoque le trajet par la rivière Détroit et le lac Saint-Clair juste avant les voyages «à Michillimakinac, par la route que l'on suivait alors pour atteindre le portage de Chegakou²²». Beaugrand compare son trajet à un jeu d'illusion au théâtre, par lequel les décors «s'élèvent ou s'enfoncent, paraissent et disparaissent²³». C'est le cours du trajet qui sert de scénographie au récit de voyage journalistique et au grand reportage. Le train, le télégraphe et les lignes maritimes régulières modifient la carte, et le réseau de transport et de communication fascine les journalistes.

On constate la mention des transports et des communications un peu partout dans les périodiques: dans les encarts publicitaires et les prospectus, dans les textes et dans la forme même du support. Le télégraphe, c'est bien connu, façonne le journal par ses contraintes techniques et économiques: il fournit de la matière, mais formate aussi les sections, segmentant l'espace en courtes dépêches placées en frises verticales. Le fait divers des débuts s'inscrit dans son prolongement soit par le rappel simple du vocable «télégraphique», ou encore par l'évocation de sa rapidité — «dernières dépêches», «dernières nouvelles» — ou de sa provenance — «nouvelles de Montréal», «de Québec», «des États-Unis²⁴», etc. Les colonnes de faits divers mettent en lumière, de manière constante, les déplacements, les communications et les succès ou les échecs de cette circulation. Le rédacteur ou l'éditeur qui s'occupe de faits divers agit comme relais à l'intérieur du système économique et technique, compulsant parmi les télégrammes et les journaux étrangers la matière de sa rubrique, tout en relevant les événements à proximité (accidents, vols, agressions, bagarres, conflits judiciaires, meurtres et suicides). Il est frappant de voir côte à côte, et traités sur le même ton, ces paragraphes extraits des publications étrangères et les entrefilets tirés des dépêches du télégraphe avec les nouvelles locales. La petite information de proximité, «recensement inlassable du très petit²⁵», reconduit en fait une familiarité presque rurale près de la conversation de village. Suivant de très près l'évolution technique dont il est lui-même issu, le fait divers se présente tantôt comme une célébration du réseau, tantôt comme une réaction méfiante face aux risques modernes, liés à l'existence «des voitures, des tramways et des appareils ménagers», à «la mécanisation qui s'accélère dans les usines» et à «la population qui se densifie²⁶», comme le souligne l'historienne Magda Fahrni. Témoins privilégiés de ces changements, les journaux marquent leur appartenance au réseau dont

21 Jean de Bonville, *La presse québécoise de 1884 à 1914*, p. 17.

22 Honoré Beaugrand, «Chapitre II, 28 octobre 1889», *Six mois dans les montagnes Rocheuses. Colorado, Utah, Nouveau-Mexique*, préface de Louis Fréchette, Montréal, Granger frères, 1890, 323 p.; d'abord dans la série «Lettres de voyage», *La Patrie*, publiée du 22 mars 1890 au 3 mai 1890, p. 33-34.

23 *Ibid.*, p. 23.

24 Jessica Glatigny, *La production du fait divers en France et au Québec de 1885 à 1935*, f. 73.

25 *Ibid.*

26 Marie-Claude Bourdon, «Histoire des accidents. Entretien avec l'historienne Magda Fahrni», *Journal L'UQAM*, vol. XXXV, n° 8, 8 décembre 2008, en ligne : <http://www.uqam.ca/entrevues/entrevue.php?id=466> (page consultée le 3 juin 2017).

ils sont tributaires. Le fait divers est ce «terreau du reportage²⁷», qui rend compte d'un monde lui aussi obnubilé par le progrès, par l'accélération des échanges et des transports.

LE REPORTAGE-ÉVÉNEMENT

À la fin du siècle, les journaux mettent au point des méthodes d'autopromotion influencées par les nouveaux moyens de communication et de déplacement. Le slogan du quotidien *La Presse* n'occupe pas seulement le coin gauche de la une : on le retrouve jusque sur une montgolfière au-dessus de son bureau de Montréal²⁸. Ces méthodes se matérialisent aussi en reportages-événements²⁹, particulièrement récurrents dans *La Presse* à la fin du siècle. La prémisse est un mélange d'apologie du progrès et de publicité. En 1901, *La Presse* finance une expédition sur le Saint-Laurent pour montrer qu'il est possible de naviguer sur le fleuve pendant l'hiver³⁰. Elle s'attarde aussi au développement des moyens de communication, et publie des textes comme les résultats des «expériences de radiotélégraphie menées entre son siège social et son bureau de Joliette³¹». Même si les journaux québécois de la fin du XIX^e siècle n'ont pas du tout la vulgarité et le sordide des journaux jaunes du XX^e siècle³², Bonville voit dans cette autopromotion «un des traits les plus caractéristiques du *yellow journalism* américain³³», «journalisme jaune» se définissant par un étalage d'informations provocantes plus ou moins vérifiées, généralement axées sur le crime, la moralité, le sensationnel, et une esthétique tapageuse visant la promotion du journal. Les nouvelles méthodes de *La Presse* lui valent d'être traitée de «putain de la rue Saint-Jacques³⁴» par Henri Bourassa, et Bonville rappelle qu'une partie de la rédaction de *La Presse* s'inspire de la presse aux États-Unis. Trefflé Berthiaume, propriétaire du journal de 1889 à 1915, cherche à utiliser le langage des nouveaux

27 L'expression apparaît à plusieurs reprises dans les travaux sur le reportage, entre autres dans l'ouvrage de Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord, de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*.

28 *La Patrie* aussi aura une montgolfière à ses couleurs; voir Jean de Bonville, «Le "nouveau journalisme" américain et la presse québécoise à la fin du XIX^e siècle», Florian Sauvageau (dir.), *Variations sur l'influence culturelle américaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Culture française d'Amérique», 1999, p. 85.

29 Pour l'histoire du reportage-événement en France, voir, dans la thèse de Mélodie Simard-Houde, la section intitulée «Le reportage-événement, entre allographie et autographie» (*Le reporter, médiateur, écrivain et héros*, f. 709-734).

30 Jean de Bonville, «Le "nouveau journalisme" américain et la presse québécoise à la fin du XIX^e siècle», p. 84.

31 *Ibid.*

32 Dans ses recherches sur le sensationnalisme dans la culture médiatique au Canada, aux États-Unis, en France et au Mexique (entre autres), Will Straw retient les années 1950 et 1960 comme l'âge d'or du journal jaune au Québec, avec des titres comme *Montreal-Confidential*, *Can-Can*, *Tabou*, *Ici Montréal* et *Crime et sensation*. Will Straw, «Canada: The Québécois Journaux Jaunes (Yellow Papers)», *Print Culture*, juin 2016, en ligne : <https://willstraw.com/the-quebecois-journaux-jaunes-yellow-papers> (page consultée le 3 juin 2017).

33 Jean de Bonville, «Le "nouveau journalisme" américain et la presse québécoise à la fin du XIX^e siècle», p. 85.

34 André Beaulieu et Jean Hamelin, «Le cas particulier des journaux jaunes», *La presse québécoise des origines à nos jours*, t. IX : 1955-1963, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. viii.

journaux d'information américains. Lorenzo Prince, rédacteur en chef au tournant du siècle, se rend à New York en 1898 pour recueillir des « modèles à imiter » : illustrations, manchettes, unes attrayantes avec de gros caractères ne servant qu'à annoncer les nouvelles se trouvant à l'intérieur des journaux, « gravures comiques des actualités³⁵ ». Les journalistes au Canada s'inspirent des façons de faire américaines, comme en France d'ailleurs, mais les modèles de mise en pages et les contenus circulent de part et d'autre du continent et de l'Atlantique dans un système d'« interdépendances médiatiques globales³⁶ » que Guillaume Pinson met en lumière dans son étude du réseau de la presse francophone, et qui se situent au fondement même du journalisme.

Qu'il soit jaune ou non, le reportage-événement se passionne pour les infrastructures, les technologies et les techniques qui stimulent sa croissance. Son fonctionnement est simple. À partir du substrat de l'actualité, le journal forge les circonstances d'un reportage pour attirer le lectorat. Le travail est réparti entre l'instance éditoriale et le journaliste ; l'événement est annoncé par la rédaction (« *La Presse* entre en lice dans la Course autour du Monde. Hier soir [...] elle dépêchait deux de ses rédacteurs, MM. Auguste Marion et Lorenzo Prince³⁷ »), et les reportages sont publiés par la suite, dans une séquence apparentée au feuilleton. Le récit fonctionne donc en deux temps. En s'inspirant des télégrammes des reporters et en déduisant, voire en inventant le reste, l'instance éditoriale tente de suivre au plus près le déroulement en temps réel de l'événement, tandis que le récit long, souvent sériel, du reporter est publié ultérieurement, parfois intercalé au récit de la rédaction. Le tout s'accompagne de titres en grosses lettres et d'illustrations attrayantes. Selon Mélodie Simard-Houde, la particularité du reportage-événement relève de cette « énonciation éditoriale dans la médiatisation du reportage³⁸ ». En fait, la rédaction n'a pas beaucoup d'informations à portée de main hormis l'itinéraire de son reporter et les quelques dépêches qu'elle reçoit et qu'elle publie. En anticipant constamment la suite, l'instance éditoriale construit les linéaments du reportage à venir, ne craignant, au passage, ni les exagérations ni les erreurs potentielles qui découlent de ses extrapolations.

FAIRE LE TOUR DU MONDE

Le parangon de ces reportages-événements reste la course autour du monde dans laquelle différents journaux d'Europe et d'Amérique du Nord se lancent en 1901, enthousiasmés par l'achèvement de la construction du Transsibérien. Le 3 août 1901, le reporter Lorenzo Prince reprend dans les journaux les éléments déclencheurs de cette course :

35 Jean de Bonville, « Le "nouveau journalisme" américain et la presse québécoise à la fin du XIX^e siècle », p. 90.

36 Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord*, p. 4.

37 Lorenzo Prince, « Le tour du monde », *La Presse*, samedi 27 juillet 1901, p. 2. Désormais, seule la date sera mentionnée dans les références au « Tour du monde ».

38 Mélodie Simard-Houde, *Le reporter, médiateur, écrivain et héros*, f. 710.

[L]a presse sérieuse du monde entier discutait depuis des mois les changements qu'allait apporter la construction définitive du Transsibérien dans l'axe commercial de l'univers [...] sans parler de l'Europe militaire, qui se demandait avec peut-être quelque crainte si ce long ruban de chemin de fer n'allait pas devenir une menace pour les empires.

Les visées militaires de la Russie sont indéniables, mais le projet trouve essentiellement sa formule dans le roman *Le tour du monde en quatre-vingts jours*³⁹ de Jules Verne. Le journal français *Le Matin* lance le projet avec Gaston Stiegler. Suivront le reporter Henri Turot (au *Journal* de Paris), les trois journalistes américains Louis Eunson (du *Journal* de New York), Charles Fitzmorris (de l'*American* de Chicago) et William Crittenden (de l'*Examiner* de San Francisco), « un journaliste anglais⁴⁰ », un « participant allemand⁴¹ » ainsi que nos deux journalistes montréalais de *La Presse*, Lorenzo Prince et Auguste Marion. Le tour du monde avait déjà été accompli avec succès dans les années 1880 par des reporters américaines. En 1889, Nellie Bly⁴² et Elizabeth Bisland⁴³ s'engagent séparément sur les traces de Phileas Fogg. Leurs articles sont d'ailleurs rassemblés en recueils, tout comme ceux des Français Gaston Stiegler⁴⁴, journaliste du *Matin*, et Henri Turot⁴⁵, du *Journal*. Même la Canadienne Sara Jeannette Duncan, journaliste au *Montreal Star*, publie une version romanesque⁴⁶ du tour du monde qu'elle entreprend en 1888 accompagnée de la journaliste Lily Lewis, après avoir raconté en articles son périple dans le *Star*.

À l'époque, l'entreprise de Prince et de Marion suscite beaucoup d'enthousiasme. En juillet et en août 1901, on trouve des résumés et des échos de leurs reportages dans plusieurs publications, notamment *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, *L'Avenir du Nord*, *L'Étoile du Nord* et *Le Canada français*. Leur tour du monde marque l'imaginaire médiatique au début du siècle. Des années plus tard, *Le Canard* reprendra d'ailleurs avec ironie la fameuse course lorsque Auguste Marion tombera malade avant de succomber de la typhoïde. En octobre 1908, Marion se trouve à l'Hôtel-Dieu : « Pour le distraire, Lorenzo Prince va lui conter tous les jours les incidents de la course autour du globe, au cours de laquelle Marion s'oublia jusqu'à passer un mois à Tokyo⁴⁷. » Mais, sans le support du livre, auquel sont confiés les récits de Gaston Stiegler ou de Nellie Bly, les tours du monde de Lorenzo Prince et d'Auguste Marion sont à plus long terme condamnés à l'oubli. Prince nous parle pourtant de livres à

39 Jules Verne, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Hetzel, 1873, 217 p.

40 Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord, de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, p. 296.

41 Pendant qu'ils sont en Allemagne, Prince et Marion parlent d'un journaliste allemand dans la course qui travaille au *Tageblatt* à Berlin.

42 Nellie Bly, *Around the World in Seventy-Two Days*, New York, Pictorial Weeklies, 1890, 286 p.

43 Elizabeth Bisland, *A Flying Trip Around the World*, New York, Harper & Brothers, 1891, 204 p.

44 Gaston Stiegler, *Le tour du monde en 63 jours*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901, 379 p.

45 Henri Turot, *D'une gare à l'autre. Indo-Chine, Philippines, Chine, Japon*, Paris, Stock, 1901, 265 p.

46 Sara Jeannette Duncan, *A Social Departure. How Orthodocia and I Went Round the World by Ourselves*, New York, D. Appleton and Co., 1890, 448 p.

47 [S. n.], « Nos journalistes », *Le Canard*, 25 octobre 1908, p. 3.

écrire sur les régions qu'il traverse à la course: «Des pages et des pages des plus intéressantes pour vous pourraient être écrites sur cette contrée, qui n'a jamais été visitée par les Canadiens⁴⁸.»

LE TEMPS EN MORCEAUX

Pour plonger dans la course, il faut noter l'impossibilité de faire un tour parfait du monde, ce que Pierre Popovic rappelle dans un article sur le récit du Tour de France par Henri Desgrange et Albert Londres. Popovic montre que la circularité et l'exhaustivité inscrites dans l'énoncé du projet demeurent hors d'atteinte: «faire le tour d'une chose, d'une question, de sa chambre, d'un pays est en soi aporétique et illusoire⁴⁹». À l'instar du découpage et de la répétition qui formatent le Tour de France, le fractionnement et l'itération des récits du tour du monde structurent l'écriture. Le récit est constamment menacé à la fois d'un trop-plein et d'un effet de ressassement, le tour étant, comme chez les cyclistes, entrepris successivement au fil des années (depuis le récit de voyage jusqu'au reportage en passant par la fiction), et à répétition, simultanément, pendant la course même. Il va de soi — c'est une course — que le récit est porté avant tout par des contraintes de temporalité et de spatialité, dont on peut préciser qu'elles ont respectivement à voir avec la vitesse et avec la représentation du trajet, donc de la route. À ces deux paramètres s'ajoute entre autres le lieu d'origine des reporters, le Canada français, horizon à partir duquel et pour lequel ils écrivent.

Du premier article publié le mardi 28 mai 1901 annonçant le départ des reporters jusqu'aux derniers banquets célébrant leur exploit durant l'automne suivant⁵⁰, en passant par l'ensemble des textes et des illustrations, la chronologie s'avère assez compliquée pour le journal. Les différentes couches temporelles du récit se juxtaposent, différenciées par des choix graphiques (gros caractères, illustrations, encadrés, copier-coller de la forme des dépêches ou de la signature d'un autre journal) ou enchâssées directement dans les articles. L'ensemble fonctionne comme un casse-tête, dont chaque pièce possède un énonciateur et un cadre spatio-temporel spécifiques. Les textes fourmillent de dates, de jours de la semaine, d'horaires de train, de déictiques temporels («hier», «demain», «à l'instant») qui servent à situer le lecteur dans le temps — quitte à le confondre —, mais surtout à donner la mesure de la rapidité des coureurs et de la complexité du projet. La rédaction n'hésitera pas à interrompre le récit pour introduire une information de dernière minute. Le jeudi 20 juin, par exemple, l'article s'ouvre presque avec dépit sur l'expression «pas de nouvelles, bonne nouvelle», jusqu'à ce qu'une information envoyée par le correspondant de *La Presse* à Paris interrompe brusquement le fil de l'article: «Les

48 Lorenzo Prince, «Mes aventures», *La Presse*, samedi 3 août 1901, p. 1.

49 Pierre Popovic, «La métamorphose des oxymores. Le résumé de l'étape par Henri Desgrange et Albert Londres», *Études françaises*, vol. XLIV, n° 3, 2008, p. 122.

50 Le 5 août 1901, la rédaction raconte le banquet offert au Bout-de-l'Île en l'honneur de Lorenzo Prince. On y décrit le menu et on recopie les discours des dignitaires de la Chambre de commerce de Montréal qui sont présents.

lignes précédentes étaient livrées à la typographie, lorsque nous avons reçu le câblegramme⁵¹ suivant de notre correspondant de Paris: "Paris, 20 juin 1901. — Marion et Prince sont arrivés à Tchita, chef-lieu de la Transbaïklaïa. Sur l'Amour ce matin." Montet.» La juxtaposition produit des allers-retours dans le temps. La rédaction ne cesse de projeter les reporters vers l'avant, sautant du passé composé, de l'imparfait et du plus-que-parfait à un récit au futur, tandis que les «câblegrammes» et les reportages de Prince et de Marion, enchâssés sans trop de cérémonie à l'ensemble, forcent le lecteur à revenir en arrière. Ce décalage apparaît tôt, puisque le départ ne se fait pas le 28 mai, mais la veille, le 27, *La Presse* se joignant à la toute dernière minute au projet. Le mercredi 29 mai, la rédaction tire déjà les voyageurs vers l'avant: «Nos deux représentants dans la course fendent actuellement les eaux de l'océan [...]. MM. Marion et Prince toucheront Cherbourg, France, dimanche soir. [...] Quoi qu'il en soit, nos deux représentants devront prendre le train transsibérien soit mercredi prochain, soit samedi.» Dans sa thèse, Mélodie Simard-Houde commente le pouvoir presque cinématique de l'instance éditoriale dans les reportages de Gaston Stiegler et d'Henri Turot, similaire au mécanisme à l'œuvre dans ceux de Prince et de Marion:

Ses interventions activent des motifs (moyens de transport employés, contretemps, difficultés, attente et suspense quant à l'issue de l'aventure) empruntés aux romans verniens et, à bien des égards, elle endosse en tous points le rôle du narrateur d'un roman d'aventures [...] ⁵².

Le motif de la course, emprunté au roman de Verne et explicitement convoqué à plusieurs reprises par les journalistes montréalais, agit en effet comme moteur narratif entre la rédaction et les reporters. Simard-Houde décrit aussi le rapport métonymique entre le journal et son reporter, qui devient comme un cheval de course⁵³. Dans les pages de *La Presse* en 1901, la rapidité des journalistes est au cœur de la représentation, jusque dans la mosaïque graphique de la page. Le lecteur se trouve devant une valorisation du progrès et de l'efficacité des transports et des communications, valorisation qui sous-tend l'ensemble des tours du monde. De Montréal à New York, à Cherbourg, à Paris, à Cologne, à Berlin, à Moscou, à Irkoutsk, à Vladivostok, à Nagasaki, à Vancouver, jusqu'au retour à Montréal, les éléments récurrents et reconnaissables pour le lecteur se trouvent du côté de la vélocité des transports et des communications qu'utilisent «leurs» reporters et «leur» journal en contrepoint de l'ailleurs représenté. Ce qui progressivement devient familier dans le récit, ce ne sont pas seulement les similitudes qui peuvent s'établir avec le milieu traditionnel des Canadiens français, mais aussi la rapidité à laquelle aspire le récit, obéissant à l'idée même du progrès que représente le journal canadien-français.

51 Le terme «câblegramme» ou «câblogramme», désignant une dépêche envoyée par câble télégraphique, vient de *cablegram*. C'est un emprunt de l'anglais des États-Unis. (Voir Édouard Bonnaffé, *Dictionnaire étymologique et historique des anglicismes. L'anglicisme et l'anglo-américanisme dans la langue française*, Paris, Delagrave, 1920, p. 21.)

52 Mélodie Simard-Houde, *Le reporter, médiateur, écrivain et héros. Un répertoire culturel (1870-1939)*, f. 723.

53 Dans sa thèse, Simard-Houde développe également les liens entre des figures de reporters et les héros sportifs; *ibid.*, f. 398.

SUR LA ROUTE

La vitesse est rendue par une dilatation de l'information : la rédaction tente de relayer la chaîne des péripéties des voyageurs, de situer géographiquement au fur et à mesure de leur avancée tous les autres concurrents et de présenter le portrait des villes et des pays traversés, le tout avec un enthousiasme et une fébrilité qui ne se démentent jamais pendant la course, puisqu'il ne se passe presque pas un jour sans que *La Presse* parle de ses coureurs. L'enflure et la jubilation du premier récit, celui de l'instance éditoriale, se trouvent largement corrigées par la description des obstacles rencontrés par Prince et Marion ; l'objet des reportages est de témoigner de la résistance des moyens de transport et de communication de leur époque. Ce désenchantement est manifeste dès la première difficulté qu'éprouvent les voyageurs. Tout près de la frontière de la Mandchourie, Lorenzo Prince raconte qu'ils ont perdu une première journée à cause d'un déraillement : « La voie est encombrée. Inutile d'essayer d'y passer avant cette nuit. [...] Je me console de ce malheur en pensant qu'il aurait pu arriver à nous-mêmes⁵⁴. » (19 juillet) La course est aussi faite de la découverte du mauvais état du réseau et de la lenteur des transports qui sont en fait les deux aspects les plus souvent décrits. C'est l'effet de plusieurs des reportages créés de toutes pièces par les journaux : le projet tourne un peu à vide. D'un point de vue narratif, la route s'avère tout à la fois le lieu du point de vue et du paysage, de l'attente et de l'action, de l'écriture et de la lecture des nouvelles, de l'obstacle et de son franchissement, de la lenteur et de la rapidité, de l'ennui et de l'agitation.

Yokohama (Japon), 15 juillet, 9 hrs a.m. — Au lieu de suivre la route connue du fleuve Amour, nous avons traversé toute la Mandchourie et franchi, au milieu de difficultés sans nombre, une distance de 1500 milles, voyageant alternativement à cheval et en wagons découverts, wagons primitifs s'il en fut. À Ahack, près de Kailar et à quelques centaines de milles de Tchita, nous avons été arrêtés. Je m'échappai et perdis ma route, pendant quelques heures, dans le grand désert sibérien. Prince, mon compagnon, parvint à se faire remettre en liberté, reprit sa course si malheureusement interrompue et réussit à atteindre Yokohama le 9 juillet, cinq jours après Stiegler et quatre jours après Fitzmorris. (15 juillet)

Dans la dépêche décrivant leur arrestation, Marion présente la route comme un espace d'impondérables, où peut survenir l'aventure. Lorsque Prince parle de leur passage en Mandchourie, détour qui singularisera leur trajet par rapport aux autres coureurs, il montre combien la voie empruntée donne un caractère pionnier à leur projet :

54 Le 14 juin, Auguste Marion présentera d'ailleurs une longue explication sur l'insuffisance des moyens de sauvetage, non pas sur les objets en tant que tels, mais sur le fait que les gens ne savent pas s'en servir : « La preuve en est qu'au lendemain du désastre de la Bourgogne, des centaines de cadavres ont été vus en mer, les pattes en l'air [...] » Marion indique qu'il faudrait expliquer aux passagers sur les bateaux de ne pas se mettre les flotteurs autour des reins, mais bien sous les bras.

Nous pûmes aussi constater, par la carte, qu'il restait encore 400 milles environ de chemin de fer à construire, [...] mais que la compagnie de chemin de fer fournissait des chevaux et des « tellegas » [...] pour le transport des rares voyageurs qui ont à passer par cette voie. Je dis rares : [...] les ingénieurs de la compagnie nous dirent que nous étions les premiers journalistes du monde entier à passer par cette ligne. (3 août)

Prince fait valoir les marques qu'ils laissent sur le réel en s'engageant sur un chemin qu'aucun journaliste n'a encore décrit. L'écriture est subordonnée au trajet et à la course. L'espace est presque toujours découpé par une fenêtre ou un hublot, cadrant la route. Le 13 juillet, Marion décrit la France depuis le train : « De mon poste d'observation — fenêtre du wagon — je vois se dérouler à nouveau le panorama enchanteur d'une campagne cultivée comme un jardin ou mieux comme un verger. » Le 20 juillet, Lorenzo Prince raconte la vue qu'ils ont de la Pologne lorsqu'ils s'accrochent au train : « nous voyons, du marchepied de notre wagon, un somptueux château appartenant à la couronne ». Que ce soit à cheval, en train, en bateau ou même en *dorozki* à Moscou, les journalistes sont constamment en mouvement, ne s'étonnant parfois même plus du paysage. La fenêtre de wagon donne accès à un défilement monotone à propos duquel Marion s'exaspère : « À quoi bon m'impressionner davantage par le spectacle vu de la fenêtre d'un wagon ! Il est toujours le même [...] ». (13 juillet) Confinés à ces moyens de transport, les reporters éprouvent la plupart du temps un certain ennui. Le 19 juillet, le journal publie une dépêche de Lorenzo Prince qui n'a rien d'autre à offrir qu'un commentaire plutôt plat sur la météo : « Passé le Baïkal, les trains ne marchant guère plus [qu'à] 4 à 5 milles à l'heure. Vous pouvez croire si le trajet est ennuyeux. Nous ne serons pas fâchés de mettre pied à Vladivostok. La température du jour est excessivement chaude, celle de la nuit excessivement fraîche. » Le rythme du voyage produit des délais dans le récit. Comme Popovic l'écrit pour le Tour de France : « [L]es moments où il ne se passe rien — hormis un pédalage têtue — sont en effet beaucoup plus nombreux que ceux où il se produit quelque chose⁵⁵. » En marge du récit éditorial misant sur la frénésie et la vitesse se trouvent ainsi des blancs dans le texte qui ouvrent une brèche pour décrire le paysage dans lequel les reporters circulent.

Le temps passé sur la route par les journalistes oblige en outre la rédaction et le lecteur à une forme d'attente. Lorsque Prince et Marion sont en déplacement, l'instance éditoriale tente de les suivre, mais elle ne reçoit pas toujours de nouvelles. *La Presse* propose donc des textes sur les endroits où ils voyagent. Dans l'ensemble, ces propositions ont l'aspect descriptif des récits de voyage du siècle passé, mais également des nouveaux guides de voyage⁵⁶, auxquels les reporters font parfois référence⁵⁷. La rédaction parle de régions que les reporters ont peut-être vues – selon l'itinéraire prévu. Le 27 juin, le journal décrit par exemple les maisons des paysans sibériens : « il y a quelque chose d'artistique qui plaît à l'œil : un grand nombre sont

55 Pierre Popovic, « La métamorphose des oxymores », p. 132.

56 Pierre Rajotte, *Le récit de voyage au XIX^e siècle*, p. 28.

57 « Nous décidâmes de juger par nous-mêmes si le *Guide* mentait désignant Alexandrovs comme excellent buffet » (20 juillet). Ces guides ont d'ailleurs également pris la forme de brochures distribuées dans les trains. Ils servaient eux aussi, entre autres, à tromper l'ennui du voyage.

peintes en couleurs brillantes». Dans deux numéros, *La Presse* publie des articles sur le fleuve Amour, que les journalistes devaient emprunter. On peut lire, le 26 juin, le sous-titre : « Six jours en steamer sur le fleuve Amour. Des vallées couvertes de fleurs odorantes. » Le 29 juin, alors qu'il n'y a encore aucune nouvelle des deux correspondants, elle représente encore le fleuve Amour « sillonné de steamers de toutes sortes et de toutes grandeurs transportant de nombreux voyageurs », et fait la description d'une espèce d'allumeur de réverbères qui circule sur la rivière afin de veiller à ce que les lampes au pétrole fixées sur des poteaux le long de la berge soient bien remplies d'huile. Forcés de faire un détour, Prince et Marion ne passeront finalement pas par le fleuve Amour, rendant ces articles superflus. Comme si les lieux étaient interchangeables, le journal ne s'attarde pas sur cette affaire. La rédaction poursuit et publie dans le numéro suivant « L'empire du mikado ».

UN CANEVAS IDENTITAIRE

Dans cette compétition entre les pays, à travers laquelle la planète entière n'a jamais paru aussi connectée, le genre du reportage apparaît aussi tributaire de cette articulation du couple que forment nation et mondialisation, paradoxe dont Anne-Marie Thiesse montre qu'il s'agit en fait de conceptions interdépendantes. L'idée de nation serait « distinctive et universelle⁵⁸ » dans le fond et la forme, et elle s'amplifierait au contact d'une planète mondialisée. Auguste Marion en témoigne lorsqu'il dit avoir l'impression d'être « le Canada tout entier » (13 juillet) quand il est reçu en France. Au-delà de la frontière se pose en effet cette construction transitoire du pays, dont les reporters relaient différentes représentations. Le jeu des comparaisons pour décrire les lieux est un trait qui caractérise les récits de voyage tout comme les textes des autres reporters qui font le tour du monde en 1901. Les journalistes cherchent évidemment à donner au lecteur des moyens d'imaginer, de visualiser la réalité étrangère en la mesurant à du connu. Marion aussi multiplie les allusions au Canada dans ses reportages. En France, il fait l'éloge des routes de campagne : « [O]n dirait de l'asphalte, mieux tenu cent fois que celui de nos rues à Montréal. » (13 juillet) Il compare aussi la nourriture : « [C]e qu'on nous fait boire à Montréal comme cidre ressemble au jus de pomme de Normandie comme du jus de betterave peut ressembler au vin rouge. » (13 juillet) La relation entre la France et le Canada est singulière. Elle agit comme une référence et façonne le rapport historique des journalistes aux différents lieux. Le 27 juillet, Lorenzo Prince est en Russie lorsqu'il écrit : « La Bérézina : ce mot évoque tout une épopée dans le cœur du Canadien français [...], épopée que l'amour de la mère patrie dans le Canada français a transmis [sic] d'une génération à l'autre... » Prince renvoie un peu curieusement à la campagne de Napoléon I^{er}, comme s'il partageait avec les Français leur histoire nationale. La relation avec l'ancienne métropole étant particulière, les parallèles avec d'autres pays ne fonctionnent pas toujours de la même façon. « Le cachot dans lequel on le place

58 Anne-Marie Thiesse, « Nations, internationalismes et mondialisation », *Romantisme*, n° 163, mai 2014, p. 27.

[Marion], à Hak, ressemblait fort à ces caveaux à légumes qu'on rencontre dans nos campagnes. » (13 août) L'image que le journaliste utilise pour décrire les conditions de la détention de Marion, bien que peu hospitalière, connote néanmoins encore une fois quelque chose d'inoffensif et de familier qui singularise les descriptions de Marion et de Prince, toujours à chercher du connu dans ces images étrangères.

S'il y a un parallèle avec une réalité spécifiquement canadienne, c'est en lien avec le territoire même. Lorsque Prince décrit par exemple la lenteur du service ferroviaire russe, il pose en contrepoint l'image du continent américain sur lequel le réseau décrirait des traits qui servent une volonté d'efficacité et même une certaine élégance cartographique :

Il est presque inutile de dire que l'empire de Russie, pour nous, Américains, n'est pas un pays de chemin de fer. Si l'État a pris une grande initiative dans ce sens depuis quelques années, il n'y faut voir que des mesures de protection militaire. C'est donc dire qu'en Russie, en question de chemins de fer, la stratégie prime le trafic, l'expédition de service, la symétrie des tracés. Toutes ces questions commerciales ou esthétiques ne viennent que secondairement. (20 juillet)

Le reporter écrit « pour nous, Américains ». Son commentaire est dans la continuité du travail de *La Presse*, qui va s'inspirer à différents égards des États-Unis. Le parallèle ici est simple, mais fait image : voilà deux grands territoires sur lesquels on construit un réseau ferroviaire. La rédaction de *La Presse* établit un lien semblable un mois plus tôt :

[L]es prairies de l'Amérique sont couvertes de rails d'acier, sur lesquels circulent d'interminables convois : enfin, le désert de la Sibérie, qui, hier encore, n'était connu que de quelques rares et intrépides voyageurs ayant osé s'y aventurer, est maintenant traversé dans presque toute sa longueur par un chemin de fer, construit à coups de millions, de patience et d'énergie. (15 juin)

L'image d'un espace progressivement strié de lignes de transport est l'une des plus structurantes dans le tour du monde publié par *La Presse*. Mises bout à bout, les descriptions visent principalement ce territoire immense dont la présence agit comme un envoûtement dans les reportages de Prince et de Marion. La description de la Sibérie depuis le Transsibérien en est évidemment le meilleur exemple :

Du carreau de mon compartiment, mon poste d'observation, vous ne pouvez vous attendre à autre chose de moi qu'une simple communication des impressions produites par ce ruban vraiment cinématographique long de plus de 3500 milles anglais et qui s'est déroulé pendant une longue semaine, apportant à la rétine de l'œil les paysages les plus variés, comme les scènes les plus bizarres, ensoleillées par les belles journées de juin, grisillées par ces teintes blanches des nuits de l'Asie septentrionale et réunissant par de douces transitions les deux extrêmes presque de la civilisation de la Russie d'Occident et de la Russie d'Orient, pour s'arrêter aux splendeurs du lac Baïkal, aux confins de la Barbarie. (27 juillet)

Prince parle de la plaine russe qui s'étend devant lui jusqu'à l'horizon ou jusqu'à la forêt. Le paysage ressemble au territoire canadien-français abritant ses colons. Le panorama uni n'est brisé par aucun enclos, et sa vision fait poindre par moments chez le journaliste une inquiétude pour les travailleurs installés cruellement dans cet espace aride : « Combien de larmes ont dû arroser la poussière de ces longues et larges routes ? Combien peu sont revenus de ce chemin de la croix des temps modernes ? » (27 juillet) Le journaliste construit des paragraphes anaphoriques derrière lesquels on entend le bruit mécanique, répétitif et lourd du train :

Puis, la steppe et encore la steppe, ici des espaces complètement nus, blancs, d'une blancheur de neige, à perte de vue [...].

Puis la steppe et encore la steppe qui se perd de tous côtés à l'horizon et qui suscite dans l'âme des pensées de l'infini : la steppe sans fin, où rien ne vit que les blés et les seigles, où rien ne passe que les vents et les pluies. (27 juillet)

L'attention portée aux espaces sans fin et à leur monotonie est particulièrement remarquable en Sibérie, mais elle traverse également les descriptions des paysages en France, en Pologne, en Asie et même sur le chemin du retour, lors de l'arrivée à Vancouver. Leur tour du monde est fortement caractérisé par ces descriptions de vastes espaces géographiques depuis le train — plaines, steppes, grands terrains verts, prés, prairies, champs —, comme s'il s'agissait d'un motif recherché par les reporters. On peut y discerner ce lieu vierge où l'on pourra projeter puis ordonner un récit, canevas dont Isabelle Daunais rappelle qu'il est recherché par les écrivains en voyage : « Flaubert avait sans doute compris cette possibilité du voyage lorsqu'en Orient il recherchait d'emblée les paysages les plus nus, les sites les plus désolés, se réjouissant de ne rien trouver là où on avait annoncé monts et merveilles⁵⁹. » Les reporters montréalais ne projettent pas seulement des souvenirs empruntés à une mère patrie oubliée sur les steppes vides et sur la plaine blanche. Il y a aussi en filigrane le rappel de leur propre territoire, comme s'ils y superposaient une autre immensité, aussi peu habitée. Or, il s'agit de l'image d'un continent qui ne leur appartient plus vraiment, aussi « Américains » s'imaginent-ils de temps en temps.

LA FIN DE LA COURSE

Lorenzo Prince arrive à la gare Windsor le mardi 30 juillet à 19 h 16. Charles Fitzmorris a été disqualifié pour avoir nolisé certains transports. Turot, Eunson et Crittenden ont mis trop de temps, tout comme Auguste Marion à cause de son arrestation en Russie. *La Presse* prétend que c'est Lorenzo Prince le vainqueur, tandis que *Le Matin* proclamera son journaliste Gaston Stiegler gagnant⁶⁰. La pérennité des tours du monde de Stiegler, de Turot, de Nellie Bly ou d'Elizabeth Bisland est assurée par leur mise

⁵⁹ Isabelle Daunais, «Après l'écriture, le voyage», *Liberté*, vol. XXXV, n^{os} 4-5, août-octobre 1993, p. 163.

⁶⁰ Le 2 août, *La Presse* et *Le Matin* déclarent leur journaliste respectif triomphant, parce qu'ils ne s'entendent pas sur la manière de calculer la course.

en recueil, tandis que les textes de Prince et de Marion aboutiront sur microfilms, leurs échos s'évanouissant rapidement au fil du siècle. Il faut aujourd'hui dérouler les archives de *La Presse* de mai à décembre 1901 pour relire l'incroyable tour du monde de Lorenzo Prince et d'Auguste Marion. À travers la superposition du réseau de transport et de communication et des trajets des reporters québécois se dessine pourtant un espace géographique dont la représentation témoigne d'un rapport profondément ambivalent, de cette nostalgie singulière du francophone d'Amérique, mais qui est aussi indissociable d'un vaste réseau de circulation médiatique, et qu'il reste à explorer.

+ + +

ÉTUDE

+ + +

UN HOMMAGE « COLLOQUIALEMENT » DISTINGUÉ
« Le tombeau de Charles Baudelaire » de Nelligan

+ + +

PATRICK THÉRIAULT
Université de Toronto

J'ai grandi dans le goût bizarre du tombeau [...]¹.

[...] (Car le tombeau toujours comprendra le poète) [...]².

Le tombeau de Charles Baudelaire

Je rêve un tombeau épouvantable et lunaire
Situé par les cieus, sans âme et mouvement,
Où le monde prierait et longtemps lumineaire
Glorifierait, mythe ou gnome, sublimement.

Se trouve-t-il bâti colloquialement
Quelque part dans Ilion ou par le planisthère ?
Le guenillou dirait un elfe au firmament,
Farfadet assurant le reste, Planétaire!

Ô chantre inespéré des pays du soleil,
Le tombeau glorieux de son vers sans pareil
Soit un excerpt tombal, ô Charles Baudelaire.

Je m'incline en passant devant lui pieusement,
Rêvant, pour l'adorer, un violon polaire
Qui musicât ses vers, et perpétuellement.

.....
Ô cygne inespéré des pays du soleil,
Que l'excerpteur glorieux de ton tombeau vermeil
Soit maigre et pâle stèle, ô Charles Baudelaire.

-
- 1 Émile Nelligan, *Œuvres complètes*, t. I: *Poésies complètes, 1896-1941*, édition critique établie par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Montréal, Fides, coll. « Le vaisseau d'or », 1991, p. 252.
 - 2 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 35.

Je m'incline en passant devant *toi* pieusement,
Rêvant pour t'adorer un violon *lunaire*
Qui musicât tes vers et *iatoulalant*³.

Le sonnet ou projet de sonnet en hommage au poète des *Fleurs du mal* que Nelligan a laissé sous le titre «Le tombeau de Charles Baudelaire» n'a guère retenu l'attention des commentateurs, qui n'en ont offert aucune lecture soutenue. La datation incertaine de sa composition, qu'on hésite à situer avant ou après l'internement de son auteur en août 1899, son état apparent d'inachèvement et plus encore l'opacité de son style et de ses références semblent expliquer ce relatif désintéret critique. De toute évidence, s'ils ont été reconnus par certains, l'«éclatement visionnaire sans précédent⁴» et la «surabondance de signification⁵» dont il est le lieu ont moins encouragé qu'inhibé l'effort herméneutique. On peut le regretter, car, à l'examen, la langue et l'imaginaire insolites du «Tombeau de Charles Baudelaire» témoignent d'un travail d'élaboration — au sens psychique et artistique du mot — indéniable, même remarquable, qui confère à cette «ébauche» non seulement l'unité de structure nécessaire à son fonctionnement et à son authentification comme poème⁶, mais surtout un rare degré d'originalité. S'il est vrai que l'étonnante «couleur locale» dont ce texte est imprégné le détache sans ambiguïté du corpus nelliganien, la vision onirique à motif cosmique qu'il déploie, en se détournant des poncifs du genre funéraire, l'éloigne encore plus nettement, sans doute, de la vaste production des poèmes dédicatoires de la modernité. C'est un fait que, dans l'espace générique et institutionnel où il s'inscrit, celui du tombeau et, plus précisément, du tombeau baudelairien, il représente une proposition esthétique très intéressante, car résolument distinctive: c'est sans complexe qu'il peut rivaliser en inspiration, en raffinement et en singularité — bref, *en nouveauté*, d'après le mot qui résume tout l'esprit et la critériologie de la modernité — avec les meilleurs tombeaux poétiques que le dernier quart du XIX^e siècle a vus proliférer, dans le cadre ou sous l'inspiration des recueils collectifs publiés en hommage à Théophile Gautier, en 1873, puis à Baudelaire, en 1896⁷. C'est ce que nous nous proposons ici de démontrer.

Or rendre compte de l'originalité d'un texte comme celui-ci ne signifie pas seulement caractériser ses principales composantes pour le situer par rapport à la norme esthétique avec laquelle il négocie, par écarts et rapprochements, son identité

3 Émile Nelligan, *Œuvres complètes*, t. I: *Poésies complètes, 1896-1941*, nouvelle édition entièrement refondue d'après l'édition critique de 1991, préparée par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Montréal, Fides, coll. «Biblio-Fides», 2012, p. 175. Les passages en italique des deux derniers tercets signalent des variantes par rapport à la version des deux tercets précédents.

4 Paul Wyczynski, «Nelligan et Baudelaire», *Réception de M. Adrien Thériou, M. Paul Wyczynski, M. Jean Darbelnet et M. Léon Dion à la Société royale du Canada*, Ottawa, Société royale du Canada, 1970, p. 52.

5 Réjean Robidoux, *Connaissance de Nelligan*, Montréal, Fides, coll. «Le vaisseau d'or», 1992, p. 88.

6 Sur l'unité comme critère dans l'économie herméneutique du poème moderne, voir Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington/London, Indiana University Press, coll. «Advances in Semiotics», 1978, p. 2-3.

7 Sur le contexte de publication de ces recueils, voir l'introduction de François Brunet à l'édition critique du *Tombeau de Théophile Gautier* (Paris, Honoré Champion, coll. «Textes de littérature moderne et contemporaine», 2001, p. 11-45).

poétique. Cela implique aussi de discerner comment, à travers cette négociation esthétique, le « poète » (c'est-à-dire tout ensemble l'inscripteur, le personnage d'écrivain et la personne réelle Nelligan) essaie d'être *reconnu*; et comment, incidemment, il en vient à se définir et à être défini par la dynamique d'affirmation et d'assignation symboliques que Dominique Maingueneau a analysée sous le nom de « paratopie⁸ ». Car, là comme ailleurs, le tombeau a ceci de particulier, et d'intéressant sur le plan critique, qu'il est une production poétique condensant et surdéterminant les éléments symboliques inhérents à l'acte littéraire : le poète qui investit ce genre ne vise pas seulement à rendre hommage à un maître disparu ; il désire aussi s'inscrire dans sa filiation et, sur le plan horizontal, trouver place dans une certaine communauté discursive. Par là même, le genre du tombeau se recommande à lui comme une occasion toute désignée pour affermir son « auctorialité », c'est-à-dire, en suivant le fil de l'étymologie, pour se prendre en charge et s'augmenter, imaginairement et institutionnellement, au double titre de sujet et d'« individu littéraire⁹ ». Même inachevé, un tombeau comme celui de Nelligan permet ainsi de mesurer comment les « choix » esthétiques sont fondamentalement conditionnés par les questions symboliques de reconnaissance et d'appartenance, de distinction et d'affirmation. Nous remarquerons plus précisément, après en avoir offert un bref commentaire, qu'à travers l'esthétique « locale » ou « colloquiale » de ce sonnet — qui est tout entier sollicité par la question du *lieu* —, Nelligan essaie, par un ingénieux et paradoxal tour de main, de se positionner avantageusement dans l'espace symbolique de la modernité baudelairienne.

UNE VISION COSMIQUE... ET « CANADIENNE »

En publiant et en ébauchant plusieurs tombeaux¹⁰, Nelligan témoignait d'un intérêt pour un genre dont il ne pouvait, à l'évidence, ignorer l'actualité institutionnelle. Plus qu'aucun autre de ses tombeaux, ce poème donne à penser qu'il avait lu ceux de

8 Voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004, p. 70-116; et *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2016, p. 25-35.

9 Daniel Oster, *L'individu littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 239 p. Sur la notion d'autorité en régime littéraire, voir Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 512 p.; et Alain Brunn, *Le laboratoire moraliste. La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2009, en particulier p. 5-31. Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas que certains tombeaux poétiques célèbres — par exemple celui que Hugo dédie à Gautier ou bien le *Toast funèbre* de Mallarmé — soient travaillés de l'intérieur par certaines tensions ou questions relatives à l'auctorialité au point d'infléchir leur destination officiellement commémorative ou encomiastique vers une forme d'autoreconnaissance et des luttes de rivalité. Voir la postface de Jean-Marc Hovasse à l'édition critique du *Tombeau de Théophile Gautier* (« Le tombeau de Victor Hugo [Mallarmé lecteur de Victor Hugo] », p. 287-311), ainsi que notre article « Donner de la voix. Vocalité et auctorialité dans *Toast funèbre* » (*Études françaises*, vol. LII, n° 3, 2016, p. 31-51).

10 Voir Paul Wyczynski, *Nelligan, 1879-1941. Biographie*, Montréal, Fides, coll. « Le vaisseau d'or », 1987, p. 306-314; et Émile J. Talbot, *Reading Nelligan*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 53-60.

Mallarmé et qu'il avait entendu parler du projet, sinon de la réalisation, du *Tombeau de Charles Baudelaire*. L'idée de ce recueil collectif avait été lancée dès 1892 par les poètes de *La Plume*, concurremment à la souscription pour l'édification d'une statue à la mémoire de Baudelaire, initiative qui avait suscité, comme on sait, une vive querelle dans la presse française¹¹ et qui eut des échos jusque dans le petit monde des lettrés canadiens-français¹². Du reste, il ne faut pas exagérer l'éloignement culturel du Canada par rapport au méridien, parisien, des lettres : avant même la fondation de l'École littéraire de Montréal en 1895 et malgré l'opacité idéologique des élites politico-religieuses, on trouvait dans la métropole canadienne une foison étonnante de « petites revues » françaises, parmi lesquelles *Le Mercure de France*, *Le Journal*, *La Revue indépendante*, *Les Entretiens politiques et littéraires*¹³. La ville de Montréal — ou plus exactement l'une de ses improbables banlieues, Sainte-Cunégonde — pouvait même se vanter d'être le siège d'une modeste mais dynamique revue, *L'Écho des jeunes*, qui était assez justement accordée au diapason de l'avant-garde française contemporaine¹⁴.

Nelligan n'a sans doute pas eu connaissance de toutes ces publications, mais on peut penser qu'il en a feuilleté un bon nombre¹⁵. En tout cas, empruntant sans grand souci de discernement au romantisme, au Parnasse, au décadentisme et au symbolisme, il manifeste une conception de la modernité qui reflète l'éclectisme de la réception de la production littéraire française au Canada à la fin du XIX^e siècle et donc les principales conditions, avec l'école, de son innutrition culturelle. « Le tombeau de Charles Baudelaire », sur ce point aussi, peut servir de témoin. Même si son identité intertextuelle peut être rapportée au modèle baudelairien — qu'il revendique officiellement, et qu'il met spécifiquement en exergue, comme nous le verrons —, il porte la marque évidente de plusieurs influences : par son fantastique noir et hallucinatoire, il est clairement redevable à Poe et à Rollinat ; par sa syntaxe elliptique et ses longs adverbes, à Mallarmé ; par ses références fantaisistes et sa prédilection pour le mot rare, à Verlaine ; de même, par certaines tournures en apparence négligées de son style, il semble se souvenir de Laforgue... La lecture rapprochée de ce texte nous permettra toutefois de constater qu'au-delà de l'effet « centon » ou citationniste qu'il peut ainsi suggérer, il représente une appropriation réussie, car à la fois fidèle et originale, de l'œuvre de Baudelaire en particulier et de la modernité symboliste en général. Incidemment, elle nous permettra aussi de constater que l'innutrition est presque en même temps, chez celui qui a composé l'essentiel de son œuvre en quelques années d'adolescence, métabolisation ou « transmutation profonde¹⁶ » des influences reçues.

11 Voir André Guyaux (dir.), *La querelle de la statue de Baudelaire (août-décembre 1892)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007, 712 p.

12 Voir Paul Wyczynski, *Émile Nelligan. Sources et originalité de son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Visages des lettres canadiennes/Publications du Centre de recherches en littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa », 1960, p. 32-33.

13 Voir Paul Wyczynski, *Nelligan, 1879-1941. Biographie*, p. 179-182.

14 Voir Michel Pierssens et Roberto Benardi, « *L'Écho des jeunes*. Une avant-garde inachevée », *Études françaises*, vol. XXXII, n° 3, automne 1996, p. 21-50.

15 Paul Wyczynski, *Nelligan, 1879-1941. Biographie*, p. 181.

16 Réjean Robidoux, *Connaissance de Nelligan*, p. 55.

COMMENTAIRE : PREMIER QUATRAIN

1. Je rêve un tombeau épouvantable et lunaire
2. Situé par les cieus, sans âme et mouvement,
3. Où le monde prierait et longtemps lumineaire
4. Glorifierait, mythe ou gnome, sublimement.

Le premier vers déstabilise d'entrée de jeu les attentes de lecture induites par le thème funéraire du titre : il étonne, par son image cauchemardesque, et détonne, par le heurt de son hiatus et sa prosodie irrégulière (5-7). Mais son aspect énigmatique et inharmonieux s'explique à la lumière du régime poétique auquel le poète associe d'emblée (et raccorde finalement, au v. 13) son énonciation : le *rêve*. Employé sans complément prépositionnel, le groupe verbal « rêver » acquiert ici une puissance de suscitation presque performative, et évoque par là une forme de voyance poétique à mi-chemin entre l'hallucination volontaire et l'onirisme traditionnel.

Placée sous le signe, très poésque, de l'épouvante nocturne, la vision que conditionne ce régime de création est fantastique, mais aussi fantaisiste et merveilleuse, en ce qu'elle fait intervenir la figure du gnome. Le tombeau auquel elle renvoie est perçu au loin, dans l'espace, là où l'ensemble de l'univers, « le monde », donne l'impression de rendre hommage pieusement, liturgiquement, à son dédicataire, Baudelaire. À la manière d'un astre « longtemps lumineaire », ce monument cosmique irradie (ou « glorifie », au sens métaphorique et selon un emploi inusité, absolu, du verbe) « sublimement¹⁷ ». Il apparaît aux yeux de l'observateur terrien sous la forme d'un « mythe » ou d'un « gnome », c'est-à-dire d'une réalité alternativement immense ou ténue — ou peut-être indistinctement et équivalement l'une et l'autre (le mythe, par rapprochement homophonique, pouvant se résorber dans la petitesse de la « mite »...). Travaillée par des effets de perspective déformants, mais conformes en cela à la logique du rêve, cette vision onirique fait ainsi se côtoyer grandeur mythique et ridicule mythologique, comme les « deux infinis » qu'incorpore la symbolique — inspirée par la conception du poète maudit que Nelligan thématise dans le premier tercet — qui voit en Baudelaire une figure de la culmination (artistique) et de la déchéance (sociale).

17 C'est dire qu'au contraire de ce que la syntaxe suggère d'abord (qui place « le monde » en position de sujet de « longtemps lumineaire » et de « glorifier »), nous supposons que cette strophe est asyndétique et qu'elle doit être comprise ainsi : « Je rêve un tombeau épouvantable et lunaire/Situé par les cieus, sans âme et mouvement,/Où le monde prierait et [qui] longtemps lumineaire/Glorifierait, mythe ou gnome, sublimement. » Notre interprétation se fonde sur le fait que l'isotopie de la luminosité s'associe en priorité au tombeau de Baudelaire, comme il ressort de l'apostrophe du premier tercet et, ici même, de l'association sonore *in absentia* « lumineaire » > « Baudelaire ». Sur un plan plus général, il n'est pas interdit de penser que la difficulté ou l'équivocité de l'attribution grammaticale, dans ce quatrain comme dans le suivant, est un effet herméneutique recherché ; qu'elle s'inscrit dans les visées poético-conceptuelles d'un auteur qui prétend offrir non seulement une *optique*, mais une *logique* ou une *rhétorique* du fantasme, et qui, comme tel, s'amuse à rendre la fixation des points de vue incertaine, voire indifférente. Sur la multiplicité et la permutableté des points de vue dans le fantasme, voir Sigmund Freud, « "Un enfant est battu". Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles », *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1988, p. 219-243.

Essayons tout de suite d'estimer la valeur, au sens saussurien du mot, de cette vision cosmique, tant il est vrai que, tout en puisant une partie de sa force suggestive dans le hasard du rêve et, peut-être, de la folie naissante, elle est le produit d'un geste d'écriture assez bien coordonné sur le plan esthétique. On notera à ce titre que, si le thème stellaire appartient de plein droit à la rhétorique du poème funéraire — l'étoile, *stella*, appelant souvent la stèle, *stela*¹⁸ —, aucun auteur de tombeau baudelairien ne lui donne l'ampleur ni l'importance, vraiment centrales, que lui accorde ici Nelligan. De même, si le thème lunaire n'est pas étranger à l'imaginaire décadent¹⁹, il n'intervient significativement dans aucune des pièces composant le recueil collectif *Le tombeau de Charles Baudelaire*. Cela dit, ce qui fait l'intérêt de cette vision cosmique, c'est qu'elle innove tout en rappelant certains éléments thématiques de l'œuvre baudelairienne, par une forme de rappel mimétique qui vaut pour un hommage. Elle n'est pas tout à fait une plongée — ou une contre-plongée — dans l'Inconnu... De fait, les passages à motif lunaire ne manquent pas chez Baudelaire. On pense en particulier au vers du deuxième *Spleen* : « — Je suis un cimetière abhorré de la lune²⁰ ». Ce vers, en l'occurrence, est doublement intéressant : en plus de conjuguer le thème lunaire avec l'idée d'horreur, comme c'est le cas chez Nelligan, il résume bien l'*incongruité* de l'image baudelairienne, qualité ou défaut qui, on le sait, est l'une des marques les plus distinctives de l'esthétique des *Fleurs du mal*. Or, s'il est une chose que la vision cosmique de Nelligan semble bien exprimer, c'est d'abord cette incongruité. Elle est insolite, étrange, déconcertante — à l'égal, notamment, de cette autre image à motif céleste et funéraire, qu'elle veut peut-être rappeler, qu'on retrouve à la fin d'« Alchimie de la douleur » : « Dans le suaire des nuages//Je découvre un cadavre cher,/Et sur les célestes rivages/Je bâtis de grands sarcophages²¹ ». L'évocation tombale de Nelligan, notons-le au passage pour mieux y revenir plus tard, ne saurait relever de la faute de goût, pas plus que de l'arbitraire : si elle a quelque chose d'aberrant et d'inapproprié, c'est qu'elle semble *artistement* désignée pour capturer le sens même de cette Beauté baudelairienne à l'aspect monstrueusement « énorme, effrayant, ingénu²² ! »

18 Pensions par exemple à l'aérolithe en forme de « désastre [dés-astre] obscur » que Mallarmé associe à la stèle d'Edgar Poe. Voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I : *Poésies*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 38.

19 Les principales figures de la modernité poétique (Poe, Baudelaire, Verlaine, etc.) revisitent assez fréquemment, en effet, le thème lunaire, notamment pour exploiter les liens qui l'unissent depuis toujours à la folie. C'est aussi vrai, par ailleurs dans son œuvre, de Nelligan. Sur les rapports entre lune et poésie, qui mériteraient d'être plus amplement étudiés, voir Jean-Pierre Bertrand et Gérard Purnelle, « Poésie sélé-nique », Martine Jaminon, Jean Richelle et Jean-Marcel Thomas (dir.), *Éclats de lune. Entre science et imaginaire*, Liège, Maison de la Science ULG, 2013, p. 112-115. Notons que l'imaginaire du « Tombeau de Charles Baudelaire » n'est pas sans rappeler l'univers fantasque du *Pierrot lunaire* d'Albert Giraud (Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1884, 107 p.), qui inspirera une trentaine d'années plus tard la célèbre composition de Schönberg.

20 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 73.

21 *Ibid.*, p. 77.

22 *Ibid.*, p. 25. Cela, en soi, suffit à dissiper l'impression trompeuse suivant laquelle, dans le cadre de ce qui serait un hommage de pure façade, Nelligan réduirait Baudelaire à un « prétexte » et ne paraîtrait « soucieux que de son propre état d'âme », comme le suppose Réjean Robidoux (*Connaissance de Nelligan*, p. 58).

COMMENTAIRE : SECOND QUATRAIN

5. Se trouve-t-il bâti colloqualement
6. Quelque part dans Ilion ou par le planisthère ?
7. Le guenillou dirait un elfe au firmament,
8. Farfadet assurant le reste, Planétaire !

Prenant un peu de recul par rapport à sa vision, le poète se demande dans le second quatrain si le tombeau existe sur terre, « colloqualement ». La terre ici évoquée (et engrammée phonétiquement dans la rime calembour « planisthère »/« Planétaire ») a une réalité toute relative puisque le nom « Ilion », doublon de la mythique Troie, ne peut pas ne pas faire penser, à travers la référence à Homère, à la littérature. Ce mot revêt donc un sens métopoétique et invite à ce titre à interpréter le poème de façon réflexive. Il en est de même de « planisthère » : tout en rappelant « planisphère », ce néologisme conjoint deux sèmes par trop contradictoires (celui de planéité et celui de volume) pour ne pas aiguiller, à son tour, la lecture vers des questions d'invention et d'énonciation littéraires. De fait, on le verra, ces noms s'inscrivent dans une série convergente de transgressions lexicales à travers lesquelles Nelligan laisse entrapercevoir la trame symbolique de son sonnet.

Particulièrement elliptiques, imprégnés de merveilleux, les deux derniers vers du quatrain défient l'interprétation. On peut néanmoins supposer qu'ils traduisent une impression : celle d'un personnage — à la fois très canadien-français par son appellation de « guenillou²³ » et très baudelairien par son état de chiffonnier — qui regarde le monument à l'effigie de Baudelaire depuis son point de vue terrestre et croit voir un « elfe » ou un « farfadet » (les deux mots sont vraisemblablement en apposition) ; ainsi perçu, le poète statufié semble « assur[er] le reste, Planétaire ! », c'est-à-dire assumer une tâche (« tutélaire », comme c'est le cas chez Mallarmé²⁴) consistant à présider à une forme d'harmonie cosmique, à veiller sur l'ensemble de l'univers — à l'instar d'un farfadet, une créature réputée gardienne des lieux.

COMMENTAIRE : PREMIER ET SECOND TERCETS

9. Ô cygne inespéré des pays du soleil,
10. Que l'excerpteur glorieux de ton tombeau vermeil
11. Soit maigre et pâle stèle, ô Charles Baudelaire.
12. Je m'incline en passant devant toi pieusement,
13. Rêvant pour t'adorer un violon lunaire
14. Qui musicât tes vers et iatoulalant.

23 Les dictionnaires hexagonaux du XIX^e siècle ne recensent pas le terme « guenillou ». Littré réserve seulement une entrée à « guenilloux » (avec un « x »), variante régionale de « baudet » ; voir Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, en ligne : <http://www.littre.org/definition/guenilloux> (page consultée le 5 juin 2017).

24 Voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I : *Poésies*, p. 38-39.

Ces tercets²⁵, et plus nettement encore leur version primitive, gardent la trace du premier poème-hommage, à motif «solaire», que Nelligan a consacré à l'auteur des *Fleurs du mal* et qu'il a publié en septembre 1896 sous le titre «Charles Baudelaire²⁶». Pour être brusque, le passage qu'ils marquent d'un Baudelaire-lunaire à un Baudelaire-solaire n'est pas incohérent : en plus de s'accorder, sur le plan formel, à la logique interne du sonnet, il est justifié par une isotopie plus générale, qui fait de Baudelaire un «luminaire», c'est-à-dire, littéralement, un astre luminescent. Tout le premier tercet concourt à donner plus de prégnance à l'image — par certains côtés, en effet, solaire et même icarienne²⁷ — du poète commémoré : l'apostrophe fait explicitement intervenir le cygne et pointe, par métonymie, à travers le déterminatif aux «pays du soleil», vers la figure de la négresse, autre figure de la marginalité baudelairienne d'ailleurs évoquée dans la célèbre pièce des *Tableaux parisiens*²⁸; en outre, les vers 10 et 11 accusent les traits «maudits» du poète, très clairement à travers la prédication anthropomorphique «maigre et pâle», et plus subtilement à travers l'allusion au vin (auquel renvoie métonymiquement «vermeil») et le calembour final autour du nom du personnage, en l'occurrence iconique, de Vigny («stèle, ô» = «Stello»). Ainsi, tout en faisant prospérer la polysémie que le poème exploite de manière ludique dès son premier vers (par l'anagrammisation partielle du nom du dédicataire : «un tombeau épouvantable et lunaire»), ce tercet s'applique à approfondir la symbolique spirituelle de Baudelaire : s'il en fait un «signe» «inespéré», c'est au sens où l'axiologie littéraire (post)romantique pose le génie comme un sauveur, un nouveau Christ descendu du ciel pour assurer la rédemption du peuple tout à la fois élu et déchu de ses descendants en poésie²⁹.

Plus que cette symbolique, c'est toutefois, encore là, un mot inédit en français et d'apparence quelque peu barbare qui attire d'abord l'attention : «excerpteur». Dérivant de l'anglais «*excerpt*» («extrait»), ce néologisme peut être rendu en français par «extracteur». Il recouvre comme tel une dimension métadiscursive et suggère plus précisément une opération herméneutique : la citation comme extraction. Pris en ce sens, l'«excerpteur glorieux» ne correspond pas seulement à un rayon de lumière émanant du tombeau astral de Baudelaire ; c'est aussi le poème même de Nelligan, ce poème-ci, qui, par sa nature précisément de «stèle» poétique, cherche à extraire quelque chose de l'œuvre idéale de Baudelaire de sorte qu'elle soit préservée de la mort et de l'oubli. L'épigone formule ainsi le souhait de prolonger l'œuvre de

25 Nous préférons concentrer notre commentaire sur ces deux tercets (seulement), en tendant à les considérer comme plus achevés que les deux autres tercets que nous avons reproduits dans la présentation liminaire du poème. Sur les questions que posent la datation, la transmission et l'établissement du «Tombeau de Charles Baudelaire», voir Émile Nelligan, *Œuvres complètes*, t. II : *Poèmes et textes d'asile, 1904-1941*, édition critique de Jacques Michon, revue, corrigée et augmentée par André Gervais avec la collaboration de Jacques Michon, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2006, p. 453-456.

26 Émile Nelligan, *Œuvres complètes*, t. I : *Poésies complètes, 1896-1941*, p. 97. Ce sonnet, maladroit dans sa forme et son contenu, présente peu d'intérêt sur les plans critique et esthétique.

27 Voir Charles Baudelaire, «Les plaintes d'un Icare», *Œuvres complètes*, p. 143.

28 Voir Charles Baudelaire, «Le cygne», *Œuvres complètes*, p. 85-87.

29 Par ailleurs, chez Nelligan, la symbolique christique est également très prégnante. Voir Jacques Michon, *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, Montréal/Sherbrooke, Presses de l'Université de Montréal/Éditions de l'Université de Sherbrooke, coll. «Lignes québécoises», 1983, p. 43.

son maître, quitte à le faire de manière imparfaite, par le truchement de ce qu'il décrit modestement comme une « maigre et pâle stèle ».

Le dernier tercet exprime quant à lui la piété du disciple à l'endroit du maître. L'image du « violon lunaire » (ou « polaire », selon l'autre version) déjoue ce que l'expression de ce sentiment aurait pu d'emblée présenter de convenu. Elle est particulièrement riche de connotations en l'occurrence, le violon étant non seulement un motif récurrent de l'imaginaire fantastique des légendes, mais l'instrument magique le plus souvent évoqué dans le folklore canadien-français³⁰. Néologisme à caractère onomatopéique, le « iatoulalant » qui clôt le poème, et le prolonge par hyperbate, suggère le son diaboliquement joyeux de ce violon. Coup d'archet ou corde pincée, *arco* ou *pizzicato*, le sens de cette harmonie imitative est difficile à nuancer, mais il confère en tout cas, et c'est l'essentiel, une dimension très nettement sonore à la couleur locale que Nelligan imprime à l'ensemble de son tombeau³¹.

SE DISTINGUER « COLLOQUIALEMENT »

Aussi sommaire soit-elle, notre paraphrase du « Tombeau de Charles Baudelaire » permet d'éclairer les principaux traits de langue et d'imaginaire conférant à sa trame une étrangeté caractérisée. Ces incongruités se désignent à notre attention de lecteur en heurtant nos attentes et constituent comme telles, pour emprunter au vocabulaire de l'herméneutique structurale de Michael Riffaterre, autant d'« agrammaticalités » à travers lesquelles le texte laisse béer sa « matrice³² ». On aurait tort de les réduire à des « hasards langagiers », même « extraordinaires³³ ». Du reste, leur statut herméneutique prend d'autant plus de relief qu'elles sont non seulement très saillantes, mais consonnantes entre elles : procédant d'un type similaire de transgression (ou d'invention) linguistique, elles donnent en effet l'impression de communiquer entre elles, de faire réseau et de constituer ensemble, à l'échelle du poème, une forme d'armature symbolique. Ce réseau d'agrammaticalités est constitué par la série de cinq lexèmes qui, parce qu'ils renvoient à des mots non attestés dans les dictionnaires de français hexagonaux, peuvent être considérés plus généralement comme des néologismes, à savoir : l'adverbe « colloquialement » (v. 5) ; les noms « guenillou » (v. 6), « planisthère »

30 Voir Amy McCallum, *Le violon enchanté dans les contes littéraires québécois du XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2006, f. 4, en ligne : http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1497552743396-532 (page consultée le 5 juin 2017).

31 On remarquera qu'en plus de s'accorder harmonieusement avec le folklore national, le motif du violon entre en résonance avec l'imaginaire « nerveux » fin de siècle. C'est ainsi, par exemple, qu'il intervient dans la prose décadente d'un Albert Giraud : « Et la danse de Saint-Guy qu'il [le personnage principal, Jean Heurtaut] faisait danser aux mots exigeait du dirigeant violoneux un coup de fébrile archet, un tourmenteur et saccadant rythme, une aiguë névrose jouant sur le dernier fin nerf. » Albert Giraud, *Le scribe*, Bruxelles, Lucien Hochsteyn éditeur, 1883, p. 34-35.

32 Sur les notions d'agrammaticalité et de matrice, voir Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, p. 1-23. Rappelons que la matrice représente la structure propositionnelle commune autour de laquelle les images principales du poème s'articulent et dont le texte offre diverses variations sans pour autant la révéler en tant que telle. Il revient au lecteur de la délinéer en se prêtant à une comparaison plus ou moins soutenue des images du poème.

33 Paul Wyczynski, *Nelligan, 1879-1941. Biographie*, p. 312.

(v. 7), «excerpteur» (v. 10); et le participe présent «iatoulalant» (v. 14). Le nombre (appréciable) et la distribution (presque transversale) de ces néologismes témoignent d'un plan de composition et donc d'une stratégie esthétique somme toute bien établis, capitalisant sur l'emploi de mots inconnus ou non reconnus par la norme linguistique.

Parmi ces agrammaticalités, l'une se détache plus spécialement, et comme spacieusement, de la plage du texte : l'adverbe-hémistique «colloqualement». Tout recommande ce mot à la réflexion du lecteur, et c'est sans exagération qu'on peut y reconnaître, sinon une «clé» d'interprétation, du moins un formidable condensateur de signification. Sa morphologie même semble l'expression redoublée de son sens : marquée en son centre par un hiatus («colloqu^{ia}lement»), elle connote quelque chose de bancal, d'imparfait, d'inesthétique, en somme quelque chose de colloquial. Mais le caractère surdéterminé de cet adverbe s'attache d'abord au fait qu'il est une impropriété linguistique³⁴ : construction néologique dérivée du latin («*loquor*») et plus immédiatement de l'anglais («*colloquially*»), il renvoie au parler de tous les jours, au discours ordinaire, familier, à caractère très souvent conversationnel, qui s'oppose comme tel au discours soutenu et littéraire. Son appariement avec l'adverbe «sublimement» dans le cadre de la rime suggère plus précisément que le «colloquial» peut faire office de catégorie esthétique et, à ce titre, s'opposer à l'idée d'élévation et de distanciation pour connoter le *local*. De fait, de quelque côté qu'on l'appréhende, stylistiquement, rhétoriquement ou phénoménologiquement, le «colloquial» apparaît étroitement lié à l'idée de lieu comme lieu de discours (perçu comme) le plus naturel et le plus proche du locuteur.

Si, prenant acte de ces sèmes métadiscursifs, on considère l'adverbe «colloqualement» au-delà de son contexte sémantique immédiat, en extrapolant son sens et en le projetant sur les autres dimensions signifiantes du texte, comme y invite tout jeu textuel à caractère réflexif, on constate qu'il «fonctionne» à la manière d'un embrayeur, et ce, sur deux plans : *esthétique* et *paratopique*.

Il se désigne comme un embrayeur *esthétique* dans la mesure où, en plus de faire signe vers la forme du colloque, qui est fréquente dans la production symboliste³⁵, il résume à lui seul et de manière très évocatrice la poétique du présent sonnet. Il permet d'abord de caractériser le «cachet canadien³⁶», le sceau *national*, *idiomatique*, que Nelligan appose à son poème en valorisant, à l'encontre de ses tendances

34 Parce qu'il est d'emblée perçu comme une anomalie, le néologisme littéraire, comme le note Riffaterre, revêt un statut herméneutique privilégié ; mieux qu'aucun autre élément lexical, il donne accès à la matrice du poème : «il est le signifiant le plus motivé qu'on puisse trouver dans le texte». Voir Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1979, p. 74.

35 Pensons par exemple au «Colloque sentimental» de Verlaine (Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1948, p. 97) ou bien au «Colloque entre Monos et Una» de Poe (Edgar Allan Poe, *Contes, essais, poèmes*, traduction de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1989, p. 563-571).

36 L'expression est de Louis Dantin : «Je regrette que Nelligan n'ait pas au moins démarqué la part imitative de son œuvre en donnant un cachet canadien à ses souvenirs étrangers, ou, plus généralement, qu'il n'ait pas pris plus près ses sources habituelles d'inspiration.» Voir Émile Nelligan, *Émile Nelligan et son œuvre*, préface par Louis Dantin, édition critique par Réjean Robidoux, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1997, p. 81.

esthétiques les plus fondamentales et les plus résolument cosmopolites, des références comme « le guenillou » et le « violon polaire ». Le « colloquial » qualifie ensuite, au-delà de ces éléments thématiques, le style *familier* du poème : son rythme par endroits dégingandé (comme au premier vers) ou encore ses expressions prosaïques (comme la participiale « Farfadet assurant le reste, Planétaire ! ») ou bien la proposition « le monde prierait » — dont le sujet prend spontanément, en français québécois, une résonance populaire et un sens collectif, valant pour « les gens »). Enfin, et c'est le plus déterminant, l'adverbe « colloquiallement » capture le sens insolite et l'essence problématique de la Beauté mise en jeu par ce tombeau, cette Beauté baudelairienne qui s'exprime, comme nous l'avons noté, à travers des tropes incongrus, hardis, « épouvantables » en regard de la norme poétique. Or il est très intéressant de noter que Jules Laforgue, dans les notes sur Baudelaire qu'il a laissées, associe ce type d'images à des « américanisms³⁷ ». Le poète des *Complaintes* considère, en effet, que la manière dont l'imagiste Baudelaire transgresse la juste mesure, choque le bon goût français, procède à des mariages de thèmes et de termes à la fois nobles et vulgaires, élevés et avilissants, a quelque chose d'« américain ». Son appréciation de Baudelaire, de toute évidence, porte la marque de sa vive sensibilité à Poe, ou plutôt : elle rend compte, avec une justesse peut-être inégalée à l'époque, de l'extrême sensibilité de Baudelaire à Poe. En discernant à son tour et en exploitant mimétiquement en manière d'hommage l'esprit de bizarrerie qui préside à l'art baudelairien de l'image, Nelligan témoigne non seulement d'une acuité critique comparable à celle de Laforgue, mais en plus d'un rare sens de l'opportunité symbolique : au rebours de la très grande majorité de ses contemporains, qui se contentèrent de puiser sans grand effort le matériau de leur tombeau dans les stéréotypes décadents de la « baudelairité³⁸ » — en célébrant par exemple Baudelaire l'ensorceleur ou l'empoisonneur, ou bien en imitant certains traits stylistiques plus évidents des *Fleurs du mal* (la synesthésie, l'hyperréalisme, etc.) —, Nelligan met en exergue une composante à la fois plus subtile et plus déterminante de l'œuvre baudelairienne et, qui plus est, propre à entrer en étroite et « colloquiale » correspondance avec sa réalité symbolique de poète américain ou nord-américain.

Par ailleurs, l'adverbe « colloquiallement » s'avère aussi jouer un rôle d'embrayeur *paratopique* : par son sens et sa sonorité faisant écho à l'idée de « local », il est bien fait pour actualiser la réflexion qui s'articule, avec insistance et à travers tout le poème, autour de l'écriture comme lieu d'assignation et de légitimation de l'identité auctoriale. C'est parce que ce lieu n'est jamais définitivement conquis, parce qu'il

37 Voir Nelson Charest, « L'« américanisme » de Baudelaire chez les poètes québécois au tournant du xx^e siècle », *AmeriQuests*, vol. XI, n° 1, 2014, en ligne : <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/ameriquests/article/view/3829> (page consultée le 5 juin 2017); et Daniel Grojnowski, « L'« américanisme » des *Fleurs du mal*: le Baudelaire de Laforgue », André Guyaux et Bertrand Marchal (dir.), *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 81-93.

38 Voir Catherine Coquio, « La « Baudelairité » décadente: un modèle spectral », *Romantisme*, vol. XXIII, n° 82, 1993, p. 91-107. De manière plus générale, sur les premiers moments de la réception de l'œuvre de Baudelaire et l'histoire de la « baudelairité », voir l'introduction d'André Guyaux à *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007, p. 11-139.

reste toujours et irrémédiablement indécis, problématique, dépendant de la dynamique inchoative du désir et de l'énonciation, qu'il s'assimile à une « paratopie ». On le sait, Dominique Maingueneau théorise cette notion en prenant acte d'un constat universel : toute prise d'énonciation implique un écart d'ordre symbolique, qu'elle produit et cherche en même temps à combler. En littérature, la représentation résulte et témoigne elle-même de ce processus fondamental : les personnages de la marge et de l'entre-deux, les situations existentielles en porte-à-faux, les oscillations géographiques en tous genres redisent sur le plan de l'énoncé fictionnel *l'exil symbolique de l'auteur*³⁹. Ils reflètent la dynamique de la création qui fait de l'auteur un exilé, et à travers laquelle, réciproquement, avec plus ou moins de succès selon son degré d'inventivité et d'intelligence pratique, l'auteur cherche à s'exiler, à se dire comme exilé ou, pour être plus exact, à assumer son état, obligé, d'exilé. Comme le souligne Maingueneau, par-delà les attendus du romantisme et le mythe de la malédiction littéraire, et « quelle que soit la modalité de sa paratopie, [l'auteur] est quelqu'un qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, délimiter un territoire à travers son errance même⁴⁰ ».

Un personnage, dans « Le tombeau de Charles Baudelaire », donne une vive expression à cette errance paratopique : le *guenillou*. Nous y avons reconnu une version locale ou colloquiale d'une figure emblématique de la modernité baudelairienne, une sorte de chiffonnier canadien. Avec lui, les modestes « guenilles » de la marginalité sociale se transforment en glorieuses enseignes d'une identification symbolico-esthétique que l'on a toutes les raisons de qualifier de réussite, en ce qu'elle favorise une appropriation du référentiel baudelairien sur un mode incontestablement créatif, puisqu'il ouvre un accès privilégié à *l'Universel* (à l'ordre Symbolique que Baudelaire instancie, en tant que Maître, en même temps qu'au Cosmopolitisme qu'il revendique par son esthétique de la modernité), mais sous le signe paradoxal du *familier*. À travers cette identification, comme à travers toute paratopie marquée par le succès, l'auteur en arrive à « se maintenir étranger⁴¹ ». Pour être plus exact, on pourrait dire qu'en échappant aux postures également typifiantes du nationalisme, d'une part, et de l'exotisme, d'autre part, il s'affirme comme un *étrange familier* au regard de ses compatriotes et comme un *étranger familier* au regard des Européens. Aussi bien, en dépit de la portée pragmatique et institutionnelle limitée, si ce n'est inexistante, du présent tombeau, une telle affiliation s'avère donc probante, et on ne s'étonnera pas qu'elle soit contractée ou, pour mieux dire (tant il est vrai que les jeux de mots affectant les noms propres, ici comme ailleurs, ne sont jamais anodins⁴²), *consacrée* dans l'anagrammisation de « Nelligan » dans « guenillou⁴³ ».

39 L'exemple de Hugo auteur des *Châtiments* et exilé (volontaire), que développe Maingueneau (*Le discours littéraire*, p. 106-109), est à ce titre particulièrement évocateur.

40 Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire*, p. 29.

41 *Ibid.*, p. 60.

42 Sur l'importance du (jeu sur le) nom propre chez Nelligan, voir Jacques Michon, *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, p. 71-77 ; et sur le nom propre comme porteur de sèmes paratopiques (et, comme tel, sujet à microanalyses), voir Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire*, p. 44-47.

43 On remarquera que l'identification Nelligan-guenillou est renforcée par le fait que le guenillou se présente ici comme un personnage non seulement de la vision, mais, comme le poète, de la parole (« Le guenillou dirait un elfe au firmament ») : c'est même le seul sujet du poème auquel se rapporte un verbe à caractère

À côté de cette figure d'identification baudelairienne, il faut en citer une autre, qui vient étoffer la paratopie nelliganienne en la bonifiant de nombreuses virtualités intertextuelles: Andromaque. L'héroïne troyenne est en effet suggérée par les références à « Ilion » et au « cygne », ainsi que par le motif même du tombeau, tous éléments impliqués, comme on sait, dans la célèbre pièce des *Tableaux parisiens* :

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus⁴⁴ !

En se demandant si le monument qu'il rêve se trouve « bâti colloqualement/ Quelque part dans Ilion ou par le planisthère », le poète cherche à savoir si, *chez lui* — sur la Terre aussi bien qu'en terre américaine —, Baudelaire n'a pas trouvé son Andromaque, c'est-à-dire l'exemplaire disciple qui, en s'acquittant du devoir de mémoire et de pérennisation que commandent sa personne et son œuvre, s'imposera comme le digne édificateur et gardien de son « mythe⁴⁵ ». La question est rhétorique, dans tous les sens du terme : l'auteur Nelligan, par divers aspects de son texte et à commencer par l'acte même que constitue ce texte sur le plan symbolique, s'adoubant lui-même comme véritable protecteur et promoteur, dans le Nouveau Monde, de Baudelaire (prétention qui, du strict point de vue de l'histoire littéraire, n'est d'ailleurs pas sans fondement). On remarquera à ce titre que la figure d'Andromaque condense une série de sèmes paratopiques qui sont d'ordre non seulement général, mais singulier; elle traduit, de façon assez spécifique, la situation symbolique de Nelligan en tant que poète exilé dans une « colonie », ou en tant qu'auteur de l'entre-deux-pays et de l'entre-deux-rives, pourrait-on dire — l'Épire et le Canada français, le Simois et l'Atlantique entrant en résonance dans ce cadre métaphorique où s'entremêlent, elles-mêmes, la fable et l'histoire. Enfin, s'il n'est pas sidéral, l'état dans lequel Baudelaire fixe son héroïne, dans « Le cygne » (« auprès d'un tombeau vide en extase courbée »), connote une forme de *sidération* qui n'est pas sans faire penser à la scène (imaginaire) d'énonciation du présent poème, telle qu'elle est suggérée par le puissant *ethos* nelliganien : scène où l'auteur, adoptant la pose et la posture typiquement modernes du poète inspiré, apparaît lui aussi « en extase courb[é] » sur un tombeau (textuel) dont il découvre, par quelque vertu mallarméenne de lucidité, la vacuité (symbolique⁴⁶)...

explicitement locutoire. Il est aussi intéressant de souligner que la dimension métatextuelle de ce personnage est suggérée par paronomase : « guenillou » rappelant « guenillon », « petit écrit, écrit de peu de valeur » ; voir Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, en ligne : <http://www.littre.org/definition/guenillon> (page consultée le 5 juin 2017).

44 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 86.

45 On aura observé qu'en donnant beaucoup d'initiative aux mots, Nelligan prend certaines libertés avec le mythe : c'est en Épire, où elle est exilée contre son gré, et non à Ilion qu'Andromaque édifie le tombeau à la mémoire de Hector.

46 Seule, peut-être, une dimension déterminante de la « paratopie singulière » de Nelligan n'est pas reflétée par la figure-symbole d'Andromaque : sa dimension *linguistique*. Mais elle l'est très clairement par l'adverbe « colloqualement » : en tant qu'anglicisme, en effet, celui-ci suffit à « re-marquer » que l'écriture

C'est un *subjectif*, et les spectacles de l'âme l'intéressent beaucoup plus que le *cosmos extérieur*⁴⁷.

On l'aura constaté : la «surabondance de sens⁴⁸» que certains commentateurs de Nelligan ont signalée dans «Le tombeau de Charles Baudelaire», sans vraiment s'aventurer à la sonder, est bien réelle. Si elle ne se laisse pas résorber dans quelque signifié premier ou dernier — scintillant sépulcre qu'il reviendrait à l'exégète d'excaver et d'ouvrir —, elle n'échappe pas non plus complètement à l'interprétation en se dissolvant — selon une représentation inverse mais tout aussi fantasmatique — dans les tourbillons d'air d'une agitation lettriste parfaitement immotivée ou désespérément inconsciente. La brève analyse que nous avons proposée aura permis de repérer dans le texte de Nelligan des points d'insistance et de récurrence, d'ordre thématique aussi bien que formel, qui permettent d'y reconnaître des motifs structurants et même une logique d'ensemble. C'est ainsi que, par la puissance d'allégorisation dont il est doué et dans le disparate byzantin de son matériau imaginaire, ce texte laisse entrapercevoir une vision non seulement poétique, mais «critique», pourrait-on dire, pour signifier qu'elle condense et configure la plupart des éléments, en particulier symboliques, que nous avons délinéés. Dans cette vision, projeté au loin dans l'espace fantastique d'un cosmos aussi vaste que le cosmopolitisme idéalisé de la modernité, le tombeau de Baudelaire se confond avec l'imposant monument que représente pour Nelligan — aux yeux de sa conscience comme dans l'ordre en partie inconscient de son désir — l'Europe glorieuse, lumineuse, «luminaire», de la République des lettres et, plus précisément, Paris, capitale mondiale de la culture, pôle géographique et institutionnel dont un poète canadien-français, même réputé tout «*subjectif*», avait quelque raison de se sentir «épouvantablement» éloigné. Sans doute est-ce dans l'optique de cette vision que l'hommage de Nelligan à Baudelaire se révèle le plus «colloquialment» distinct ou distingué; il s'offre alors à l'imagination du lecteur comme une stèle bancale qui, apposée au massif monument métropolitain de la modernité baudelairienne, paraît bien «maigre et pâle», en effet, mais qui, par là même, ajoute à l'ensemble une qualité de fragile et mystérieuse originalité.

chez Nelligan est expérience de l'altérité, qu'elle implique une forme d'«expérience de l'étranger» qui l'inscrit — lui, Canadien français, de père anglophone et, qui plus est, d'ascendance non pas anglaise mais irlandaise — dans un double mouvement de déterritorialisation par rapport à son contexte linguistique immédiat et de conquête appropriative des ressources poétiques d'une langue française en elle-même toujours distante, à quelque degré, par le prestige et l'universalité dont elle se rehausse.

47 Louis Dantin, cité dans Émile Nelligan, *Émile Nelligan et son œuvre*, p. 83; Dantin souligne.

48 Réjean Robidoux, *Connaissance de Nelligan*, p. 88.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES
Maîtres et amis

+ + +

KRZYSZTOF JAROSZ
Université de Silésie (Pologne)

Il est des auteurs auxquels on revient pour des raisons différentes, parfois mal élucidées, mais qui semblent toucher en nous une corde personnelle dont l'existence ne se révèle que par la lecture de leurs œuvres. C'est le cas d'Yvon Rivard, essayiste que je propose d'aborder dans cette chronique.

Si je suis entré dans l'œuvre de Rivard par *Les silences du corbeau*, ayant appris l'existence de l'écrivain lui-même par une amie commune, c'est qu'à l'époque je devais être sensible à l'expérience d'un Occidental dans un ashram indien. Les romans de Rivard me semblaient alors plus accessibles que ses essais pour la bonne raison que je connaissais mal les sujets de ces derniers, souvent spécifiquement québécois. J'ignore si j'ai fait des progrès dans l'appréhension de la culture littéraire québécoise. Comme je m'en suis rendu compte dernièrement, on regarde ces mondes que sont les autres cultures avec les lunettes de sa propre idéologie. Quoi qu'il en soit, les derniers essais de Rivard, *Aimer, enseigner*, dont j'ai déjà parlé dans une chronique, et *Exercices d'amitié*¹, me paraissent non seulement lisibles, mais aussi importants. Ce dernier ouvrage constitue en quelque sorte la somme de la vision rivardienne par ses amis interposés.

Dans son essai *La leçon de Jérusalem*, Monique LaRue avouait qu'elle n'avait pas connu l'expérience de côtoyer un cercle d'amis qui l'aurait inspirée sur le plan intellectuel, de sommités à la hauteur de ses lectures ambitieuses. Rivard, lui, a eu cette chance, qu'il partage avec ses lecteurs, d'abord parce qu'il a vécu et vit toujours entouré par des amis écrivains et penseurs, mais aussi parce qu'il considère que son cercle spirituel d'amis s'étend bien au-delà de la proximité physique de contacts quotidiens ou intermittents et qu'il inclut parmi ses connaissances, parfois intimes, des textes de ceux qu'il considère comme des âmes sœurs. Évidemment, LaRue pensait à l'amitié d'une manière plus restrictive. Cependant, même si l'on tient compte de cette définition des amis comme des âmes sœurs qu'on peut rencontrer à deux coins de rue de chez soi, Rivard semble avoir plus de chance que l'auteure de *La leçon de Jérusalem*.

1 Yvon Rivard, *Exercices d'amitié*, Montréal, Leméac, coll. «Phares», 2015, 277 p.

L'intention d'*Exercices d'amitié* est d'abord de rendre hommage à ceux qui « partent un peu » (7), selon la formule extraite de la lettre qu' Aquin avait adressée à Rivard peu avant son suicide : « Mourir, c'est partir un peu », citée en exergue de l'ouvrage. Il y en a pourtant d'autres, d'à peu près la même génération que l'auteur, dont la présence et les œuvres suffisent pour donner une saveur sublime à la vie d'un intellectuel montréalais, sans compter les jeunes — la relève qui pointe déjà à l'horizon — qui ont été formés dans la pépinière du professeur Rivard et qui ne sont pas nécessairement ses suiveurs ; bien au contraire, à la manière du Ménalque gidien, leur (ancien) maître les aime et les respecte justement parce qu'ils sont différents de lui. Évidemment, on pourrait dire qu'on ne lit que ce qu'on aime bien, qu'on ne côtoie que ceux dont on partage les opinions, et finalement peut-être d'ailleurs aimons-nous dans nos élèves le fait non seulement qu'ils sont des esprits assez forts pour se libérer de l'empreinte de notre enseignement, mais qu'à force d'innombrables fréquentations et discussions, ils nous sont devenus plus proches que les autres.

Mais parlons de ceux qui furent les maîtres et amis. Comme le dit Rivard en décrivant la pensée de son ami Pierre Vadeboncoeur, dont le nom, les citations et les souvenirs de conversations ponctuent l'essai :

[T]out être humain, écrivain ou non, doit créer le monde dans lequel il va vivre, dans lequel il veut vivre, créer, cela veut dire aller de l'avant, vers l'inconnu, car notre monde et nous-mêmes ne pouvons exister qu'en mouvement, que tendus vers ce qui vient, pour le meilleur ou pour le pire. (17)

Pour être libre, l'être humain ne peut pas s'enfermer dans une forme d'existence, il doit chercher à créer le monde en contact incessant avec d'autres mondes, c'est-à-dire avec les autres chercheurs, les autres humains, en confrontant sa pensée aux leurs pour s'y ressourcer, passer continuellement de la dernière heure à la première, pour reprendre le titre d'un des ouvrages de Vadeboncoeur. Ces deux aspects de la pensée de cet ami très cher « parti un peu » constituent l'un des plus importants axes de l'essai de Rivard : aller toujours de l'avant et « tendre vers l'autre de toutes ses forces, porté par le désir de voir ce que l'autre a d'unique, l'être même de l'autre qui échappe au temps » (22).

Il est intéressant (quoique somme toute naturel) qu'en parlant de ses amis écrivains, cinéastes et critiques, Rivard les présente surtout à travers leur œuvre, obéissant sans doute à une discrétion qui l'empêche de descendre dans le privé, mais aussi parce que c'est le moi créateur et non le moi biographique qui permet d'attester qu'on est libre, selon la définition vadeboncoeurienne rapportée ci-dessus.

Pour décrire Jean-Pierre Issenhuth, un autre ami auquel Rivard revient souvent, il va encore plus loin :

Issenhuth n'aimait pas parler de lui, il préférerait parler des vers de terre, en qui il voyait « des frères estimés », et des êtres qu'il admirait, écrivains ou bûcherons, mystiques ou hommes de science. Son préféré était Hopkins [...]. Je vais donc vous parler d'Issenhuth en vous parlant de Hopkins qu'il a traduit et commenté, et avec lequel il avait tant d'affinités. (29)

Suzanne Robert, pour sa part (avec Issenhuth et ses vers de terre), dévoile à Rivard la beauté et la détresse du monde naturel, la beauté sauvage de la nature et le malheur des êtres vivants subordonnés à la bonne (et surtout à la mauvaise) volonté des hommes, allant de la chasse jusqu'aux expérimentations cruelles et mal justifiées *in vivo*. L'amitié avec Suzanne Robert permet à l'auteur de s'ouvrir aux nouveaux territoires de la sensibilité, où le désir du bien, confronté au mal, rencontre des apories qui dépassent les étroites limites de la vision héritée des ancêtres chasseurs. L'homme d'aujourd'hui semble, en effet, bien incapable d'abandonner sa vie de civilisé, ce qui est en fait sa chance, car on l'imagine mal essayant de survivre au ras du monde naturel, avec sa conscience d'environnementaliste, ne se nourrissant que de racines et de bulbes pour éviter de tuer les animaux splendides qu'il admire. Disant cela, je ne rigole pas ; je ne fais que souligner la contradiction dans laquelle se trouve un être civilisé et doué de sensibilité.

Dans ses *Mœurs de province*, François Ricard², un autre professeur de McGill, a tracé la silhouette de Rivard et de leur amitié indéfectible que n'ont pu détruire des différences d'opinions au fur et à mesure que chacun élaborait une vision du monde qui s'éloignait de celle de l'autre. C'est maintenant au tour de Rivard de répondre à Ricard en reprenant, de manière amicale, la trame de leurs relations réciproques. Comme on l'apprend, depuis leur jeunesse, ils ont convenu de se désigner par les noms des héros de Cervantès. Ainsi, Rivard l'idéaliste était renommé Don Quichotte, tandis que son ami, le réaliste Ricard, acceptait de s'appeler Sancho. La manière dont leur amitié a pu surmonter tous leurs conflits d'opinions reste un mystère dont on peut chercher la clef dans la fameuse boutade de Montaigne : « [p]arce que c'était lui, parce que c'était moi », à moins que ce soit du côté de leurs patronymes si semblables. Mais sans avoir recours à ce raisonnement erroné tout droit issu de Ionesco (tous, dans la famille de Bobby Watson, portent les mêmes nom et prénom, ce qui les rend impossibles à distinguer), disons qu'une amitié nouée au temps de la jeunesse, et nourrie d'un respect mutuel et intarissable, a de bonnes chances de s'avérer durable, comme c'est le cas de celle de Rivard-Ricard.

Jusqu'à présent, en parlant des amis de Rivard, je me suis concentré sur de vieux compagnons de la route intellectuelle, ses pairs de longue date. Il est temps de mentionner la relève. Dans le chapitre intitulé « Mes amis revenus », Rivard évoque l'apparition, dans sa classe, d'un étudiant qui semblait s'ennuyer pendant ses cours, provoquant l'inquiétude du professeur doutant de sa capacité à éveiller un intérêt suffisant chez son disciple. Or, dit Rivard : « Son premier travail m'apprit que la réponse était tout autre : il ne s'était ni ennuyé, ni arrêté à la pauvreté théorique du cours, il avait étudié, mieux que je n'avais pu le faire, des écrivains que je relisais depuis des années. » (49) C'était Étienne Beaulieu. La découverte et l'appréciation de ce talent polyvalent fait dire ceci à Rivard :

Mes vieux amis commencent à partir un peu, mais voici qu'ils me reviennent par d'autres chemins, grâce à mes jeunes amis qui passent tout naturellement

2 J'ai consacré une part (de lion) à cet essai brillant dans une chronique précédente ; voir « Des provinciaux et des procrastinateurs », *Voix et Images*, vol. XL, n° 2, hiver 2015, p. 123-128.

de Nietzsche à Vadeboncoeur, de Brault à Beckett, de Pessoa à Issenhuth, je les retrouve dans tous mes amis, plus ou moins jeunes, dont «la soif d'une vie en vérité» est tellement grande que je n'ai plus le temps de vieillir, que je ne vois plus la mort approcher, tout occupé que je suis à vivre le cours du monde, que leur amitié me donne à lire comme une fable aussi simple que mystérieuse, qu'il faut réécrire sans cesse pour ne pas qu'elle finisse, pour ne pas laisser la terreur de la fin occulter le miracle du recommencement. (51-52)

Il est très instructif de lire le chapitre (l'essai) intitulé «Des hommes sans amis», dans lequel Rivard parle de l'héritage de la pauvreté. Ceux qui le connaissent retrouvent là un de ses thèmes favoris. Sans résumer ce chapitre, disons seulement qu'il reflète l'une des particularités de la pensée rivardienne, celle par laquelle il se distingue de beaucoup de *baby-boomers* de sa génération qui ont pris le parti du progrès. Je ne peux m'empêcher d'y retrouver (à tort ou à raison, c'est à voir) un thème qui parcourt le monde occidental, métropoles et périphéries confondues, à savoir le différend qui oppose les tenants du libéralisme, ceux qui sont ouverts à l'avenir et qui ont connu le succès ou croient en un monde en expansion dans lequel chacun peut trouver sa chance, et les perdants (ou ceux qui se croient tels) qui n'arrivent pas à trouver leur compte dans ce monde moderne que l'absence de repères traditionnels effraie. Ayant vécu dans le monde stable d'avant (disons, pour simplifier) la mondialisation, ces laissés pour compte réels ou imaginaires se font nostalgiques de cette époque où la pauvreté était supportable parce qu'elle se vivait dans un monde de valeurs. Il y a là, dans la pensée rivardienne, de la place pour une nouvelle aporie, car Rivard semble se déclarer peu croyant, alors que cette vision ancienne était ancrée dans la foi qu'il retrouve chez certains de ses maîtres amis. Cette protestation contre la modernité sans valeurs (ou en tout cas considérée comme telle) qu'on entend énoncer avec véhémence des États-Unis à la Pologne et à la Hongrie, en passant par la France, l'Allemagne, les Pays-Bas et tant d'autres, est violemment revendicatrice et haineuse envers les élites, y compris les élites intellectuelles. Or, en dépit d'une similitude de surface, la pensée de Rivard, tout en tenant compte des perdants, n'est guère revendicatrice. Il traque les symptômes de ce malaise dans le passage brusque de sa génération du «bois» vers les villes, rappelant au passage le vieux dicton selon lequel «on peut sortir quelqu'un du bois mais pas le bois de quelqu'un» (103). L'essayiste se réfère à Gaston Miron et à Gilles McMillan³, en évoquant la formule mironienne du «salut par la calotte»: «travailler, par la lecture et l'écriture, à devenir moderne, "à devenir son propre père", à remplacer la "honte d'être né" par l'orgueil du *self made man*» (103).

Ce qui distingue cependant la pensée rivardienne (et mironienne) du mécontentement antiélitiste, c'est une profonde réflexion d'intellectuel de la première génération, celle qui se souvient (je n'avais pas l'intention de faire allusion à la devise de la Belle Province) vraiment de la pauvreté et des valeurs traditionnelles, mais aussi de la noirceur (petite, moyenne et grande) qui délimitait l'horizon de pensée

3 Gilles McMillan, *La contamination des mots*, préface d'Yvon Rivard, Montréal, Lux éditeur, coll. «Lettres libres», 2014, 279 p.

et de liberté. Il en résulte une réflexion qui a comme point de référence d'un côté le modèle paternel et familial, et de l'autre tout le bagage intellectuel laborieusement et énergiquement filtré, sublimé et intériorisé pendant des décennies d'apprentissage et de professorat. Cette pensée qui respecte ses deux généalogies, familiale et livresque, pour idéaliste qu'elle soit (ce n'est pas sans raison que Ricard appelait son ami Don Quichotte), est équilibrée et généreuse.

Je renvoie ici le lecteur éventuel aux chapitres consacrés à Haïti ou au «Printemps érable», entre autres, préférant enchaîner sur l'idée d'héritage réel et métaphorique. Dans le chapitre intitulé «Tout ou rien», Rivard propose l'analyse d'un film de son ami cinéaste Bernard Émond et de deux romans de jeunes romancières qu'unit l'idée d'accepter ou de rejeter un legs. Pierre, le personnage du film *Tout ce que tu possèdes* d'Émond, refuse l'héritage de son père millionnaire, acceptant uniquement de garder la vieille maison de campagne de son grand-père qu'a rachetée son père arriviste après avoir été chassé par son géniteur. La question de la légitimité de cette fortune mal acquise se mêle à celle que pose l'attitude complexe de Pierre envers sa fille qu'il avait abandonnée et avec laquelle il s'est tardivement réconcilié⁴. Du noir et blanc (au sens moral), on passe aux nuances de gris. Accepter un héritage de dettes est le fait de Gloria, héroïne du roman de Sarah Rocheville, *Go West, Gloria*, qui, contrairement au personnage d'Émond, accepte l'héritage de son père quitte à payer les dettes immenses de celui-ci jusqu'à la fin de ses jours. Le plus intéressant, peut-être, de ces trois ouvrages et le plus proche de l'expérience personnelle de Rivard malgré la différence de génération est celui de Mélissa Grégoire⁵, qui relate l'histoire d'une jeune fille née dans un Québec profond, laquelle n'a pour tout héritage que la pauvreté de sa famille prolétaire. Éblouie par le mirage de l'éducation, elle trouve, à l'université, un savoir stérile qui lui ôte tout désir de transgression. Habituee à la soumission, elle subit les avances de son professeur. Aucun autre roman québécois, à ma connaissance, ne pose le problème de cette façon-là, c'est-à-dire en exacerbant le dilemme entre la culture pervertie et stérile de l'université et une existence aliénante et frustrante à l'usine et au sein d'une famille médiocre qui semble être pour l'héroïne du roman la seule alternative connue.

Exercices d'amitié se termine par un dernier essai, «Le pont de glace», dans lequel Rivard raconte un acte de bravoure de son père, entrepreneur forestier, qui, dans les années 1960, a traversé un pont de glace, qu'il avait fait construire et que personne n'osait traverser, à bord d'un lourd engin. L'auteur ajoute tout de suite après une parabole de Castaneda qui s'est arrêté pour relacer sa chaussure juste au moment où un immense rocher a dévalé la pente à quelques pouces de son maître et lui : «“Une chance que mon lacet s'est défait”, dit Castaneda, à quoi son maître [Don Juan] répondit : “La prochaine fois, attache bien tes lacets et marche.”» (274)

C'est le viatique que nous donne, par le biais de ces deux anecdotes, Yvon Rivard du sommet de son expérience et de sa réflexion : vivre implique de la

4 Soit dit en passant, *Tout ce que tu possèdes* est un film sur la traduction, fait rarissime parce que le travail du traducteur est difficile à montrer à l'écran. Le travail du traducteur est ici de traduire en français des poèmes d'un poète polonais maudit, Edward Stachura, lui-même traducteur de Gaston Miron, entre autres.

5 Mélissa Grégoire, *L'amour des maîtres*, Montréal, Leméac, 2011, 245 p.

confiance, il ne faut donc pas avoir peur de vivre. La fin est certaine, puisque « vivre tue ». L'ancien fumeur Rivard se souvient probablement de slogans antipublicitaires que les producteurs de cigarettes doivent afficher sur chaque paquet de leur drogue, mais il assigne à cette formule une signification qui concerne aussi bien les fumeurs que les non-fumeurs. Qu'est-ce qu'on peut ajouter à cela ?

ESSAIS / ÉTUDES

Lettres d' « une famille qui a tendance à se péter
dans les portes ouvertes »

+ + +

JONATHAN LIVERNOIS

Université Laval/Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

Quand on veut mesurer la distance qui sépare les esprits libres de la moyenne de la population canadienne-française (soit dit sans offense), il est toujours bon de s'attacher à leur correspondance. Prenez le cas d'Arthur Buies. Francis Parmentier, autrefois professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières, vient de faire paraître chez Lux une nouvelle édition de la correspondance du pamphlétaire¹, publiée initialement en 1991 chez Guérin. S'il n'y a à peu près pas de nouvelles lettres dans l'ouvrage (c'en est même décevant), on se conforte de nouveau en découvrant ce bon vieux Buies, instable, se payant la gueule du recteur de l'Université Laval, Louis-Jacques Casault, étudiant à Paris puis chemise rouge en Italie, mangeant du curé au déjeuner, encensant puis vilipendant Honoré Mercier, admirant le curé Labelle, faisant tous les temps. Bref, nous sommes mieux renseignés sur le personnage, mais tout cela ne modifie guère notre perspective sur l'homme, même si les passages romantiques des lettres à sa femme surprendront peut-être. Aussi y voit-on une société verrouillée à double tour, Buies couchant sur le paillason. L'ultramontanisme, ce n'est un cadeau pour personne, sauf pour les zouaves.

En lisant cette correspondance d'Arthur Buies, nous mesurons certes la distance entre le libre-penseur et sa société, mais aussi la distance entre Buies, le Québec de 1868 et celui de 2017. Il y a bien là du réconfort, fût-ce sous une forme ténue, à voir le chemin parcouru, la distance qui nous sépare de ces temps où il était une fois des gens malheureux. J'exagère : le lecteur averti sait bien qu'on pouvait avoir du plaisir en 1868, que Buies pouvait écrire malgré les interdictions de M^{gr} Bourget ou de M^{gr} Taschereau. Mais je ne suis pas sûr que l'idée de vivre de choléra, de mandements et d'eau fraîche sourit à plusieurs de mes contemporains.

Le réconfort est-il le même lorsqu'on s'attache à une autre correspondance, comme *Le droit d'être rebelle*², qui passe au travers de ce que d'aucuns voient comme l'enfer sur terre, soit la « Grande Noirceur » ? Se compare-t-on avantagement avec

1 Arthur Buies, *Correspondance*, édition préparée, présentée et annotée par Francis Parmentier, Montréal, Lux éditeur, coll. « Mémoire des Amériques », 2017, 394 p.

2 Marcelle Ferron, *Le droit d'être rebelle. Correspondance de Marcelle Ferron avec Jacques, Madeleine, Paul et Thérèse Ferron*, textes choisis et présentés par Babalou Hamelin, postface de Denise Landry, Montréal, Boréal, 2016, 621 p.

tous ces Canadiens français brimés? Se conforte-t-on en pensant que finalement, de Maurice Duplessis à Jean Charest, nous avons beaucoup «évolué»? L'historiographie ayant fait sa part depuis vingt-cinq ans au moins, je sais et vous savez que le Canada français sous Duplessis n'était pas exactement une terre de Caïn pour les artistes et les intellectuels, que l'agriculture se faisait avec des tracteurs modernes, que les ministres de l'Union nationale mélangeaient allègrement les appels à la tradition et au progrès. Mais encore. Ça vous dirait, vous, de vivre comme le réformiste Robert Cliche, époux de Madeleine Ferron, qui voyait ses discours à la radio sabotés par le gérant du poste «sous la griffe de Duplessis» (189)? De devoir vous battre chaque fois contre une certaine idée de la bêtise et du mépris? Comptez-vous chanceux d'avoir un premier ministre du nom de Philippe Couillard, qui ne vous fera pas la vie dure même si vous n'êtes pas de son avis.

Alors, quand on lit cette correspondance, on se console et on se réjouit de voir la lumière sourdre pendant les années 1960? Ce n'est pas nécessairement ce qu'on découvrira ici, dans ce vaste corpus de lettres qui vont de 1944 à 1985, choisies par la fille de Marcelle Ferron, Babalou Hamelin. On y lira les lettres de Jacques Ferron, le chef de famille (il faut le dire vite), qui ne se départit jamais de son *persona*, même avec les siens; de Marcelle Ferron, qui est le point focal de cet ensemble épistolaire, peintre de plus en plus célèbre, mariée et divorcée, installée en France et faisant figure de femme qui ne fuit pas («Je vis dans un milieu d'artistes, où ce genre de vie ne permet pas d'enfants. [...] Moi je travaille, je garde les enfants, mais l'amour fout le camp — et je m'en fous»); de Madeleine Ferron, romancière tardive, amoureuse d'un politicien intègre qui veut changer les choses à partir de la Beauce, ce nid de gauchistes; de Paul Ferron, l'étudiant en médecine devenu médecin, qui fait figure de stabilité dans ce bordel permanent; de Thérèse Ferron, sans doute la plus touchante, femme au foyer qui plaque tout et devient reporter, avant de mourir tôt, en 1968. Les lettres sont moins nombreuses à partir de la deuxième moitié de la décennie 1960, surtout parce que Marcelle Ferron revient s'installer au Québec, explique sa fille Babalou.

La sélection des lettres a été faite selon des motifs imprécis, ce qui laisse le lecteur dans le flou quant aux coupures, aux lettres retranchées ou mises de côté. Il faudra lire l'ensemble et s'en contenter. D'autant que la postface ne nous éclairera pas non plus et nous décevra, tant elle en reste à quelques généralités. On notera au final que cette correspondance n'a pas de prétention à la littéarité: quand on parle du chandail reçu en cadeau, on parle du chandail reçu en cadeau. Il y a bien sûr les lettres de Jacques Ferron, qui sont toujours coincées dans cette esthétique particulière, au seuil du jeu et de l'ironie. Mais, lorsqu'il quitte la Gaspésie où il est médecin de campagne et revient dans la région montréalaise, ses lettres sont beaucoup moins fréquentes.

Donc, que découvre-t-on dans cette correspondance? Le lecteur pressé trouvera de quoi alimenter le mythe de la Grande Noirceur, qui a bien quelques fondements, surtout pour ceux qui ont vécu la période. Ainsi, moins d'un mois après l'élection des libéraux de Jean Lesage en juin 1960, Madeleine écrit à sa sœur Marcelle que «ça démarre très bien» et que les libéraux «partent en lions: réorganisation de la police provinciale, assurance-hospitalisation, gratuité scolaire prévue, etc. Enfin

on commence à respirer!» (413) Un mois plus tard, toujours enthousiaste, Madeleine écrit de nouveau à sa sœur :

La province a recouvré la voix et les journaux sont remplis de déclarations, de projets; c'est fou ce qu'on était arriérés dans tous les domaines... enfin nous progressons, enfin nous bougeons et quand nous serons allés au bout des réalisations libérales, peut-être serons-nous enfin des adultes, une race adulte capable de prendre en main sa destinée et de continuer. (416)

Mais justement : est-on allés au bout du processus ? S'est-on suffisamment dépris des vieilles habitudes ? La volonté d'atteindre l'âge adulte, qui est un *topos* de la période (l'appel à la maturité est partout dans la littérature canadienne-française depuis au moins les années 1940), semble devoir passer par la politique, certes, mais aussi par l'individu lui-même. Yvan Lamonde parlait, en ce sens, d'une sorte de « décolonisation mentale³ ».

La victoire libérale n'est donc pas le *terminus ad quem*. D'ailleurs, on peut lire, dans cette même lettre de Madeleine à Marcelle du mois d'août 1960 : « Jacques écrit beaucoup dans les tribunes libres cet été et engueule un peu tout le monde. » (417) Victoire libérale ou pas, le médecin continue de faire ce qu'il faisait déjà en Gaspésie : prendre des positions politiques en jouant ou en étant sincère, mais toujours en accord avec une volonté de stylisation. Ce processus est analogue à ce que décrivait Fernand Dumont dans *Le lieu de l'homme* : « la stylisation est le déchirement de la conscience soucieuse de se voir et de se contester, attachée à son paysage familial, mais hantée d'autres décors, hésitante entre le chez-soi et l'ailleurs⁴ ». Aller à hue et à dia pour mieux savoir qui l'on est, pour être à la hauteur de son temps, peu importe si le temps retarde ou accélère dans la province de Québec. Jacques le dit bien en décembre 1947, parlant de lui-même à la troisième personne, ce qui n'est pas la moitié de ses forces : « [I]l a de bons amis à droite, de bons amis à gauche, il est de gauche à droite, de droite à gauche; il trahit tout le monde sans se trahir lui-même. De quelque côté que ce soit, il trouve du charme partout. » (69)

Le temps de soi et celui des autres, le choc de leur rencontre, sont partout présents dans cette correspondance. Ce n'est peut-être pas un hasard si l'on a choisi ces mots de Marcelle Ferron comme épigraphe : « On nous considérait à l'époque comme des révolutionnaires, alors que nous étions seulement à l'heure. On avait osé être nous-mêmes et on s'est retrouvés à l'avant-garde. » Être soi-même et devancer le temps collectif : c'est quelque chose qui s'est construit lentement, difficilement, et que le lecteur découvre, page par page, lettre par lettre. Les Ferron en sont conscients : en 1948, Jacques dit se laisser « mûrir sans effort » (73) et constate que sa sœur Marcelle a « subitement mûri » (84); il confie se remettre à la littérature et « recommencer par des jeux, mais l'on verra bientôt dans [s]es œuvres une fraîcheur nouvelle, un sourire

3 Yvan Lamonde, *Histoire et citoyen. Navigations au long cours*, avant-propos de Claude Corbo, Montréal, Fides, 2008, p. 6.

4 Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, présentation de Serge Cantin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005 [1968], p. 86.

plus triste, plus doux, plus humain» (98). L'affirmation n'est pas loin des mots de Pindare : « À quarante ans, je serai Jacques Ferron. » (98) En février 1950, Marcelle, quant à elle, brûle les années dans une lettre à sa sœur Thérèse :

Je sors d'une grande révolte qui me donne l'impression d'avoir vieilli de dix ans. *Jamais* je n'admettrai de vivre une vie mâchée — où je serai de second plan — où l'injustice régnera — où je ne serai pas libre — où le choix de ma vie sera un collier et non pas une joie. (178-179; l'auteure souligne.)

Et sa sœur Thérèse, prise dans une vie où elle s'éteint, lui répond : « Une chance que nous nous sommes réveillés à temps » (181). En 1956, Madeleine, devant le succès de son mari dans la faune réformiste, écrit à Marcelle : « Nous vieillissons : nous devenons plus importants. » (322)

Vieillir, sauter dix années comme on saute par-dessus une table, chercher à être soi-même à quarante ans ; changer de vie, partir en Europe avec les siens, mener une vie d'artiste et de mère de famille monoparentale tout à la fois : autant de gestes et d'actions qui fatiguent la fratrie Ferron. On ressent tout ça sur quarante ans : des séjours à l'hôpital, des blessures, des dépressions (entre les lignes), de la fatigue, surtout. Beaucoup de fatigue, semblable à celle que vit le narrateur des « Salicaires » de Jacques Ferron.

Comme un point d'orgue, ces mots de Marcelle dans la dernière lettre du recueil, datée du 26 mars 1985, à propos de Jacques : « [J]e sais qu'on ne peut faire vivre quelqu'un malgré lui, mais nous serions malheureux si nous avions à nous reprocher de n'avoir pas été attentifs. » (618) Jacques Ferron meurt le 21 avril 1985, d'un arrêt cardiaque. Étrangement, c'est au grand frère qu'on donne la conclusion : « Et nous avons cru bon d'arrêter cette correspondance à la mort de Jacques, en 1985 » (12), dira Babalou Hamelin. Étrange, comme s'il fallait déplacer le point focal de cette correspondance de Marcelle à Jacques Ferron. Pourquoi ? On ne saurait dire, mais Marcelle aussi est fatiguée : « Jacques est mort. J'ai fui dans mon lit. » (618)

+

Philippe Couillard n'est pas Maurice Duplessis, et personne ne va saboter vos discours à la radio, mais vous ne sortirez pas réconfortés de la lecture des lettres de la « Ferronnerie ». Vous n'aurez pas l'impression que vous êtes beaucoup mieux aujourd'hui qu'hier. Parce que ce qu'on lit, ici, c'est le parcours d'une famille dont les réflexions ne se limitent pas à des appels d'air en vue d'une libération politique. Ce serait trop facile de tout mettre sur le dos de cette pauvre province libérée ou encore à libérer, qui ne peut vous faire « mûrir » tranquillement, à votre insu. Il y a toujours du travail à faire pour styliser sa vie et pour ne pas se laisser porter, mûrir sans se gêner. Ça fatigue, tout ça.

Deviens ce que tu es, disait Pindare — ou un livre de psycho pop.

ROMAN
Fiction et politique

+ + +

CHING SELAO
Université du Vermont (États-Unis)

Inspiré de l'actualité des dernières années, le dernier roman d'Yves Beauchemin, *Les empocheurs*¹, présente Jérôme Lupien, un héros diplômé en lettres de l'Université de Montréal et passionné de classiques, qui se fait rouler deux fois plutôt qu'une par des « virtuose[s] de la fourrette » (29), avant de s'embarquer dans une histoire rocambolesque avec des escrocs d'un autre calibre : les « empocheurs » du titre, c'est-à-dire des lobbyistes, hommes d'affaires et politiciens corrompus. Malgré son intelligence, Jérôme Lupien est d'une naïveté parfois exaspérante, lui qui avoue être « né pour [s]e faire fourrer » (23). Même si on pousse souvent des soupirs devant ses actions et ses décisions, le personnage principal est assez intéressant et donne envie de continuer la lecture, de savoir ce qui arrivera à ce jeune homme embourbé dans des situations inextricables.

Dans un entretien avec Christian Desmeules, Beauchemin affirme ne pas avoir voulu, avec *Les empocheurs*, écrire un roman politique ; autrement, il aurait écrit un essai². Loin d'être un essai, le roman donne pourtant une vision bien typée — pour ne pas dire stéréotypée — de la politique comme lieu de toutes les corruptions et prostitutions. Les opinions et convictions du narrateur occupent pour ainsi dire l'avant-plan du récit et donnent l'impression de ralentir le « mouvement » que réclame, selon l'auteur lui-même, le roman³. Le mouvement, me semble-t-il, ne saurait se limiter à l'intrigue, aux actions d'un personnage, car il est aussi celui des paroles et de la mise en représentation. Or, de ce point de vue, le dernier roman de Beauchemin apparaît plutôt « figé ». Le regard porté sur les femmes, notamment, y est assez déconcertant tant on a l'impression qu'il revient d'un autre âge. Jérôme, qui a une « réputation de tombeur » (105), pense à la séduction en termes de « business » ou de partie de chasse : « à défaut de voir ses efforts récompensés sur-le-champ, il venait sans doute

-
- 1 Yves Beauchemin, *Les empocheurs*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2016, 410 p.
 - 2 Christian Desmeules, « Yves Beauchemin, la vie devant soi », *Le Devoir*, 24 septembre 2016, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/480659/litterature-quebecoise-yves-beauchemin-la-vie-devant-soi> (page consultée le 13 juillet 2017).
 - 3 Christian Desmeules écrit que Beauchemin lui répète, à chacune de leurs rencontres, qu'« un roman [...] devrait être avant tout basé sur le mouvement ». *Ibid.*

de faire un placement qui rapporterait sous peu» (88). Son cynisme vis-à-vis des femmes est expliqué par le fait qu'une « salope » (104), une « petite garce » (105), une « agace-pissette aux tresses blondes » (105) l'a humilié devant tout le monde au secondaire. Depuis, Jérôme a développé « une prudence de chasseur à l'affût qui ne tire que lorsqu'il est sûr que le coup va porter » (105). Il n'est d'ailleurs qu'un « chasseur » parmi d'autres dans ce roman où les femmes sont perçues comme des « prises de chasse » (202), des « poulettes » (202) ou des « gibier[s] convoité[s] » (285). « Poules » et « poulettes » sont, paraît-il, des mots couramment utilisés pour désigner les femmes. Même pour Jérôme, qui a vingt-cinq ans et un diplôme en littérature, une prostituée de luxe est une « poule de luxe » (95 et 100) et les femmes qu'il croise partout depuis son adolescence sont des « poulettes » (104). Charlie, son meilleur ami, utilise également le mot, en plus de « poussin » (159), car la fille d'une poulette est un poussin. Le vocabulaire du bestiaire finit par lasser, par créer un effet d'anachronisme, et certaines scènes sont franchement ridicules. Dans ce monde où les hommes chassent et les femmes sont des chattes et des lapines en chaleur, Alma, la collègue de Jérôme, incarne « la chaude lapine rêvée des ados et des jeunes hommes salaces, à deux doigts des tacheronnes de la porno, et apparemment inassouvisable » (247). De fait, un jour, comme ça, sans crier gare, elle accueille Jérôme au bureau « à quatre pattes sur le plancher, balançant doucement son arrière-train » (235), et le suppliant de la prendre « [c]omme dans un film porno, comme dans un film porno » (236).

À travers le voyeurisme du narrateur, le roman nous offre aussi le portrait de Normande Juneau, la fameuse ministre de la Culture, la « crosseuse professionnelle » (354). À l'instar d'Alma, Juneau est une femme à la « libido vorace » (316), d'« une exubérante sensualité » (347), une « grande dévoreuse d'hommes » (297 et 357), une « démonsse » (353), une « tornade tropicale » (353), bref, une ministre « très demandante au lit » (356). Rusée et redoutable, elle perd par ailleurs souvent le contrôle à cause de son « incoercible fringale de phallus » (316). Josée Lapointe, dans un entretien avec Beauchemin pour *La Presse*, a tenté avec insistance de faire admettre à l'écrivain que Normande Juneau était, finalement, un calque de Nathalie Normandeau, ce dont l'auteur s'est défendu :

Mais je n'ai sûrement pas pu décrire Nathalie Normandeau en détail, parce que je ne connais d'elle que ce qu'on lit dans les journaux. Sa vie privée, on ne la connaît pas. [...] Ça ne m'intéressait pas de toute façon. Je suis capable de faire mes personnages moi-même⁴.

Nathalie Normandeau est une figure publique, tout comme Philippe Couillard, Jean Charest et Pauline Marois, et les écrivains peuvent bien s'en inspirer pour créer des personnages fictifs. Le vrai problème ne vient pas d'une quelconque ressemblance, mais du discours misogyne qui se dégage de ce roman et qui est renforcé par les descriptions du personnage de Normande Juneau. Défini par son identité et sa vie

4 Josée Lapointe, « Qui est Normande Juneau ? », *La Presse*, 28 septembre 2016, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201609/28/01-5025274-qui-est-normande-juneau.php> (page consultée le 13 juillet 2017).

sexuelles, ce personnage est réduit à son sexe. L'insistance est frappante : Juneau est « grande, mince, plutôt jolie, avec des yeux noirs au regard enveloppant et subtilement chafouin » (202), d'une « minceur juvénile, [à la] poitrine qui se bomb[e] avec une crânerie étonnante et [a] peut-être une dette envers la chirurgie » (345). C'est une « assez belle femme, aux traits un peu anguleux mais racés, à la peau veloutée couleur de miel » (287), une « ministre influente — et fort attirante dans sa trentaine épanouie » (345); « dans le genre *classique froid* (mais sans doute aisément réchauffable), c'[est] une belle femme » (345; l'auteur souligne). En somme, c'est « une femme attrayante et que bien des observateurs consid[èrent] comme l'étoile montante du gouvernement Labrèche » (350). Autant dire que cette femme, chez qui seule l'ambition est « plus ardente que son cul » (379), est arrivée où elle est grâce à ses charmes physiques et à son appétit sexuel.

Il est vrai que d'autres politiciens du roman ne sont pas épargnés, comme Laurent Lirette, le ministre de la Santé, qui ne peut monter cinq marches sans être essoufflé et est décrit comme un « gros homme tyrannique et fort en gueule, d'une vulgarité de videur de cabaret, mais futé comme une vieille corneille » (292). Si le personnage est ridiculisé, c'est en passant et sans insistance. De même, les traits physiques du premier ministre sont peu appuyés, et Jean-Philippe Labrèche est simplement décrit comme un homme « sec et calculateur » (285), à la « figure de bon vivant » (392) et au « sourire subtilement dédaigneux » (392). Le mépris pour ce personnage est palpable, mais concerne ses idées politiques et les décisions qu'il prend. En revanche, la chef de l'opposition, qui, au terme du roman, sera portée au pouvoir et deviendra la « première femme dans l'histoire du Québec à détenir de telles fonctions » (408), s'appelle Aline... Letarte! À l'Assemblée nationale, chaque fois qu'elle réclame une commission d'enquête sur le financement des travaux publics, elle le fait « dans les effluves prenants de Chanel N° 5 » (204). Au moment où les journaux révèlent, en plein mois de juillet, le projet du gouvernement de construire un Musée de la culture canadienne de langue française, « un musée *French Canadian* » (316), un projet « ridicule et injurieux pour les Québécois, [...] une sorte d'annonce officielle de notre agonie collective » (345), que fait la chef de l'opposition ?

Du côté de l'opposition, c'était le silence radio ; l'attention de son chef, Aline Letarte, était sans doute concentrée sur les crèmes solaires et les romans de plage, ou peut-être, l'oreille vissée à son téléphone intelligent, essayait-elle de mettre de l'ordre dans ses idées avec l'aide d'un conseiller. (238)

Ce n'est pas seulement la représentation des femmes en politique dans ce roman qui s'avère lamentable, celle des immigrants l'est aussi. En effet, ces derniers ne sont présents que lorsqu'il s'agit de les réduire à des clichés ou de dénoncer les entorses qu'ils font à la Charte de la langue française, alors qu'ils « vont bientôt former la majorité à Montréal et [...] ne rêvent que de parler anglais. Quand ils ne le parlent pas déjà » (393-394). En fait, on s'étonne de trouver autant de stéréotypes, portés par le narrateur ou par les personnages, dans un livre publié en 2016. Par exemple, les seuls Noirs que Jérôme remarque ou rencontre à Montréal sont, d'abord, un « Noir à la taille athlétique » (49) croisé dans le métro, puis un « jeune chauffeur

[de taxi] haïtien» (121) qui le ramène chez lui et, enfin, une «corpulente Haïtienne» (180), bonne d'un vieux millionnaire de Westmount. Le problème n'est pas tant dans la multiplication des stéréotypes que dans le fait qu'ils ne sont ni commentés, ni remis en question, ni déconstruits par un traitement narratif qui en cadrerait l'efficacité; autant dire qu'ils ne semblent servir aucune poétique particulière. Ils n'ajoutent rien à la narration ni à l'intrigue, sauf pour caractériser la voix du narrateur, qui se veut marquée par le mépris et l'exagération de certains traits. Aux Noirs que l'on croise très rapidement s'ajoute la famille Afnali, «de riches Algériens arrivés au Québec depuis quelques mois comme immigrants investisseurs» (222). Pourquoi ces milliardaires se sont-ils «discrètement» installés à Saint-Lambert? Parce qu'ils sont «poursuivis par le fisc de leur pays» (222) et ont volé des «trésors appartenant au patrimoine national» (222). Si ces Algériens sont des voleurs, Alma, la nymphomane, est une menteuse, comme le sont tous les Colombiens, des réfugiés politiques qui «vous racontent bien ce qu'ils veulent» (118). Formidable pour le sexe, cette assistante qui fait tout pour ses patrons est toutefois une «petite garce» (279) dont il faut constamment se méfier. D'ailleurs, elle vient tantôt de la Colombie (118), tantôt du Chili (279). Les seuls Québécois d'origine italienne du roman sont Sam Calvido, le président du comité exécutif de la Ville de Montréal, et ses amis... bref, tous des «crosseurs». Parler de la corruption, qui est un thème cher à l'auteur, et la dénoncer à travers la fiction est sans doute fort louable, mais il s'agit là d'une entreprise bien consensuelle. On a la vague impression que Beauchemin voudrait aborder en filigrane la place grandissante des immigrants dans la société, mais ne parvient qu'à mettre au jour à travers son narrateur les représentations les plus éculées.

Le portrait des lobbyistes et politiciens québécois dits de souche n'est pas plus reluisant, mais Jérôme, après moult épreuves, finira par s'arracher du monde des escrocs. De plus, ses parents sont d'honnêtes gens sympathiques; Charlie, son meilleur ami, incarne la lucidité et la loyauté; la copine de ce dernier, Martine, et Eugénie, l'amoureuse de Jérôme, sont des femmes indépendantes décrites comme aimant faire l'amour et ne sont pas présentées comme des actrices de films pornos; madame Lacerte, la mère d'Eugénie, aide du mieux qu'elle le peut sa fille; et Bernard Descôteaux du *Devoir* est un homme d'«une patience paternelle» (399). Autant de personnages qui montrent que, dans un monde dirigé par des politiciens malhonnêtes et des hommes d'affaires rapaces, il y a aussi du bon monde au Québec! Même dans la classe politique, parmi les «politicaillers» (354), se trouve un vrai politicien, un homme intègre qui «[sait] se tenir debout, lui» (266): Jacques Parizeau. Jérôme le croise un jour dans un restaurant thaïlandais (car, bien sûr, les seuls Asiatiques du roman sont des restaurateurs), et «le simple fait de le voir [lui fait] oublier les saletés de la nature humaine» (247).

Dans la préface à son dernier recueil d'essais, Gilles Marcotte cite la réponse du poète américain Wallace Stevens à une question sur les obligations de l'écrivain vis-à-vis de la société: «*He has none*⁵.» Marcotte ajoute:

5 «Il n'en a aucune.» (Je traduis.) Voir Gilles Marcotte, *La littérature est inutile. Exercices de lecture*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2009, p. 9.

Non, la littérature n'est pas utile. Elle est, plus modestement et plus orgueilleusement, nécessaire. Elle nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables: la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine⁶.

On peut dire que le roman de Beauchemin manque de complexité et semble vouloir se limiter à faire entendre une voix exacerbée qui rendrait compte de la décrépitude de la société et de ses élites comme de la corruption généralisée de la fonction politique. Témoignage d'un désabusement excessif qui motiverait une perception de la politique comme lieu de décadence et de corruption? Peut-être... mais rien ne semble pouvoir donner une portée autre que narcissique à ce discours. Le narrateur convaincu se veut-il le porte-parole de l'auteur? Du citoyen québécois victime de toutes les violences symboliques? De la majorité silencieuse? Ou le représentant de ce que penserait l'élite québécoise sans pouvoir le dire? On cherche un peu quel portrait du Québec Yves Beauchemin a voulu offrir à ses lecteurs qui, à une certaine époque, furent bien nombreux.

+

*Des femmes savantes*⁷ de Chloé Savoie-Bernard, finaliste au Prix littéraire des colégiens 2017, s'ouvre sur deux citations qui annoncent la position dans laquelle se trouvent les narratrices:

Zoé est une femme douée, il n'y a aucun doute. C'est nettement insuffisant, au-dessous de tout pour prendre la parole en son nom. (France Théoret)

*Their problem is that they know too much, but also know that this knowledge protects them from nothing*⁸. (Matias Viegner)

Conscientes de leur intelligence et surtout du fait que ce ne sera jamais assez, ces «femmes savantes» vivent dans un monde où les souffrances humaines côtoient les frivolités de la vie. Un monde où le langage est brutal, où les narratrices sont hantées par la mort: «[p]ersonne ne dirait que je dois tout faire pour m'empêcher de mourir» (12), confie la narratrice du premier récit. Alors que les références littéraires de Jérôme Lupien dans *Les empêcheurs* sont Balzac, Zola, Dickens, Dostoïevski, des écrivains classiques de la veine réaliste, celles de Coralie, la narratrice de la première nouvelle, sont Nelly Arcan et Sylvia Plath, des «célèbres suicidées» (8) dont l'œuvre raconte des histoires de «folles». Parallèlement à cette filiation revendiquée, il y a aussi un désir de nier ces «mères» (9), une révolte contre la tentation de mourir. C'est d'ailleurs ce qui se dégage des femmes qui peuplent ce recueil, une tension entre le

6 *Ibid.*

7 Chloé Savoie-Bernard, *Des femmes savantes*, Montréal, Triptyque, 2016, 120 p.

8 «Leur problème est qu'elles en savent trop, mais savent aussi que ce savoir ne les protège de rien.» (Je traduis.)

désir de mourir et le goût de vivre, la soumission et l'élan de rébellion, le goût de la marge et l'envie de plaire.

La nouvelle qui secoue le plus est celle dans laquelle la narratrice se cherche et, pour se trouver, doit se faire violence, ou encore accepter, voire demander qu'un homme lui fasse violence. Si certains garçons préfèrent «les filles qui fourrent en missionnaire, qui fourrent en regardant le plafond, qui fourrent sans déranger, sans pleurer, sans baver, qui fourrent sans avoir mal» (34-35), d'autres prennent rapidement goût à la violence, car «on vient toujours plus fort au bord de la mort» (38). La narratrice ne se pose pas en victime, puisque c'est elle qui donne à son amant le pouvoir de tout briser, son cœur et son corps, mais il ne résiste pas avant de la frapper. Un jour, elle lui demandera de la «fourre[r] plus doucement» (39), pour s'imprégner de son amour, pour sentir cet amour en elle, mais, soudain, «ce n'[est] pas à [elle] de décider» (39). La nouvelle est crue, le langage vulgaire, les scènes explicites révélant non seulement la violence incontrôlée de son amant, mais l'attrait qu'éprouve la jeune femme pour la violence. Ce qui est troublant, ce n'est pas tant la demande d'être frappée, la narratrice étant motivée par le désir de se distinguer des autres filles, que l'aisance avec laquelle son amant lui avoue calmement, avec ses «grands yeux bleus [qui] ne refl[ètent] rien» (44), qu'un jour, il pourrait la tuer, comme ça, «sans s'en rendre compte — par maladresse —, en ne relâchant pas ses mains assez rapidement» (44). Explorant crûment les liens complexes entre amour et sexe, désir et mort, plaisir et violence, le récit bouscule quelques idées reçues, tout en soulignant les limites du consentement dans ce contexte particulier.

D'autres nouvelles, moins dures, portent sur la jalousie, la rivalité ou la méchanceté entre filles; les rapports sexuels suicidaires de la «race des inconscientes» (71), celles qui couchent sans préservatif, «que les autres filles jugent, que les garçons s'échangent» (71); la sexualité entre jeunes femmes, ces «filles à l'hétérosexualité élastique» (105). Un des récits décrit la relation spéciale, privilégiée entre deux sœurs, parce que les «amies trompent et mentent en te disant qu'elles t'aiment pour toujours [...]. Best friends forever, but let's be honest, let's say qu'en vérité, le forever n'a souvent duré que quelques saisons» (117). Cette relation privilégiée a un prix, puisqu'elle s'est construite dans un environnement où les deux sœurs perdaient «des bouts d[']elles, depuis l'enfance» (110), mouraient un peu chaque jour dans la maison familiale. Avec humour, Savoie-Bernard aborde ailleurs l'importance du désir et l'impératif de plaire. Dans «Nue», la narratrice a «décrété une journée de grève de maquillage» (65) qui commence bien, mais se transforme rapidement en une «triste matinée d'hiver grise comme un fucking poème de Nelligan» (68) parce qu'elle n'a pas son rouge à lèvres Guerlain. Oui, ces jeunes femmes peuvent être superficielles et s'accrocher à la vie comme à une publicité, car «[s]i Lancôme [tient] ses promesses, probablement que la vie le [peut] aussi» (22). Néanmoins, la superficialité des *Femmes savantes* sert à dénoncer l'obsession croissante, envahissante de l'image et de l'apparence.

Dans la nouvelle «Halle Berry et moi», la narratrice de Savoie-Bernard traite du rapport à l'altérité sans complaisance, consciente de l'exotisation et de l'érotisation dont elle est l'objet. Consciente, surtout, que dans un monde où l'on a tendance à tout voir en noir et blanc, son métissage est nié: «une grosse mulâtre, ça n'existe pas, pas plus qu'un président des États-Unis métis, nous sommes tout de suite renvoyés

on the black side, comme si la blancheur de nos mères ne cadrerait pas dans le paysage, nous sommes noirs comme si, maman, tu n'avais jamais existé» (98). Et c'est la mère qui répète à sa fille que « [t]out le monde aime les jolies filles, peu importe leur origine » (89), ce à quoi celle-ci répond : « Oui maman, tout le monde aime les belles filles comme nous, mais pourtant personne n'aime les filles comme moi, les entre-deux, les mitoyennes, les inassignables. » (90) Cet « entre-deux » est cependant ce qui la « protège » du racisme flagrant, éclatant, violent, comme celui des États-Unis : « Non, jamais on ne m'avait fait chier avec la couleur de ma peau, parce que je ne suis pas noire, ou alors, pas assez, seulement exotique [...] » (87) Cet « exotisme de merde » (91) a même servi à la narratrice, puisque l'« exotisme parfaitement 514 qui sent l'Hypnotic de Dior plutôt que l'huile de ricin et la noix de coco » (91) est à la fois excitant et rassurant : il fait « ethnique », sans faire « trop négresse » (91). Mais le racisme insidieux, pas très évident, est-il pour autant innocent ? Le Québec est-il aussi « amoureux du multiculturalisme que [...] le prétendent tous les invités de tous les talkshows de Radio-Can » (89) ? Oui, tant que la narratrice reste dans « la légèreté de [s]on tropicalisme diluée dans la blancheur de [s]a mère » (95). Tant qu'elle ne se souvient pas trop, dans ce Québec dont la devise est précisément de se souvenir, tant qu'elle ne mélange pas les récits mémoriels. Dès qu'elle ouvre la bouche pour parler de son héritage double, pour dire qu'en elle « grouillent la déportation des Acadiens, Pélagie-la-Charrette et Toussaint Louverture, Séraphin Poudrier et le Chevalier de Lorimier » (95), dès qu'elle essaie de crever les « abcès de la colonisation de [s]on corps par [s]es aïeux » (100), bref, dès qu'elle tente d'être elle-même, on l'accuse de jouer à la victime :

T'es cute mais heavy en crise. I'm not gonna cry over your rich beautiful girls' problems, m'a un jour dit un amant, et j'étais bien d'accord, moi non plus je n'avais pas tellement envie de me cry a river, mais c'est peut-être le problème, si ni ceux que je fourre ni moi-même n'avons envie de pleurer sur mon sort, qui le fera [...] ? (94)

On le voit, l'écriture veut recréer la langue parlée des jeunes, une langue truffée d'expressions anglaises, un franglais contemporain. On pourrait s'en offusquer, mais dans le contexte des *Femmes savantes*, cette langue sonne juste car elle participe précisément à rendre le lieu d'où s'énonce le discours.

Une question surgit en fermant le recueil : ces « femmes savantes » — mesquines entre elles, qui jouissent quand leur amant les frappe et l'excusent et s'excusent quand il couche avec d'autres, qui posent les seins nus pour une publicité racoleuse en sachant que la nudité ne choque plus personne, qui trouvent que c'est un exploit de faire les courses sans maquillage —, sont-elles féministes ? L'auteure américaine Roxane Gay, qui a récemment redéfini le féminisme à partir de ses propres expériences et réticences face au mot, et dont les essais puisent dans les textes littéraires autant que dans la culture populaire, écrit qu'elle préfère s'afficher « mauvaise féministe » que pas féministe du tout :

I embrace the label of bad feminist because I am human. I am messy. I'm not trying to be an example. [...] I am just trying — trying to support what I believe in, trying to do some good in this world, trying to make some noise with my writing while also

*being myself: a woman who loves pink and likes to get freaky and sometimes dances her ass off to music she knows, she knows, is terrible for women and who sometimes play dumb with repairmen because it's just easier to let them feel macho than it is to stand on the moral high ground*⁹.

Plusieurs des « femmes savantes » sont à l'image de ce que Roxane Gay entend par « *bad feminist* » : des jeunes femmes lucides, avec des contradictions, qui veulent se démarquer, se rebeller contre les normes, mais qui, parfois, parfois seulement, font semblant d'être sottes parce qu'il est plus facile de céder que de lutter contre les attentes et contraintes sociales.

Auteure féministe ou non, Chloé Savoie-Bernard appelle à réfléchir avec ses nouvelles qui abordent des thèmes liés au corps de la femme, à la sexualité débridée, sans par ailleurs tomber dans la caricature. L'audace du propos dans certaines nouvelles, le langage à la fois cru et faussement naïf, rythmé par les répétitions et un style incisif, révèlent une auteure à la voix singulière. Une auteure qui parle de l'intimité, avec des accents poétiques et politiques qui témoignent, cette fois, de « l'infinie complexité de l'aventure humaine¹⁰ ».

9 Roxane Gay, *Bad Feminist. Essays*, New York, Harper Perennial, 2014, p. xi ; l'auteure souligne. « Je revendique l'étiquette de mauvaise féministe parce que je suis humaine. Je suis un gâchis. Je n'essaie pas d'être un exemple. [...] J'essaie, seulement — j'essaie de soutenir les causes auxquelles je crois, j'essaie de faire un peu de bien dans ce monde, j'essaie de faire un peu de bruit avec mes écrits tout en restant moi-même : une femme qui adore le rose, aime le sexe et danse parfois comme une folle au rythme d'une musique qu'elle sait, qu'elle *sait*, être nuisible pour les femmes, et qui joue quelquefois à l'idiote avec les réparateurs parce qu'il est bien plus facile de les laisser se sentir macho qu'il ne l'est de se poser en championne de la morale. » (Je traduis.)

10 Gilles Marcotte, *La littérature est inutile*, p. 9.

POÉSIE

Le poème retourné contre soi

+ + +

DENISE BRASSARD

Université du Québec à Montréal

Dès les premières pages de *La main hantée*¹, j'ai été happée par la tonalité si terriblement juste, puis j'ai ressenti le désir de lire à voix haute, de dire à mon tour cette parole, de la partager. Car ici, me semble-t-il, plus encore qu'ailleurs dans la poésie de Louise Dupré, où elle est pourtant omniprésente, l'adresse interpelle le lecteur, directement, au plus intime de la souffrance.

Le livre s'ouvre sur un aveu de fragilité, et la fragilité en est la véritable signature. Une femme conduit chez le vétérinaire son chat malade pour le faire euthanasier, voilà le motif de départ. Cet événement en apparence anodin, par les questions qu'il pose, prend peu à peu un pouvoir de résonance et des proportions planétaires. Le chat hurlait, hurlait. La femme, n'en pouvant plus de l'entendre, s'est laissé entraîner vers la fatalité. La cruauté de cet acte commis de façon machinale — de quel droit en a-t-elle décidé ainsi? — la hante jour et nuit :

au matin tu t'es réveillée
de la honte
pour aussitôt retourner
à la honte (12).

Cette honte, qu'elle lit dans les yeux de son chat, dit la violence qui la visite en rêve, mais qui n'en est pas moins réelle : celle à laquelle nous assistons au quotidien, impuissants, souvent indifférents. Dans une volonté de porter un ultime secours à l'animal, la voix berce, et on se laisse bercer, comme le chat qui s'abandonne aux étapes du « protocole ». Cherchant à (se) consoler, à (se) rassurer, la femme se projette dans une mort semblable, paisible, trouvée au terme d'une simple injection. Mais sa bonne conscience est sans cesse troublée par la culpabilité qui la ronge. Après tout, elle fait disparaître son chat sans son consentement, « comme une fille sa mère » (25). Aussi le bercement s'avère-t-il trompeur (ou trompé?) et même insidieux, car sans cesse sujet aux arrêts brusques ou aux emballements, si bien qu'en réalité la voix vous traverse comme une flèche, vous tétanise, vous laissant perclus de douleur : « tu

1 Louise Dupré, *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016, 113 p.

lui dis des mots/muets de mère//tu lui touches la joue/en songeant aux condamnés/
achevés dans la haine» (20).

Écrire signifie ici dire ce qui ne se dit pas. Or pour pouvoir le dire, et surtout le faire entendre, il faut creuser «dans la langue/commune//une même fosse/aux bêtes et aux femmes» (23), creuser jusqu'à «toucher/la moelle de la langue» (27) et débusquer le côté humain, trop humain de la violence :

tu appartiens à une race
domestiquée
à l'ombre des églises

mais tu parles encore
comme tout le monde

la langue
de la barbarie (28-29);

Tu as sur les mains l'odeur millénaire du feu et du sang. (35)

Dire ce qui ne se dit pas implique également de consentir à descendre au fond de soi, afin d'explorer les coins les plus sombres de sa conscience, et de là remonter l'histoire humaine jusqu'à retrouver «l'humilité de [s]on corps d'insecte» (36).

«Tu as commencé à écrire, la main hantée. Tu n'habites pas seule ta souffrance et tu le sais.» (109) Bêtes maltraitées à mort, sorcières brûlées avec leurs chats, Indiennes violées et pendues aux arbres, écrivaines et écrivains ayant succombé au désespoir, tous elle les convoque, les rassemble, les prend sur ses genoux, les porte à son sein. Cette multitude pose la question de l'identité du sujet, voire de la subjectivité elle-même (l'agent de la mort est-il un sujet transcendant? souverain? libre?). Mais voilà: «Comment écrire *je* si on ne croit plus à l'espèce humaine?» (38) C'est là la question fondamentale que pose le livre, et peut-être bien celle qui est au centre de toute la poésie de Louise Dupré, où l'adresse auto-réflexive est constante. Le *je*, outre la solidité qu'il exige, menace d'aveuglement (la tentation de l'*ego*), et s'il n'est pas accueil, il est refus. Il ne peut s'écrire que s'il se donne comme creuset de l'être pluriel². Mais cela demeure à l'état de souhait, voire d'utopie, et le *tu* subsiste, qui semble mieux à même d'assumer l'ouverture et la prise en charge de la complexité, car en plus de postuler la scission du sujet, il met en rapport d'intimité le bourreau et la victime que chacun porte en soi. Ce n'est certainement pas par hasard que la porosité, la poussière, la suie sont aussi importantes dans ce recueil. Ainsi la femme se met dans la peau de son chat, cherche à vivre ce qu'il a vécu, décompose le réel jusqu'à la moindre parcelle afin de pouvoir

2 «Tu pourrais alors écrire *je*, comme si ce pronom se creusait enfin, devenait caverne, pierre poreuse qu'il suffirait de caresser de la paume pour que surgisse de l'oubli la forme des fossiles.» (39); «Car tu n'es pas sans fautes, tu commences à le reconnaître. Tu vois maintenant le jour où tu l'avoueras. Quand tu seras assez solide pour écrire *je*.» (42); «[T]u es un nom divisé par deux» (72).

l'absorber. En consentant à monter elle-même sur le bûcher, elle se mêle à la poussière des siècles et, une fois devenue poreuse comme la pierre, se laisse pénétrer par la lumière. Car « la leçon de la lumière » (72) ne peut se répéter qu'à voix basse, comme le poème ne peut s'écrire que dans l'humilité, et c'est en fouillant dans la boue et dans la cendre qu'on retrouve des mots comme « charité », « amour », des mots que le jour traverse sans aveugler. Aussi n'est-ce pas sur un hypothétique retour au *je* que se clôt le recueil, mais sur un *nous* que la poète lance tel « un appel à témoin » (114).

Consentir ainsi à sa fragilité, à celle de l'écriture, avancer sans savoir où l'on va ni qui l'on est, c'est non seulement accueillir la multitude, c'est aussi permettre au poème de se retourner contre soi. Contre lui-même, d'abord, en tant qu'il est un langage susceptible d'autotélisme, alors qu'il s'agit de porter sur le réel un regard sans complaisance, mais aussi contre celle qui l'écrit, devant qui il se fait obstacle, objet de résistance sur quoi percutent la honte et l'absurdité de la souffrance. Dans ce retournement apparaît « l'ombre de la beauté », et alors celle qui avait toujours reconnu sa « dette envers la douleur, [...] soudain reconn[âit] sa dette envers la joie » (106). La joie, c'est petit, ça n'est ni éloquent ni éblouissant. C'est une lumière réfractée, diffractée par le corps devenu friable. Le revers du poème, sa seule promesse : ce qu'il dévoile une fois les images des souvenirs éclatées.

Manifestement au sommet de son art, Louise Dupré donne à lire une parole clairvoyante, toute en nuances, d'une lucidité et d'une sensibilité extrêmes. Avec une apparente économie de moyens, qui sert on ne peut mieux le projet du livre (simplicité, lexique familier, narrativité), tout en travaillant savamment le rythme (alternance et relance de la prose et du vers, coupures et enjambements, répétitions), elle joue admirablement de l'ombre et de la lumière. C'est ainsi que de trouée en trouée on traverse le deuil de cet amour perdu. C'est peu — le sujet ne se laisse berner ni par sa douleur ni par les prouesses du langage — et c'est beaucoup. Car l'écriture, affirme Louise Dupré, est notre seul rempart contre la barbarie, le seul lieu où l'on puisse résister au désespoir sans pour autant tomber dans le déni :

tu n'es pas dupe
de ton manège

mais tu écris

pour que ton sang
ne rougisse pas
le monde

tu l'as juré (65).

+

Jean-Simon DesRochers fait un retour en poésie avec *Les espaces*³, un recueil au caractère formaliste accusé, cérébral, souvent abstrait, mais bien maîtrisé, même si j'aurais souhaité que la dernière partie soit plus longue, laquelle donne à l'ensemble un sens rétrospectif, puisque tout en somme s'y délie, mais un peu trop rapidement, si bien qu'on retient assez peu de choses d'une première lecture. Mais peut-être était-ce là l'objectif de l'auteur, dont l'entreprise consiste précisément à retourner le passé comme un gant afin d'en épuiser les images.

Le poème initial est programmatique : les motifs qui structurent le recueil sont donnés dès la première strophe⁴. Ce sont autant de bornes sur le parcours d'une vie qu'on remonte de l'âge adulte jusqu'à l'enfance, soulevant au passage un amas d'images, lancinantes, indélogeables. Tout ce qu'on peut faire, c'est de les déplacer, pour en éprouver le sens, peut-être, ou encore la résistance, ou bien pour en conjurer la portée traumatique. On pourrait résumer le sujet du livre en citant cette belle phrase de Jérôme Meizoz : « La vie hurle et plante ses serres en vous, on se retourne pour voir d'où est venu le coup : appeler ça des *souvenirs*⁵. »

Ici, comme dans *La main hantée*, il est question d'identité problématique, incertaine, fragmentée, liée notamment à une conscience exacerbée du langage. L'identité du sujet est mise à l'épreuve de la perte, en même temps qu'elle se heurte à ce qui encombre sa mémoire et lui rend étranger son propre passé. De nouveau le retournement — du temps, des images, du poème contre soi — s'avère indispensable à l'actualisation de la subjectivité :

retourne contre toi le mot garçon
il n'a pas bougé depuis longtemps
il t'attend
les traits tirés
sur une chaise pauvre

demande-lui ce qu'il espère des ombres et des écoles

tu te rendras bientôt à l'évidence :
ton nom est une maison qui a pris l'eau (11).

Les motifs se présentent comme des *topoi*, au sens rhétorique du terme, c'est-à-dire comme des lieux d'ancrage de la mémoire et (de clignotement) du sens ; une fois activée, la mémoire travaille à déloger, à libérer les violences qui se sont cristallisées en eux. La méthode privilégiée est la projection et la prolifération des images jusqu'à ce qu'elles se décomposent en pixels puis disparaissent. D'où l'omniprésence des

3 Jean-Simon DesRochers, *Les espaces*, Montréal, Les Herbes rouges, 2016, 101 p. Depuis la parution de son dernier recueil (*Parle seul*, Montréal, Les Herbes rouges, 2003, 68 p.), il a publié principalement des romans.

4 « [À] travers toi se préciseront ces motifs : /une chaise/des familles écoles aux cités d'écrans/la piste menant à ton lit. » (9) « Motifs », « Chaise », « Familles », « Écoles », « Cités », « Écrans », « Piste » et « Lit » sont les titres des différentes parties qui composent le livre.

5 Jérôme Meizoz, *Père et passe*, Lausanne/Cognac, Éditions d'en bas/Le temps qu'il fait, 2008, p. 14. L'auteur souligne.

miroirs, des écrans. En retour, le constant déplacement des images, leur remixage, semble rendre les miroirs et les écrans à un état liquide, voire même organique, ce qui les rend plus facilement apprivoisables.

Loin de miser sur la proximité et l'intimité, comme le fait Louise Dupré, Jean-Simon DesRochers accuse la distance et l'accentue, mais cela produit un résultat semblable, soit une chute de l'être dans l'étant (ou du présupposé dans le mot) qui entraîne une extrême lucidité et commande l'humilité :

on te l'a dit
la terre dépasse ton idée du monde
la terre : une rivière sans berges (18) ;

tu comprenais ta réalité d'insecte
le temps plié en rêves ruinait les mains d'un autre travail (19) ;

retiens-toi
la sagesse résonne dans le parler petit (26).

Cette humilité ne va toutefois pas sans un soupçon d'ironie. Car s'il dénote la violence des ordres que les parents et autres figures d'autorité balancent aux enfants sans se soucier des marques qu'ils sont susceptibles de laisser, ce « retiens-toi » connote aussi bien la violence intériorisée, celle que l'enfant, une fois devenu grand, se ressert à lui-même à la moindre occasion. Opérant dans la diachronie, la violence rejouée libère à la fois le garçon et l'adulte. Mais ce qui passe dans cette subtile ironie et dans le silence que figure l'entrechoquement de ces vers souvent opaques, c'est peut-être aussi bien l'amour des parents et des maîtres, un amour entravé parce qu'ils ne surent pas le dire, parce qu'on ne leur avait pas appris :

je ne parle pas
taisez-vous (28) ;

il faut revenir à l'épuisement des images
dormir au centre d'une goutte
ne rien dire (29).

Cette tentative de corriger l'enfance prend la forme d'une rêverie un peu obsessionnelle : tout se déplace et se mélange, à commencer par les places que vous assignent les familles. C'est à cette seule condition que le sujet peut de nouveau prendre la mesure du monde, dont le rapport de familiarité qu'on croit avoir avec lui est en réalité un rapport d'étrangeté⁶ :

6 Ainsi que le rappelle Giorgio Agamben dans une relecture de *Être et temps* de Heidegger : « [C]'est à partir de cette neutralisation de l'être-à-portée-de-main que [...] peut être proposée la thèse singulière selon laquelle l'intimité avec le monde "est un mode de dépaysement [...] du *Dasein* et non l'inverse. Du point de vue ontologico-existential, le ne-pas-se-sentir-chez-soi [...] doit être conçu comme le phénomène le

moi le garçon d'elle
divisé en garçon lui
je pose mes loques contre le sel famille
de ma sueur famille (34);

je nous veux binaires sans distance (36);

à peine vivant déjà miroir (56).

Être miroir, c'est ne pas avoir d'identité propre, c'est se laisser coloniser par celle d'autrui. Or l'image doit être projetée hors de soi — éprouver la résistance des objets, de ce qui lui fait obstacle — pour que l'identité s'actualise, et que le lien soit renoué entre le garçon et l'adulte. D'où l'importance des écrans, qui relayent en quelque sorte les miroirs et en complètent le mouvement.

Tant l'hermétisme que la composition⁷ fonctionnent ainsi suivant un principe de réfraction et de diffraction : les images, se renvoyant les unes aux autres, se gonflent, se multiplient, puis s'épuisent et finissent par disparaître au profit de l'espace qu'elles circonscrivent :

si petit dieu la tête
devient le meilleur écran de l'homme
j'y projetterai mes enfants hermétiques

ils rendront aux écoles leurs pardons
coffres à jouets et cortèges de semences
jetés à nos visages (55).

Porté à son paroxysme, cet effet spéculaire placé au cœur de l'entreprise⁸ se mue en « carnaval et son habit de vitre » (54), sorte de présence holographique, pas pleinement tangible, mais déjà plus qu'un rêve, et qui permet, paradoxalement, d'appréhender l'espace : un vide. Ainsi l'identité du sujet ouvre sur une sorte d'unité dialectique. Il s'agit moins d'accueillir la multitude, comme chez Louise Dupré, que d'investir la distance qui sépare le père du fils, l'homme de l'enfant, et d'en faire le lieu du déploiement de l'identité.

plus originaire". » Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, vol. 4.2 : *L'usage des corps*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2015, p. 80.

- 7 Je pense ici en particulier à « Cités », dont les poèmes sont formés d'un premier texte en prose où des appels de notes renvoient à des extensions-développements. On dirait autant de petits univers — la révolution des gloses renvoyant au centre de chacun — à la fois en expansion et menacés d'implosion. Ainsi semblent se construire les cités. Dans la suite intitulée « Piste », où un poème en prose est suivi d'un poème en vers qui en reprend certains éléments, comme pour le condenser ou en extraire la substance, on retrouve un mouvement similaire, mais inversé.
- 8 Cela va jusque dans l'intégration de références nombreuses, jamais identifiées dans le texte, mais parfois facilement repérables, comme la très manifeste présence — ou influence ? — de Roger DesRoches dans l'érotisme des poèmes de la suite « Écran ».

Dans la dernière suite, à laquelle tout le reste nécessairement menait et dont les poèmes, en général moins abstraits, sont très touchants, c'est clairement à lui-même que le sujet s'adresse : « du calme :/reprends ton souffle et ta monnaie » (93). Ici, il n'est plus question d'ironie, car celui qui prend la mesure de l'espace, c'est bien lui, l'adulte, le sujet de l'énonciation, l'être sinon unifié, du moins recentré. Se confirme alors l'objectif de la quête apparu dès les premiers poèmes : vider le langage de l'illusion de l'être afin de libérer l'être des ombres du langage :

mon nom courbe l'espace et je me sens debout
il apparaît :
sur les rochers d'anciennes cavernes
sur le visage du garçon que j'invente (94).

Il m'a semblé, on l'aura compris, que le souvenir de Platon hantait ce livre. Est-ce l'effet d'un simple jeu de l'auteur à partir de son nom, voire du hasard ? Quoi qu'il en soit, cette piste vaudrait la peine d'être explorée. Car à cette entreprise de mémoire paraît associée une critique de l'ontologie, laquelle, en passant par Aristote (dont la scission de l'être⁹ est au fondement de la métaphysique), déboucherait sur une sorte de cratylisme spéculaire. Comme le rappelle Giorgio Agamben, en Occident, depuis Kant jusqu'à Heidegger, le sujet transcendantal est tenu pour acquis. Ce sont des philosophes tels Nietzsche, Benjamin, Foucault, mais aussi un linguiste comme Benveniste, qui ont fait basculer le sujet transcendantal vers le sujet parlant ; « le locuteur s'est ainsi substitué au sujet transcendantal de Kant, la langue a pris la place de l'être comme *a priori* historique¹⁰ ». Tout en reconnaissant l'identité intrinsèquement liée à la langue, Jean-Simon DesRochers semble viser à en sortir le sujet : le garçon relégué à la fiction, l'homme se trouve libéré des ombres du passé et de la déchirure qu'elles perpétuent. Depuis les mots mêmes qui le définissent et le déterminent, le sujet, poussé aux limites de l'abstraction du langage, bascule dans l'espace mondain, où il se trouve tout entier livré à la contingence. Une fois les images dissoutes, le sujet, délesté du poids de l'être, devenu transparent, perméable à l'air, apparaît tel qu'en lui-même il se dit, ou tel qu'en réalité, peut-être, il est : « un espace comme les autres » (102).

+

Il est aussi question de familles et de filiation dans le premier recueil de Mélanie Landreville, un livre pénétrant qui porte le beau titre de *Vertiges de l'hospitalité*¹¹. Ici encore, l'identité pose problème, et ce sont principalement la honte et la peur qui en sont la cause. Ces sentiments qu'on se transmet de mère en fille, il importe d'en

9 « Dans le dispositif ontologique qu'Aristote légue à la philosophie occidentale, la scission de l'être en essence et existence et l'introduction du temps dans l'être sont l'œuvre du langage. C'est la subjectivation de l'être comme *hypokeimenon*, comme ce-sur-quoi-il-est-dit, qui met en marche le dispositif. » Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, vol. 4.2 : *L'usage des corps*, p. 189.

10 *Ibid.*, p. 170.

11 Mélanie Landreville, *Vertiges de l'hospitalité*, Montréal, Les Herbes rouges, 2016, 68 p.

suivre la trace jusqu'à leur origine afin d'ébranler le verbe et d'arriver enfin à sortir du silence où ils nous avaient tenues. Dans ce but, la narratrice explore son propre corps. Plonger en soi-même jusque dans son ventre semble la condition pour que la violence (la colère, la rage, l'instinct de survie) retrouve son caractère libérateur et ne soit plus une arme retournée contre soi. Son corps en proie à la démesure, telle une ogresse, elle mange, absorbe, prend tout en elle, digère, transforme. L'univers revu et corrigé passe par son ventre :

Je dis je suis une effroyable déesse; je mange vos langues vos têtes vos cœurs, ceux-là qui ne savent pas aimer. J'absorbe l'économie du savoir et l'écoule aux marchés de la déroute. Dans ma panse d'obscurité, je digère les doutes, les hésitations. (13);

au plus sombre je me renouvelle. J'appuie ma fatigue sur l'ombre comme s'il s'agissait d'une embrasure. L'espace, la durée, la matière oxydent les humiliations, façonnent le pain gris, labourent les bassesses. (66)

C'est sans doute dans cette volonté de considérer la violence, cette pulsion inhérente à l'humain, comme une force de vie, que les trois auteurs se rapprochent le plus. Or pour cela, il faut activer la mémoire, remonter jusqu'aux blessures de l'enfance et bien au-delà :

Je dis que nous errons au travers les années, la tête enfouie, coupée, disloquée dans le ventre.

Après que la pluie eut puisé l'aube et déshabillé les mères, des poussières de verbes contractés parmi les fougères cherchent à renverser le silence. (20)

Dans ce poème, la confusion temporelle incite à penser la préhistoire et l'histoire ensemble, à ne plus voir de clivage entre les générations, les époques. C'est sur la multiplication des temporalités et des espaces que mise l'auteure, car dans ce choc des réalités, comme le figure la forme des textes (courts assemblages de phrases sans liens appuyés, mais dont la juxtaposition fait sens et image — parfois de manière fulgurante), les conditions semblent réunies pour que les « gisantes », une fois « lavée[s] de la honte », se révèlent « météores » (11).

Ainsi, par un bel anachronisme, la narratrice se retrouve en présence de Josée Yvon. À la faveur de cette rencontre et de la sensualité complice qui se développe entre elles (le désir est plus fort que la honte), l'enfance sera démuselée, les squelettes du passé libérés, le nœud identitaire dénoué. Dans le rapprochement des corps, l'abandon aux caresses, la femme se dévoile dans toute sa complexité :

C'est la fête, nous buvons des incendies de femmes qui s'étirent sexe dehors langue râpeuse pas sages pas propres pas habillées pour sortir. *L'éblouissement met la tendresse en exil*, me révèle Josée. Nous faisons tout n'importe comment, même l'amour, accouplées à la rage. (36; l'auteure souligne.)

Cette rencontre l'incite à défier la peur, la difficulté d'aimer, et à briser le cercle vicieux dans lequel les femmes se trouvent prises depuis la nuit des temps¹².

Dans la dernière partie, la voix s'affiche plurielle; la femme, résolument sortie du silence, affranchie de la honte, intègre toutes les identités, et la contradiction cède à la fluidité:

Ici m'arrive ce que l'on peut attendre. Ici change tout le temps. Ici la blessure en même temps que la joie. Ici simplement la blessure. Ici simplement la joie. Ici ta présence et ma voix. Ici une table, une étoile, la galaxie. (63)

Ici parle la Méduse, comme l'indique le titre de la suite («Comme si j'étais la Méduse»), une créature mythique complexe, ambiguë, à la fois victime et menace¹³. Parler comme la Méduse, c'est en même temps renoncer au statut de géante et reconnaître sa force, affronter la mort qui vous guette depuis l'enfance sans laisser ses yeux vous pétrifier. C'est prendre le parti de la multiplicité en logeant en soi l'espace ainsi déplié. Comme le déterminant précédant le nom invite à le lire, c'est aussi, par le recours à l'éclatement temporel, permettre à son corps de redevenir ductile, souple comme celui de la créature marine, au point de prendre toutes les formes. Écrire «ici», c'est faire acte de présence comme on fait acte de foi, se dire que toute violence est un amour blessé, une vie empêchée, et qu'en tout poème gît une prière, peut-être, qu'une fois retourné contre soi il adresse à la vie, celle qui comme aux chats nous arrache des cris, mais à laquelle, parfois, l'écriture nous rallie, pour en desceller la beauté. Et qui sait, peut-être en tient-il aussi à nous, lecteurs de poèmes, d'ensemencer la terre que les mots labourent afin de permettre des récoltes nouvelles.

12 «Je n'échappe à rien. Je bois une eau qui ne m'hydrate plus. J'escalade le mur que je porte en moi. Sur le plancher de la cuisine, une famille gît dans sa mare. Je suis en fuite. Je n'échappe à rien.» (39)

13 Selon une version du mythe grec, Méduse était à l'origine une belle jeune fille que Poséidon, épris d'elle, aurait violée dans un temple d'Athéna, laquelle se serait vengée sur la victime en la transformant en Gorgone dont les yeux ont le pouvoir de pétrifier quiconque la regarde. Persée, après l'avoir décapitée, remettra son masque à Athéna, qui le fixera à son bouclier en symbole de puissance.

DRAMATURGIE
Le monde, comme un théâtre

+ + +

LUCIE ROBERT
Université du Québec à Montréal

All the world's a stage
*And all the men and women merely players*¹.

Nombreux ont été les auteurs dramatiques qui ont représenté le monde comme un théâtre où chacun joue son rôle. Il y a là une typique conception de l'univers d'Ancien Régime, qui repose sur les apparences, mais aussi sur la croyance en une cosmogonie préétablie et déterminée par un dessein supérieur, et dont il faut conserver l'équilibre. Rester à sa place, se conduire comme il faut, voilà autant d'expressions qui nous viennent de cette époque et de cette conception. Toutefois, si les auteurs dramatiques ont pu peindre le monde ainsi, c'est que déjà s'était immiscé dans leur pensée un doute, l'idée d'une relativité à explorer plus avant, une tension singulière entre l'existence comme rôle figé et la vie réelle qui s'ouvre ou qui pourrait s'ouvrir sur un devenir non encore réalisé. Cette faille, qui met en tension deux plans de l'existence humaine, est explorée encore plus dans le roman à partir du XIX^e siècle. Car aucun romancier du siècle, de Mérimée à Zola, n'échappe à la fascination du théâtre. Le roman du XIX^e siècle s'est construit contre le théâtre, sur l'échec du trompe-l'œil, au profit de la relation d'incertitude qu'engendre l'immixtion du temps et du personnage dans l'univers de l'action. Il n'en va pas autrement dans les œuvres contemporaines, et il faut croire que l'esthétique du théâtre et l'esthétique du roman entretiennent toujours des rapports conflictuels.

En publiant ce qui fut son œuvre inaugurale, *Le réel et le théâtral*², il y a un peu plus de quarante ans, Naïm Kattan poursuivait semblable réflexion, mais en la situant dans le passage entre deux civilisations, l'orientale et l'occidentale, qui entretiennent une relation distincte à la réalité. De son point de vue, l'Occident a médiatisé sa relation au religieux, au politique et au social en créant des modalités de

-
- 1 William Shakespeare, « As You Like It », *The Unabridged William Shakespeare*, édité par William George Clark et William Aldis Wright, Londres/Philadelphie, Running Press, p. 260. « Le monde entier est un théâtre/Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs » (traduction de François-Victor Hugo [*Œuvres complètes de William Shakespeare*, t. VIII, Paris, Pagnerre libraire-éditeur, 1872, p. 327]).
 - 2 Naïm Kattan, *Le réel et le théâtral*, préface de Jean Grosjean, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constantes », 1970, 188 p.; Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1971, 181 p.

représentations et d'artifices qui fondent de nombreux rituels ou cérémoniaux, fictions et fantasmes. Cette civilisation, que Kattan a découverte dans l'exil alors qu'il était étudiant à Paris, est en rupture avec le réel, et elle s'oppose au Bagdad de son enfance et de ses racines et, plus largement, à la culture orientale qu'il conçoit toujours comme favorisant le lien direct entre la personne et le réel. D'ailleurs, rappelle-t-il, il n'y a pas de théâtre au Moyen-Orient, du moins pas de théâtre comme nous le connaissons ici, et il n'y a pas de dramaturgie en langue arabe. Ce théâtral, découvert avec une certaine inquiétude quand il s'immisce au cœur des relations humaines, est paradoxalement une source de ravissement quand il devient une œuvre artistique qui explore les modalités de cette rupture. Car, toute sa carrière durant, Kattan est resté fidèle au théâtre. Et voilà que vient de paraître l'intégrale de son œuvre dramatique, *Théâtre (1970-2014)*³, qui regroupe dix-neuf textes écrits pour la scène ou pour la radio et dont plusieurs étaient, jusqu'à présent, demeurés inédits.

La présente publication est prise en charge par la collection «Franco-Amériques» sous la direction de Florence Davaille, collection qui «a pour vocation de publier des ouvrages sur les Amériques qui se disent ou se vivent en français» (8). Cet ouvrage est le premier de la collection et, à ce jour, encore le seul. Kattan a lui-même écrit une préface intitulée «La parole partagée», où il rappelle que, au théâtre, «la personne qui prend la parole n'est pas seule» (17). L'écriture dramatique ouvre ainsi «l'univers de la réplique, du dialogue» (17), et elle ramène toute action à un échange de paroles entre deux ou plusieurs personnages. Entre le personnage et le spectateur, la parole, le dialogue transitent par le corps du comédien. De sorte que, redoublant le passage vécu par l'auteur entre les civilisations, de l'Orient vers l'Occident, «le théâtral exige un passage [et le] seul qui en est profondément et naturellement conscient est le comédien» (18). L'écriture dramatique, pour Kattan, représente donc une tentative de saisir et de conceptualiser l'essence même de cette civilisation, nouvelle pour lui, qu'il découvre au début de sa carrière d'écrivain, en même temps que cette nouvelle langue, le français, dont il apprivoise les possibles. *Le réel et le théâtral*, ce premier ouvrage dont il rappelle ici les grandes thèses, apparaît comme une tentative pour faire état de cet itinéraire.

L'opposition entre le réel et le théâtral est aussi à l'origine de la première pièce publiée de Kattan : *Les protagonistes*⁴, qui met en scène précisément un groupe de comédiens aux prises avec le Mouvement Anti-Théâtral (le MAT), lequel entend éliminer l'hypocrisie des relations humaines en supprimant le théâtre. Devant la menace, qu'il faut bien qualifier de terroriste puisque certains comédiens ont déjà été assassinés au début de la pièce, les personnages sont réduits au silence : les théâtres «sont fermés, les cinémas ne présentent plus que des bandes d'actualités et des documentaires» (471), la télévision ne diffuse que des nouvelles et un peu de musique. Les comédiens prennent le maquis et quelques-uns continuent de répéter leurs rôles, pour le jour où le théâtre reviendra. Peut-être découvriront-ils,

3 Naïm Kattan, *Théâtre (1970-2014)*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. «Franco-Amériques», 2015, 533 p.

4 La pièce parut d'abord dans *Écrits du Canada français*, n° 35, 1972, p. 65-78, et a été reprise avec trois autres dans *La discrétion. La neige. Le trajet. Les protagonistes*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre canadien», 1974, 141 p.

entre-temps, que l'essence du théâtre n'est pas dans la production scénique achevée et « que ce qui compte vraiment, c'est de répéter » (495). Une autre pièce, *Le cercle*, explore semblable problématique en mettant en scène quelques-uns des dîners qui réunissent périodiquement un cercle d'amis chez Luc et Sylviane, personnages qui ont un rapport opposé à la réalité. Sylviane imagine des intrigues qui pourraient animer, déplacer, voire transformer les rapports qu'entretiennent ses hôtes et amis. Pour elle, la réalité ne se déploie que sur un mode hypothétique. Au contraire, Luc vit par procuration dans un réel qu'il voudrait stable et sans aspérités, mais dont il ne peut que constater la vacuité. Réel et théâtral, en ce cas, sont les deux faces d'une même difficulté à vivre : « Le réel évanescent, écrit Kattan, n'est saisi que dans la mesure où il se transforme en théâtre. » (392) Or, se transformer en théâtre engage la médiation du langage et une communication vouée à l'échec.

La plupart des pièces de Naïm Kattan reposent sur quelques canevas itératifs, où les relations se vivent par identités factices interposées et où, par conséquent, le réel nous échappe. Souvent, les personnages se rencontrent par hasard, les relations amoureuses se nouent dans un sas spatio-temporel qui n'engage ni passé ni avenir. L'identité même des personnages reste incertaine. Telle est la situation initiale de ces autres pièces que sont *La discrétion*, *La neige*, *Le trajet*, *Le vol*, *Les confidences du chercheur*, *Sacré gamine* ou *La salle d'attente*. Ces lieux libèrent l'imaginaire et la parole, autorisant les revirements et l'exploration des possibles. Dans d'autres pièces, l'action se situe bien après le drame, qu'il faut comprendre à rebours. Il s'agit alors de combler la distance entre des personnages qui se sont perdus de vue. C'est le cas de *Les héritiers*, de *Ils persistent* et de *La convocation*.

Une troisième série de pièces soulève certaines questions sociopolitiques liées à la rencontre des civilisations. Ainsi, *Le seuil de la promesse*, la pièce qui ouvre le volume, réunit un groupe d'immigrants de provenances diverses en attente du visa qui leur permettra de vivre au Canada. L'action se passe dans un lieu neutre, et chaque personnage porte son histoire propre qui s'exprime dans la rencontre avec les autres qui partagent le même sort. Toutefois, les amitiés nouées dans l'attente seront parfois brisées par la décision administrative qui accorde le visa souhaité aux uns et le refuse aux autres. Deux autres pièces portent sur Israël, mais en proposant une réflexion de biais. Ainsi *Jacob et Esau* revient à la tradition biblique pour raconter l'aventure des deux frères et rétablir la filiation unissant juifs et musulmans. Dans *Avant la cérémonie*, le père est revenu assister au mariage de sa fille, qu'il n'avait pas revue depuis vingt ans : « Il a fallu l'arracher à l'ombre, le sortir de sa cachette » (69), explique Benjamin, le fiancé. C'est que David a quitté Montréal, entraînant sa famille, pour vivre en Israël. Sa femme l'a d'abord suivi, puis elle est revenue avec leur fille. Il y aura affrontement — nous sommes dans une dramaturgie du réel —, mais pas de jugement.

L'organisation du volume n'est pas chronologique, apparemment selon le vœu de l'auteur. La première partie, « Jeux de scène », réunit les pièces récentes destinées à la scène. Celles-ci sont généralement plus consistantes et proposent une action dramatique plus complexe, divisée en plusieurs scènes, voire en actes. La deuxième partie, « Jeux de paroles », réunit les pièces radiophoniques, plus brèves, dont l'action est souvent suspendue ou rapidement campée plutôt que développée, formant un

théâtre de l'intimité, mû par la voix et la parole plutôt que par l'espace. À l'intérieur des parties, l'ordre des pièces est thématique, au détriment d'une chronologie qui aurait sans doute mis en valeur l'évolution de la pensée de Kattan. Car les pièces les plus anciennes sont les plus formalistes. Elles dissocient aisément le réel et le théâtral dans un langage dont la logique tourne parfois à vide. Les rapports entre les personnages y sont aussi davantage stéréotypés, bien que les pièces explorent avec un certain bonheur les conséquences de la contre-culture et de ce que Jean-Marc Pottie a appelé *La révolution des mœurs*⁵. Les pièces plus récentes soulèvent plus volontiers les questions de l'héritage, jetant vers l'arrière, vers le passé, un regard qui, bien que dépourvu de nostalgie, tente le bilan, ou encore les questions liées à l'identité socio-politique contemporaine.

+

L'œuvre dramatique d'Anne Hébert reste somme toute méconnue, malgré les efforts consentis par quelques spécialistes qui y recherchent, le plus souvent, les traces de la cohérence de l'œuvre entière — permutation de scènes, permanence de thèmes —, sans vraiment réfléchir à la fonction qu'exerce l'écriture dramatique dans cette œuvre pourtant monumentale. Or, écrit l'auteure, que citent les éditrices de ses *Œuvres complètes*⁶, « les premières choses que j'ai écrites, ce sont des pièces de théâtre [...]. J'en avais assez pour faire un recueil quand j'avais à peu près seize ans » (15). Ces œuvres d'adolescente ne nous sont guère parvenues, mises à part celles que Maurice Hébert avait fait éditer dans les périodiques où il écrivait lui-même : *Enfants à la fenêtre*, dans *Le Canada français* en 1938, et *La boutique de Monsieur Grinsec*, féerie de Noël en un acte et trois tableaux, dans *L'action catholique* en 1941. S'il n'y a guère de raisons de regretter la disparition de ce corpus, peut-être faut-il prendre acte néanmoins du rôle stratégique qu'a joué l'écriture dramatique dans la formation de celle qui allait devenir l'une des écrivaines les plus importantes de la francophonie. C'est en tout cas ce que permet de saisir le travail réalisé par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, les deux premières surtout, dans l'édition du corpus dramatique. Car, si Anne Hébert abandonne assez rapidement les accents dickensiens qui traversent ses contes et féeries de Noël, elle conservera toujours, en la développant, cette tension déjà palpable dans la construction du personnage féminin, installé au centre de la fiction, mais doté d'une agentivité problématique.

Outre les deux déjà mentionnées, cinq pièces d'Anne Hébert avaient été publiées à ce jour : *Les invités au procès*, *La mercière assassinée* et *Le temps sauvage* en 1967, puis *L'île de la demoiselle* et *La cage* en 1990. Une autre pièce, *Arche de midi*, datée ici de 1944-1946, était inédite, mais assez connue des spécialistes qui en avaient consulté le manuscrit, facilement accessible dans les centres de recherche. La publication de l'œuvre dramatique intégrale ajoute à ces textes déjà connus (y

5 Jean-Marc Pottie, *La révolution des mœurs. Comment les baby-boomers ont changé le Québec*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Dossiers et documents », 2016, 116 p.

6 Anne Hébert, *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, t. V : *Théâtre, nouvelles et proses diverses*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2015, 1033 p.

compris *Arche de midi*) une pièce, *Adélaïde*, dont le manuscrit est daté de 1978, et un livret d'opéra pour enfants daté de 1998, *L'arche de Noé*. L'écriture pour les jeunes publics, qui inaugure l'œuvre de l'écrivaine, n'est donc peut-être pas si marginale, après tout. L'édition critique de l'œuvre dramatique ne révèle pas de chef-d'œuvre méconnu et, il faut bien l'avouer, le discours d'escorte (introductions, commentaires critiques, bibliographies) non plus. Néanmoins, comme toute édition critique, qui oblige à lire ou à relire une œuvre dans sa version intégrale, celle-ci crée des effets de prisme qui confirment, voire accentuent les analyses antérieures tout en ouvrant des pistes nouvelles.

Ainsi, on distingue dans l'œuvre dramatique un premier cycle de pièces d'inspiration claudélienne. La rédaction de *Arche du midi*, entre 1944 et 1946, est parallèle à l'écriture du *Torrent* et contemporaine d'un article que Hébert a publié dans la *Revue dominicaine* en 1945 sur *L'annonce faite à Marie*, pièce à laquelle elle emprunte une partie de son propos quand la mort de Marie, enfant illégitime retenue sous le joug de sa mère Élisabeth, ancienne fille publique, transforme les autres personnages et leur offre une forme de rédemption. La pièce ne peut toutefois pas être ramenée à cette seule référence claudélienne puisqu'elle propose et développe cette structure de l'enfermement, liée au joug maternel, qui atteindra aussi François dans *Le torrent*. Campée dans un décor imprécis, « une campagne nordique », se déroulant à la fin de l'hiver sur trois journées, dont la dernière est une journée ensoleillée de printemps, la pièce est peu ancrée dans l'espace et elle se lit davantage comme un poème dramatique réparti en un chœur de voix diverses. De ce point de vue, en effet, l'écriture de *Arche de midi* appartient au même registre que celle des *Invités au procès*, texte radiophonique créé en juillet 1952 à la radio de Radio-Canada, dans le cadre de l'émission *Le théâtre du Grand Prix*, dans une réalisation de Guy Beaulne. « Conte radiophonique » serait un sous-titre plus approprié pour la désigner que celui de « poème » normalement accolé à la pièce, car Hébert recourt à une sorte de merveilleux médiéval en déployant ce pèlerinage de maudits (les invités) venus accomplir le procès du père Salin, dont la femme avait disparu dix années plus tôt. Un narrateur guide l'auditeur (et le lecteur) dans la sinistre auberge, où s'est arrêté un mystérieux voyageur, chargé de rétablir l'unité de l'humanité, une fois sa rédemption obtenue par le quasi-sacrifice de Ba, la fille laide, sauvée au dernier moment par l'arrivée de son chevalier.

Plus proche des *Chambres de bois*, autant par la date de son écriture⁷ que par certains motifs, notamment celui du travestissement, *La mercière assassinée* conserve encore quelques accents claudéliens, mais est plus proche des tonalités de *L'échange* que de celles de *L'annonce faite à Marie*. Divisée en quatre épisodes, cette dramatique destinée à la télévision est présentée à Radio-Canada en août 1958, dans une réalisation de Jean Faucher. Elle met en scène un journaliste québécois qui arrive dans un village français le jour même de l'assassinat de la mercière et qui entreprend l'enquête. Il découvre un univers aristocratique « vieille France déchue », qui écrase les jeunes femmes, travailleuses modestes, mais modernes, et qui montre combien les classes sociales sont, comme le genre sexué, d'abord un effet de performance.

7 La pièce parut la même année que le roman, dans les *Écrits du Canada français*, n° 4, 1958, p. 17-112.

L'écriture du *Temps sauvage* est contemporaine elle aussi des *Chambres de bois*, bien que la pièce ait été créée à Québec, au Palais Montcalm, en octobre 1966, dans une mise en scène d'Albert Millaire. Outre le fait qu'il s'agisse de la première pièce de l'auteure à avoir été écrite pour la scène, *Le temps sauvage* met un terme à l'univers répressif d'une famille dominée par une mère autoritaire. D'une part, la pièce est centrée sur le personnage d'Agnès, présente en scène contrairement à la mercière de la pièce précédente, qui exprime sa révolte contre une société dominée par les hommes et par l'Église. D'autre part, l'autorité qu'elle détient sur la famille fait long feu : arrive le jour où les enfants grandissent et choisissent de voler de leurs propres ailes en quête d'un accomplissement de soi qui passe par le savoir, par l'art ou par l'amour. Agnès ne devient véritablement un grand personnage que parce que son univers s'est écroulé entre-temps. André Brochu avait noté déjà la place stratégique qu'occupent, dans l'œuvre d'Anne Hébert, *Le temps sauvage* et *La mercière assassinée* : « Ces pièces annoncent la grande période romanesque qui suit, où la nuit va prendre sa revanche sur le jour⁸. »

Dans le cycle de pièces plus tardives, « l'auteure se livre à une réécriture de l'histoire de la Nouvelle-France du point de vue féminin » (21). Il y a là quelque chose qui rappelle le projet qu'avait énoncé Laure Conan un siècle plus tôt. Trois pièces, écrites ou publiées entre 1970 et 1990, forment ainsi un bloc consacré à l'histoire et en particulier à la Nouvelle-France. *L'île de la demoiselle* emprunte son anecdote à *L'heptaméron* de Marguerite de Navarre pour mettre en scène l'aventure de Marguerite de Nontron, abandonnée par Roberval sur une île du golfe du Saint-Laurent. *La cage* propose une relecture de l'histoire de la Corriveau, présentée en contrepoint de celle de Rosalinde, épouse de John Crebessa, celui-là même qui a prononcé le jugement contre la première. Je n'insisterai pas sur ces deux pièces, ayant déjà eu l'occasion de les commenter au moment de leur parution en 1991⁹. Entre les deux, toutefois, l'édition critique permet de découvrir une troisième pièce jusque-là inédite et vraisemblablement inachevée, *Adélaïde*, dont l'action se situe à Québec vers 1860. Elle met en scène une jeune fille de bonne famille qui aspire à devenir actrice, mais qui est « envoyée chez les Ursulines par des parents qui veulent lui faire passer son goût du théâtre » (36). Devenir actrice, Adélaïde Évanturel n'y parviendra pas puisque Anne Hébert n'a pas terminé la pièce. C'est Flora Fontanges (baptisée autrefois Marie Évanturel) qui y parviendra, et l'on rappellera l'intérêt que celle-ci portait aux figures féminines de la Nouvelle-France à travers ses pérégrinations dans la ville de Québec. On voit bien là l'intérêt que Hébert porte à la figure de l'actrice, de ces actrices qui « font partie d'un certain folklore féminin moderne » (909), mais on voit bien comment, dans ce cas particulier, l'exploration de l'agentivité féminine exige plutôt les formes narratives.

Comme le théâtre de Naïm Kattan, celui d'Anne Hébert dévoile combien la structuration du monde en classes et en genres sexués se révèle et se construit par la performance. Cependant, pour retrouver une certaine vérité, pour déployer « les

8 André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 2000, p. 106.

9 Voir ma chronique « À vos classiques ! » dans *Voix et Images*, vol. XVI, n° 3, printemps 1991, p. 565-566.

hypothèses illimitées du monde prosaïque¹⁰», selon les mots d'Isabelle Daunais, et « concilier la représentation de l'âme avec le monde qui l'entoure¹¹ », selon ceux de Thomas Pavel, il vaut mieux recourir au registre narratif, qui seul peut se projeter dans le temps. Comme si le roman avait été enfoui dans le théâtre depuis le début et qu'il n'avait suffi, somme toute, à l'auteure que de le doter d'une voix et d'une identité narrative, désormais garante du devenir. Entre le réel et le théâtral, la narration réalise la synthèse. La tension entre les genres dramatiques et les genres narratifs prend alors tout son sens, et le passage d'un registre à l'autre (et vice-versa), commun aux deux écrivains dont il est question ici, qui n'ont jamais choisi ou renoncé tout à fait, témoigne de pistes supplémentaires qu'il reste à étudier, mais que les œuvres complètes permettent d'envisager. On aurait tort cependant de conclure trop rapidement que ces œuvres dramatiques n'ont de valeur qu'en regard des romans qu'elles permettent. L'inverse est tout aussi vrai.

10 Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. XLI, n° 1, 2005, p. 16.

11 Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003, p. 188.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

BEAUDET, Marie-Andrée et Mylène
BÉDARD (dir.), *Relire le XIX^e siècle québécois à travers ses discours épistolaires*, Montréal, Nota bene, coll. « Romantismes », 2016, 237 p.

GAGNON, Alex, *Nouvelles obscurités. Lectures du contemporain*, Montréal, Del Busso, 2016, 228 p.

LOUICHON, Brigitte et Sylvain
BREHM (dir.), *Fictions historiques pour la jeunesse en France et au Québec*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre de jeunesse », 2016, 356 p.

MELANÇON, Benoît, *L'oreille tendue*, Montréal, Del Busso, 2016, 411 p.

POÉSIE

BOURQUE, Olivier, *Le sentier blanc*, Montréal, Triptyque, 2017, 59 p.

CHEVARIER, Corinne, *L'ADN des fusils*, Montréal, Les Herbes rouges, 2016, 65 p.

GAUTHIER, Jacques, *Un souffle de fin silence*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 86 p.

LECLERC, Michel, *Des mots au bord de la nuit. Poèmes 1977-2007*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 400 p.

NEVEU, Chantal, *La vie radieuse*, Saguenay, La Peuplade, 2016, 222 p.

SADIGHI, Bahman, *Catapse*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 220 p.

VEILLEUX, Laurence, *Amélia*, Montréal, Poètes de brousse, 2016, 67 p.

WARREN, Louise, *Le plus petit espace*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 120 p.

FICTIONS

BEAUCHEMIN, Yves, *Les empocheurs*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2016, 410 p.

HÉBERT, Louis-Philippe, *Le livre des plages. Poèmes et récits*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de la Grenouillère, 2016, 295 p.

HÉBERT, Louis-Philippe, *Marie Réparatrice. Roman poème*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de la Grenouillère, coll. « Grandeur de la poésie », 2016, 54 p.

MESSIER, Jean-Frédéric, *Le dernier délire permis* suivi de *Ouroboros*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Territoires », 2016, 164 p.

QUIMPER, Charles, *Marée montante*, Québec, Alto, 2017, 66 p.

SAVOIE-BERNARD, Chloé, *Des femmes savantes*, Montréal, Triptyque, 2016, 120 p.

REVUES

Canadian Literature, «Asian Canadian Critique Beyond the Nation», n° 227, hiver 2015, 202 p.

Études françaises, «Voix de Mallarmé», vol. 52, n° 3, 2016, 180 p.

Études littéraires, «Les livres anciens des institutions d'enseignement québécoises», vol. 46, n° 2, été 2015, 207 p.

Francofonia, «Kalisky l'intempestif? Relectures contemporaines d'une œuvre du xx^e siècle», n° 71, automne 2016, 195 p.

Globe. Revue internationale d'études québécoises, «Nouveaux regards sur le phénomène de l'antisémitisme dans l'histoire du Québec», vol. 18, n° 1, 2015, 297 p.

R É S U M É S

+ + +

MYLÈNE BÉDARD FLATTÉE ET POURFENDUE. REPRÉSENTATIONS DE LA FIGURE DE LA LECTRICE DANS *LE PIONNIER DE SHERBROOKE*

Si la fiction traverse le journal au XIX^e siècle, outrepassant les divisions entre les rubriques — ce que Marie-Ève Thérienty conçoit comme une forme de « littérarisation du journal » (2007) —, une réflexion sur les rapports entre les genres sexués reste encore à faire. S'intéressant aux effets provoqués par l'imaginaire et la fictionnalisation du féminin dans la presse canadienne-française de la deuxième moitié du XIX^e siècle, cet article examine les impacts de la compartimentation du masculin et du féminin dans des rubriques particulières sur les modalités du discours et la construction de la lecture dans *Le Pionnier de Sherbrooke*. Les dépouillements préliminaires de cette feuille régionale ont montré que les femmes constituent un sujet de fictionnalisation dans les décennies 1860-1880, mais que d'autres figures que celle de la harpie — très présente entre 1836 et 1838 (Randall, 2013) — émergent, dont celle de la criminelle. Les faits divers exploitent plus spécifiquement cette figure, qui revêt une identité multiple : la meurtrière, la femme-infanticide, l'empoisonneuse et même la lectrice-criminelle. Au moment où les journaux publient des romans-feuilletons afin de s'attirer un lectorat féminin, le fait divers diabolise la femme, et tout particulièrement la femme qui lit. Que le portrait de la lectrice qui émane du contenu journalistique dédié aux femmes, principalement du feuilleton, ne coïncide pas tout à fait avec celui que donnent à lire plusieurs nouvelles relevant du fait divers invite à s'interroger sur la délimitation des frontières génériques dans la presse en regard des catégories de genre.

+

CHARLOTTE BIRON DEUX CANADIENS FRANÇAIS DANS LA COURSE AUTOUR DU MONDE

Le reportage devient au Québec, comme dans le reste de l'Occident, l'élément central de la presse d'information dans la foulée des modifications socioéconomiques et techniques qui ont transformé les journaux à la fin du XIX^e siècle. Parmi celles-ci, le développement fulgurant des transports et des communications s'imbrique dans les

modalités qui permettent la naissance du genre. Composé au rythme du télégraphe, des trains et des bateaux, le reportage s'avère, dès ses balbutiements, intimement lié à la notion de déplacement; il s'agit d'un moyen de couvrir l'actualité, mais également d'un objet de fascination. Le mouvement du reporter apparaît comme une fin en soi dans un type d'articles courant au tournant du siècle, le reportage-événement, dont le meilleur exemple est sans conteste le tour du monde de Lorenzo Prince et d'Auguste Marion, qui participent pour *La Presse* à la course dans laquelle se lancent différents journaux sur la planète en 1901. Le présent article vise à analyser les contraintes de l'écriture du tour du monde telles que les reporters de *La Presse* s'en sont saisis, mais également à réfléchir la spécificité de cette série, artefact issu de la traversée des frontières de deux reporters canadiens-français au tournant du siècle.

+

LOUIS-SERGE GILL LA CONSTITUTION DU LITTÉRAIRE EN CONTEXTE MÉDIATIQUE. LA CRITIQUE LITTÉRAIRE QUÉBÉCOISE, 1860-1900

La critique littéraire québécoise du XIX^e siècle demeure l'un des genres médiatiques les plus délaissés des dernières années. Pourtant, nous observons dans la seconde moitié du siècle une croissance de la publication de textes de critique et un intérêt marqué pour la constitution d'instances de légitimation du littéraire. Dans cet article, l'auteur esquisse les formes et les tendances de la critique en contexte médiatique. À partir d'exemples tirés de journaux et de périodiques, il expose les formes suivantes : le prospectus, la bibliographie, l'article, l'étude, la correspondance et la biographie, avant de présenter le dossier de presse du *Pèlerin de Sainte-Anne* (1877), roman de Pamphile Le May, en regard du dialogue quotidien que permet la critique littéraire en contexte médiatique.

+

VINCENT LAMBERT SERVIR ET ALLÉGER. L'ART DU CHRONIQUEUR

Où qu'on la pratique, la chronique comporte un certain nombre de caractéristiques — relevées notamment par Marc Angenot (1986) et Marie-Ève Thérénty (2007) — qui en font un genre à part entière, même si le premier de ces traits est une indistinction qui tient à sa mitoyenneté générale. Elle est au point de rencontre de la littérature et du journalisme, des genres de l'intime et de l'espace public, de l'actualité et de l'inactualité, de l'archive et du provisoire, de l'objectivité factuelle et d'un subjectivisme assumé. Cet article propose de comprendre la spécificité de l'espace réservé au chroniqueur dans certains journaux canadiens de la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous aborderons quatre chroniqueurs très actifs à l'époque : Arthur Buies, Hector Fabre, Napoléon Legendre et Edmond Paré. Ils partagent un ensemble de traits récurrents (le libéralisme, l'oralité, l'ironie, la flânerie et la contemplation) suggérant que nous sommes en présence d'une véritable figure médiatique, c'est-à-dire un type façonné par l'imaginaire médiatique, identifié à un *ethos*, à un langage, à certaines postures qui forment ni plus ni moins qu'un habit — une manière d'être, une tenue —, l'habit du chroniqueur. Celui qui revêt cet habit accepterait un mandat

implicite, un peu comme le reporter mais à propos de tout et de rien, celui de préserver une connivence avec le lecteur, par laquelle le monde (de la politique au fjord du Saguenay en passant par les rues de Québec) sera vu d'un angle oblique, à la fois ironique et intime.

+

GUILLAUME PINSON LE QUÉBEC DANS LE SYSTÈME FRANCOPHONE DE L'INFORMATION AU XIX^e SIÈCLE

À Québec et en Louisiane, dans le dernier tiers du xviii^e siècle, sont fondés les premiers journaux de langue française d'Amérique du Nord, tandis que le lancement du *Journal de Paris* en 1777 fait entrer la France dans le temps de la quotidienneté médiatique. Progressivement se constituent, de Paris à Bruxelles et à Genève, de Montréal à la Nouvelle-Orléans en passant par New York, de grands axes de circulation de journalistes, de corpus et d'imaginaires, à la source du premier mouvement de mondialisation médiatique dans sa dimension francophone, qui culmine au milieu du xix^e siècle. Ce que nous appellerons la « francosphère médiatique » a ainsi reposé sur des traits *culturels et littéraires* (par la conscience d'user d'une langue commune prestigieuse — le français — avec ses œuvres, ses auteurs et ses imaginaires collectifs), *historiques* (par la dynamique d'une « destinée » commune qui unit les deux façades atlantiques) et *technologiques* (par le développement des réseaux télégraphiques continentaux, du chemin de fer, des lignes maritimes et, en 1866, du premier câble transatlantique). Cet article posera ainsi l'hypothèse qu'il a existé, au milieu du xix^e siècle et au cœur de ce système interconnecté, une littérature-journal de la francophonie qui s'est manifestée poétiquement sous la forme de certains genres journalistiques. Le genre de la chronique en a constitué le pivot central (nous en proposerons la synthèse avec ses grands praticiens, en France, en Belgique et au Québec), mais notre réflexion s'ouvrira également au reportage, qui émerge dans le dernier tiers du siècle de part et d'autre de l'Atlantique, et qui traduit les grandes mutations qui affectent le journalisme avec les nouveaux protocoles de l'écriture de l'information. Notre article se terminera sur les grands éléments poétiques du reportage au Canada français, domaine encore peu fouillé par la recherche, et qui a pourtant vu des journalistes — Lorenzo Prince, Auguste Marion, Jules Fournier ou encore Gilbert Larue — connaître de grands succès populaires.

+

LUCIE ROBERT DU FAIT DIVERS À LA CRITIQUE. VARIATIONS SUR UN OBJET CULTUREL DANS LA PRESSE PÉRIODIQUE : LE CAS DU THÉÂTRE

Le présent article s'intéresse à la manière dont la presse périodique traite du théâtre à la fin du xix^e siècle et il cherche à saisir l'émergence de ce qui deviendra au siècle suivant la critique dramatique. Il ne s'agit pas tant ici de fixer la date à laquelle le théâtre apparaît dans les journaux que de saisir comment cette critique s'immisce dans le journal et en adopte les normes et les règles. À travers quelques événements significatifs — la création des deux pièces de Louis Fréchette en 1880, quelques

moments des tournées de Sarah Bernhardt (1880, 1891, 1905) et de Mounet-Sully (1894), l'incident Blonville-Saint-Louis en 1894 —, l'auteure interroge la manière dont le journal rend compte du théâtre. Sont ainsi envisagées quatre formes distinctes : le fait divers, le feuilleton dramatique, la publicité et enfin la chronique elle-même, bien que celle-ci n'émerge que très tardivement. Ce qui caractérise le discours de la presse sur le théâtre (et qui le distingue de celui que l'on trouve dans les revues ou les ouvrages spécialisés) est avant tout la nature du pacte qui lie le journal, d'une part à son lectorat, d'autre part, aux théâtres eux-mêmes en ce qu'ils sont source de revenus publicitaires, et au conflit qui peut résulter de cette double allégeance.

+

**PATRICK THÉRIAULT UN HOMMAGE « COLLOQUIALEMENT » DISTINGUÉ.
« LE TOMBEAU DE CHARLES BAUDELAIRE » DE NELLIGAN**

Le projet de sonnet en hommage à l'auteur des *Fleurs du mal* que Nelligan a laissé sous le titre « Le tombeau de Charles Baudelaire » n'a guère retenu l'attention des commentateurs, qui n'en ont offert aucune lecture soutenue. Son style et son imaginaire insolites témoignent pourtant d'un travail d'élaboration — au sens psychique et artistique du mot — indéniable, même remarquable, qui confère à cette « ébauche » non seulement l'unité de structure nécessaire à son fonctionnement et à son authentification comme poème, mais surtout un rare degré d'originalité. L'auteur démontre qu'à travers l'esthétique étrangement « locale » ou « colloquiale » de ce poème, Nelligan essaie, par un ingénieux et paradoxal tour de main, de se positionner avantageusement dans l'espace symbolique de la modernité baudelairienne.

ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

MYLÈNE BÉDARD FLATTÉE ET POURFENDUE. REPRÉSENTATIONS DE LA FIGURE DE LA LECTRICE DANS *LE PIONNIER DE SHERBROOKE* (FLATTERED AND ASSAILED. REPRESENTATIONS OF THE FIGURE OF THE FEMALE READER IN *LE PIONNIER DE SHERBROOKE*)

If the 19th-century newspaper is shot through with fiction, regardless of divisions between headings (this is what Marie-Ève Thérienty (2007) understands as the “literarization of the newspaper”), the relationship between gendered genres remains to be examined. Focusing on the effects of the imaginative system and the fictionalization of the feminine in the French Canadian press in the second half of the 19th century, this article examines the impacts of the compartmentalization of the masculine and the feminine under specific headings on forms of discourse and the construction of reading in *Le Pionnier de Sherbrooke*. Preliminary work on this regional newspaper shows that women were the subject of fictionalization in the 1860s, 1870s and 1880s, but that figures emerged other than the harpy—which was very present between 1836 and 1838 (Randall, 2013)—, including the figure of the female criminal. Brief news items specifically exploited this figure, which took on a number of different forms: murderess, woman guilty of infanticide, poisoner, and even criminal female reader. At a time when newspapers were printing serialized novels to attract a female readership, news items demonized women and especially women readers. The fact that the portrait of the female reader presented in journalistic content dedicated to women, particularly serials, was not quite the same as the portrait drawn in a number of brief news items, raises questions about how the boundaries of genres in the press were defined in terms of gender categories.

+

CHARLOTTE BIRON DEUX CANADIENS FRANÇAIS DANS LA COURSE AUTOUR DU MONDE (TWO FRENCH CANADIANS IN THE RACE AROUND THE WORLD)

In Québec as elsewhere in the West, the news story (*reportage*) became the basic element of the information press as newspapers were transformed by social, economic,

and technical change in the late 19th century. The meteoric development of transportation and communications became part of the conditions that allowed the genre to emerge. Written to the rhythm of telegraph, ships, and trains, the news story was intimately associated from the beginning with the idea of moving around as a way of covering current events, but also as something fascinating in itself. The reporter's movement appeared as an end in itself in a type of article published at the turn of the century, the "*reportage-événement*" ("event/news story"). The best example of this is undoubtedly the trip around the world of Lorenzo Prince and Auguste Marion, who participated on behalf of *La Presse* in a race involving a number of newspapers in different countries in 1901. This article seeks to analyze the constraints on the writing of the trip around the world as the two reporters handled it, but also to think about the specific characteristics of this series, an artefact produced by the movement of two French Canadian reporters across borders at the turn of the century.

+

LOUIS-SERGE GILL LA CONSTITUTION DU LITTÉRAIRE EN CONTEXTE MÉDIATIQUE. LA CRITIQUE LITTÉRAIRE QUÉBÉCOISE, 1860-1900
(THE CONSTITUTION OF A LITERARY SPACE IN A MEDIA CONTEXT.
QUÉBEC LITERARY CRITICISM, 1860-1900)

Québec's 19th-century literary criticism is one of the most neglected genres of the past few years. And yet we can observe, in the second half of the century, an increase in the publication of critical texts and a marked interest in establishing processes that would confer legitimacy on literary phenomena. In this article, we outline the forms and tendencies of criticism in a media context. Drawing on examples from newspapers and periodicals, we describe the following forms: prospectus, bibliography, article, study, correspondence, and biography. Next, we present a press review of Pamphile Le May's novel *Le pèlerin de Sainte-Anne* (1877), highlighting the dialogue that literary criticism was able to provide on a daily basis in a media context.

+

VINCENT LAMBERT SERVIR ET ALLÉGER. L'ART DU CHRONIQUEUR
(TO SERVE AND LIGHTEN. THE ART OF THE COLUMNIST)

Wherever it is found, the column (*chronique*) includes certain features—identified by Marc Angenot (1986) and Marie-Ève Thérienty (2007), among others—that make of it a genre in its own right, even if its first characteristic is a lack of distinctiveness related to the fact that it generally occupies a kind of middle ground. It is located at the junction of literature and journalism, intimacy and public space, current events and whatever is not current, archives and the ephemeral, factual objectivity and an openly acknowledged subjectivism. This article seeks to understand the specific nature of the space assigned to columnists in certain Canadian newspapers in the second half of the 19th century. We will examine the work of four columnists active during this period: Arthur Buies, Hector Fabre, Napoléon Legendre and Edmond Paré. They shared a number of recurring traits (liberalism, orality, irony, strolling,

contemplation), which suggests that we may be in the presence of a genuine media figure, i.e., a type shaped by the media's imaginative system, identified with an ethos, a language, and certain postures forming an "outfit" (by which we mean "way of being" or "behaviour"): the columnist's outfit. The person who put on this outfit agreed to take on an implicit commitment similar to that of the reporter, although he focused on anything and everything: a commitment to maintaining a sense of complicity with the reader, on the basis of which the world (from politics to the Saguenay fjord or the streets of Québec) was to be viewed, both ironically and intimately, from an oblique point of view.

+

**GUILLAUME PINSON LE QUÉBEC DANS LE SYSTÈME FRANCOPHONE
DE L'INFORMATION AU XIX^e SIÈCLE**

(QUÉBEC IN THE 19TH-CENTURY FRENCH-LANGUAGE INFORMATION SYSTEM)

The first French-language newspapers in North America were founded in Québec City and Louisiana in the last third of the 18th century, while the launching of the *Journal de Paris* in 1777 brought France into the era of the media as a daily phenomenon. Major circulation networks involving journalists, bodies of texts, and imaginative systems were gradually established between Paris, Brussels and Geneva and between Montréal and New Orleans via New York: this was the beginning of the first media globalization in its French-language aspect, which reached its high point in the mid-19th century. What we are calling the "French-language mediasphere" was defined by characteristics that were *cultural and literary* (the awareness of using a prestigious common language, French, with its works, its authors, and its collective imaginary systems), *historical* (through the dynamics of a common "destiny" bringing together both sides of the Atlantic), and *technological* (through the development of continental telegraph networks, railways, shipping lines and, in 1866, the first transatlantic cable). This article will argue that there was, at mid-century and at the core of this interconnected system, a journal/literature of the French-speaking world that manifested itself poetically through various journalistic genres. The column (*chronique*) was the key central genre (we are offering a synthesis focusing on its great practitioners in France, Belgium and Québec), but our analysis will also include the news story (*reportage*), which emerged on both sides of the Atlantic in the last third of the century, and which embodied the great transformations affecting journalism as new writing and information protocols appeared. Our article ends with an account of the great poetic elements of news stories in French Canada, an area that has so far attracted little attention from researchers despite the significant popular success enjoyed by journalists such as Lorenzo Prince, Auguste Marion, Jules Fournier and Gilbert Larue.

+

LUCIE ROBERT DU FAIT DIVERS À LA CRITIQUE. VARIATIONS SUR UN OBJET CULTUREL DANS LA PRESSE PÉRIODIQUE : LE CAS DU THÉÂTRE
(FROM BRIEF NEWS ITEMS TO CRITICISM. VARIATIONS ON A CULTURAL OBJECT IN THE PERIODICAL PRESS: THE CASE OF THE THEATRE)

This article analyzes how drama was dealt with by the periodical press in the late 19th century, and attempts to understand the emergence of what would become theatre criticism in the 20th. Our goal is not so much to determine the date at which newspapers began to deal with drama, but to understand how this coverage of this topic entered the press and adopted its standards and rules. Through several significant events—the production of two plays by Louis Fréchette in 1880, moments from the tours of Sarah Bernhardt (1880, 1891, 1905) and Mounet-Sully (1894), the Blonville-Saint-Louis incident in 1894—we ask how newspapers covered what was happening on stage. Four distinct forms are examined: brief news items, dramatic serials, advertising, and actual criticism, although the latter does not appear until quite late. What characterized the discourse of the press on drama (and distinguished it from the discourse found in periodicals or specialized works) was the nature of the pact between the newspaper and its readership on the one hand, and the newspaper and theatres on the other (inasmuch as the latter were a source of advertising income), as well as the conflict that might result from this twofold allegiance.

+

PATRICK THÉRIAULT UN HOMMAGE « COLLOQUIALEMENT » DISTINGUÉ.
« LE TOMBEAU DE CHARLES BAUDELAIRE » DE NELLIGAN
(A “COLLOQUIALLY” DISTINGUISHED TRIBUTE. NELLIGAN’S “LE TOMBEAU DE CHARLES BAUDELAIRE”)

The proposed sonnet paying tribute to the author of *Les Fleurs du mal* that Nelligan drafted under the title “Le tombeau de Charles Baudelaire” has received little attention from critics, who have provided no sustained analysis of it. And yet, its unusual style and imaginative resonance bear witness to an undeniable, even remarkable, work of development—in both the psychological and artistic senses—that provides this “draft” not only with the unity of structure required for it to function and be recognized as an authentic poem, but also, and more importantly, with a rare degree of originality. Through the strangely “local” or “colloquial” aesthetic of this poem, Nelligan is attempting, with an ingenious and paradoxical approach, to establish himself in a favourable position within the symbolic space of Baudelairean modernity. This is what we will seek to demonstrate after offering a brief commentary on the text.

RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

MYLÈNE BÉDARD FLATTÉE ET POURFENDUE. REPRÉSENTATIONS DE LA FIGURE DE LA LECTRICE DANS *LE PIONNIER DE SHERBROOKE* (HALAGADA Y CRITICADA. REPRESENTACIONES DE LA LECTORA EN *LE PIONNIER DE SHERBROOKE*)

Si bien la ficción atravesó el diario en el siglo XIX, sobrepasando las divisiones entre las rúbricas –lo que Marie-Ève Thérénty concibe en términos de ‘literaturización del diario’ (2007) –, aún queda por hacer una reflexión sobre las relaciones entre los géneros sexuados. Interesándose por los efectos provocados por el imaginario y la ficcionalización de lo femenino en la prensa canadiense francesa de la segunda mitad del siglo XIX, este artículo estudia los impactos de la compartimentación de lo masculino y lo femenino en las rúbricas particulares sobre las modalidades del discurso y la construcción de la lectura en *Le Pionnier de Sherbrooke* (*El Pionero de Sherbrooke*). Los análisis preliminares de esta hoja regional mostraron que las mujeres constituían un tema de ficcionalización en las décadas de 1860-1880, pero que hay otras figuras que la de arpía –muy presente entre 1836 y 1838 (Randall, 2013)– que emergen, entre ellas la de la criminal. La prensa de sucesos explota más específicamente esta figura, que reviste una identidad múltiple: la asesina, la mujer infanticida, la envenenadora e incluso la lectora criminal. En un momento en que los diarios publicaban folletines con el fin de atraerse al sector femenino, los sucesos demonizaban a la mujer, y en particular a aquella que leía. Que el retrato de la lectora que emana del contenido periodístico dedicado a las mujeres, principalmente el folletín, no coincida totalmente con el que dan a leer varias noticias, que se refiere al suceso, incita a interrogarse sobre la delimitación de las fronteras genéricas en la prensa con respecto a las categorías de género.

+

CHARLOTTE BIRON DEUX CANADIENS FRANÇAIS DANS LA COURSE AUTOUR DU MONDE

(DOS CANADIENSES FRANCESES EN LA CARRERA ALREDEDOR DEL MUNDO)

El reportaje llegó a ser, en Quebec, al igual que en el resto de Occidente, el elemento fundamental de la prensa de información, siguiendo las huellas de las modificaciones

socioeconómicas y técnicas que transformaron los diarios a finales del siglo XIX. Entre estas, el desarrollo fulgurante de los transportes y las comunicaciones se imbricó en las modalidades que dieron lugar al nacimiento del género. Compuesto al ritmo del telégrafo, los trenes y los barcos, el reportaje estuvo, desde sus balbucesos, íntimamente vinculado a la noción de desplazamiento, medio para cubrir la actualidad, pero también objeto de fascinación. El movimiento del reportero aparece como un fin en sí en un tipo de artículos corriente en el cambio de siglo, el reportaje evento, cuyo mejor ejemplo es sin duda alguna la vuelta al mundo de Lorenzo Prince y Auguste Marion, quienes participaron, para el diario *La Presse*, en la carrera en la cual se lanzaron, en 1901, diferentes diarios en el planeta. El presente artículo apunta a analizar las limitaciones de lo escrito sobre la vuelta al mundo, como se apoderaron de ello los reporteros de *La Presse*, pero también invita a reflexionar sobre la especificidad de esta serie, artefacto proveniente del cruce de las fronteras por dos reporteros canadienses franceses en el cambio de siglo.

+

LOUIS-SERGE GILL LA CONSTITUTION DU LITTÉRAIRE EN CONTEXTE MÉDIATIQUE. LA CRITIQUE LITTÉRAIRE QUÉBÉCOISE, 1860-1900
(LA CONSTITUCIÓN DE LO LITERARIO EN UN CONTEXTO MEDIÁTICO.
LA CRÍTICA LITERARIA QUEBEQUENSE, 1860-1900)

La crítica literaria quebequense del siglo XIX sigue siendo uno de los géneros mediáticos menos tratados en los últimos años. No obstante, observamos en la segunda mitad del siglo un crecimiento de la publicación de textos de crítica y un interés marcado por la constitución de instancias de legitimación de lo literario. En este artículo, deseamos esbozar las formas y tendencias de la crítica en un contexto mediático. A partir de ejemplos sacados de diarios y de la prensa periódica, exponemos las siguientes formas: el prospecto, la bibliografía, el artículo, el estudio, la correspondencia y la biografía. Luego, presentamos la carpeta de prensa de *Pèlerin de Sainte-Anne* (*Peregrino de Santa Ana*) (1877), novela de Pamphile Le May, con respecto al diálogo cotidiano que permitía la crítica literaria en un contexto mediático.

+

VINCENT LAMBERT SERVIR ET ALLÉGER. L'ART DU CHRONIQUEUR
(SERVIR Y ALIGERAR. EL ARTE DEL CRONISTA)

Dondequiera que se practique, la crónica comporta cierto número de características –señaladas, entre otros, por Marc Angenot (1986) y Marie-Ève Thérienty (2007)– que hacen de la misma un género de pleno derecho, aunque el primero de estos rasgos sea una indistinción que se debe a su medianería general. Se sitúa en el punto de encuentro de la literatura y el periodismo, géneros de lo íntimo y el espacio público, de la actualidad y la ausencia de actualidad, del archivo y lo provisional, de la objetividad fáctica y un subjetivismo asumido. Este artículo propone que se entienda la especificidad del espacio reservado para el cronista en algunos diarios canadienses de la segunda mitad del siglo XIX. Abordaremos a cuatro cronistas muy activos en aquella

época: Arthur Buies, Hector Fabre, Napoléon Legendre y Edmond Paré. Comparten un conjunto de rasgos recurrentes (el liberalismo, la oralidad, la ironía, la holganza y la contemplación), sugiriendo que estamos en presencia de una verdadera figura mediática, esto es, un tipo modelado por el imaginario mediático, identificado con un ethos, un lenguaje, algunas posturas que forman ni más ni menos un traje, una ‘forma de ser’, una ‘vestimenta’, el traje del cronista. Aquel que revistiera dicho traje aceptaría un mandato implícito, un poco como el reportero, pero a propósito de todo y de nada, lo de preservar una connivencia con el lector, dentro de la cual el mundo (de la política en el fiordo del río Saguenay, pasando por las calles de la Ciudad de Quebec), se vería desde un ángulo oblicuo, a la vez irónico e íntimo.

+

**GUILLAUME PINSON LE QUÉBEC DANS LE SYSTÈME FRANCOPHONE
DE L'INFORMATION AU XIX^e SIÈCLE**

(QUEBEC EN EL SISTEMA FRANCÓFONO DE LA INFORMACIÓN EN EL SIGLO XIX)

En Quebec y en Luisiana, durante el último tercio del siglo XVIII, se fundaron los primeros diarios de lengua francesa en América del Norte, mientras que con el lanzamiento de *Journal de Paris* (Diario de París), en 1777, Francia entró al tiempo de la cotidianidad mediática. Se constituyeron progresivamente, de Paris a Bruselas y a Ginebra, de Montreal a Nueva Orleáns, pasando por Nueva York, grandes ejes de circulación de periodistas, de corpus y de imaginarios, en el origen del primer movimiento de globalización mediática en su dimensión francófona, que culminó a mediados del siglo XIX. Así pues, lo que llamaremos la “francoesfera mediática” se basó en rasgos *culturales y literarios* (por la conciencia del uso de un idioma común prestigioso –el francés– con sus obras, sus autores y sus imaginarios colectivos), *históricos* (por la dinámica de un ‘destino’ común que unía ambas fachadas atlánticas) y *tecnológicos* (por el desarrollo de las redes telegráficas continentales, el ferrocarril, las líneas marítimas y, en 1866, el primer cable trasatlántico). Este artículo planteará, pues, la hipótesis de que existió, a mediados del siglo y en el corazón de este sistema interconectado, una literatura periodística de la francofonía que se manifestó poéticamente en forma de algunos géneros periodísticos. El género de la crónica constituyó el pivote central de la misma (propondremos una síntesis con sus grandes prácticos, en Francia, Bélgica y Quebec), pero nuestra reflexión se abrirá también al reportaje, que emergió en ambas orillas del Atlántico en el último tercio del siglo, y que trajo las grandes mutaciones que afectaron al periodismo con los nuevos protocolos de la escritura de la información. Nuestro artículo finalizará con los grandes elementos poéticos del reportaje en el Canadá francés, sector aún poco investigado y que, sin embargo, dio a periodistas –Lorenzo Prince, Auguste Marion, Jules Fournier, o también Gilbert Larue– que lograron grandes éxitos populares.

+

LUCIE ROBERT DU FAIT DIVERS À LA CRITIQUE. VARIATIONS SUR UN OBJET CULTUREL DANS LA PRESSE PÉRIODIQUE: LE CAS DU THÉÂTRE (DEL SUCESO A LA CRÍTICA. VARIACIONES SOBRE UN OBJETO CULTURAL EN LA PRENSA PERIÓDICA: EL CASO DEL TEATRO)

El presente artículo se interesa por la manera en que la prensa periódica trató el teatro a finales del siglo XIX y procura captar la emergencia de lo que llegaría a ser, en el siguiente siglo, la crítica dramática. Por lo tanto, lo que nos interesa aquí no es tanto fijar la fecha en que el teatro apareció en los diarios, sino captar cómo dicha crítica se inmiscuyó en los diarios y adoptó sus normas y reglas. A través de algunos eventos significativos, como la creación de las dos obras de Louis Fréchette en 1880, algunos momentos de las giras de la actriz Sarah Bernhardt (1880, 1891, 1905) y Mounet-Sully (1894), el incidente Blonville-Saint-Louis en 1894, indagamos la manera en que el diario daba cuenta del teatro. Es así como se enfocan cuatro formas distintas: el suceso, el folletín dramático, la publicidad y, por último, la crónica en sí, aunque esta emergió muy tardíamente. Lo que caracteriza el discurso de la prensa sobre el teatro (y lo distingue del que se encuentra en las revistas u obras especializadas) es ante todo la índole del pacto que vinculaba el diario, por una parte a sus lectores, y por otra, a los mismos teatros, puesto que eran fuente de ingresos publicitarios, y al conflicto que pudiera resultar de esta doble lealtad.

+

PATRICK THÉRIAULT UN HOMMAGE « COLLOQUIALEMENT » DISTINGUÉ. « LE TOMBEAU DE CHARLES BAUDELAIRE » DE NELLIGAN (UN HOMENAJE 'COLOQUIALMENTE' DISTINGUIDO. "LA TUMBA DE CHARLES BAUDELAIRE", DE ÉMILE NELLIGAN)

El proyecto de soneto en homenaje al autor de *Les fleurs du mal* (*Las flores del mal*) que dejó Nelligan con el título *Le tombeau de Charles Baudelaire* (*La tumba de Charles Baudelaire*) no llamó mucho la atención de los comentaristas, quienes no ofrecieron ninguna lectura sostenida del mismo. No obstante, su estilo y su imaginario insólitos dan testimonio de un trabajo de elaboración –en el sentido psíquico y artístico del término– innegable, incluso notable, que confiere a este ‘esbozo’ no solo la unidad de estructura necesaria para su funcionamiento y su autenticación como poema, sino sobre todo un grado de originalidad poco frecuente. A través de la estética extrañadamente ‘local’ o ‘coloquial’ de dicho poema, Nelligan trata, mediante una habilidad ingeniosa y paradójica, de posicionarse ventajosamente en el espacio simbólico de la modernidad de Baudelaire. Esto es lo que nos proponemos demostrar tras haber ofrecido un breve comentario sobre el texto.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

MYLÈNE BÉDARD est professeure adjointe 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) et de l'équipe de « La vie littéraire au Québec ». En 2016, une version remaniée de sa thèse de doctorat a paru 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)* (Prix du Canada 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.

+

CHARLOTTE BIRON poursuit des études doctorales à l'Université Laval, en cotutelle avec l'Université Paul-Valéry de Montpellier. Ses recherches portent sur le reportage au Québec et sur ses liens avec la littérature québécoise, depuis les voyages d'Arthur Buies au XIX^e siècle jusqu'aux reportages de Gabrielle Roy dans les années 1940. Elle a publié son mémoire de maîtrise, *Mavis Gallant et Gabrielle Roy, journalistes*, chez Codicille en 2016.

+

DENISE BRASSARD est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Poète et essayiste, elle a publié notamment *L'épreuve de la distance* (Éditions du Noroît, 2010), *La rive solitaire* (Éditions du Noroît, 2008) et *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette* (VLB éditeur, 2007 – Prix Raymond-Klibansky). Elle a codirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle* (en collaboration avec Evelyne Gagnon; XYZ, 2010), et signé de nombreux articles, essais et fictions, parus au Québec et à l'étranger.

+

MICHELINE CAMBRON, professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, consacre ses recherches et son enseignement à la littérature et à la culture québécoises des XIX^e et XX^e siècles. Spécialiste de la presse québécoise, elle a récemment publié avec Dominic Hardy (avec la collaboration de Nancy Perron) *Quand la caricature sort du journal. Baptiste Ladébauche 1878-1957* (Fides, 2015) et codirigé (avec Paul Aron, Gianni Haver, Marie-Ève Thérénty et François Vallotton) un dossier dans la revue *Belphegor* (n° 15, 2017), « Les Jeux olympiques de Berlin de 1936 dans la presse internationale ».

+

LOUIS-SERGE GILL rédige une thèse de doctorat en lettres, intitulée *Représentations privées et publiques de la figure d'écrivain au Québec, 1860-1900*, sous la direction de Manon Brunet à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Intéressé par les archives, l'histoire et la sociologie des lettres québécoises des XIX^e et XX^e siècles, de même que par l'engagement littéraire, il a publié des articles sur les écrits intimes d'Hubert Aquin dans les revues *Francofonia* (Université de Bologne, 2014) et *Frontenac* (Queen's University, 2015). Il a collaboré, par un article sur la correspondance du poète Charles Gill, au collectif *Relire le XIX^e siècle québécois à travers ses discours épistolaires* (Marie-Andrée Beaudet et Mylène Bédard [dir.], Nota bene, 2016), et au collectif *Espaces critiques. Écrire sur les arts au Québec, 1930-1960* (Karine Cellard et Vincent Lambert [dir.], à paraître) par un article sur la critique littéraire québécoise des années 1920.

+

KRZYSZTOF JAROSZ est professeur de littératures française et québécoise, ainsi que de traduction littéraire à l'Université de Silésie (à Katowice, en Pologne), où il dirige la Chaire d'études canadiennes et de traduction littéraire. Il a publié l'ouvrage *L'immanence et la transtextualité dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde* (Katowice, 2011). En 2009, il a dirigé le collectif *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608-2008). Rétrospectives, parcours et défis*. Il est fondateur et directeur de la revue littéraire et traductologique *Romanica Silesiana* à l'Université de Silésie depuis 2006 et également corédacteur de la revue *TransCanadiana* de l'Association polonaise d'études canadiennes, dont il est le président depuis avril 2007. Enfin, il est membre du Comité consultatif de la *Revue internationale d'études canadiennes* et traducteur en polonais des ouvrages de Barthes, Bataille, de Certeau, Cioran, Dali, Deleuze, Derrida, Kokis, LaRue et Sartre.

+

VINCENT LAMBERT, postdoctorant à l'Université McGill, s'intéresse principalement à la poésie québécoise et aux phénomènes de continuité et de revenance dans l'histoire littéraire du Québec. Il a publié une anthologie de la chronique, des articles sur Saint-Denys Garneau, l'essai contemporain, les représentations du fleuve Saint-Laurent et la spiritualité des anticléricaux, dirigé des ouvrages sur l'enseignement de la poésie

et les rapports qu'entretiennent la littérature et les arts visuels au Québec, et signé deux recueils de poèmes. Il s'apprête à publier une version remaniée de sa thèse de doctorat aux éditions Nota bene sous le titre *L'Âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930)*.

+

JONATHAN LIVERNOIS est professeur adjoint au Département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste de l'histoire littéraire et intellectuelle des XIX^e et XX^e siècles au Québec, il a récemment fait paraître *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncoeur* (Presses de l'Université Laval, 2012), *Papineau. Erreur sur la personne* (avec Yvan Lamonde; Boréal, 2012), *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec* (Boréal, 2014) et *Les intellectuel.les au Québec. Une brève histoire* (avec Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron et Michel Lacroix; Del Busso, 2015). Il est membre régulier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

+

GUILLAUME PINSON est professeur titulaire au Département des littératures de l'Université Laval et doyen de la Faculté des lettres et des sciences humaines. Ses recherches portent sur l'histoire de la culture médiatique en Europe et en Amérique du nord francophones et il codirige avec Marie-Ève Thérenty la plate-forme Médias 19 (www.medias19.org). Il dirige le projet « Le journalisme francophone des Amériques : imaginaires, acteurs et réseaux de circulation », subventionné par le CRSH, et collabore au projet CRSH « Le Canada de Jules Verne » (Maxime Prévost [dir.], Université d'Ottawa). Il a publié *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord, de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale* (Québec, PUL, 2016); *L'imaginaire médiatique, histoire et fiction du journal au 19^e siècle* (Paris, Garnier, 2012); et *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust* (Montréal, PUM, 2008).

+

LUCIE ROBERT est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et 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 dirige l'équipe de recherche « Interdisciplinarité, multidisciplinarité et transdiscursivité dans la vie artistique au Québec (1895-1948) ». Son plus récent ouvrage, *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte. De la Belle Époque à la Crise*, est paru chez Nota bene en 2012.

+

CHING SELAO est professeure agrégée au Département de langues romanes de l'Université du Vermont, aux États-Unis, où elle enseigne les littératures francophones et québécoise. Elle a publié un livre, *Le roman vietnamien francophone. Orientalisme, occidentalisme et hybridité* (Presses de l'Université de Montréal, 2011), et dirigé un dossier sur « La figure du père dans les littératures francophones », récemment paru dans *Études françaises* (vol. 52, n° 1, 2016). Avec Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne et Véronique Corinus, elle a aussi codirigé l'ouvrage *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures* (ENS Éditions, 2013). Elle travaille actuellement à divers articles et à l'écriture d'un deuxième livre, dont le titre provisoire est *La réception des écrits d'Aimé Césaire et de Frantz Fanon au Québec. De Gaston Miron à Dany Laferrière*.

+

PATRICK THÉRIAULT est diplômé de philosophie et d'études littéraires, et professeur de littérature française à l'Université de Toronto. Il siège au comité exécutif de l'Association canadienne d'études francophones du XIX^e siècle (ACÉF 19) et assure la codirection de la revue d'études françaises *Arborescences*. Ses recherches portent principalement sur la modernité poétique et les problématiques d'ordre herméneutique. Il est l'auteur, entre autres publications, d'un ouvrage sur Mallarmé (*Le (dé) montage impie de la Fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Paris, Champion, 2010), et a codirigé un collectif autour du thème de l'athéisme au XIX^e siècle (*Composer avec la mort de Dieu : littérature et athéisme au XIX^e siècle*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Hermann, 2014).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Les dossiers doivent être dirigés par un maximum de deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **ANNE ÉLAINE CLICHE**, directrice, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.



COLLECTION DE VIVES VOIX

Publiée par les Presses de l'Université du Québec et la revue *Voix et Images*, la collection « De vives voix » réunit en un volume une sélection critique d'articles sur un auteur ou une problématique parus dans la revue *Voix et Images*. En redonnant accès à des textes marquants, elle révèle l'évolution du discours critique sur les écrivains et les courants majeurs de la littérature québécoise.



LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS EN REVUE

Sous la direction de Shawn Huffmant* et Lucie Robert

L'ouvrage offre un portrait historique et critique des pratiques d'écriture destinées au théâtre, telles qu'elles ont été traitées par les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Les 15 études qui le composent, parues entre 1974 et 2009, permettent de saisir le caractère singulier de cette écriture, appréhendée dans son rapport à la littérature aussi bien que dans son rapport à la scène, autour de quelques auteurs majeurs.

201 PAPIER

2014 | 248 pages | 978-2-7605-4081-0



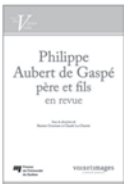
GABRIELLE ROY EN REVUE

Sous la direction de Lori Saint-Martin

Auteure d'une douzaine de romans et de recueils de nouvelles, ainsi que d'une vaste autobiographie, Gabrielle Roy (1909-1983) a marqué la littérature québécoise. Son œuvre a fait l'objet de très nombreuses études critiques, tant au Québec qu'au Manitoba, au Canada anglais et à l'étranger. Les études réunies ici portent sur ses grands romans comme sur ses textes plus intimistes, sur ses contes pour enfants et sur ses nombreux inédits, qui éclairent d'une lumière singulière les livres publiés. Diverses perspectives critiques – entre autres psychanalytique, sociocritique, féministe, formelle – donnent à voir les multiples facettes de sa production littéraire. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Roy publiés en d'autres lieux.

201 PAPIER

2011 | 220 pages | ISBN 978-2-7605-3324-0



PHILIPPE AUBERT DE GASPÉ PÈRE ET FILS EN REVUE

Sous la direction de Rainier Gnutman et Claude La Charité

Philippe Aubert de Gaspé, le père comme le fils, sont assurément les premiers auteurs classiques de la littérature québécoise. Les neuf études reproduites dans ce recueil, parues entre 1972 et 2010 dans la revue *Voix et Images*, abordent l'œuvre de ces auteurs selon des approches et des perspectives fort variées, allant de la narratologie à la psychanalyse et de l'analyse du discours à la génétique littéraire.

201 PAPIER

2013 | 176 pages | 978-2-7605-3682-1



20^e PAPIER

SAINT-DENYS GARNEAU EN REVUE

Sous la direction de François Dumont
et André-Anne Giguère

Auteur de poèmes, d'un journal, de quelques articles et de plusieurs lettres, Hector de Saint-Denys Garneau (1912-1943) est reconnu comme l'un des principaux écrivains de la littérature québécoise. Son œuvre a suscité un grand nombre de commentaires, des plus élogieux aux plus critiques, et une multitude d'interprétations. Si plusieurs critiques se sont attachés au personnage mythique que Garneau est rapidement devenu, d'autres se sont davantage penchés sur les textes eux-mêmes, comme on l'observe dans la plupart des articles parus dans la revue *Voix et Images*. Les études rassemblées dans le présent volume explorent diverses perspectives, qui vont du comparatisme à la sociocritique. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Garneau publiés en d'autres lieux.

2010 | 194 pages | ISBN 978-2-7605-2684-6



20^e PAPIER

ANNE HÉBERT EN REVUE

Sous la direction de Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin

Le présent recueil d'articles témoigne des multiples facettes de l'œuvre d'Anne Hébert (1916-2003) auxquelles se sont intéressés, entre 1975 et 2002, les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Ces derniers ont proposé des lectures très différentes des articles, selon une approche narrative, psychanalytique ou féministe. Parmi les constantes, la captivité intérieure et le désir de libération constituent une dualité thématique importante de la production d'Anne Hébert. Les études que l'on trouvera réunies ici conservent toute leur pertinence et forment une excellente introduction à cette œuvre majeure des lettres québécoises, laquelle ne cesse de fasciner les lecteurs et les critiques du monde entier.

2006 | 244 pages | ISBN 2-7605-1371-8



20^e PAPIER

RÉJEAN DUCHARME EN REVUE

Sous la direction d'Élisabeth Haghebaert
et Élisabeth Nardout-Lafarge

Réjean Ducharme, né en 1941, a créé une œuvre inépuisable qui, tour à tour, enchante ou inquiète, exprime quelque chose d'essentiel sur la société et l'époque, mais qui résiste à l'analyse. Elle constitue presque un passage obligé de la critique au Québec. Les études réunies ici, choisies parmi une production abondante, portent surtout sur les romans de Ducharme. Outre la dimension ludique du langage, l'une des principales caractéristiques de son écriture, elles font ressortir la complexité de sa création littéraire.

2006 | 216 pages | ISBN 2-7605-1401-3



20^e PAPIER

HUBERT AQUIN EN REVUE

Sous la direction de Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau

Acclamée par la critique, l'œuvre de l'écrivain et intellectuel Hubert Aquin (1929-1977) figure parmi les plus commentées de la littérature québécoise. Tant sa richesse formelle que sa valeur symbolique le justifient. Le présent ouvrage propose une sélection de textes critiques publiés sur une période de trente années, en privilégiant les études récentes. Le premier numéro de *Voix et Images*, justement consacré à Hubert Aquin, contenait une de ses rares entrevues, ici reproduite aux côtés de documents inédits.

2006 | 200 pages | ISBN 2-7605-1402-1

voixetimages

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Distribution

Canada : Prologue inc.
Belgique : Patrimoine SPRL

France : SODIS / AFPU-Diffusion
Suisse : Servidis SA

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada et du Conseil des Arts du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour leurs activités d'édition. Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.



418 657-4399 | puq@puq.ca

Plus de
1 300 livres
à feuilleter

PUQ.CA



Presses
de l'Université
du Québec

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site www.erudit.org/revue/vi



érudit VOIXetimages

UQÀM
Université du Québec à Montréal

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC MEDIA | INTER | VIE DES ARTS | ZONE OCCUPÉE
24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES
BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT |
JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE
À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIBERTÉ | L'INCONVÉNIENT | NOUVEAU PROJET | NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME |
QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE
LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE
CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SQRM
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias

Université du Québec à Montréal

Case postale 8888, Succursale Centre-ville

Montréal (Québec), Canada H3C 3P8

courriel : contact@revueglobe.ca

<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 18

2015

Numéro 1

L'ANTISÉMITISME AU QUÉBEC

Introduction. L'antisémitisme au Québec • Pierre Ancil et Ira Robinson

Influence et rayonnement international d'Adrien Arcand • Hugues Théorêt

La contribution des conservateurs à la longue survie des organisations fascistes d'Adrien Arcand. Un élément d'explication • Jonathan Tremblay

L'Église catholique québécoise face à l'antisémitisme des années 1930 • Alexandre Dumas

« Personne n'est antisémite, mais tout le monde est opposé à l'immigration ».

Les discours des responsables politiques québécois sur les réfugiés juifs, 1938-1945 • Sandra Dubé

Le Congrès juif canadien et l'hostilité à l'immigration juive dans l'immédiat après-guerre (1945-1948) • Antoine Burgard

René Lévesque. La haine du préjugé racial et de l'antisémitisme • Jean-François Beaudet

« Maîtres chez eux ». La grève des internes de 1934 revisitée • Ira Robinson

Le Devoir et les Juifs. Complexités d'une relation sans cesse changeante (1910-1963) • Pierre Ancil

ÉTUDES LIBRES

Le docteur Rieux d'Albert Camus : un mentor au Québec, de la réalité à la fiction cinématographique • Sophie Bastien

Vers une société nouvelle. Fernand Dumont, Michel de Certeau et les années soixante-huit • Daniel Poitras

PERSPECTIVE

Le pluralisme religieux à l'épreuve de l'antisémitisme • Yolande Cohen

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Pierre Barrette

Coordonnatrice à l'édition : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

Responsable des comptes rendus : Stéfany Boisvert

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

CiNéMAS

Pasolini, cinéaste civil

Volume 27, numéro 1, automne 2016

Présentation. À quoi bon des poètes...

Silvestra Mariniello

Pasolini, années 1940-1942 :
généalogie d'une poétique antifasciste

Anne-Violaine Houcke

Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe
de la ville intacte

Marco Bertozzi

« Seuls les marxistes aiment le passé » :
le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini
dans le genre des *appunti*

Luca Caminati

Le Pasolini des derniers temps dans
le « maintenant » de sa lisibilité

Hervé Joubert-Laurencin

Du développement du capitalisme
à l'infini plan-séquence : les quatre
« utopies » de *Porno-Teo-Kolossal*

Julie Paquette

Cinemas est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

revue-cinemas.info

erudit.org

sodep.qc.ca



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à
Littérature canadienne, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veuillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

ABONNEZ-VOUS À
lettres québécoises

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques
et comptes rendus de romans, de recueils
de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



1 AN / 4 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 30\$	Canada 40\$
États-Unis 45\$	États-Unis 60\$
Étranger 60\$	Étranger 80\$

2 ANS / 8 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 50\$	Canada 70\$
États-Unis 75\$	États-Unis 100\$
Étranger 100\$	Étranger 135\$

3 ANS / 12 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 72\$	Canada 95\$
États-Unis 108\$	États-Unis 144\$
Étranger 144\$	Étranger 192\$

Les prix sont toutes taxes comprises
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____ Tél. _____

Courriel _____

Ci-joint Chèque Visa Mastercard

N° _____ Exp. _____

Signature _____ Date _____

Voix & Images

ATTENTION: SVP libeller votre chèque à: SODEP / Lettres québécoises

RETOURNER À: SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Anne Élane Cliche

Comité de rédaction

Luc Bonenfant, Philippe Charron, Jane Everett,
Dominique Garand, Stéphane Inkel et Jean Morency

NUMÉROS DISPONIBLES: Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAL (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS «FRANÇAIS» AU QUÉBEC, «CANADIENS» EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (XL, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES) (XL, 2; 119); André MAJOR (XL, 3; 120); Louis HAMELIN (XLI, 1; 121); LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC (XLI, 2; 122); DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE (XLI, 3; 123); ANDRÉ BELLEAU I: RELIRE L'ESSAYISTE (XLII, 1; 124); ANDRÉ BELLEAU II: LE TEXTE MULTIPLE (XLII, 2; 125); LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900) (XLII, 3; 126).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** _____
individu **50 \$** _____
institution **125 \$** _____

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** _____
individu **70 \$** _____
institution **150 \$** _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____
OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

Je désire recevoir les numéros suivants:

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

JE PAIE PAR :

chèque*

mandat postal*

Visa

N° _____ exp. ____ / ____

Mastercard

N° _____ exp. ____ / ____

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE: SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE: SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE: 514.397.8670, COURRIEL: ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET: WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM

Achévé d'imprimer en août deux mille dix-sept
sur les presses de



Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixetimages

+ + +

126 PRINTEMPS-ÉTÉ 2017

- Avant-propos. Prix Jeune chercheur *Voix et Images* ¶ ANNE ÉLAINE CLICHE
DOSSIER
- Les genres médiatiques dans le Québec du XIX^e siècle: essais de poétique
¶ MICHELINE CAMBRON et MYLÈNE BÉDARD
- Le Québec dans le système francophone de l'information au XIX^e siècle
¶ GUILLAUME PINSON
- Servir et alléger. L'art du chroniqueur ¶ VINCENT LAMBERT
- Flattée et pourfendue. Représentations de la figure de la lectrice
dans *Le Pionnier de Sherbrooke* ¶ MYLÈNE BÉDARD
- La constitution du littéraire en contexte médiatique.
La critique littéraire québécoise, 1860-1900 ¶ LOUIS-SERGE GILL
- Du fait divers à la critique. Variations sur un objet culturel
dans la presse périodique: le cas du théâtre ¶ LUCIE ROBERT
- Deux Canadiens français dans la course autour du monde ¶ CHARLOTTE BIRON
- ÉTUDE
- Un hommage « colloquial » distingué.
« Le tombeau de Charles Baudelaire » de Nelligan ¶ PATRICK THÉRIAULT
- CHRONIQUES
- Essais/Études *Maîtres et amis* ¶ KRZYSZTOF JAROSZ
- Essais/Études *Lettres d'« une famille qui a tendance à se péter
dans les portes ouvertes »* ¶ JONATHAN LIVERNOIS
- Roman *Fiction et politique* ¶ CHING SELAO
- Poésie *Le poème retourné contre soi* ¶ DENISE BRASSARD
- Dramaturgie *Le monde, comme un théâtre* ¶ LUCIE ROBERT
- LIVRES REÇUS
RÉSUMÉS
ABSTRACTS
RESÚMENES
BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9 770318 920000

26