

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONSTRUCTION D'UN ETHOS CRITIQUE : DISCOURS SUR LA LITTÉRATURE
CANADIENNE-FRANÇAISE DANS *LES PAMPHLETS DE VALDOMBRE* DE
CLAUDE-HENRI GRIGNON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DOMINIC MARCIL

NOVEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Daniel Chartier et Lucie Robert, qui ont su patiemment me guider tout au long de ce projet de recherche. Je remercie également le CRILCQ, l'équipe de la *Vie littéraire au Québec* et le groupe de recherche Polemos, lesquels m'ont permis de consulter certaines de leurs archives qui ont facilité mes recherches.

Ensuite, un merci tout spécial à Laurance, qui m'a appuyé sans retenue pendant ces longues heures de travail. Je tiens également à remercier de précieux amis pour leurs encouragements : Catherine, Dominique, Marc-Étienne, Marie-Hélène, Pierre, Sophie et Pierre-Luc. Je voudrais finalement souligner l'apport inestimable de Catherine Vaudry dans la révision et la méthodologie de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER	
PAMPHLET ET PRISE DE POSITION. L'IMAGE DE SOI D'ABORD	9
1.1 L'énonciation pamphlétaire : une évacuation du discours de l'autre	9
1.2 L'adhésion par l'image de soi	13
1.3 Les premières armes de l'ethos valdombrien	17
1.4 Le prophète et le justicier	22
1.5 Conclusion	27
CHAPITRE DEUXIÈME	
LES VIVANTS ET LES AUTRES : HÉSITATIONS ÉTHIQUES ET ESTHÉTIQUES DANS LE DISCOURS LITTÉRAIRE	30
2.1 L'agriculturisme canadien-français, fondement de l'éthique valdombrienne	31
2.2 L'éthique d'abord : l'imposture d'un <i>Jeune dieu</i>	36
2.3 Logique de confrontation : le régionalisme triomphant	41
2.3.1 Quels régionalismes?	43
2.3.2 Le régionalisme selon Valdombre	44
2.3.3 Les exigences polémiques	48
2.4 Les vivants et les autres	51
2.5 Conclusion	54
CHAPITRE TROISIÈME	
MISE EN SCÈNE DE L'ETHOS	57
3.1 Narration et argumentation	58
3.2 Le sens du drame	61
3.3 L'art de la mise en scène	66
3.4 Quel scandale? L'exemple de <i>Menaud, maître-draveur</i>	70

3.4.1 Valdombre, lecteur désigné de <i>Menaud</i>	72
3.4.2 L'ironie du scandale	76
3.5 Conclusion	79
CONCLUSION	81
BIBLIOGRAPHIE	85

RÉSUMÉ

À travers une lecture du discours sur la littérature canadienne-française des *Pamphlets de Valdombre* (1936-1943) de Claude-Henri Grignon, l'auteur de ce mémoire analyse la rencontre entre deux genres, la critique et le pamphlet. La première prend une place importante dans le développement de la littérature nationale, alors que le second, peu répandu au Québec, est certainement le symptôme de bouleversements sociopolitiques et culturels. Claude-Henri Grignon, acteur important du champ littéraire québécois des années 1930, revêt le masque du pamphlétaire Valdombre et forge un ethos, une image de soi forte à laquelle il veut que le lecteur s'identifie. Il amorce un combat, laisse-t-il croire, pour défendre la « vérité » et la « lumière » sous la double identité du justicier et du prophète. Or, si cet ethos cadre bien avec le discours politique qu'il véhicule, il semble plus difficile à maintenir lorsqu'il est question de littérature. Le pamphlétaire, en défendant certaines valeurs éthiques et esthétiques, en vient parfois à la contradiction. Valdombre contourne alors ces contradictions en développant une mise en scène critique dans laquelle il prête des rôles d'adjuvants, mais plus souvent d'opposants, à certains acteurs du champ littéraire et à certains discours. En ce sens, les *Pamphlets* intègrent une forme de fictionnalité inhérente à la construction de l'ethos valdombrien et hors du commun dans l'histoire de la littérature québécoise. Lorsque Valdombre critique une œuvre littéraire, celle-ci devient une scène qui permet de mettre en valeur l'image du pamphlétaire. Ce mémoire vise ainsi à montrer comment les exigences du pamphlet et celles du moi travestissent le discours littéraire dans *Les Pamphlets de Valdombre* et rendent la critique tributaire de la construction d'un ethos qui doit être le point de départ, mais surtout le point d'arrivée du discours.

MOTS CLÉS : pamphlets, critique littéraire, Claude-Henri Grignon, ethos, littérature canadienne-française, 1930.

INTRODUCTION

Parmi les nombreux critiques de la scène littéraire des années 1930 au Québec, Claude-Henri Grignon est l'un des plus originaux. Le « derviche hurleur¹ », comme se plaît à le nommer le critique Maurice Hébert, dérange par son style lapidaire et ses propos tranchés, ce qui fait de lui un fougueux polémiste craint de ses contemporains. *Les Pamphlets de Valdombre*, périodique publié de 1936 à 1943, constituent l'apogée du parcours de polémiste de Claude-Henri Grignon. Traitant d'abord de littérature, ensuite de politique, les *Pamphlets*, malgré leurs débordements et contradictions, sont un puissant révélateur des enjeux littéraires d'une époque de bouleversements. Grignon apparaît d'abord méfiant face aux changements politiques, sociaux et culturels dont il est témoin. Mais voir Grignon comme un plat réactionnaire serait une erreur. Alors qu'il veut paraître droit et fier, il semble plutôt déchiré entre une idéologie de conservation, qui tente de se renouveler, et la montée de l'individualisme, qui caractérise une certaine forme de modernité, celle de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la société de consommation. S'il se présente comme un défenseur de la paysannerie et de la foi catholique, la forme qu'il emprunte et le discours qu'il porte sur la littérature montre parfois un individu profondément préoccupé par la valeur esthétique de l'œuvre et la subjectivité de l'artiste au détriment du collectivisme et d'un paradigme messianique liant foi, nation et langue. Entre ces deux pôles, le pamphlétaire tergiverse, se

¹ Voir Maurice Hébert, « Un nouveau regard sur la critique littéraire et artistique au Canada français », *Le Canada français*, vol. 25, n° 4, décembre 1937, p. 432-444.

contredit même, mais toujours il « hurle » sa présence au monde, son profond désir d'exister et de faire triompher, par-dessus tout, son ego.

En littérature, la période de 1930 à 1939 se présente comme un « âge de la critique² » où naissent les premiers signes d'une littérature nationale affranchie et en possession de ses moyens de consécration³. La critique littéraire a joué un rôle déterminant dans cet affranchissement, comme le montre l'abondance des essais littéraires dans la production de l'époque⁴. Jamais la littérature n'avait autant parlé d'elle-même. Les critiques, plus nombreux que les romanciers et les poètes ironisent certains⁵, poursuivent ou renouvellent le projet de Camille Roy, père de la critique littéraire québécoise, de faire naître la littérature nationale en développant un discours sur celle-ci.

Comme le signale Jacques Allard, les années 1930 voient apparaître un nouvel ordre de critiques séculiers et libres-penseurs qu'il appelle les « hurleurs » et qui regroupe, entre autres, Victor Barbeau, Albert Pelletier et Claude-Henri Grignon. Le premier, avec ses *Cahiers de Turc* (1921-1922 et 1926-1927), inspire largement Grignon dans son aventure pamphlétaire. Le second, premier éditeur d'*Un homme et son péché* (1933) et ami de Grignon, ne manque pas d'écorcher les plus réputés littérateurs de l'époque, dont Camille Roy et Louis Dantin, dans ses essais *Carquois* (1931) et *Égrappages* (1933), et dans sa revue *Les idées* (1935-1939). Quant à

² Appellation empruntée à Jacques Blais, *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1975, 410 p.

³ Voir à ce sujet Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 307 p.

⁴ Plus d'une soixantaine d'essais sur la littérature sont publiés durant la période de 1925 à 1940 au Québec. Une part importante de ces essais paraissent dans la collection « Les jugements » chez l'éditeur Albert Lévesque, laquelle comprend vingt-cinq titres publiés entre 1926 et 1937, dont *Ombres et clameurs*, recueil de critiques écrites par Claude-Henri Grignon en 1933. À ce sujet, voir, entre autres, le dossier « L'âge de la critique – 1920-1940 » préparé par Pierre Hébert pour la revue *Voix et images* (vol. 17, n° 2, 1992) et Jacques Michon [dir.], « Trajectoire d'Albert Lévesque », *Histoire de l'édition littéraire au Québec. Vol. I – La naissance de l'éditeur – 1900-1939*, Montréal, Fides, 1999, p. 280-292.

⁵ Voir le portrait que Jacques Allard dresse de la période (« 1930-1940 : la crise et la sécularisation du discours. De nouvelles exigences littéraires », *Traverses de la critique littéraire au Québec*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991, p. 29-32).

Grignon, ses coups de gueule font déjà la renommée du *Canada*, de *L'Ordre* et de *L'Avenir du Nord*, entre autres, au début des années 1930.

La publication d'*Un homme et son péché* en 1933, l'un des grands succès en librairie des années 1930 et couronné d'un prix David en 1935, marque un tournant dans la carrière de Grignon. En plus de lui assurer un certain revenu durant la crise économique (il écoule plus de six mille deux cent vingt-cinq exemplaires de 1933 à 1940⁶), le roman connaîtra des adaptations radiophoniques puis télévisuelles fort populaires. D'un point de vue littéraire, la consécration rapide du roman permet à Grignon, pourrait-on croire, d'endurcir son échine critique et de légitimer ses opinions tranchées. Il entre dans le combat pamphlétaire, laisse-t-il croire, comme un écrivain déjà reconnu et qui n'a peur de rien ni personne. En ce sens, la posture critique de Valdombre, alter ego de Claude-Henri Grignon, devient secondaire et perd bien souvent de vue son objet pour mieux mettre en lumière sa propre subjectivité : « [J]e ne crois pas à la critique, et du reste, j'ignore absolument ce dont il s'agit⁷. » Le discours littéraire, tel que nous le retrouverons dans les *Pamphlets*, déborde largement la critique littéraire, entendue comme un jugement porté sur une œuvre à l'aide de critères, esthétiques ou autres⁸. En même temps, Valdombre apparaît aujourd'hui comme un des lecteurs les plus lucides de son époque, celui qui a su bien identifier, dans l'ensemble de la production littéraire de l'époque, les œuvres qui deviendront des classiques de la littérature québécoise (*Menaud*, *maître-draveur* et *Trente arpents*, entre autres).

Pourtant, Valdombre ne se définit pas comme un critique. Rageusement, il propose plutôt de « juger les hommes et les idées et les faits » (*PV*, I, 1), comme il l'écrit dans l'introduction des *Pamphlets de Valdombre*. Cet ordre n'est pas fortuit. Ce qui l'intéresse avant tout, ce sont les hommes. Ce sont eux qui sont garants de

⁶ Selon les chiffres présentés dans Daniel Chartier, « *Un homme et son péché* : un phénomène de réception », *L'émergence des classiques*, op. cit., p. 56.

⁷ Claude-Henri Grignon, *Les Pamphlets de Valdombre*, vol. I, n° 9, p. 389. Désormais, les références à ce périodique seront indiquées par le sigle *PV*, suivi du volume et du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸ Voir Robert Dion, « La critique littéraire », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 127-128.

leurs idées, ce sont donc eux qui doivent subir son jugement. Grignon est fasciné par les individus, leur personnalité et ce qu'ils dégagent. Lorsqu'il aborde un sujet, littéraire, politique, social ou autre, c'est bien souvent « d'homme à homme », c'est-à-dire que le pamphlétaire, bien présent, approuve, questionne ou attaque les idées d'un autre homme, derrière lequel se cachent certaines œuvres, certaines idées ou certains faits. Le référent, bien souvent, est relégué en marge. Valdombre n'est pas un analyste de son époque, mais plutôt un commentateur qui s'applique à juger librement le monde qui l'entoure.

Mais bien avant de faire le pas vers l'autre, c'est avant tout de lui qu'il parle. Valdombre ne prétend pas à l'objectivité. S'il commente, critique ou fustige, c'est d'abord pour se mettre en valeur. Ainsi, aborder le discours littéraire dans les *Pamphlets*, comme nous nous le proposons, demande que nous nous penchions sur cette présence du pamphlétaire. En même temps que le pamphlétaire juge de la valeur d'une œuvre, il *incorpore* son jugement; il le rend indissociable de son propre rapport au monde, lequel est relayé par une signature, celle de Valdombre.

Il faut tout de suite établir une distinction importante. Dans les *Pamphlets*, il y a Claude-Henri Grignon, écrivain reconnu qui publie le périodique, et il y a Valdombre, la figure fictive, le masque qu'emprunte Grignon lorsqu'il s'approprie le « je » du discours. Pourtant, il ne s'agit pas d'un pseudonyme derrière lequel se cacherait un écrivain désireux de conserver l'anonymat. Au contraire, Valdombre parle abondamment de Claude-Henri Grignon. « Valdombre » devient un nom de plume, une griffe qu'utilise Grignon lorsqu'il endosse le rôle du pamphlétaire. Le nom proviendrait d'un endroit dans la campagne de Sainte-Adèle, son village natal, où Grignon aimait bien se reposer. Dès 1920, l'écrivain utilise ce pseudonyme, dont nous retrouvons la première occurrence dans la revue *La Minerve*⁹. En 1922, à la suite d'une conférence du critique exotique Victor Barbeau sur le régionalisme littéraire, Grignon publie une plaquette de seize pages intitulée *Les vivants et les autres* qu'il signe Valdombre. Mais la popularité du pseudonyme date plutôt des années 1930, alors que Grignon publie dans les pages du *Canada*, de *L'Ordre* et de *L'Avenir du Nord*

⁹ Valdombre, « Dans les marges d'un livre considérable », *La Minerve*, 15 mai 1920, p. 2.

des articles particulièrement polémiques qui contribuent à la renommée du pamphlétaire. La signature de « Valdombre » est donc déjà connue lorsque Grignon amorce la publication des *Pamphlets* en décembre 1936.

Bien que l'identité de Valdombre ne représente un secret pour personne, l'utilisation de ce pseudonyme met en lumière une caractéristique importante du personnage qui sera l'objet de notre étude, celle de l'image de soi, ou l'ethos. Le cas de Grignon est particulièrement révélateur d'une identité discursive très construite. L'utilisation de plus d'une douzaine de pseudonymes¹⁰ dans l'ensemble de sa carrière de polémiste témoigne d'un grand souci de la signature, de la griffe que porte un texte et de l'image que projette celui qui s'en porte garant. En fait, Grignon a publié plus souvent des articles sous pseudonyme que sous sa véritable identité. L'utilisation de « Valdombre » dans les *Pamphlets* est ainsi le signe de la construction minutieuse et constante d'un masque qui permet peut-être à l'écrivain de légitimer sa posture pamphlétaire en la fictionnalisant. Pour le lecteur, il est plus facile d'excuser certains débordements lorsqu'on peut affirmer qu'un écrivain se « donne un style ».

Le pseudonyme qu'utilise Grignon est le premier jalon du pacte de lecture que le pamphlétaire propose. Il demande au lecteur de se prêter au jeu de la critique d'humeur : « On peut être assuré que la sainte colère ne résidera que dans le style » (PV, I, 3), affirme-t-il dans le texte liminaire des *Pamphlets*. Le pseudonyme devient ainsi une signature double : celle de l'auteur qui revêt le costume de l'écrivain vengeur, mais aussi celle du lecteur, qui doit accepter qu'à l'intérieur des limites du pamphlet, la critique sera dure et sans nuance, le style, lapidaire, et l'auteur, tout-puissant. Même si plusieurs des contemporains de Valdombre s'opposent à ses jugements et qu'il compte de nombreux « ennemis », comme il se plaît à le répéter, la plupart admirent son style :

Même si vous ne partagez pas toutes les opinions de l'ours [autre surnom de Valdombre], vous prenez du moins un plaisir réel à le lire. Il vous arrivera de

¹⁰ Outre Valdombre, signalons les signatures de « Claude Bâcle », « Ami d'Alceste », « Le Vieux Chercheur », « Les frères Zenganno », « Stello », « Vital Souche », « Le Convive distrait », « La Main de velours », « Masque de velours », « Dursol », « Catimini », « Trois ixes » et « Des Esseintes ».

vous fâcher parfois, de le trouver excessif, mais du moins vous aurez devant les yeux une prose énergique et pleine de sève¹¹.

Ces lignes proviennent du journal *Le Jour*, hebdomadaire dirigé par Jean-Charles Harvey, avec lequel Valdombre a eu de nombreuses prises de bec. Ses plus grands détracteurs reconnaissent ainsi un plaisir de lecture aux *Pamphlets*.

Le style fougueux et inventif de Valdombre représente sans doute le principal facteur de la popularité des *Pamphlets*. En 1964, alors qu'il rappelle le dur labeur que constituait la publication de son périodique – il était le seul rédacteur et il assumait toutes les étapes du processus éditorial et de la distribution –, Grignon déclare à un journaliste du *Magazine Maclean* avoir eu « trois mille abonnés¹² », sans compter la distribution des numéros dans les kiosques à journaux et librairies de l'ensemble de la province¹³. Si les chiffres avancés par Grignon sont exacts, on peut facilement parler des *Pamphlets* comme d'un succès littéraire¹⁴, d'autant plus que la publication, bien qu'elle emprunte un ton populiste, s'adresse bel et bien à un public restreint. Les références fréquentes aux littératures française et mondiale, par exemple, en font un périodique peu accessible aux néophytes : « Je n'admire que la technique et la composition d'un Balzac, d'un Flaubert, d'un Tolstoï et d'un Dostoïevski » (*PV*, I, 13), affirme Valdombre dans le premier numéro des *Pamphlets*.

La place qu'occupe cette publication dans le champ littéraire apparaît ainsi trouble. D'un côté, Valdombre se présente comme un défenseur du peuple, près de la paysannerie, qui sait « parler vrai » et se tenir loin des cénacles. De l'autre, l'érudition des propos qu'il tient, surtout en ce qui concerne la littérature, place le

¹¹ [Anonyme], « Les Pamphlets reviennent », *Le Jour*, 18 mai 1940, p. 1.

¹² Gérald Godin, « Le péché de Grignon : dire sa vérité huit heures par jour », *Le magazine Maclean*, vol. 4, n° 8, août 1964, p. 46.

¹³ Dans le douzième numéro des *Pamphlets*, soit un an après la première publication, il identifie les points de vente de son périodique. Dix-sept se trouvent à Montréal, cinq à Québec, deux à Saint-Jean et à Trois-Rivières, et un à Chicoutimi, Grand-Mère, Mont-Laurier, Ottawa, Rimouski, Rouyn, Richmond, Saint-Hyacinthe, Saint-Jérôme, Shawinigan, Sherbrooke et Thetford Mines.

¹⁴ Pour mieux mesurer le succès de la publication, notons que la première édition d'*Un homme et son péché* (1933) s'est écoulée à 1800 exemplaires en un an, ce que Jacques Michon considère comme un important succès de librairie à l'époque. À ce sujet, voir Jacques Michon [dir.], « Albert Pelletier et les éditions du Totem », *Histoire de l'édition littéraire au Québec. Vol. I – La naissance de l'éditeur – 1900-1939*, op. cit., p. 299-305.

périodique plutôt dans la sphère de production restreinte. Le discours littéraire, tout au long des *Pamphlets*, oscille entre ces deux pôles, l'un véhiculé par l'image de soi que projette Valdombre, et l'autre par la richesse des références littéraires parfois complexes. À travers les quelques articles que nous étudierons, nous verrons que Valdombre s'avère bien souvent contradictoire et hésitant sous des dehors droits et intransigeants. Pour rendre son discours plus efficace, le pamphlétaire a recours à un jeu de mise en scène qui lui permet à la fois de discréditer tout adversaire, l'opposition étant le principal générateur du discours valdombrien, et d'occuper le haut du pavé, reléguant ainsi au second rang le point de vue critique.

Le corpus imposant des *Pamphlets* nous oblige à opérer certains choix afin de cerner efficacement l'essence du discours sur la littérature qu'il véhicule. Publiés mensuellement de décembre 1936 à novembre 1939, puis de façon irrégulière de 1940 à 1943, *Les Pamphlets de Valdombre* comprennent cinq volumes, quarante-sept numéros et deux mille deux cent cinquante-six pages, dont un peu plus de la moitié traite de littérature. Quant à la littérature canadienne-française, objet principal de notre étude, elle occupe pas moins de quatre cent cinquante pages. Les critiques d'œuvres françaises ou d'ailleurs ne seront pas abordées de front, puisque Valdombre ne s'y insère pas en tant qu'acteur de la vie littéraire, élément nodal de la construction de son ethos. Pour l'analyse, nous avons retenu principalement cinq textes exemplaires qui cristallisent les opinions littéraires défendues par Valdombre, en plus d'offrir un point de vue évolutif sur l'ensemble des *Pamphlets* : « À mes abonnés, à mes lecteurs » (*PV*, I, 1-7; sur le projet pamphlétaire); « S'agirait-il d'un chef d'œuvre? » (*PV*, I, 377-395; sur le chef d'œuvre); « Le numéro un ou le douloureux effort » (*PV*, II, 51-81; sur le théâtre et la littérature des femmes); « Les "Trente arpents" d'un Canayen ou le triomphe du régionalisme » (*PV*, III, 93-145; sur le régionalisme); « Un drame de famille » (*PV*, IV, 8-30; sur la mise en scène pamphlétaire). À travers ces textes des *Pamphlets*, nous verrons comment l'image de soi qu'entretient Valdombre est la pierre angulaire de ses prises de position et

comment cette image se trouve au centre d'un jeu de mise en scène, forme par laquelle le pamphlétaire juge le monde littéraire. De plus, nous nous référerons fréquemment à d'autres passages des *Pamphlets* qui nous permettront de mieux mesurer les conclusions tirées de nos études des textes principaux.

CHAPITRE PREMIER

PAMPHLET ET PRISE DE POSITION. L'IMAGE DE SOI D'ABORD

1.1 L'énonciation pamphlétaire : une évacuation du discours de l'autre

Dans son texte liminaire aux *Pamphlets de Valdombre*, Claude-Henri Grignon se moque des bien-pensants qui définissent le pamphlet comme « un petit écrit satirique et violent » (PV, I, 5). Pour lui, le genre n'incarne rien de moins que la marque même de la critique libre, les violences de langage « qui allument les étoiles et font éclater la foudre » (PV, I, 6) et ses nombreux ennemis en faisant foi. « La vérité choque », avance-t-il. Ses affirmations servent de faire-valoir à son projet, mais désignent aussi les principales caractéristiques du pamphlet, soit son agressivité et la *polémicité* de son discours, c'est-à-dire que le genre se construit en rejetant un discours adverse.

Le pamphlet est un genre difficile à définir puisqu'il ne se résout pas à une forme en particulier, et peut relever de la critique, de l'essai, voire de genres narratifs. Si certains procédés ou figures (ironie, injure, sarcasme, etc.) apparaissent potentiellement polémiques et sont susceptibles de se retrouver dans le pamphlet, ils ne le sont pas de façon exclusive. La difficulté à définir le genre tient aussi à l'actualité de son contenu. En même temps que le pamphlétaire prétend formuler

des vérités universelles, il se restreint bien souvent à n'aborder que les sujets « de l'heure ». Le pamphlet concerne ainsi tout autant l'histoire littéraire que l'histoire des idées et du journalisme.

Marc Angenot¹ et Dominique Garand² s'entendent pour catégoriser le pamphlet parmi les discours agoniques. Dérivé du grec *agōnía*, qui signifie « lutte, angoisse »³, l'*agonique* s'articule ainsi autour de deux pivots : le combat pour l'atteinte d'une position supérieure et l'investissement de soi, lequel Garand identifie au côté pulsionnel et passionnel du discours, avec tous les débordements langagiers que cela suppose. Selon Angenot, la spécificité du pamphlet relève de considérations historiques et témoigne des symptômes idéologiques d'une époque : le pamphlet, parole paradoxale, est une « bouteille jetée à la mer » qui transmet une « vision crépusculaire du monde », images sur lesquelles nous reviendrons. Dominique Garand ajoute que la particularité du pamphlet réside dans sa posture, qui prime sur la prise de position. En d'autres termes, le pamphlétaire prend la parole en s'affichant pamphlétaire, comme si le genre se suffisait à lui-même. La difficulté définitionnelle s'en trouve donc réduite, puisque le pamphlétaire choisit de se présenter comme tel. Dans ce contexte, *Les Pamphlets de Valdombre* sont certainement un excellent exemple de cette posture, puisque le genre est inscrit à même le titre du périodique.

À la différence de la polémique « légitime » que l'on retrouve dans les journaux, par exemple, qui verrait deux ou plusieurs interlocuteurs s'affronter afin de défendre une position ou une idée, le pamphlet se révèle plus souvent un discours à sens unique, le pamphlétaire n'intégrant le discours de l'autre que pour le rejeter violemment. Son « illégitimité » tiendrait dans « l'obscénité des arguments⁴ » qu'il

¹ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langage et société », 1982, 430 p.

² Dominique Garand, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 240 p.

³ Jacqueline Picoche [dir.], *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, coll. « Les usuels Robert », 1978, p. 11.

⁴ Marie-Madeleine Fragonnard et Paul Aron, « Pamphlet », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 419.

utilise. Jugements péremptoires, arguments *ad hominem*, invectives, injures constituent les facettes agressives du langage pamphlétaire propices à « trouble[r] la fiducia de la communication⁵ » et qui rendent impossible tout consensus. « Le *ton* tient le plus souvent fonction d'argument⁶ », signale Dominique Garand, marginalisant, du coup, le genre pamphlétaire à l'intérieur de la littérature d'idées. Comparativement à l'essai, le pamphlet ne cherche pas à convaincre, mais simplement à obtenir l'adhésion du lecteur.

Ses positions et les idées qu'il promeut, le pamphlétaire veut les faire triompher d'office, sans avoir à en débattre, sans avoir à les démontrer. D'emblée, le pamphlétaire *possède* la raison, bien qu'il la contourne pour se faire valoir, et ses lacunes argumentatives sont compensées par sa force de caractère. L'arme qui lui permet de bien mettre de l'avant son humeur tout en faisant l'économie d'une démonstration est la dénonciation. « On sait comment j'estime les bas bleus, ces petites ou grosses femmes charmantes, spirituelles, inutiles, qu'il ne faut jamais frapper, pas même avec un madrier de trois pouces » (*PV*, I, 22), s'exclame Valdombre en ouverture à un article sur la littérature des femmes. Par l'ironie, il ridiculise la littérature des femmes et défend ainsi une littérature dominée par les hommes. Afin d'énoncer une vérité, le pamphlétaire dénonce donc son discours adverse. « Rendre l'adversaire indigne et illégitime, c'est du même coup se poser comme digne et légitime⁷ », affirme Dominique Garand. Dans le pamphlet, une dynamique fondatrice s'installe entre vérité et imposture :

Le pamphlétaire [...] *réagit* devant un scandale, une imposture, il a le sentiment de tenir une évidence et de ne pouvoir la faire partager, d'être dans le vrai, mais réduit au silence par une erreur dominante, un mensonge essentiel, une criante absurdité; il jette un regard incrédule ou indigné sur un monde carnavalesque⁸...

⁵ Dominique Garand, *op. cit.*, p. 37.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*

⁸ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 21. L'auteur souligne.

Le monde ambiant se construit sur de « fausses vérités » qu'il importe, de toute urgence, de dénoncer. Le temps jouant contre lui, le pamphlétaire ne peut se permettre de prendre des détours de langage : il doit aller droit au but, atteindre la vérité, comme en témoigne le texte liminaire des *Pamphlets de Valdombre* : « Je n'ambitionne qu'une chose : défendre la cause de la Vérité. Défendre la lumière. La lumière est une, perpendiculaire, brutale et foudroyante. Il n'y a pas deux lumières. Trop de bonnes âmes chez nous semblent l'oublier. » (*PV*, I, 1)

L'urgence de la dénonciation s'accompagne, paradoxalement, d'une auto-marginalisation, que Marc Angenot désigne par l'image de la « bouteille à la mer ». Dans le pamphlet, le sentiment d'un combat perdu d'avance subsiste. Le pamphlétaire entretient une « vision crépusculaire du monde », il est « une voix d'après le déluge⁹ » qui parle au nom d'un âge d'or perdu. Seul, le pamphlétaire a néanmoins pour mission d'agir, ce qu'il fait par ses textes. Comme il vit dans un monde qui a perdu le sens des valeurs, son discours se perd dans le vent : « Je sais bien que je vais proférer d'inutiles anathèmes et que je prêcherai dans un désert de glace » (*PV*, I, 5), écrit Valdombre. De cette solitude pleinement assumée, le pamphlétaire tire la légitimité de son discours : « J'ai raison, donc je suis seul¹⁰ », ce qui s'accorde bien avec l'idée romantique valorisant le marginal, qui détiendrait un pouvoir de vérité.

Dans cette quête de légitimité, la relation à l'autre pèse bien peu. L'échange d'idées et la discussion n'ont pas leur place ici. L'autre est davantage un artifice, un simulacre de discours à la merci du pamphlétaire, qui peut alors démontrer son habileté rhétorique. La supériorité qu'il en tire est destinée à éblouir le tiers-lecteur, qui devient un complice (et parfois une victime qu'il faut défendre). Maître absolu de ses pages, le pamphlétaire doit s'assurer d'occuper constamment l'avant-scène de son discours. S'il évite l'argumentation (signe d'une négociation impossible avec l'autre), son discours doit être spectaculaire et son identité discursive avoir suffisamment de panache pour susciter l'adhésion de son lecteur.

⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰ *Ibid.*

1.2 L'adhésion par l'image de soi

L'ego du pamphlétaire est un pilier de sa quête pour l'atteinte d'une légitimité. Solitaire, en dehors des institutions, le pamphlétaire doit se démarquer parmi tous et laisser paraître un caractère fort et inébranlable pour se faire reconnaître. En ce sens, la légitimité de son discours se construit à l'aide d'un imaginaire de soi : « Le discours pamphlétaire est éminemment logo-centrique, il est habité par une conscience [...] ce discours qui n'a lieu que dans et par le sujet qui l'énonce¹¹... »

Le pamphlétaire parle, bien sûr, à la première personne (par le *je*, mais aussi parfois par le *nous*) et il multiplie les références à son propre vécu. De cette façon, il tente de montrer au lecteur que ses opinions ne résultent pas d'une réflexion théorique, mais qu'elles sont motivées par des expériences concrètes. La présence fréquente de marques de l'énonciation, doublée d'un langage tonitruant et violent contribuent à former l'ethos du pamphlétaire, la façon dont il se présente devant le lecteur.

L'intérêt d'aborder ici la notion d'*ethos* est qu'elle permet, entre autres, de lier énonciation et prise de position. Court-circuitant l'argumentation, le pamphlet met de l'avant une idéologie bien souvent décevante par sa simplicité et ses contradictions (nous verrons que c'est notamment le cas chez Grignon). C'est sur le plan de l'énonciation, au sens où l'entend Catherine Kerbrat-Orecchioni, c'est-à-dire comme une marque de la subjectivité dans l'énoncé mobilisant des stratégies discursives et persuasives¹², que se démarque le pamphlétaire et que l'on retrouve une cohérence dans son discours. Quant à la position, elle est pour Pierre Bourdieu une donnée sociologique qui permet d'identifier la place qu'occupe un écrivain dans un champ littéraire, défini comme une « structure de relations entre les agents¹³ ». Dominique

¹¹ *Ibid.*, p. 74. L'auteur souligne.

¹² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.

¹³ Pierre Bourdieu définit les notions de champ littéraire et de position dans *Les règles de l'art* (Paris, Seuil, 1992, 480 p.). Pour une définition plus succincte, voir Rémy Ponton, « Champ littéraire », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *op. cit.*, p. 84-85.

Maingueneau ajoute que la prise de position peut se situer dans l'énonciation en tant qu'identité discursive qui permet de se distinguer d'autres discours, particulièrement en cas de conflit interdiscursif¹⁴. Nous n'étudierons donc pas le lieu où Claude-Henri Grignon se situe dans le champ littéraire canadien-français des années 1930, mais comment, avec la griffe de son alter ego Valdombre, il se définit à l'intérieur même du discours.

Il résulte du pamphlet un imaginaire non seulement de soi (le pamphlétaire), mais aussi de l'autre (le discours attaqué) et de la relation entre les deux, ce qui fait dire à Marc Angenot :

Justement, ce qui nous semble caractériser le pamphlet, c'est une certaine manière d'instituer une image de l'énonciateur, de son adversaire et de son destinataire (problématique) dans un champ imaginaire des antagonismes sociaux¹⁵.

La notion d'ethos offre ainsi une prise intéressante sur cet imaginaire. Le discours pamphlétaire, nous le verrons plus en détail au troisième chapitre de cette étude lorsque nous aborderons la narrativité du discours de Valdombre, forme une sorte de boucle qui part du soi et y revient. Le pamphlétaire, par un simulacre de la parole de l'autre, déjoue le dialogue que requiert le débat d'idées en fermant le discours autour de sa personne. L'ethos, l'image de soi, devient ainsi le pivot des stratégies de persuasion.

Chez Aristote, l'ethos forme une triade avec le logos (l'argumentaire, le raisonnement) et le pathos (l'affect), les trois pièces maîtresse de l'entreprise oratoire, de l'art de convaincre. Comme l'explique Ekkehard Eggs, l'ethos aristotélicien englobe à la fois les vertus morales de l'orateur et ses us et coutumes, c'est-à-dire, dans une terminologie moderne, son habitus¹⁶. Reprise par les théoriciens du langage et dans les sciences sociales, la notion soulève déjà chez

¹⁴ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 208 p. Voir notamment la section « Le positionnement par le genre », p. 68-71.

¹⁵ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ Ekkehard Eggs, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », Ruth Amossy [dir.], *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 31-59.

Aristote une question qui mène à deux conceptions divergentes : l'ethos se situe-t-il dans le discours ou le précède-t-il ?

Les émules d'une approche plus sociologique, Pierre Bourdieu entre autres, verront l'ethos comme une donnée préexistante au discours. « Le statut institutionnel, les fonctions ou la position dans le champ [...] confèrent une légitimité à son [l'écrivain] dire », tout comme le fait « l'image que l'auditoire se fait de sa personne préalablement à sa prise de parole (la représentation collective, ou stéréotype, qui lui est attachée)¹⁷. » Toutefois, pour les pragmaticiens, l'ethos est un « phénomène discursif à ne pas confondre avec le statut social du sujet empirique¹⁸ ». Pour mieux cerner cette perspective, Ruth Amossy cite ce passage de *Le dire et le dit* d'Oswald Ducrot : « L'ethos est rattaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est à la source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante¹⁹. » C'est donc à l'intérieur du discours, dans l'énonciation même, que se développe une image de soi.

Les travaux de Ruth Amossy, de même que ceux de Dominique Maingueneau, permettent de lier les deux approches et de rendre complémentaires les dimensions prédiscursive et discursive de la construction de l'ethos. Pour Amossy, une série de médiations influence à la fois l'image de soi en dehors du discours et le locuteur tel qu'il se présente dans son discours. L'une de ces médiations est le stéréotype, non en tant que simple préjugé ou idée reçue, mais comme *doxa* commune à l'ensemble du public visé par le locuteur. La position d'un orateur, son statut institutionnel, tout comme le contexte immédiat de l'énonciation, créent une image stéréotypée de sa personne auprès d'un public. Dans la construction de son discours, dans l'énonciation comme dans l'énoncé, l'image de soi prédiscursive influence l'ethos

¹⁷ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, coll. « Université », 2000, p. 71.

¹⁸ Ruth Amossy, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁹ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 201; cité dans Ruth Amossy, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », *op. cit.*, p. 131.

discursif. Le locuteur doit nécessairement tenir compte de cette image soit en s'y accordant, soit en tentant de la modifier. Dès lors, la conception que se fait le locuteur de son public devient essentielle à la construction d'une image de soi.

En même temps, le locuteur peut tenter de façonner son image en puisant dans un « bagage doxique » connu du public et ainsi souligner une représentation à laquelle il désire s'identifier :

Dans le discours s'élabore ainsi une image verbale que le lecteur peut dégager en ramenant un ensemble d'éléments souvent épars et lacunaires à une représentation (l'intellectuel engagé, l'humaniste, l'homme fruste des campagnes, etc.). Ce stéréotype se laisse appréhender au niveau de l'énonciation (une manière de dire) aussi bien que de l'énoncé (des contenus, des thèmes). L'image de soi construite dans le discours est constitutive de l'interaction verbale et détermine en grande partie la capacité du locuteur à agir sur ses allocutaires²⁰.

L'utilisation du stéréotype est particulièrement efficace dans le discours pamphlétaire, dans lequel l'écrivain se présente sans compromis, sans nuance. L'identification à des représentations déjà connues du public « devient instrument d'adhésion dans la mesure où [le pamphlétaire] propose une image de soi qui se confond avec un habitus : il présente des façons de penser et de parler, une manière d'être qui permettent la reconnaissance²¹ ». Dominique Maingueneau abonde en ce sens. Pour lui, l'ethos est une sorte d'identité imaginaire que le lecteur doit être en mesure d'interpréter en décodant les indices, explicites ou non, laissés dans le texte :

[L]ethos littéraire contribue à façonner et à cautionner des modèles de comportement. Dans cette perspective on comprend mieux l'*efficacité* du discours de l'œuvre, son aptitude à susciter l'adhésion. Les « idées » ne s'y présentent qu'à travers une manière de dire qui renvoie à une *manière d'être*, à l'imaginaire d'un vécu. Pour la littérature comme pour la publicité contemporaine il s'agit d'attester ce qui est dit en appelant le coénonciateur à

²⁰ Ruth Amossy, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », *op. cit.*, p. 148.

²¹ *Ibid.*, p. 153.

s'identifier à une certaine détermination d'un corps en mouvement, appréhendé dans son environnement social²².

Les « idées » sont canalisées vers un imaginaire de soi et ne sont perçues qu'à travers lui. La stratégie, dans le cas du pamphlétaire, est d'amener le lecteur (ou le coénonciateur) à adhérer à l'ethos proposé dans le texte, et les « idées » suivront, croit-il, permettant ainsi l'économie d'une argumentation. Ce tour de force est réussi par la construction d'un ethos puissant et inébranlable, constamment remis en valeur.

1.3 Les premières armes de l'ethos valdombrien

La stratégie du pamphlétaire étant de proposer une image de soi suffisamment forte pour rallier le lecteur, la prise de parole initiale pose les jalons déterminants dans la construction de l'ethos. Dans le cas de Valdombre, le texte liminaire des *Pamphlets de Valdombre* s'appuie en partie sur l'ethos prédiscursif de Claude-Henri Grignon et établit d'emblée un rapport problématique au contexte (littéraire, politique, social) duquel surgit le discours. Valdombre veut s'imposer comme un homme de conviction, droit et franc, dans une société qu'il pose comme trouble et corrompue. Sa prise de parole apparaît davantage comme une prise de posture, comme le définit Dominique Garand, en ce sens qu'il insiste plutôt sur les moyens qu'il entend prendre pour faire valoir ses idées que sur les idées elles-mêmes.

Claude-Henri Grignon préparait depuis un certain temps le projet d'écrire une série de pamphlets. Déjà bien connu par ses confrères littéraires et journalistes comme un critique tapageur, il a fait le vœu à plusieurs reprises de reprendre le flambeau de son maître à penser, Léon Bloy²³, célèbre pamphlétaire catholique

²² Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 146. L'auteur souligne.

²³ Dans un article élogieux paru dans *Les soirées de l'École littéraire de Montréal* (Englebert Gazelle [dir.], Montréal, [s. é.], 1925, p. 49-82) en 1925 notamment, Claude-Henri Grignon témoigne avec force de son admiration pour Léon Bloy, né en 1846 et décédé en 1917. À la suite de ce texte, plusieurs le compareront au pamphlétaire français. Voir notamment Edmond Léo, « Les soirées de l'École littéraire de Montréal », *Le Droit*, 23 janvier 1926, p. 1; Rex Desmarchais, « Lettre ouverte à M. Olivar Asselin – Sur la parenté de Valdombre avec Léon Bloy », *Le Canada*, 12 janvier 1933, p. 2; Louis Dantin, « À propos de Léon Bloy et des véhémences d'écriture de Valdombre », *Le Jour*, 4 juin

français du XIXe siècle. En mai 1922, alors que Grignon en est encore à ses premières armes comme critique et journaliste, il publie à la librairie Ducharme à Montréal un premier pamphlet sous le pseudonyme de Valdombre, intitulé *Les vivants et les autres*, dans lequel il réplique notamment à une conférence de Victor Barbeau sur le régionalisme littéraire. Même s'il est indiqué « No 1 » sur la couverture de la plaquette, son projet de périodique ne connaîtra pas de suite. Par contre, le ton qu'il emploie dans les trois textes qui composent cette première publication annonce le pamphlétaire à venir, « Valdombre », signature qu'il utilisera abondamment dans de nombreux textes critiques durant les années 1920 et 1930²⁴. Il reprendra le projet de publier une série de pamphlets littéraires en 1934, ce qu'il déclare dans une entrevue à Berthelot Brunet²⁵. Mais la véritable aventure des *Pamphlets de Valdombre* s'amorce à l'automne 1936, alors que Grignon, qui a quitté Québec pour s'établir définitivement à Sainte-Adèle, perd son emploi de propagandiste pour le ministère de la Colonisation au moment où Maurice Duplessis prend le pouvoir. La rumeur circule alors que Grignon publiera ses *Pamphlets* afin de se venger :

De bonnes âmes et qui ne peuvent appartenir qu'à l'inaction nationale et sacro-sainte de M. Duplessis répandent dans le comté de Terrebonne que Claude-Henri Grignon, de Sainte-Adèle, ne va bientôt lancer ses *Pamphlets* signés Valdombre que pour se venger des « Nationaux » de Québec du fait qu'on l'a remercié de ses services au Ministère de la colonisation. C'est bien mal connaître l'auteur du roman *Un homme et son péché*, qui place les idées et l'Art bien au-dessus des politicailleries²⁶.

Publié dans *L'Avenir du Nord*, auquel collabore Grignon depuis les années 1920, cet article, signé Ano, annonce le ton des *Pamphlets* et contribue à former un ethos

1938, p. 2; Sévère Couture [Rex Desmarchais], « Autour de Valdombre et de Léon Bloy », *Le Jour*, 2 juillet 1938, p. 2; Paul Fournier, « Léon Bloy devant les cochons », *La Nation*, 21 juillet 1938, p. 2; Myonne-Jeanne Dussureault, « Valdombre et Léon Bloy », *Radio-Monde*, 7 février 1942, p. 6.

²⁴ *La Minerve*, *Le Nationaliste*, *Le matin*, *Le Canada* et *L'Ordre*, notamment, publieront régulièrement des textes à caractère polémique signés Valdombre. Pour une bibliographie complète des textes polémiques de Claude-Henri Grignon, voir Pierre Rouxel, « Claude-Henri Grignon (1894-1976), polémiste (1916-1943). Introduction à Claude-Henri Grignon », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1986, 1174 f.

²⁵ Berthelot Brunet, « Portrait – Grignon fait de la terre », *L'Ordre*, 19 mai 1934, p. 1-2.

²⁶ Ano, « Valdombre et ses pamphlets », *L'Avenir du Nord*, 27 novembre 1936, p. 1.

prédiscursif à Valdombre. Il ne serait même pas étonnant que derrière le nom de l'auteur de l'article, Ano, se cache en fait Claude-Henri Grignon tant la mise en place du caractère de Valdombre est similaire à celle des *Pamphlets*. Sur le plan politique, Grignon apparaît comme un pourfendeur du gouvernement Duplessis, dont Ano parodie le nom du parti en écrivant « l'inaction nationale » plutôt que « l'Union nationale », procédé péjoratif que Valdombre utilisera à son tour dans les *Pamphlets*. En insistant plus loin sur *Un homme et son péché*, roman alors récemment récompensé d'un prix David, l'auteur souligne le capital symbolique qu'a acquis Grignon sur le plan littéraire, montrant ainsi que son écriture et ses idées dépassent la « petite politique » et que ses motivations vont bien au-delà des considérations personnelles. Dans les *Pamphlets*, Valdombre reviendra à plusieurs reprises sur le roman, surtout lorsqu'il désire contourner sa réputation de critique tapageur et subjectif : en littérature canadienne-française, Grignon veut convaincre qu'il sait de quoi il parle puisqu'il en est lui-même un pilier.

Valdombre refuse de désigner comme un manifeste le texte liminaire des *Pamphlets*, « À mes abonnés, à mes lecteurs » (*PV*, I, 1-7), publié en décembre 1936. Devant l'urgence de la situation, il veut montrer la nécessité de son périodique, et le texte liminaire jette les bases de l'ethos du pamphlétaire en imposant clairement un ton dévastateur et un caractère agressif. La quête qu'il s'apprête à entreprendre est celle de la dénonciation, ce dont il ne se cache pas. Par contre, le texte liminaire vise principalement à exposer les motivations de cette quête, et la vengeance n'en fait pas partie assure Valdombre, quoiqu'en disent ses détracteurs.

Le manifeste se définit comme « les déclarations publiques des groupes qui annoncent de nouvelles manières de voir, en politique, en littérature ou dans les arts [et il] est un discours programmatique obéissant aux règles d'une argumentation organisée²⁷ ». Il s'inscrit en rupture avec les pratiques consacrées, mais doit en même temps persuader le lecteur de la nécessité de cette rupture. La quête de légitimité est donc trouble, puisqu'en se mettant à dos, bien souvent, l'institution

²⁷ Annie Perron, « Manifeste », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *op. cit.*, p. 349.

littéraire, le manifeste doit trouver ailleurs l'autorité permettant de justifier sa démarche. Il en résulte dans bien des cas l'utilisation d'un style flamboyant, de phrases chocs, de formulations accrocheuses et polémiques, etc.

En apparence, le texte liminaire des *Pamphlets* conserve plusieurs des attributs du manifeste. Sur le plan formel, la langue utilisée par Valdombre souligne la nécessité de dénoncer l'ordre établi. Les invectives et coups de gueule ne manquent pas :

Je n'entends point vous abrutir avec l'exposé d'un programme. J'abandonne volontiers cette mission très honorable et surtout fort commode à des Arrivés notoires qui n'ont généralement rien à dire ni rien à exposer. Ils ne manquent pas chez nous. Vous les connaissez bien. Ils servent de divertissement à la racaille en bombance d'élections. (PV, I, 1)

En s'adressant directement au lecteur, Valdombre s'en fait d'office un allié. Bernard Andrès avance le terme « contrat » pour définir le lien entre le locuteur et ses allocutaires dans le genre pamphlétaire. À partir de la position des marques de l'énonciation qu'établit ce contrat, lequel « polarise le sémantisme de l'énoncé²⁸ », Andrès dégage de l'analyse du réseau prédicatif du « je-tu-il » le fonctionnement discursif de l'ensemble du texte liminaire des *Pamphlets*. Il en ressort une stratégie sémantique subtile établissant une relation privilégiée entre le « je » et le « tu », ce dernier n'ayant d'autre choix que d'endosser le parti pris du locuteur (et ainsi former un « nous ») et de condamner, sans autre procès, un « il » indéfini contraint, par définition, au mutisme.

Dans le texte liminaire, Valdombre refuse de nommer directement ses cibles. La nomination est habilement contournée par le biais du lecteur, qui est sommé de la prendre en charge : « Vous les connaissez bien. » Le procédé crée inmanquablement une complicité entre le locuteur et ses allocutaires, lesquels deviennent les égaux du pamphlétaire et sont invités à lui emboîter le pas. Ailleurs, Valdombre insiste sur l'équation « achetez mes pamphlets et je pourrai poursuivre la lutte ». En se plaçant « à la merci » de ses abonnés, le pamphlétaire fait du lecteur

²⁸ Bernard Andrès, « Pour une grammaire de l'énonciation pamphlétaire », *Écrire le Québec. De la contrainte à la contrariété*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents poche », 2001 [1990], p. 219.

un allié nécessaire, mais surtout, il souligne le fait que lire les *Pamphlets* est en lui-même un acte d'engagement et de lutte. Dans cette perspective, nous pouvons remettre en doute son affirmation initiale voulant qu'il agisse seul et non dans l'intérêt d'un groupe : « Les *Pamphlets de Valdombre* n'ont pas l'intention d'affirmer un mouvement et encore moins de créer un parti politique aussi bien qu'une chapelle littéraire. » (PV, I, 1) Les stratégies discursives qu'il emploie pour mobiliser le lecteur tendent au contraire à rallier l'ensemble du lectorat autour de sa personne. Il en rajoute en répétant qu'il poursuit une lutte sans l'appui d'un parti ou de publicités et dans une totale liberté de parole, tout en soulignant que plusieurs lecteurs lui ont écrit, alors qu'il s'agit pourtant du premier numéro, afin de l'encourager à poursuivre son combat. Il identifie également d'autres alliés, certains « journalistes jeunes et pleins de feu » (PV, I, 3), sans toutefois en dire davantage. Même s'il n'est pas toujours d'accord avec les journalistes du Québec, Valdombre admet néanmoins qu'ils créent un mouvement d'idées nécessaire à l'atteinte d'une vérité, justifiant, par ricochet, sa propre démarche.

Son refus de définir son projet pamphlétaire comme un mouvement contestataire poursuit, en fait, une idée maîtresse du genre, soit celle de la « bouteille à la mer », dont nous avons déjà traité. Le pamphlétaire tire une partie de la légitimité de son discours du fait qu'il est marginalisé par ses pairs :

Je sais bien que je vais proférer d'inutiles anathèmes et que je prêcherai dans un désert de glace, mais je me jugerai le dernier des hommes, si je ne faisais pas entendre les plaintes et l'indignation d'une modeste partie du peuple qui n'a pas encore accepté de mourir. (PV, I, 5)

S'il prévoit être rejeté par ses pairs en confrontant les discours dominants, Valdombre montre par le fait même qu'il ne cherche pas la reconnaissance, mais qu'il agit par nécessité et devoir.

Pourtant, dans le texte d'introduction des *Pamphlets*, Valdombre esquive pratiquement toute prise de position. Les « Arrivés notoires » qu'il fustige ne sont pas plus définis que la « Vérité » dont il se fait le gardien. Il est vrai par contre qu'il se présente comme défenseur de la paysannerie canadienne-française et de la pratique de la religion catholique : « Il n'y a qu'une façon de reconquérir nos droits

chez nous et de reprendre notre liberté : c'est par la possession du sol et par le maintien sur le sol de la paysannerie canadienne-française. » (*PV*, I, 3) Et il s'empresse d'ajouter : « Il s'agit maintenant de trouver l'idée maîtresse qui assurera cette délivrance et cette survivance. » (*PV*, I, 3) Valdombre met de l'avant ses valeurs (paysannerie, respect de la foi catholique, survivance, etc.) qui seront réinvesties dans certains modèles, esthétiques entre autres, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Son parti pris est plutôt celui de la dénonciation : « Dans une période extrêmement agitée de notre histoire, où le désordre et la provocation tiennent lieu d'idées politiques, il paraît essentiel et très urgent de juger les hommes et les idées et les faits. » (*PV*, I, 1) Le pamphlétaire propose ainsi un genre de la contestation, le pamphlet, qui est pour lui le gage de la vérité : « Et pour défendre une juste cause et pour attaquer la canaille, j'ai recours à la seule forme de journalisme que je puisse concevoir : le pamphlet. [...] Le pamphlet, c'est la ligne droite; le pamphlet, c'est la lumière. » (*PV*, I, 5)

1.4 Le prophète et le justicier

Le texte liminaire renvoie peu à l'ethos prédiscursif de Grignon, sinon qu'il rappelle son statut de « véritable écrivain » et qu'il insiste sur la prédominance de la littérature sur la politique; l'écrivain a ainsi toute la légitimité requise pour adresser des critiques acerbes envers le monde politique, posé comme inférieur. Valdombre a recours davantage à des images stéréotypées telles que décrites par Ruth Amossy pour construire son ethos. Dans le texte liminaire, Valdombre se présente notamment sous les traits du justicier et du prophète, appuyant, du coup, le côté héroïque de sa quête pamphlétaire.

Valdombre souligne d'emblée que la violence dont il fera usage demeure une représentation : « On peut être assuré que la sainte colère ne résidera que dans le style, jamais dans mon cœur, car c'est bien mal me connaître que de me juger capable de haine. » (*PV*, I, 3) La signature qu'il adopte, Valdombre, est le masque qu'il revêt pour démasquer les imposteurs, trompeurs du peuple. Bernard Andrès va

plus loin en comparant la signature du pamphlétaire au « Z » de Zorro²⁹, marque faite à l'épée laissée aux ennemis vaincus du héros populaire. Valdombre n'hésite d'ailleurs pas à utiliser le champ lexical du combat : « je n'entre pas dans la mêlée avec aigreur » (PV, I, 2); « je fesserai » (PV, I, 3); « j'appuierai de toutes mes forces » (PV, I, 4); « je le défendrai de toute la violence » (PV, I, 4); « attaquer la canaille » (PV, I, 5); « supplicier les lâches » (PV, I, 5); « pourchasser et sabrer la canaille » (PV, I, 6). À plusieurs égards, Valdombre endosse l'ethos du justicier défenseur du peuple : « Si des canailles, si des exploiters du Pauvre, si des bouffons de la politique (ou de la littérature) m'incitent à faire usage de la langue de l'invective (la seule du reste que je respecte), je ne reculerai devant rien. » (PV, I, 3) Il récupère ainsi à son compte une certaine méfiance envers les classes politiques, méfiance répandue dans la population durant cette période de crise économique³⁰. Mais plus encore, il se pose comme un éveilleur de conscience. Selon son interprétation, le peuple canadien-français est endormi, « abruti, depuis près d'un siècle, [...] et il se complaît dans une léthargie inquiétante » (PV, I, 5). La raison de cet avachissement est simple : « En plusieurs endroits de la province, les idées bougent et je pressens que bientôt on déclenchera une action puissante. D'ici là, c'est le désordre au sein même de l'enthousiasme parce que le chef, le vrai chef fait défaut. » (PV, I, 3) S'il ne prétend pas jouer ce rôle, qui contredirait l'isolement duquel il se prétend victime et d'où il tire une partie de la légitimité de son discours, Valdombre laisse néanmoins planer l'idée qu'il peut mener à ce chef. Dans cet ordre d'idées, Dominique Garand affirme que le pamphlétaire, en général,

en veut aux pouvoirs de ne pas être assez puissants; il en veut au discours de ne pas posséder la vérité. Le pamphlétaire, s'il répond à cette structure

²⁹ Bernard Andrès, *loc. cit.*, p. 223.

³⁰ La crise économique de 1929 redessine considérablement le portrait idéologique et politique au Canada français. Le libéralisme économique est vivement contesté et les solutions de rechange sont nombreuses, allant de l'extrême droite à l'extrême gauche. Par son incapacité à régler les conséquences de la crise, l'ensemble du système politique est remis en question, d'où une certaine méfiance à son égard. À ce sujet, consulter Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, « Le libéralisme contesté » et « Gérer la crise », *Histoire du Québec contemporain. Tome II. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2001 [1989], p. 107-140.

perverse, croit qu'il existe un Signifiant suprême qui ferait Loi, qui abolirait le relatif : c'est à l'ombre de ce Maître qu'il rêve de se reposer³¹.

Valdombre n'avance aucune définition du « chef », ce qui contribue certainement à conserver l'attention sur lui. Il se veut plutôt un médiateur entre des principes absolus (le « Chef », la « Vérité », la « Lumière », la « Justice », entre autres) et son lectorat. En ce sens, il s'investit de l'image du prophète, autre particularité de l'ethos du pamphlétaire. Valdombre rappelle ainsi tout un ensemble de caractères stéréotypés attachés à cette figure. Par le truchement d'un vocabulaire divinatoire qu'il s'approprie, le pamphlétaire souligne le sens sacré de la quête qu'il entreprend : « Je n'ambitionne qu'une chose : défendre la cause de la Vérité. Défendre la Lumière. La lumière est une, perpendiculaire, brutale et foudroyante. Il n'y a pas deux lumières. » (PV, I, 1) Cette dernière phrase justifie le caractère sans appel de ses opinions et coups de gueule. La nature péremptoire des jugements qu'il édicte oblige le pamphlet à se constituer *a priori* comme légitime. Il n'est donc pas étonnant, dans cette perspective, que Valdombre ait recours à un principe supérieur; quoi de plus légitime, en définitive, que la figure de Dieu? Le prophète, médiateur de la parole divine, prêche à l'encontre des idées dominantes, il révèle une vérité que les autorités ne veulent pas admettre, d'où sa persécution et son bannissement. Valdombre prévient ainsi le lecteur que ses opinions controversées ne feront pas l'unanimité, qu'il ne recherche pas par ailleurs. « Je sais bien que [...] je prêcherai dans un désert de glace » (PV, I, 5), avoue-t-il. Et plus loin :

Du reste, je suis assez vieux pour savoir que chaque fois qu'un homme dit une vérité, une vérité qui fait mal, il se trouve toujours des pleutres pour le traiter de « pamphlétaire » et pour affirmer, une main sur le cœur et l'autre sur l'Évangile, que cet homme est un grossier, qu'il parle un langage violent et qu'il doit être voué à toutes les gémonies, ce qu'on ne manquera pas de faire à mon endroit, et c'est précisément, si vous voulez le savoir, ce qui m'enchanté d'avance et me plonge dans un enthousiasme délirant. (PV, I, 6)

La vérité choque, dit-il, et en rappelant subtilement la figure du prophète, il rappelle par ailleurs que la persécution est un mal nécessaire pour qui avance de grandes

³¹ Dominique Garand, *op. cit.*, p. 48.

vérités. Les controverses qu'il suscitera, Valdombre en fait ainsi à l'avance le gage de la validité de ses propos.

En tentant de légitimer sa posture par le biais d'un ethos prophétique, Valdombre contourne les critiques qui lui sont adressées, à savoir que la publication de ses pamphlets aurait pour motivation une vengeance personnelle. « Je n'entre pas dans la mêlée [...], ainsi que le prétendent des assis et des vendus, pour assouvir (j'emploie leur style et l'on me pardonnera) pour assouvir quelque vengeance » (*PV*, I, 3; Grignon souligne), précise-t-il. Le destinataire de sa quête, pour reprendre la terminologie du schéma actantiel qu'utilise Bernard Andrès dans son étude des *Pamphlets*³², est ainsi déplacé du « Je » (Valdombre, alias Claude-Henri Grignon, destitué de son emploi de fonctionnaire par le gouvernement de Maurice Duplessis) vers une vérité divine et catholique. Valdombre n'est qu'un médiateur et il n'agit que par devoir.

L'ethos du prophète et du justicier emprunte beaucoup à la figure de Léon Bloy, que Valdombre glorifie tout au long des *Pamphlets* et auquel il s'identifie largement³³. Rares sont les numéros des *Pamphlets* qui ne comportent pas au moins une mention de cet écrivain catholique. Valdombre voue une telle admiration à Bloy qu'il n'hésite pas à le comparer à un Sauveur. Dans son article « L'orage sur Léon Bloy » (*PV*, I, 397-409), il raconte que Bloy avait été invité à Québec afin d'y fonder un journal, aventure qui, finalement, avorta, au grand regret de Valdombre. Selon lui, Bloy aurait changé la face de la nation canadienne-française : « Ah! si Bloy était venu à Québec en 1878 et pour y demeurer jusqu'en 1917, je sais bien que notre état moral, spirituel et intellectuel serait tout autre. » (*PV*, I, 408) À défaut d'avoir pu profiter de la présence salutaire de Léon Bloy, le Canada français s'enlise, semble-t-il dire à son lecteur. Il n'est donc pas étonnant que Valdombre veuille poursuivre le chemin de son maître à penser. Dans un article qui analyse les liens entre les deux pamphlétaires, Marguerite Poulin signale, à cet effet, que Valdombre

³² Bernard Andrès, *loc. cit.*, p. 211-233.

³³ Voir notamment « L'orage sur Léon Bloy », *PV*, I, 397-409; et « Bataille autour de Léon Bloy », *PV*, I, 251-286.

reprend à son compte plusieurs des interprétations de Bloy³⁴. Dans les *Pamphlets*, Bloy est décrit comme un écrivain mystique et il est conseillé aux lecteurs de « lire comme une prière au moins dix pages de Léon Bloy » (*PV*, II, 210). L'extrême pauvreté dans laquelle a vécu Bloy prouve sa dévotion envers la foi catholique et son authenticité, et Valdombre n'hésitera pas à le surnommer le Pellerin de l'Absolu. Marguerite Poulin montre ainsi comment Léon Bloy est élevé, dans les *Pamphlets*, au rang de mythe. Elle conclut son article en écrivant que « les *Pamphlets de Valdombre* visent donc à la diffusion d'une mystique bloyenne qui justifie un certain discours fondé sur la défense de la croix et de la charrue³⁵ ».

La figure de Léon Bloy plane sur l'ensemble des *Pamphlets*. Le texte liminaire n'y échappe pas, et si Valdombre endosse l'éthos du prophète et du justicier, l'image qu'il veut projeter est imputable à son admiration à l'endroit de Léon Bloy. Bien que ce dernier jouisse déjà d'une certaine renommée au Canada français³⁶, le mythe de Léon Bloy a été largement entretenu par Claude-Henri Grignon. Nous pouvons ainsi nous demander jusqu'à quel point Grignon a construit la figure de Léon Bloy à son image. En parlant de Bloy, Grignon parle bien souvent de lui-même. S'approprier la figure du pamphlétaire français sert largement de référence à Valdombre et cela légitime sa posture. Il conclut le texte liminaire par une citation dont il ne donne pas la référence, mais que nous supposons de Léon Bloy, et qu'il introduit ainsi :

Quelle épigraphe mettrais-je à ces pamphlets? Je ne trouve rien de mieux à citer que SEPT phrases d'un écrivain français catholique, que tout le monde catholique ignore, naturellement, mais qui n'en reste pas moins le justicier ardent, capable de RALLUMER le feu des Enfers. [...] Ces phrases je les fais miennes. (*PV*, I, 7; Grignon souligne.)

Le passage que Valdombre cite dénonce l'imposture des riches dans leurs convictions religieuses. L'introduction qu'il en fait est révélatrice de l'influence de Bloy sur Valdombre, car elle pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'un ou à l'autre.

³⁴ Marguerite Poulin, « Claude-Henri Grignon (Valdombre) lecteur de Léon Bloy », *Littératures*, n° 3, 1989, p. 77-85.

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

³⁶ Outre Grignon, Jules-Paul Tardivel, Olivar Asselin et Jules Fournier ont contribué à la diffusion de Léon Bloy au Canada français. Voir Guy Courteau, « Léon Bloy en Amérique française », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 18, n° 1, juin 1959, p. 81-92.

Comme Bloy, Valdombre se définit comme un écrivain catholique; comme Bloy, Valdombre prétend être ignoré par ses pairs; comme Bloy, il se présente comme un « justicier » et un éveilleur de conscience. Valdombre veut faire de Bloy un modèle, mais plus encore : mettre sa propre quête pamphlétaire en parallèle avec celle de l'écrivain français, en s'appropriant une partie de son ethos, est un des rares cas où Valdombre appuie la légitimité de son discours sur quelqu'un d'autre. En ne nommant pas Bloy, le pamphlétaire laisse planer le mystère sur cet « écrivain français catholique, que tout le monde catholique ignore » et invite ainsi le lecteur à sortir de son ignorance en poursuivant la lecture des *Pamphlets*.

En bout de ligne, les figures du justicier et du prophète contribuent à héroïser l'image du pamphlétaire et à le maintenir à l'avant-scène. La référence masquée à Bloy souligne l'objet principal de sa quête pamphlétaire, soit le combat contre l'ignorance. Le justicier démasque les imposteurs et les abuseurs, et les montre sous leur vrai jour. Le prophète dénonce les fausses croyances et mène son lecteur à la « Lumière ». Le pamphlétaire marche donc devant, lanterne à la main, et veut être considéré comme un guide dans les lieux sombres du monde ambiant. Mais, en même temps qu'il prétend montrer le droit chemin, il est le premier objet éclairé par sa lanterne.

1.5 Conclusion

Valdombre court, finalement, très peu de risques par son texte liminaire des *Pamphlets* : il n'identifie aucune cible directe à son indignation et il n'adopte aucune position partisane. En prenant bien soin de ne se mettre personne à dos, il pose plutôt stratégiquement les premiers jalons de l'ethos sur lequel il entend reposer une partie de sa légitimité et de son argumentation. L'ethos prédiscursif qu'il contourne est celui du « vil pamphlétaire » vengeur. Il détourne plutôt cette image en imposant la nécessité de sa posture; puisque le Canada français est « endormi » depuis plus d'un siècle, seul le pamphlétaire a le pouvoir, par son style, de « rallumer les étoiles ». Sur le plan de l'énonciation, son discours a tout pour séduire le lectorat : les coups de gueule et la véhémence de son style soulignent la témérité et le

courage de sa quête; l'ethos du justicier et du prophète lui confère un caractère noble, désintéressé, droit et authentique, qui n'a peur de rien ni personne, et qui n'appartient à aucun groupe d'élite. Valdombre veut incarner l'homme du peuple au parler vrai.

Par contre, un regard rapide sur le contenu du premier numéro indique assez clairement que les *Pamphlets* ne s'adressent pas à un lectorat populaire : les articles sur François Mauriac et l'écrivaine Jeannine Lavallée sont plutôt érudits et requièrent une bonne connaissance des littératures française et canadienne-française. Nous touchons ici l'une des contradictions des *Pamphlets* : Valdombre s'identifie à la paysannerie, mais il s'adresse à une élite, qu'on imagine plutôt citadine³⁷. Cette érudition paraît surtout dans l'aspect littéraire des *Pamphlets*. Ainsi, lorsqu'il aborde des questions littéraires, l'ethos du justicier défenseur du peuple ne tient pas puisque, dans ce champ, Grignon fait incontestablement partie d'une élite. Sur le plan politique, l'ethos de l'homme du peuple éclairé, prophète et justicier, semble plus facile à justifier. Au moment où il entame la rédaction des *Pamphlets*, Grignon a perdu son emploi pour le compte du ministère de la Colonisation et il est retourné vivre dans son Sainte-Adèle natal, loin des tumultes de Québec et de Montréal. Il critique ainsi de l'extérieur les gouvernements. À plusieurs égards, l'ethos qu'il cherche à construire est celui d'un marginal. Le justicier-prophète agit seul, et le peuple canadien-français, majorité silencieuse, reste toujours à l'écart des débats le concernant, d'où l'urgence de le secouer. La société étant dominée par les « vendus », les « arrivés » et la « canaille », s'en tenir en retrait est un gage d'authenticité, laisse ainsi croire Valdombre.

Ainsi, Valdombre se bute à la difficile conciliation entre le politique et le littéraire, qui s'explique en partie par la place réelle qu'il occupe et défend dans le champ littéraire en tant que romancier reconnu par l'institution, alors qu'il est absent du champ politique. Par ailleurs, la posture qu'il adopte envers la politique est nettement plus dénonciatrice qu'envers la littérature. Symptôme d'un âge d'or perdu, la

³⁷ Dans le deuxième numéro des *Pamphlets*, il identifie les points de vente de son périodique. Dix se trouvent à Montréal, trois à Québec, deux à Sherbrooke, et un à Saint-Hyacinthe, Rimouski, Saint-Jérôme et Saint-Jean.

politique a conduit à l'endormissement des Canadiens français. Au contraire, la littérature, canadienne-française en particulier, reste à bâtir et est le signe d'un éveil, que Valdombre doit amorcer. La politique se rabat ainsi sur la littérature, qui apparaît alors comme une réponse à la corruption des mœurs politiques. Les frontières sont poreuses entre esthétique et politique, même si Valdombre dit maintenir une séparation entre les deux discours. Il en résulte plusieurs contradictions qui prennent racine dans les valeurs de Valdombre. Si l'ethos du héros inébranlable et authentique vise à rallier un maximum de lecteurs, il a également pour fonction de masquer ses contradictions en accentuant le rayonnement de l'image du pamphlétaire. Grignon désire que soient confondus ethos et idées, au point où toute prise de position passe par l'image de soi avant toute autre forme d'argumentation.

CHAPITRE DEUXIÈME

LES VIVANTS ET LES AUTRES : HÉSITATIONS ÉTHIQUES ET ESTHÉTIQUES DANS LE DISCOURS LITTÉRAIRE

« Juger les hommes et les idées et les faits. » (*PV*, I, 1) Ainsi est annoncée la quête pamphlétaire de Valdombre. Mais encore faut-il comprendre ce qu'il entend par « jugement ». Dans la critique littéraire, le jugement est lié à la valeur accordée à une œuvre selon différents critères. Or, chez Valdombre, la valeur littéraire comporte deux dimensions inséparables, l'éthique et l'esthétique. L'éthique, liée à l'idéologie agriculturiste du Canada français conservateur et fortement imprégné de la morale catholique, se rabat sur l'esthétique régionaliste, que Valdombre détourne à son propre avantage.

Les valeurs de Valdombre relèvent toujours de son ethos. Le pamphlétaire engage son identité discursive pour juger une œuvre littéraire. En ce sens, il apparaît plus juste d'aborder les fondements de sa critique en terme de valeur et non de norme. Ces deux notions se rejoignent dans la mesure où elles participent toutes deux au processus de légitimation d'une œuvre, cependant que la première est basée sur une morale individualisée, alors que la seconde se fonde plus généralement sur une attitude collective. Dans les *Pamphlets*, Grignon prend souvent une posture moraliste. Il a le devoir, croit-il, d'affirmer le sens des valeurs

perdues, mal comprises ou corrompues. Il réaffirme constamment ses propres valeurs, d'abord parce que la répétition est une stratégie de persuasion, mais surtout parce que ses valeurs sont si intimement liées à son ethos que leur apologie assure en même temps le triomphe de sa propre représentation. La frontière entre éthique et esthétique est cependant poreuse chez Valdombre, entraînant plusieurs glissements de l'une à l'autre qui révèlent de multiples contradictions.

2.1 L'agriculturisme canadien-français, fondement de l'éthique valdombrienne

L'historien québécois Michel Brunet fut le premier, en 1958, à décrire le contexte idéologique du Canada français en terme d'agriculturisme, qu'il définissait ainsi :

L'agriculturisme est avant tout une façon générale de penser, une philosophie de la vie qui idéalise le passé, condamne le présent et se méfie de l'ordre social moderne. C'est un refus de l'âge industriel contemporain qui s'inspire d'une conception statique de la société. Les agriculturistes soutiennent que le monde occidental s'est égaré en s'engageant dans la voie de la technique et de la machine. Ils dénoncent le matérialisme de notre époque. [...] Selon eux, l'âge d'or de l'humanité aurait été celui où l'immense majorité de la population s'occupait à la culture du sol. Avec nostalgie et émoi, ils rappellent le « geste auguste » du semeur. Leurs écrits décrivent sans se lasser les scènes idylliques de la vie des champs. [...] Que les hommes étaient bons et vertueux, lorsqu'ils étaient tous paysans! Comme ils sont devenus méchants, depuis qu'ils sont citadins¹!

Pour Brunet, la société canadienne-française d'après la Conquête s'est développée selon les principes de l'agriculturisme, alimentant par le fait même l'idée messianique de propagatrice de la foi catholique et de la « race » française en sol américain. Les positions de Brunet sur l'agriculturisme des Canadiens français sont loin d'avoir fait l'unanimité au tournant des années 1960. L'économiste François-Albert Angers conteste notamment l'opposition qu'établit Brunet entre

¹ Michel Brunet, « Trois dominantes de la pensée canadienne-française : l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme », *La présence anglaise et les Canadiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 119.

développement agricole et industrialisation², alors que le titre d'un article de Dominique Beaudin en dit long sur ce qu'il pense des idées de Brunet : « L'agriculturisme, margarine de l'histoire³ ». Malgré ces critiques, qui concernent surtout la façon dont Brunet juge sans nuance deux cents ans d'histoire, l'agriculturisme conserve un intérêt dans la mesure où il identifie un système de valeurs qui nous permettra de mieux situer Valdombre.

Il ne faut pas avancer bien loin dans les *Pamphlets* pour retrouver des éléments de la pensée agriculturiste. Nous avons noté dans le chapitre précédent que la seule position, si peu étayée soit-elle, que Valdombre adopte dans le texte liminaire des *Pamphlets* est la défense de la paysannerie. L'âge d'or, pour lui, est celui des paysans colonisateurs, auxquels il voue une grande admiration : « La colonisation! Ce seul vocable m'a toujours plongé dans une mélancolie profonde. Il évoque des noms de défricheurs qui sont morts de misère pour le salut du sol. » (*PV*, II, 474) Cependant, Valdombre ne verse pas dans la glorification aveugle de la paysannerie : si celle-ci demeure un idéal, il s'emploie plutôt à critiquer le monde rural moderne et à clamer que l'authentique paysannerie canadienne-française disparaît fatalement. Ce constat reviendra à plusieurs reprises dans les *Pamphlets* comme dans l'œuvre fictionnelle de Grignon⁴.

Dans l'article « L'homme n'aime plus la terre » (*PV*, I, 246-253), Valdombre relate brièvement l'histoire de la paysannerie canadienne-française, dont il affirme d'abord qu'elle est le fondement et la gardienne du peuple, puis il conclut qu'elle est moribonde :

Nous avons volontairement abandonné les vieilles traditions qui étaient notre seule force, notre seule originalité et notre seul espoir dans l'avenir. Toutes les mœurs ont changé. On prêche aujourd'hui l'artisanat. Il est bien temps. Vous verrez plus tard si une pareille éducation peut profiter à des masses qui sont

² François-Albert Angers, « L'industrialisation et la pensée nationaliste traditionnelle », Robert Comeau [dir.], *Économie québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1969, p. 417-432.

³ Dans *L'Action nationale*, vol. XLIX, n° 7, mars 1960, p. 506-530.

⁴ Se déroulant à la fin du XIX^e siècle, le roman *Un homme et son péché* (1933) met principalement en scène un paysan machiavélique et avare aux prises avec ses vices.

transplantées dans les villes. L'homme n'aime plus la terre et rien de ce qui touche au sol et à la paysannerie. Nous sommes scandaleusement américanisés. Nous sommes perdus. (*PV*, I, 251)

L'américanisation est gravement décriée dans les *Pamphlets*, puisqu'elle menace la paysannerie à la fois par l'industrialisation et par l'urbanisation. Elle représente un ensemble de contre-valeurs qui a contaminé, à l'insu du peuple canadien-français, les traditions sur lesquelles il aurait été plus profitable de bâtir l'avenir.

En plus du modèle américain, Valdombre identifie deux autres causes de l'abandon de la paysannerie : la domination anglaise, et, plus encore, la formation classique :

Le beau type canadien-français, issu de race normande [...] s'éteint peu à peu au pays de Québec. Sa disparition complète n'est pas loin, beaucoup moins loin qu'on ne le suppose. Qui pourrait dire combien d'avocats, de médecins et de notaires la paysannerie a donnés au Canada français depuis cent ans? Si c'est là notre seule gloire, nous ferions aussi bien de n'en point parler. Rien d'étonnant que nous soyons un peuple de politiciers. (*PV*, I, 249-250)

L'instruction, pour Valdombre, ne constitue pas une réponse à la misère que subissent tant les paysans des campagnes que les ouvriers des villes, puisqu'elle mène à la corruption des valeurs profondes que sont la culture du sol et la préservation des traditions paysannes. Constat difficile à lire venant d'un homme possédant un important savoir livresque! Pour Valdombre, il n'y a aucun gain pour le peuple canadien-français si les paysans se dirigent vers des professions libérales. D'une certaine manière, cette situation contribue à créer une élite née des collègues classiques, symptôme même, pour lui, d'un âge d'or perdu :

Notre élite! Il faut en parler. Notre élite qui méprise la terre et dédaigne les paysans. Les paysans, nos pères! L'élite, l'élite canadienne-française, composée en grande partie d'ignorants notoires, incapables de s'exprimer en français et d'écrire sans fautes le plus court billet, mais destinés depuis longtemps aux farandoles de la politiciaillerie et à la gouverne du peuple. (*PV*, I, 250)

Valdombre fait surtout référence à l'élite politique. Dans l'interprétation de Michel Brunet, l'agriculturisme va de pair avec un anti-étatisme. Valdombre semble dire qu'il n'y a aucune conciliation possible entre valeurs agriculturistes et politique, ici

qualifiée de « farandole » et dirigée par une élite ignorante. Cet extrait met particulièrement en lumière la logique d'opposition qu'instaure Valdombre dans ses prises de position. Pour rehausser les valeurs qu'il défend, il doit rejeter violemment un discours adverse. En argumentant sur les défauts de langue de l'élite, Valdombre souligne son imposture, mais, à un autre degré, il met en évidence le paradoxe de sa position, puisque seule l'éducation peut permettre une bonne connaissance des règles de grammaire et de composition.

En 1940, il réitère sa position sur le déclin de la culture paysanne dans un article intitulé « Laisserons-nous tomber la paysannerie? » (PV, IV, 91-101). Il s'adresse alors directement aux paysans, qu'il engage à « exiger des comptes ». Cependant, il met un peu d'eau dans son vin, et ses opinions, moins tranchées sur les questions d'éducation, lui feront écrire: « Je ne suis pas contre un certain enseignement agricole, mais il ne faut toujours pas exagérer les choses et adorer cette fichue science qui menace de tout gêner. » (PV, IV, 93) La notion d'éducation est ainsi problématique, et ce, dans l'ensemble des *Pamphlets*. L'instruction publique, l'éducation classique, l'éducation professionnelle et la science ne sont pas toujours départagées, au point où nous avons l'impression parfois que Valdombre entretient ce flou.

Néanmoins, pour Valdombre, la terre, bien avant d'être une source de revenus qui doit faire l'objet d'un enseignement propre, doit procurer la liberté au paysan. C'est pourquoi il voit comme une menace l'industrialisation des campagnes, qu'il interprète comme une invasion des valeurs urbaines, dominées par l'argent et le pouvoir. Il réclame également un interventionnisme de l'État afin d'assurer la stabilité des cours des denrées alimentaires. En demandant une aide gouvernementale, Valdombre change là aussi son fusil d'épaule, puisqu'il a toujours redouté l'engagement des gouvernements dans les affaires agricoles, y voyant une menace envers l'intégrité des valeurs paysannes.

La plupart des critiques qui ont abordé *Les Pamphlets de Valdombre* notent un adoucissement de sa posture après 1939, alors que Valdombre se fait plus nuancé et moins anti-étatiste. Selon Pierre Rouxel, ce fait est sans doute imputable à

l'engagement de Claude-Henri Grignon en politique provinciale et municipale. En effet, le « Lion du Nord » participe à la campagne électorale de 1939 en appuyant le Parti libéral, puis il devient maire de Sainte-Adèle en 1941. En plus de ralentir la publication des *Pamphlets*, ces deux événements marquent l'entrée de Grignon dans la sphère politique, lui qui se déclarait, dans le texte liminaire des *Pamphlets*, libre de toute allégeance. « Gageons que sa participation à la campagne électorale provinciale de l'été 1939 le discrédite auprès de plusieurs abonnés⁵ », conclut Rouxel pour expliquer le déclin des *Pamphlets* après 1940 de même que les revirements d'opinion de Valdombre.

Comme nous l'avons noté dans notre analyse du texte liminaire au chapitre précédent, si les valeurs traditionnelles de la paysannerie doivent à tout prix être préservées, Valdombre recherche une doctrine qui permettrait de le faire. Si Valdombre tergiverse et modifie ses opinions dans plusieurs domaines (celles concernant le monde rural ne sont qu'un exemple), il s'accroche cependant à ses valeurs fondamentales. Il se prononce en désaccord avec l'introduction de l'éducation agricole, puis change d'idée, mais l'objectif demeure le même : comment assurer le maintien de la culture canadienne-française dans la paysannerie? Pour Valdombre, la paysannerie est le noyau d'autres valeurs nécessaires de maintenir : la foi catholique, la liberté, la famille traditionnelle, la remémoration du passé, l'authenticité. Plus encore, elle devient la base de l'organisation sociale et la mesure de l'ordre :

Le sol, c'est le flanc naturel, l'argile grasse d'où naîtra la vie, d'où naîtra l'ordre, principe de toute société, principe de toute civilisation, permettant à l'homme, par surcroît, de lever la tête. Le monde organisé sort de la terre; le monde organisé sort de la paysannerie. (*PV*, I, 242)

Si l'image mythique du paysan canadien-français est relayée dans l'ensemble des romans de la terre, de Patrice Lacombe à Germaine Guèvremont, l'idée d'« ordre » est ici nouvelle. Le paysan incarne donc le gardien des valeurs canadiennes-

⁵ Pierre Rouxel, « Claude-Henri Grignon (1894-1976), polémiste (1916-1943) : introduction à Claude-Henri Grignon », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1986, f. 346.

françaises traditionnelles, mais aussi la base de l'ordre social⁶. C'est pourquoi il faut s'en inspirer, non seulement comme figure du passé, mais comme inspiration pour l'avenir. En littérature, la thématique paysanne est à ce point essentielle pour Grignon que sa seule présence dans une œuvre mérite qu'on s'y attarde selon lui, sans toutefois être le gage d'une réussite. Par contre, son absence devient problématique et menace l'appartenance même de l'œuvre à la littérature. Le paysan est ainsi pour Valdombre le noyau de la littérature nationale. Il n'est pas question d'idéaliser la paysannerie, comme ce fut longtemps le cas dans la critique littéraire canadienne-française, mais bien de s'assurer que sa présence est le gage de la préservation des valeurs agriculturistes. D'une certaine manière, si la politique est incapable d'assurer le relais de ces valeurs, la littérature le pourra.

2.2 L'éthique d'abord : l'imposture d'un *Jeune dieu*

Le cas de la pièce *Le jeune dieu* d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin, publiée à Montréal en 1937, est intéressant dans la mesure où la critique qu'en fait Valdombre témoigne de la primauté de l'éthique dans ses jugements. Avant d'atteindre une quelconque valeur esthétique, l'œuvre littéraire est ainsi soumise au jugement éthique, dont le noyau est la culture paysanne. En s'éloignant de ce noyau, *Le jeune dieu* est brutalement rejeté par le pamphlétaire, indépendamment de sa valeur esthétique (PV, II, 51-81). Fille de député et femme du sénateur Léon Mercier-Gouin, lui-même le fils du premier ministre Lomer Gouin, la dramaturge « se situe [...] dans le champ littéraire à la fois au cœur d'une classe bourgeoise, urbaine et philanthropique en émergence et en marge des courants régionalistes et cléricaux⁷ ». Sa position sociale est ainsi opposée à celle de Valdombre, ce qu'il ne manquera pas, d'ailleurs, de souligner.

⁶ Considérant que la crise économique de 1929 a été amorcée par une crise agricole, nous ne pouvons donner tort à Valdombre ici. À ce sujet, consulter Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, « La crise et la Guerre », *Histoire du Québec contemporain. Tome II. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2001 [1989], p. 11-202.

⁷ Daniel Chartier, « Le théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin : égarement et désorganisation du système de réception », *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 243.

Notons d'abord que *Le jeune dieu* met principalement en scène le personnage de Lisette, jeune Canadienne qui a épousé Didier, un Européen descendant d'une famille de la noblesse française. Peu à peu, Lisette se rend compte que ses valeurs sont incompatibles avec celles de sa belle-famille, et rentre en Amérique. Elle finit néanmoins par se résigner à son sort et, malgré un mariage qu'elle juge raté, se prépare à passer le reste de ses jours à s'occuper de son fils et de son mari.

Nous sommes ici bien loin de l'univers de Valdombre. Le lecteur ne mettra pas longtemps à comprendre l'ironie de ses propos, présente dès l'introduction de sa critique de la pièce :

Parce que j'adore les femmes de lettres, ces bas bleus qui nous rendent la vie si amusante, nous commencerons, si vous le voulez bien, par Mme Yvette O. Mercier-Gouin. C'est un grand nom dans nos lettres, un nom qui éclate, un nom qui sonne et qui fait chic. (*PV*, II, p. 53)

Valdombre se moque de la culture mondaine qui entoure Mercier-Gouin et de sa prétention au statut d'écrivaine. Après avoir ouvert son commentaire en insistant sur le sexe et la classe sociale de la dramaturge, il poursuit en ironisant sur l'improbable diffusion internationale de la pièce. Il écorche au passage le critique de théâtre « bien lissé » (*PV*, II, 53) du *Petit journal* et du *Canada*, Henri Letondal, dont on peut supposer que les positions contre le régionalisme au théâtre agacent Valdombre⁸. Il discrédite ensuite la réception encourageante qu'a obtenue *Le jeune dieu* lorsqu'elle fut jouée à Montréal en 1936⁹ : « Jamais au pays de Québec une femme-écrivain n'aura suscité autant de bruit [...]. Ce fut un tam-tam ridicule et d'une publicité du plus mauvais goût, bien digne des trusts. » (*PV*, II, 54) Le pamphlétaire suggère ainsi que la fortune et l'influence dont jouit la dramaturge ont engendré une critique favorable. Mais, prévient-il, « [j]amais un grand nom et une grosse fortune n'empêcheront la vérité d'apparaître avec la précision et la fureur de la foudre » (*PV*,

⁸ « Il est grand temps que l'on mette fin à cette ridicule et inutile parade de "canayens" en perruques carotte, en pantalons rapiécés, en chemise d'étoffe du pays, et en souliers de bœuf [...]. À quoi bon nous ridiculiser davantage? » affirmait notamment Henri Letondal en 1925 (« Le mois théâtral », *La lyre*, mars 1925, p. 35).

⁹ Notons que Valdombre s'en remet pour sa critique à la version écrite de la pièce et qu'il n'a pas assisté à sa représentation.

II, 55). Avant d'amorcer un bref résumé de la pièce, Valdombre répète son aversion pour le genre théâtral, assimilé aux spectacles des cabarets. Le théâtre, qui devrait

faire éclater la vertu et la morale [...], est devenu une foire ridicule quand ce n'est pas un lupanar des plus dégoûtants. [...] [L]e dramaturge, avec l'ambition coupable d'amasser de l'argent, se plie aux goûts corrompus du public. De là, cette médiocrité du théâtre contemporain et de là, sa saleté. (PV, II, 56)

La pièce de Mercier-Gouin n'échappe pas à ce constat d'immoralité, Valdombre s'insurgeant notamment des excès d'alcool des personnages et des désirs adultères de l'héroïne. En définitive, c'est l'ensemble de la culture mondaine et urbaine représentée dans la pièce que Valdombre critique. Selon lui, ce milieu n'est pas digne d'une représentation artistique : « Au point de vue art pur, il y a un monde que l'artiste véritable se gardera toujours de décrire : c'est le monde des riches. Pourquoi? Parce qu'ils ont une vie absolument vide. » (PV, II, 61) *Le jeune dieu* ne mérite donc pas d'accéder au rang d'œuvre, d'autant plus que la pièce est écrite par une femme : « jamais un artiste, jamais, m'entendez-vous, un *homme* ne jugera cette histoire très littéraire ni d'un concept relevé » (PV, II, 61; Grignon souligne). Il conclut enfin, en s'adressant directement à l'auteure et après avoir relevé quelques fautes de frappe et lui avoir reproché les mauvais jeux de mots et préciosités de langue, que « [p]ersonne ne vous a demandé d'écrire des comédies qui n'en sont pas » (PV, II, 64).

Dans cette critique, les valeurs éthiques priment ainsi sur les valeurs esthétiques comme critères de jugement. La pièce de Mercier-Gouin n'accède pas au rang d'œuvre littéraire; elle est discréditée d'emblée par le statut même de son auteure (femme, bourgeoise, montréalaise). Valdombre aborde brièvement, vers la fin de son article, des éléments formels de la pièce (la langue, les jeux de mots), mais celle-ci est rejetée bien avant, sans même qu'entrent en ligne de compte ces critères. Est-ce dire que l'œuvre doit nécessairement intégrer certaines valeurs éthiques avant d'être lue sous un regard esthétique et littéraire? Dans le cas du

Jeune dieu, la pièce apparaît à ce point éloignée des préoccupations de Valdombre qu'il est même étonnant qu'elle ait fait l'objet d'une critique¹⁰.

Par ailleurs, comme le souligne Daniel Chartier, l'exigence esthétique est beaucoup plus élevée lorsqu'il s'agit d'une œuvre écrite par une femme, et ce dans l'ensemble du corpus critique des années 1930¹¹. On fait difficilement place aux femmes dans le champ littéraire et, lorsqu'elles y accèdent, leurs œuvres sont jugées beaucoup plus sévèrement que celles des hommes. Dans le cas de Valdombre, son jugement est encore plus radical : les femmes ne devraient pas s'occuper de littérature, suggère-t-il lorsqu'il dit à Yvette Ollivier Mercier-Gouin que personne ne lui a demandé d'écrire. Dans les valeurs agriculturistes qu'il défend, mais aussi dans les classes bourgeoises, la femme est reléguée à un rôle traditionnel. Pourtant, Valdombre ne fustige pas l'ensemble de la littérature des femmes. S'il se moque particulièrement des suffragettes et des citadines, les écrivaines Jeannine Lavallée et Thérèse Tardif, entre autres, sont jugées positivement dans les *Pamphlets*¹². Le cas de *Koshawika* de Jeannine Lavallée, publié en 1936, est intéressant, puisque Valdombre est heureux de constater que l'auteure est un bas bleus qui n'en est pas un, puisque son « style mâle » sait faire entendre la vérité, contrairement à bien d'autres « mièvreries » écrites par des femmes. Il accepte donc l'écriture des femmes, dans la mesure où il peut la qualifier de « mâle » ! Ce n'est vraisemblablement pas le cas chez Mercier-Gouin. Il n'est donc pas question de reconnaître une écriture littéraire spécifiquement féminine.

Le jeune dieu apparaît plutôt comme l'expression même des anti-valeurs de Valdombre, le symptôme de la corruption de la morale et de la dépravation des mœurs. Les valeurs éthiques qu'il fait intervenir pour en arriver à cette conclusion sont justifiées par son ethos. Lorsqu'il évoque son aversion pour le genre théâtral et,

¹⁰ Valdombre critique plus généralement les œuvres à thématique paysanne. Il n'aborde le théâtre qu'en de très rares occasions.

¹¹ Voir les chapitres « Jovette-Alice Bernier et Éva Sénécal : la morale de deux romancières » et « Le théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin : égarement et désorganisation du système de réception », Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 177-200 et 241-279.

¹² Voir « Au pays de Québec - Un bas bleu qui n'en est pas un », *PV*, I, 22-27; et « Les livres – Une vieille fille heureuse », *PV*, IV, 89-90.

par ricochet, pour la culture urbaine, Valdombre spécifie qu'il ne fréquente plus les théâtres des villes comme à ses vingt ans, ce qui le « dispense de regarder pendant trois heures des épaules maigrichonnes, jaunâtres en forme de coquilles d'huîtres ou des dos gras de femmes-éléphants qui portent encore la marque des liaisons dangereuses » (*PV*, II, 57). Ces remarques sans nuance sur le milieu théâtral urbain prennent racine dans son expérience ou, pour reprendre les termes de Dominique Maingueneau, dans « l'imaginaire d'un vécu »¹³, au point où ethos et valeurs finissent par se confondre. Valdombre *incarne* les valeurs qu'il défend, il les *incorpore*, pour reprendre la notion de Maingueneau. Il ne se contente pas de montrer la supériorité de ses valeurs, il les associe plutôt à son ethos, qui est traité de façon vivante, comme un personnage. La critique des valeurs urbaines et bourgeoises est associée à une scène précise et caricaturée, celle d'un personnage (Valdombre) assis dans une salle de théâtre, au milieu de femmes bourgeoises en mauvaise santé et de mœurs légères. Évidemment, cette image contraste avec l'image paysanne (Grignon habite Sainte-Adèle, dans les Laurentides) que Valdombre veut présenter de lui-même. Le théâtre est ainsi dénigré non pas pour son esthétique, mais pour l'ensemble de la culture mondaine qui l'entoure.

La littérature des femmes et le théâtre ne sont pas les seules pratiques rejetées par Valdombre au nom de valeurs éthiques. Le même sort est réservé aux œuvres du courant exotique, dont nous traiterons plus loin, et à la littérature d'introspection. Valdombre rejette les œuvres trop centrées sur le « moi », surtout en poésie. Il les considère généralement égoïstes et « païennes »¹⁴. Elles servent le plus souvent à mieux mettre en valeur la supériorité de l'esthétique régionaliste que défend Valdombre.

¹³ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 146.

¹⁴ Voir, notamment, « Les livres – Hasard et moi », *PV*, IV, 69-71, sur *Hasard et moi* (1940) de Pierre Baillargeon.

2.3 Logique de confrontation : le régionalisme triomphant

Les valeurs issues de l'idéologie agriculturiste sont réinvesties, chez Valdombre, en certaines valeurs esthétiques qui, mises en commun, forment le modèle régionaliste. Dans sa critique du roman de Ringuet *Trente arpents*¹⁵ (PV, III, 93-145), le régionalisme devient non seulement l'accomplissement esthétique des valeurs éthiques défendues par Valdombre, mais une victoire sur l'esthétique exotique, qui joue ici le rôle de contre-discours.

Rappelons d'abord que le roman de Ringuet relate la vie d'Euchariste Moisan, paysan propriétaire de trente arpents de terre près de Trois-Rivières. Sur cette terre riche, Euchariste fonde une famille nombreuse. Tout semble aller pour le mieux jusqu'à ce qu'une suite de malheurs l'oblige à quitter sa ferme. Il ira alors rejoindre un de ses fils exilé dans une ville manufacturière de la Nouvelle-Angleterre, où il finira ses jours comme gardien de nuit. Récit de la déchéance paysanne, le roman est par ailleurs l'un des premiers à intégrer autant les canadianismes et le langage paysan. Paru en décembre 1938 chez Flammarion, à Paris, *Trente arpents* est rapidement reçu par la critique canadienne-française comme un chef-d'œuvre. L'épisode *Maria Chapdelaine*, survenu quelque vingt ans plus tôt, est néanmoins toujours frais à la mémoire des critiques, lesquels n'ont pas oublié l'erreur d'avoir mal reçu l'édition montréalaise alors que le roman, une fois paru en France quelques années plus tard, connaît un succès mondial retentissant. Bien préparés à attendre le chef-d'œuvre national, écrit par un « vrai Canadien » cette fois, les critiques verront un juste retour des choses lorsque paraîtra *Trente arpents* : « on trouve ici une véritable victoire sur *Maria Chapdelaine*¹⁶ » écrit Ernest Bilodeau, critique au *Devoir*. Si les critiques sont unanimes à reconnaître l'importance du roman, sa réception témoigne de nombreuses divergences quant aux causes qui en font le nouveau chef-d'œuvre national. Pour certains, le roman, par la fidélité de son portrait

¹⁵ Ringuet, *Trente arpents*, Paris, Flammarion, 1938, 292 p. La critique de Valdombre s'intitule « Les trente arpents d'un canayen ou le triomphe du régionalisme ».

¹⁶ Ernest Bilodeau, « Les livres et les auteurs. Notes outaouaises. Variations sur *Trente arpents* », *Le Devoir*, vol. 30, n° 28, 4 février 1939, p. 8.

de la vie paysanne, est un document précieux (Jean-Charles Harvey¹⁷, Robert Brasillach¹⁸); pour d'autres, ses qualités stylistiques rivalisent avec plusieurs romans français et attestent l'appartenance de la littérature canadienne-française à la tradition littéraire française (Louis Dantin¹⁹); et pour d'autres encore, la langue et l'esthétique du roman confirment la singularité et l'autonomie de la littérature canadienne-française²⁰.

C'est dans cette dernière perspective que se situe Valdombre dans sa critique de cinquante-deux pages de mars 1939²¹ sur *Trente arpents*. En rattachant le roman au mouvement régionaliste, Valdombre déplace le débat critique, jusque-là surtout porté à encenser *Trente arpents* et à en faire le nouveau chef-d'œuvre canadien. Pour comprendre l'audace de la position de Valdombre, il faut savoir que le 22 décembre 1938, soit quelques jours à peine après la parution du roman, Gérard Dagenais, critique au journal *Le Canada*, cite la préface que Ringuet aurait voulu inclure à son roman, mais que l'éditeur parisien avait refusé de publier. Dans cette préface, l'auteur écrivait : « Ce roman n'est pas un roman régionaliste : les paysans que j'ai connus n'étaient pas des héros²². » Cette phrase semble avoir fait son chemin parmi les critiques de l'époque puisque peu, avant Valdombre, ont osé aborder de front la question du régionalisme.

¹⁷ Voir Jean-Charles Harvey, « Critique littéraire. *30 arpents*. Grand roman du terroir de notre compatriote Ringuet », *Le Jour*, vol. 2, n° 15, 24 décembre 1938, p. 2.

¹⁸ Voir Robert Brasillach, « Causerie littéraire. Ringuet : *Trente arpents* », *L'Action française*, vol. 32, n° 12, 12 janvier 1939, p. 5.

¹⁹ Voir Louis Dantin, « Critique littéraire. *Trente arpents* par Ringuet », *L'Avenir du Nord*, vol. 43, n° 9, 3 mars 1939, p. 1-2.

²⁰ Pour une description détaillée des différentes étapes de la réception de *Trente arpents*, voir Daniel Chartier, « *Trente arpents* : la consécration française », *op. cit.*, p. 139-176.

²¹ Le numéro des *Pamphlets* contenant l'article est daté de février, mais le numéro ne paraîtra finalement qu'en mars.

²² Gérard Dagenais, « Les lettres. *30 arpents* par Ringuet », *Le Canada*, vol. 36, n° 220, 22 décembre 1938, p. 2; cité dans Francis Parmentier, « La réception critique de *Trente arpents* dans la presse québécoise des années 1938-1939 », Jean-Paul Lamy et Guildo Rousseau [dir.], *Ringuet en mémoire. 50 ans après Trente arpents*, Sillery (Québec), Septentrion, 1989, p. 79.

2.3.1 Quels régionalismes?

Faire de *Trente arpents* la grande œuvre régionaliste est donc provocateur, d'autant plus que le mouvement, au Québec, s'effrite durant les années 1930. Les critiques sont généralement réticents à parler du régionalisme, peut-être à cause de l'ambiguïté du terme qui tend à englober des notions parfois contradictoires. Par ailleurs, la querelle entre exotiques et régionalistes étant terminée depuis plus d'une quinzaine d'années au moment où Grignon publie ses *Pamphlets*, il apparaît moins pertinent pour les critiques de défendre cette esthétique. Si Claude-Henri Grignon, à la fin des années 1930, apparaît comme une figure de proue du mouvement, il faut savoir que le romancier en a une conception bien à lui.

Annette Hayward identifie deux principaux pôles au régionalisme québécois du début du XX^e siècle, celui de la Société du parler français et celui de l'Action française. Fondée en 1902 à Québec, la Société du parler français se consacre « à l'étude et au perfectionnement » de la langue française au Canada. Le régionalisme qu'elle promeut, sous les auspices d'Adjutor Rivard, est « conservateur et fort catholique ». Il défend une « certaine autonomie culturelle et linguistique face à la France », sans qu'il soit question, écrit Annette Hayward, « de s'en affranchir totalement²³ ». La culture canadienne-française demeure ainsi une « province intellectuelle » de la France. Dans ce contexte, la littérature est un outil servant à conserver la langue et la culture françaises en Amérique, ce qu'elle devait accomplir en véhiculant une image idéalisée du passé français (tradition et histoire). Le groupe de l'Action française gravitant, à Montréal, autour de Lionel Groulx, quant à lui, aura beaucoup d'influence durant les années 1920, donc après la Société du parler français. L'idéologie politique et sociale qu'il diffuse est fortement nationaliste, tout en demeurant catholique et conservatrice. Il défend l'idée d'une nation autonome, par rapport à la France et au Canada anglais, constituée de ses propres champs culturels et politiques. Dans ce contexte, la littérature doit asseoir les bases de la culture en relayant un passé idéalisé. L'enjeu principal n'est donc pas seulement

²³ Annette Hayward, « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40, mai 1993, p. 15.

esthétique. En restant largement attaché aux idéologies cléricale et conservatrice, le régionalisme s'oblige à un programme esthétique qui consiste à représenter ce qu'on croit traditionnellement être la plus grande distinction de la culture canadienne-française, la terre. Le consensus est fait à ce propos. Le débat se situe plutôt sur la teneur de l'adjectif « national ».

Dans ce contexte idéologique, la question de la langue n'est jamais bien loin. Pour certains nationalistes de l'Action française, comme Henri d'Arles, acquérir une autonomie politique et culturelle nécessite de prendre une distance vis-à-vis de la norme française. Pour les bon-ententistes près du Parler français, Adjutor Rivard en tête, il faut plutôt se faire les représentants de la norme française en Amérique, sans nécessairement exclure des expressions et un vocabulaire régionaux. Au tournant des années 1930, Rivard prendra d'ailleurs ses distances face au régionalisme, voyant la connotation nationaliste prendre trop d'ampleur avec l'influence politique grandissante de Lionel Groulx et de ses émules.

2.3.2 *Le régionalisme selon Valdombre*

Habitué à faire les choses autrement, Valdombre se situe dans une classe à part lorsqu'il parle de régionalisme. « Maudit! Que je suis content! Que je trépigne d'aise! » (PV, III, 140) s'exclame-t-il à propos de *Trente arpents*. Il a toutes les raisons de se réjouir, puisque pour lui, le roman est l'apothéose du régionalisme qu'il défend. Plutôt qu'une revanche sur *Maria Chapdelaine* comme l'ont lu la plupart des critiques canadiens, *Trente arpents* confirme pour Valdombre la victoire du mouvement sur les exotiques. Cette lecture peut étonner lorsque l'on sait que la querelle entre les régionalistes et les exotiques a connu son apogée en 1918-1919 et que, durant les années 1920, plusieurs critiques ont attesté la mort de l'exotisme. Pour Honoré Parent, c'est le succès mondial de *Maria Chapdelaine* qui atteste la mort de l'exotisme : « Soudain, le succès fulgurant de *Maria Chapdelaine* raye la nue comme un éclair. On pouvait donc, à même notre terreau, faire germer des chefs-d'œuvre! La preuve en était faite.... Depuis nos écrivains ont repris

confiance²⁴. » Pour Annette Hayward, le débat introduit au début des années 1930 par Alfred DesRochers et Albert Pelletier sur le canadianisme intégral ferme véritablement la querelle entre exotiques et régionalistes :

Ce canadianisme intégral qui combine des prises de position des deux camps exotique et régionaliste, constitue de toute évidence une conséquence, un produit, de la querelle. L'attitude négative envers les influences de la France qu'on y discerne, ainsi que l'hypothèse d'une littérature en langue canadienne, effraient cependant les critiques modérés (dont Camille Roy et Louis Dantin) et les amènent à renier ou à dénoncer le canadianisme intégral, le régionalisme, et toute manifestation de "provincialisme étroit" ou d'un esprit protectionniste. Ainsi les derniers participants de la querelle sont-ils amenés à renoncer à leurs prises de position d'antan et la scène littéraire s'ouvre-t-elle à de nouvelles préoccupations²⁵.

Ramener *Trente arpents* au cœur d'une querelle qui n'en est plus une remplit d'abord des exigences polémiques liées au genre du pamphlet, mais témoigne aussi de la position intransigeante de Valombre sur la littérature canadienne-française : si des œuvres louables ont été produites autour des thèses régionalistes, « [n]os rimailleurs et nos romanciers, pour la plupart, manquent de talent. Cette carence d'idées et d'expression n'implique pas que le régionalisme soit mauvais ni un état littéraire que l'on doive méconnaître. » (PV, III, 104; Valombre souligne.) La preuve ultime de la victoire des régionalistes est la trajectoire oblique qu'a suivie Ringuet, pseudonyme de Philippe Panneton, depuis ses débuts comme écrivain. En effet, l'auteur de *Trente arpents* fréquentait durant les années 1910 le groupe de l'Arche, puis les exotiques de la revue *Le Nigog*, dont les positions sur l'art et la littérature rejoignaient celles de courants français défenseurs de l'Art pour l'art, donc à cent lieues de la question paysanne. Pourtant, Claude-Henri Grignon comme Philippe Panneton ont tous deux été membres de l'École littéraire de Montréal durant les années 1920. Valombre se garde bien de mentionner ce lien qui le rapproche de Panneton, optant plutôt pour le présenter d'abord comme son opposé. Il rappelle ensuite tout au long de son article la conversion de Ringuet au régionalisme :

²⁴ Honoré Parent, « Préface », Léo-Paul Desrosiers, *Nord-Sud*, Montréal, Les éditions du Devoir, 1931, p. 7.

²⁵ Annette Hayward, « La querelle des régionalistes et des "exotiques" : mise au point historique », *Quebec Studies*, n° 12, Spring-Summer 1991, p. 97.

Il faut y songer : Philippe Panneton, l'une des colonnes de l'*Arche*, du *Nigog*, le Français raffiné, l'ami des Dugas, des Morin, des Roquebrune, des Chauvin, des Francoeur, des Barbeau et de combien d'autres. (PV, III, 139-140)

Et il poursuit :

Tout cela pour conclure que les Exotistes avaient bien tort en 1918 de lever la lèvre sur mes critiques, puisque l'un des leurs, en 1939, vient confirmer mes dires et, à l'aide d'un roman régionaliste par la langue, régionaliste par son atmosphère et son sujet, consacrer la naissance ou mieux la découverte d'une littérature proprement canadienne-française. (PV, III, 140)

La polarisation des clans et la façon dont Valdombre se place au centre de la querelle comporte une importante dimension polémique, pilier de la critique, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Retenons pour l'instant que Valdombre ramène *Trente arpents* à la découverte de la littérature canadienne-française.

Jusqu'ici, donc, Valdombre ne s'éloigne pas d'autres positions régionalistes voyant le mouvement comme synonyme d'une littérature nationale, à la différence qu'il considère cette dernière à peine naissante, alors que des critiques comme Camille Roy se battent depuis le début du siècle pour la consacrer. Valdombre se distingue surtout par sa position sur la langue. La langue de *Trente arpents*, teintée de canadianismes et fortement imprégnée de la culture paysanne, est la pierre angulaire d'une littérature affranchie du provincialisme français, selon lui :

Jamais nous n'aurons une littérature nationale, je veux dire *originale*, si nous ambitionnons d'utiliser la langue française telle qu'écrite aujourd'hui en France et si nous abordons le roman psychologique à la Bourget ou à la Mauriac. La terre est notre parlure! Voilà! (PV, III, 108; Valdombre souligne.)

À ce compte, il se situe plutôt dans la perspective de l'Action française, qui réclamait pour la littérature canadienne-française une langue singulière. Il se tient aussi près du canadianisme intégral d'Albert Pelletier, critique tapageur et ami de Valdombre qui évoluait durant les années 1930, lequel prônait ni plus ni moins le développement d'une langue propre au Canada français qui ne renie pas les « parlures » régionales. L'insistance de Valdombre sur le terme « original », en italique dans le texte, indique les précautions qu'il prend face au glissement nationaliste que pourrait recouvrir le terme de littérature nationale. Valdombre prône

une autonomie littéraire face aux idéologies, comme en témoigne son insistance sur la forme, la langue et le style de l'œuvre. La littérature ne doit pas soutenir des thèses et encore moins idéaliser les sujets qu'elle présente. À un critique qui reprochait à Ringuet d'avoir forcé le héros de son roman à s'exiler aux États-Unis, Valdombre répond : « Le romancier n'existe pas pour farder la vie. [...] Panneton ne pouvait pas trahir la vérité ni tromper l'Art. » (*PV*, III, 143) Tout en dénonçant le roman expérimental à la Émile Zola et les égarements métaphoriques des auteurs réalistes, Valdombre est partisan du roman objectif capable de dénoncer crûment une réalité, et répugne à toute tentative de « faire du style ». Il apprécie donc d'autant plus le style froid et précis de *Trente arpents*, dont le lien avec la rigueur qu'exige la profession de médecin de Ringuet est relevé par à peu près tous les critiques.

Mais si, dans le cas qui nous préoccupe, Valdombre s'oppose au nationalisme de Groulx, l'ensemble des *Pamphlets* nous révèle pourtant une grande sympathie pour le travail du chanoine et de son groupe. Nous révélons ici une contradiction qui parcourt l'ensemble des *Pamphlets* : Valdombre s'obstine à y entremêler littérature et politique, alors qu'il trace en même temps une frontière nette entre les deux champs. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le texte liminaire des *Pamphlets* est clair à ce propos : « On ne s'étonnera pas de me voir accorder dans mes pamphlets une large place à la littérature, que je mets bien au-dessus de la politique. » (*PV*, I, 6) Valdombre place Groulx davantage du côté politique; il ne pourrait intervenir légitimement du côté littéraire, d'autant moins que jamais Valdombre n'admettra se ranger du côté d'une école de pensée, quelle qu'elle soit. L'originalité de la position de Valdombre demeure donc son ouverture à l'autonomie du champ littéraire par rapport aux enjeux politiques, ce qui ne l'empêche pas d'entourer le régionalisme d'une importante dimension morale.

Le reproche qu'adresse Valdombre à Ringuet de parfois s'immiscer dans son récit et d'y émettre ses opinions témoigne d'une ambivalence entre valeurs esthétiques et valeurs éthiques : « On se demande si l'auteur n'ambitionnait pas

d'écrire un pamphlet contre la paysannerie plutôt qu'un roman. » (PV, III, 131) Et plus loin :

Si on lit *Trente arpents* avec attention, on se rend compte que l'auteur, un moment, se montre impartial et peint d'une manière objective. Soudain, le polémiste apparaît et, pour des raisons que je devine, il intervient dans la vie de ses personnages et leur fait commettre des actes et tenir des propos absolument étrangers aux paysans tels que je les connais. (PV, III, 132)

Il condamne surtout l'emploi de nombreux sacres qui ponctuent les dialogues du roman et rendent exagérément grossiers les paysans. S'il refuse à Ringuet le droit de critiquer les écarts langagiers des paysans, il approuve en même temps que le roman ait su crûment mettre en lumière une plaie de la société canadienne-française, la désertion du sol. Valdombre tient ainsi un double discours que la conclusion de son article expose bien :

Disons même que c'est la découverte du roman régionaliste canadien-français, non pas un régionalisme mièvre à la Blanche Lamontagne, mais plutôt un *essai brutal* vers l'objectivité, la ligne drue, la ligne paysanne, la ligne droite. (PV, III, 145; nous soulignons.)

D'un côté, il souligne l'objectivité et le style du roman et refuse les critiques que Ringuet émet dans son récit, et de l'autre, il qualifie l'œuvre d'« essai » parce qu'elle prend position face à la déchéance qui menace la culture paysanne. Il y a ainsi une contradiction dans le discours de Valdombre, laquelle serait attribuable, dans ce cas-ci, à une double posture, l'une de pamphlétaire, et l'autre de critique et d'esthète.

2.3.3 Les exigences polémiques

La flexibilité avec laquelle Valdombre critique le roman n'est pas si étonnante compte tenu des exigences du genre pamphlétaire. Dans le portrait sombre que dresse Ringuet de la paysannerie, Valdombre voit un écho à son propre discours, clamant que la perte des valeurs attachées à la terre entraîne la corruption de la société canadienne-française. Le pamphlétaire s'accorde ici avec ce que Marc

Angenot appelle la « vision crépusculaire du monde²⁶ », posture incontournable du genre pamphlétaire, où la société est présentée comme allant tout droit vers la défaite, la ruine, par rapport à un âge d'or perdu. En même temps, il est paradoxal que la déchéance que présente le roman fonde justement le triomphe de sa représentation. Si Valdombre use d'un ton alarmiste au sujet de la paysannerie, il considère néanmoins que le roman ouvre un nouveau cycle de la littérature nationale. Or, c'est plutôt l'inverse qui se produira, puisqu'en fait, *Trente arpents* signe, avec *Le Survenant* six ans plus tard, la fin des romans de la terre.

Aussi, son discours triomphaliste est motivé par une autre exigence du pamphlet, celle de la polémique, puisque s'il y a triomphe, c'est nécessairement contre un adversaire. À cet égard, Marc Angenot écrit:

Si convaincu que soit le pamphlétaire, si plein de l'évidence qu'il porte face au désordre du monde, son argumentation n'est jamais unilatérale; il a besoin de l'objection, de la réfutation – qu'il pourra à son tour réfuter; solitaire, il fait comparaître en un lieu mythique ses adversaires et leur offre un combat d'idées auquel il leur interdit de se dérober; il cherche un terrain de vérité, cette vérité qui ne jaillit que du heurt des contraires²⁷.

Ainsi, la référence aux exotiques joue le rôle de contre-discours dans cet article. Le sort du combat qui se déroule ici est néanmoins réglé d'avance et fait plutôt figure de spectacle. Le pamphlétaire multiplie les invectives, railleries et autres diminutifs envers les exotiques : le poète Paul Morin devient « Popaul Morin », les écrivains de l'*Arche* sont des « fils à poupa » qui jouent les « bohèmes à l'eau de rose », et le *Nigog* regroupe une tribu de « salonnards » qui prenaient les lecteurs pour des « médiocres » et des « primaires ». Le long détour que prend Valdombre pour présenter les exotiques et raconter la querelle poursuit l'objectif de *binariser* les positions. Aussi, il discrédite systématiquement les exotiques et insiste sur le fait qu'il défend le régionalisme depuis 1917. De cette façon, il s'évite d'avoir à argumenter, son discours étant de toute façon le seul valable puisque les exotiques

²⁶ « Le noyau invariant de toute parole pamphlétaire est la nostalgie d'un Âge d'or et le sentiment d'une dégradation irréversible des valeurs culturelles ou sociales, dégradation dont on ne voit encore que les signes avant-coureurs. » (Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langage et société », 1982, p. 94.)

²⁷ *Ibid.*, p. 285.

se sont maintenant rangés du côté des régionalistes, comme il veut le prouver en décrivant le parcours de Ringuet. Valdombre signe ainsi une mise en scène critique – dont nous verrons plus en détail les mécanismes dans le chapitre suivant – dans laquelle les acteurs exotiques tergiversent alors que ses propres positions régionalistes, qu'il projette sur *Trente arpents*, représentent la ligne droite et sûre.

Néanmoins, en mettant en parallèle le régionalisme valdombrien avec d'autres tendances du même mouvement, nous voyons bien qu'il s'accapare le terme de façon stratégique. Il y a deux régionalismes dans cet article des *Pamphlets* : l'un esthétique (thématique paysanne, langue canadienne et style original), qui lui permet de dépasser un jugement de l'œuvre basé sur un idéal de représentation nationale tout en affirmant ses valeurs éthiques agriculturistes; et l'autre discursif, qui sert à lui assurer la victoire face à l'adversaire exotique. Son régionalisme est défendu par lui seul et sa façon de rejeter le nationalisme littéraire se rapproche même des positions exotiques : « Marcel Dugas [...] s'est toujours moqué (et avec raison) de la plupart de nos poètes nationaux, exploiters du drapeau de Carillon, des chaudières à vache, de notre sainte histoire » (*PV*, III, 96), admettra-t-il. Valdombre croit possible l'établissement d'une littérature nationale « à condition d'être une littérature, c'est-à-dire autre chose qu'un ensemble d'écrits sans valeur littéraire propre²⁸ », comme l'écrivait Olivar Asselin, un autre de ses modèles. Nous avons pourtant vu que les valeurs éthiques de Valdombre déterminaient ses valeurs littéraires : l'originalité du style (dans sa distinction de la littérature française), la thématique paysanne, l'utilisation des canadianismes se rapportent toutes, d'une manière ou d'une autre, à l'agriculturisme et sont conditionnelles à l'édification du chef-d'œuvre. L'éthique est donc inséparable de l'esthétique. La littérature véhicule un discours, l'agriculturisme, qui prend forme dans une esthétique, le régionalisme.

²⁸ Olivar Asselin, « Préface », Jules Fournier, *Anthologie des poètes canadiens*, Montréal, [s. é.], 1920, p. 8.

2.4 Les vivants et les autres

À l'image de l'opposition entre exotiques et régionalistes, Valdombre développe dans sa critique littéraire un système axiologique dans lequel deux pôles se font face, les « vivants » et les « autres ». Il avait déjà exprimé cette dualité dans le premier pamphlet qu'il avait publié en 1922, intitulé justement *Les vivants et les autres*. Alors en plein cœur de la querelle entre les exotiques et les régionalistes, Valdombre publie à compte d'auteur une plaquette de seize pages, qui comprend trois articles : le premier en réponse à une conférence de Victor Barbeau, rangé du côté exotique; le second sur Nérée Beauchemin, poète de la terre dont Valdombre veut faire un modèle de la littérature régionaliste; et finalement un court texte qu'il intitule « Épigraphe pour un baigneur », dans lequel il définit les catégories de « vivants » et d'« autres » :

Les Vivants, ce sont les régionalistes, les écrivains nécessaires que réclame depuis si longtemps une littérature naissante. Les Vivants, ce sont les hommes de foi qui croient en la beauté d'une âme canadienne que les lettres françaises doivent magnifiquement traduire. Les autres, ce sont les exotiques, faussaires de la pensée et du style²⁹.

Les catégories de Valdombre ont une fonction ouvertement polémique, mais au-delà de la querelle entre exotiques et régionalistes, elles révèlent un système axiologique auquel les *Pamphlets* font toujours écho quinze ans plus tard. Les « vivants », ce sont les hommes de la terre attachés à la tradition et, comme leurs aïeux l'avaient fait pour le sol, défricheurs d'une littérature naissante, qui demeurera ainsi « la gardienne toujours fidèle des intérêts supérieurs de la race et de la nationalité³⁰ », comme l'écrit Camille Roy. Les « autres », ce ne sont pas les morts, mais des compatriotes traîtres qui désirent intégrer à la culture canadienne-française une expérience de l'altérité liée à la modernité urbaine, à l'exotisme au sens propre et aux nouvelles formes littéraires de l'avant-garde européenne. Ce sont les « autres » parce qu'on ne les reconnaît pas, parce qu'ils ont perdu leurs racines; leur ouverture à la modernité est inadmissible, car leur démarche artistique n'assure aucune

²⁹ Valdombre [Claude-Henri Grignon], *Les vivants et les autres*, n° 1, mai 1922, p. 15.

³⁰ Camille Roy, *Essais sur la littérature canadienne*, Montréal, Beauchemin, 1913, p. 232.

continuité avec le passé. Pour cela, ils sont reniés : « M. Turc n'est pas l'homme d'absolu, l'intransigeant, le sectaire, l'homme de foi qui nous arrachera des ténèbres et du lieu-commun. Il n'est pas le littérateur qu'un pauvre peuple réclame. Qu'il s'en aille à Paris³¹ », écrit Valdombre à propos de Victor Barbeau (surnommé Turc), définissant par le fait même l'horizon d'attente des « vivants ». Ces derniers recherchent « la ligne droite », l'absolu, une affirmation ferme et univoque de l'existence culturelle du peuple canadien-français qui serait portée par un littérateur de génie.

Il n'est pas étonnant, à ce titre, qu'une critique des positions de Barbeau prenne place dans le premier pamphlet de Valdombre. Le Lion du Nord a entamé son œuvre pamphlétaire en réaction aux positions de Barbeau, comme en témoigne sa première plaquette. Nous pouvons ainsi nous demander dans quelle mesure il n'a pas voulu se faire le pendant régionaliste de Barbeau. Les similitudes entre Turc et Valdombre sont nombreuses. Personnage intransigeant qui affectionnait autant que Valdombre la libre-pensée et les coups de gueule, et recherchait autant que lui la polémique ouverte, Turc a fait partie, comme Valdombre, de l'École littéraire de Montréal durant les années 1920. Comme Valdombre, il publie des chroniques littéraires dans les journaux, ainsi que des pamphlets³². Valdombre fait peu écho à Turc dans les *Pamphlets*. Pourtant, deux essais de Barbeau y sont critiqués fort positivement, *Pour nous grandir* (PV, I, 265-289) et *Mesure de notre temps* (PV, II, 407-414), et témoignent d'une admiration sincère pour le polémiste. Valdombre reconnaît le parler franc et inflexible de Barbeau, qu'il perçoit comme un interlocuteur à sa hauteur. Turc a eu certainement une influence considérable sur l'œuvre pamphlétaire et polémique de Grignon, qui aurait sans doute voulu en faire sa « tête de Turc ». Cependant, au moment où Valdombre entame ses *Pamphlets*, Barbeau n'est plus le polémiste qu'il était durant les années 1920. Notamment

³¹ Valdombre, *Les vivants et les autres*, op. cit., p. 8.

³² Dans *La Presse*, il tient de 1918 à 1922 une chronique intitulée « Au fil de l'heure ». Barbeau fait paraître ses *Cahiers de Turc* en 1921 et 1922, puis en 1926 et 1927, qui, comme les *Pamphlets*, prennent la forme d'une plaquette mensuelle d'une trentaine de pages et traitent principalement de littérature et de politique. Pour une description complète du parcours de Barbeau, voir Chantale Gingras, *Victor Barbeau. Un réseau d'influences littéraires*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 2001, 220 p.

cofondateur et président de la Société des écrivains canadiens, président du PEN Club de Montréal, professeur à l'Université McGill et à l'Université Laval, Barbeau retient désormais ses coups de gueule. Il demeure néanmoins en toile de fond des *Pamphlets*, un alter ego fantôme du côté des « autres ».

En reprenant les valeurs éthiques défendues dans la critique du *Jeune dieu*, les valeurs esthétiques régionalistes triomphantes dans l'article sur *Trente arpents* et les catégories de « vivants » et d'« autres », nous pouvons dégager les oppositions telles que décrites dans le tableau 2.1.

Tableau 2.1

Valeurs éthiques et esthétiques des « vivants » et des « autres »

	Vivants	Autres
Éthique	paysan	urbain
	modeste	mondain
	écrivain	écrivaine
	catholique	profane
	moral	immoral
Esthétique	canadianismes	préciosité
	roman	théâtre/poésie intime
	régionaliste	exotique
	littéraire	non littéraire

Si Valdombre se range du côté des régionalistes durant les années 1920, sa critique de *Trente arpents* montre la perception singulière qu'il a du mouvement quinze ans plus tard. Il faut ainsi relativiser les catégories d'exotique et de régionaliste, moins radicales qu'en plein cœur de la querelle. Il n'en demeure pas moins qu'un tel dualisme est bien présent dans les *Pamphlets*. Pour être incompatible avec les valeurs tant éthiques qu'esthétiques de Valdombre, Yvette Ollivier Mercier-Gouin est rejetée violemment. Elle fait partie des « autres », d'une classe d'individus qui ont perdu, comme les exotiques des années 1920, le sens des valeurs authentiques, nécessairement paysannes. Au contraire, *Trente arpents* a l'avantage de regrouper toutes les facettes des « vivants », en plus d'être rehaussé d'une dimension critique chère au pamphlétaire. Rares sont les œuvres critiquées qui ne se rangeront pas d'un côté ou de l'autre. L'univers discursif et l'ethos qu'il se construit ne permettent pas les nuances, d'où l'insistance sur les pôles des « vivants » et des « autres ». Valdombre écrit pour les vivants, ce qu'il affirme dès le texte liminaire : « Je n'ai jamais écrit pour les cadavres. » (*PV*, I, p. 6)

2.5 Conclusion

L'agriculturisme que défend Valdombre, un concentré des valeurs des « vivants », est certainement une réaction au modernisme (l'industrialisation, l'urbanisation et la culture de masse sont commentés dans les *Pamphlets* notamment). Par contre, il serait inexact d'y voir un refus radical de la modernité. Valdombre veut plutôt s'assurer que la société canadienne-française n'acceptera pas ces changements sans s'accrocher aux valeurs traditionnelles et aux images du passé. Comme l'écrit Fernand Dumont, « [la] reconstitution du passé canadien-français est alors moins la recherche empirique d'un donné [...] que le dégagement et le rappel d'une *continuité de sens*, d'un retour à des archétypes qui puissent fonder un destin³³ ». Pour Dumont, la continuité de sens devient la conscience

³³ Fernand Dumont, « Du début du siècle à la crise de 1929 : un espace idéologique », Fernand Dumont, Jean Hamelin, Fernand Harvey et Jean-Paul Montminy [dir.], *Idéologies au Canada français. 1900-1929*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Histoire et sociologie de la culture », 1974, p. 9. Nous soulignons.

historique de la société canadienne-française des années 1920. La tradition, chez Valdombre, fait sens dans l'œuvre littéraire. Les valeurs traditionnelles forment ainsi à la fois une éthique et une conscience historique, c'est-à-dire ce qui fait sens pour un peuple, qui se complèteront d'une esthétique dans l'œuvre littéraire, c'est-à-dire la recherche d'une forme de représentation qui rend compte de cette conscience. L'agriculturisme, dans cette perspective, dépasse la conception qu'en avait Michel Brunet : elle n'est pas qu'une glorification du passé, qu'un refus radical de la modernité, qu'un refuge dans la coutume; elle devient aussi une conscience historique qui, incarnée dans le littéraire, devient le lieu où peut s'accomplir le *destin* dont parle Dumont. Histoire et littérature sont ainsi liées, comme en témoigne ce passage du texte liminaire : « On ne s'étonnera pas de me voir accorder dans mes pamphlets une large place à la littérature [...], car un peuple sans littérature est un peuple sans histoire et un peuple qui ne s'occupe pas de littérature est un peuple d'idiots. » (*PV*, I, 6) Valdombre répond donc à son tour, comme nombre de ses prédécesseurs, au rapport Durham, qui recommandait au lendemain des Rébellions de 1837-1838 l'assimilation des Canadiens français, un « peuple sans histoire ni littérature ».

Valdombre favorise l'édification d'une littérature au futur antérieur, paradoxe que la critique de *Trente arpents* expose bien. Il prône une littérature forte, autonome de la France et d'autres champs, une littérature à venir, une littérature de l'espoir qui fonde un destin, mais qui prouve la nécessité du passé, qui reste authentique, qui arrive à comprendre que l'essence de la nation est paysanne et de langue canadienne. Valdombre recherche une réponse absolue dans la littérature, un peu comme l'écrit Dominique Garand à propos du pamphlétaire en général :

Il en veut aux pouvoirs de ne pas être assez puissants; il en veut au discours de ne pas posséder la vérité. Le pamphlétaire, s'il répond à cette structure perverse, croit qu'il existe un Signifiant suprême qui ferait Loi, qui abolirait le relatif : c'est à l'ombre de ce Maître qu'il rêve de se reposer³⁴.

³⁴ Dominique Garand, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 48.

La littérature n'est pas relative chez Valdombre, elle est ultime. C'est pourquoi il refuse la nuance et le compromis dans l'ensemble de son discours critique et, bien souvent, manichéen.

Le maintien des oppositions est nécessaire à la construction de l'ethos valdombrien, est nécessaire à la tenue même du discours : « L'important c'est que les hommes luttent, parce qu'il n'y a que dans la lutte qu'ils deviennent meilleurs, autrement ils pourrissent vite. » (PV, II, 376) Dans les *Pamphlets*, pourtant, il n'y a qu'apparence de lutte, l'autre confirmant toujours, en définitive, le moi. Le discours part du moi, fait un rebond sur le discours adverse et revient au moi, construisant ainsi un ethos tout-puissant, la valeur absolue chez Grignon. La conclusion à la critique de *Trente arpents* est éloquente à ce propos : « Je salue Panneton avec honneur, avec joie, lui, un écrivain de race. Et je m'en vais de ce pas me promener dans la campagne. Il fait si beau ! » (PV, III, 145) Valdombre signifie ainsi que la paysannerie n'est pas qu'un discours, mais qu'elle est ainsi vécue. C'est en ce sens que Pierre Rouxel affirmait que « discours autobiographique et discours polémique finissent par se fondre pour ne plus faire qu'un seul et même discours, celui du narrateur parlant de lui, de ses valeurs surtout³⁵ ». L'apparence de lutte sert la représentation du moi triomphant qui dépasse ainsi les catégories des « vivants » et des « autres ». Dans les *Pamphlets*, le moi « fait une scène », ce qui peut s'entendre de deux manières. Le pamphlétaire s'offre en spectacle en haussant le ton, en décriant l'imposture, en dénonçant. Mais plus encore, il devient une sorte de metteur en scène qui place dans un champ discursif fantasmé divers discours personnifiés dans des acteurs (Mercier-Gouin en pseudo-artiste bourgeoise; Ringuet en exotique défroqué) auxquels il donne plus ou moins un grand rôle selon qu'ils mettent en valeur ou menacent la cohérence de l'ethos.

³⁵ Pierre Rouxel, *op. cit.*, f. 610.

CHAPITRE TROISIÈME

MISE EN SCÈNE DE L'ETHOS

Chez Valdombre, l'ethos devient une prise de position et s'incarne dans des valeurs éthiques et esthétiques fondamentales, qui, chacune à sa manière, contribue à la construction du moi tout-puissant. La dureté avec laquelle Valdombre impose ses valeurs est nécessaire au maintien de son discours : en étant univoque et intraitable, en se braquant devant le discours de l'autre, le pamphlétaire crée lui-même une partie des conflits qui motivent sa « quête ». En ce sens, le pamphlet est un discours qui s'autogénère. S'il y a polémique, si le discours s'affiche en réaction à divers phénomènes (littéraires et politiques d'abord, dans le cas qui nous occupe), la fatalité avec laquelle le pamphlétaire lit le monde conduit plutôt à un cul-de-sac. « Il est déjà trop tard », nous prévient-il, manière facile (ou habile, c'est selon) de détourner le discours de l'autre dans ses propres intérêts. Lorsque le monde faillit, il ne faut s'en remettre qu'à soi. Le fatalisme du discours pamphlétaire est un constat d'échec, mais il permet en même temps de souligner une force de caractère : le pamphlétaire est le seul à être suffisamment éclairé pour oser dire les vérités « qui font mal », l'annonce d'une fin que personne ne veut voir. Énoncer l'échec, voilà une définition de la dénonciation pamphlétaire. Mais cette dénonciation ne peut être prise à la lettre. Si le discours est souvent alarmant, il prend néanmoins la forme d'un spectacle. Le pamphlétaire imagine que tous les projecteurs sont braqués sur lui. Comme le gladiateur dans l'arène, il prend plaisir à défaire ses adversaires sous le

regard amusé du public, qu'il prétend défendre. Le discours pamphlétaire s'avère cependant un spectacle truqué, une mascarade où le héros et ses alliés sont invincibles. La finalité du discours ne tient pas tant à la dénonciation de l'autre qu'au retour obligé vers le soi, qui se trouve renforcé texte après texte, victoire après victoire. L'éthos et les valeurs qu'il incarne sont donc à la fois le point de départ et le point d'arrivée du discours. La boucle qui se forme est une mise en scène que nous aimerions dans ce chapitre mettre en lumière dans le cas de Valdombre.

3.1 Narration et argumentation

En analysant le texte liminaire des *Pamphlets* (PV, I, 1-7) à l'aide du schéma actantiel de A.J. Greimas et de certaines notions de narratologie, Bernard Andrès soulignait déjà la fictionnalité de ce discours pamphlétaire¹. La signature « Valdombre » représente pour Andrès une figure fictive qui s'approprie le « je » de l'énoncé et s'investit d'une quête, celle de la « Vérité » et de la « Lumière ». Sur le plan de l'énonciation pamphlétaire, le but ultime est celui de la publication, qu'il faut coûte que coûte rendre nécessaire et maintenir, d'où l'insistance de Valdombre à faire du lecteur-abonné son allié. La narrativité du discours est perçue comme une stratégie phatique, une façon de retenir le lecteur et d'assurer la continuité des *Pamphlets*. En héroïsant Valdombre, la quête devient plus chevaleresque qu'idéologique et masque l'objet véritable de l'aventure pamphlétaire, la prise de parole par la publication. Bernard Andrès remarque que le destinataire et le destinataire de l'énonciation pamphlétaire, dans le schéma actantiel des *Pamphlets*, sont un seul et même « je », l'acteur réel, masqué ici sur le plan de l'énoncé par le pamphlétaire Valdombre. Ce dernier impose au lecteur (le « tu ») un dialogue fictif qui l'enferme dans la structure de l'énonciation, le sommant d'agir avec lui, sinon contre lui, et de s'exposer ainsi aux pires gémonies.

¹ Bernard Andrès, « Pour une grammaire de l'énonciation pamphlétaire », *Écrire le Québec. De la contrainte à la contrariété*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents poche », 2001 [1990], p. 211-234.

L'article d'Andrès laisse cependant en plan les glissements subtils et fréquents de l'énoncé à l'énonciation. En effet, la frontière entre les deux n'est pas aussi étanche que pourrait le laisser croire l'analyse parallèle qu'en fait l'auteur. Si le nom de plume de Valdombre est la pierre angulaire de la narrativité du discours des *Pamphlets*, nous observons une importante dimension autobiographique qui parasite le schéma actantiel tel que l'expose Andrès. L'objet des *Pamphlets* n'est pas seulement la prise de parole, c'est aussi l'exposition et la mise en valeur de soi.

En construisant un ethos de justicier et de prophète (voir chap. 1), Claude-Henri Grignon fait de ses *Pamphlets* une « aventure » où le héros, Valdombre, est en conflit de valeurs avec « les autres ». La narrativité de sa posture contamine largement l'argumentation, très souvent contournée, et le débat d'idées. À l'inverse, le pamphlet déteint également sur la narration. La critique de *Trente arpents* montre comment Valdombre voit dans le roman un plaidoyer en faveur de la culture paysanne. Dans le texte liminaire, Valdombre affirme par ailleurs que « de temps à autre [il] publier[a] un conte inédit, d'un réalisme qu'on jugera peut-être un peu brutal, mais qui sera à lui seul tout un pamphlet ». (*PV*, I, 6) Chez Valdombre, discours argumentatif et narratif sont intimement liés. En ce sens, Marc Angenot écrit, à propos du pamphlétaire en général :

[Le] pamphlétaire se met lui-même en scène comme partie prenante [d'une] crise. Il montre que ses arguments, ses anecdotes et ses preuves ne sont pas le fruit d'une méditation à distance mais lui sont imposés dans et par le « vécu ». En vivant des événements, il rencontre des arguments, il se heurte à des objections, il combat des erreurs. La narration est alors indissociable de l'argumentation, la polémique se tisse à une confession autobiographique².

Il est vrai que Valdombre traite abondamment de Claude-Henri Grignon, autre figure centrale des *Pamphlets* à un point tel que Pierre Rouxel, en se basant uniquement sur l'œuvre polémique de Valdombre, arrive à tracer un parcours biographique complet de l'écrivain³.

² Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langage et société », 1982, p. 301.

³ Voir Pierre Rouxel, « Claude-Henri Grignon (1894-1976), polémiste (1916-1943) : introduction à Claude-Henri Grignon », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1986, 1186 f.

La narration autobiographique est le mode sous lequel Grignon introduit plusieurs de ses articles. La structure de ses introductions et la façon dont il fait surgir le scandale est généralement la suivante :

- a) *Paisible* et reclus, Valdombre est *dérangé* par un événement extérieur;
- b) L'événement est *scandaleux* et corrompt plusieurs valeurs *essentielles*;
- c) Le *héros* se sent appelé à réagir et à *combattre* le scandale.

L'article sur *Trente arpents* (PV, III, 93-145) procède de cette façon, alors que le texte s'ouvre ainsi : « Quel étonnement pour moi de recevoir un beau matin le roman du Dr Panneton, *30 arpents* [sic], ouvrage que Max Ringuet (Dr Panneton) m'avait promis depuis plusieurs jours. » (PV, III, 93) Le scandale ne pouvait pas provenir directement du roman puisque, en définitive, Valdombre le louange. Ainsi, avant d'introduire *Trente arpents*, il détourne l'attention vers un article de Ringuet paru en France et qui traite de la littérature canadienne-française :

En même temps que l'ouvrage de Panneton, je recevais les *Nouvelles littéraires* du 31 décembre 1938. J'ouvre le journal et j'y vois un long article de Ringuet sur les *Lettres canadiennes*. [...] Et ce fut la surprise de la journée. [...] Il [Ringuet] pose tout de suite la question : « Peut-il exister une littérature proprement canadienne-française? » Si l'auteur jette ainsi une telle impertinence dans le débat, c'est pour y répondre à sa manière, nuancée. Le Dr Panneton est habile, très intelligent. Il redoute le bruit, les querelles inutiles. Il fuit l'absolu. (PV, III, 93)

La scandale provient donc de ce texte, qui, par son ton « nuancé », vient compromettre la valeur d'authenticité, gardienne de la vérité, que promeut le pamphlétaire. Ringuet se trompe puisqu'il évite le conflit. Valdombre en fait donc une sorte d'anti-ethos qui, par ricochet, légitime son propre ethos viril et inébranlable. En écrivant « il redoute le bruit, les querelles inutiles », Valdombre suggère que Ringuet fait preuve de mollesse, première cause de l'avachissement du peuple canadien-français tel qu'il l'exposait dans le texte liminaire des *Pamphlets*, mais aussi que l'auteur de *Trente arpents* est en contradiction avec lui-même. En effet, l'article des *Nouvelles littéraires* que commente Valdombre lui permet de faire le pont avec la querelle des exotiques et des régionalistes, et ainsi montrer que Ringuet a pris part

au conflit en se rangeant du côté exotique. À partir de là, Valdombre peut entamer le débat et dénoncer l'incohérence des valeurs exotiques.

D'une façon ou d'une autre, donc, le scandale surgit de lui-même, d'une situation concrète que le pamphlétaire subit un peu malgré lui, du moins le présente-t-il ainsi. De cette manière, il est amené à répliquer non pas par arrogance, mais par devoir, la situation le commandant. La narration joue un rôle d'embrayeur en montrant la nécessité d'une réaction dénonciatrice du pamphlétaire face à une situation inacceptable. Mais plus encore, la narration permet de distribuer d'entrée de jeu les rôles en présence.

3.2 Le sens du drame

Dans la critique de *Trente arpents* comme dans bien d'autres textes, le sujet est introduit de façon narrative. Le moi, touché par les perturbations d'un scandale, expose le contexte ayant mené à son indignation. Ce préambule narratif prend des proportions plus ou moins grandes selon le degré d'implication du moi dans le sujet abordé. À ce titre, le texte « Un drame de famille » (*PV*, IV, 8-30), qui répond à un article du *Canada* au sujet du radiroman *Un homme et son péché*, porte à son paroxysme la narrativité de la critique valdombrienne. Le texte prend la forme d'une lettre adressée à Eustache Letellier de Saint-Just, rédacteur en chef du *Canada*, lequel a autorisé la publication d'un court billet anonyme qui dénonce le trop grand réalisme de l'adaptation radiophonique d'*Un homme et son péché*. En effet, un épisode du populaire radiroman contenait une scène dans laquelle un personnage, souffrant d'une indigestion, faisait entendre en ondes certains bruits gastriques qui ont particulièrement déplu au *Canada*. Mais plus encore qu'une critique du radiroman, le billet se moque ouvertement de Grignon :

Nous devons cet exploit [la scène en question] à un écrivain canadien-français réaliste entre tous, intrépide défenseur du parler gras, chantre de notre purin national, créateur de jurons comme *Viande à chien*, qui font tant d'honneur à notre paysannerie, nul autre, enfin, que Claude-Henri Grignon, ci-devant et soi-disant pamphlétaire, pas autant connu qu'il le voudrait sous le pseudonyme de *Valdombre*. (Reproduit dans *PV*, IV, 13)

Il n'en fallait pas plus pour que Grignon, menacé dans son identité et ses valeurs mêmes, prépare une violente contre-attaque. Son texte vise Eustache Letellier, qu'il prénomme « Ustache », sur un ton particulièrement polémique. Il prévient ironiquement le journaliste : « le printemps garde pour effet de ressusciter les sentiments généreux et m'invite, du moins cette année, à un débordement de confidences dont vous serez l'objet » (*PV*, IV, 8). Il rappelle ensuite au rédacteur en chef que tout les sépare :

Précisons d'abord que je me lève à cinq heures du matin durant l'hiver et à quatre heure et demie, l'été. C'est, si je ne m'abuse, à peu près le moment où vous allez faire dodo. C'est bien curieux, eh? l'existence de chacun. Vous me direz, mon cher Ustache, que je me lève à l'heure des paysans et des animaux. Je vous ferai remarquer que les paysans et les animaux sont sages, tandis qu'un bon nombre de journalissards ne le sont pas. C'est toute la différence. (*PV*, IV, 8)

D'emblée, Valdombre place son interlocuteur du côté des citadins, couche-tard et corrompus, alors que lui a adopté le rythme de vie paysan, couche-tôt et sage. Le pamphlétaire crée ici un anti-ethos en la personne de Letellier, qui devient l'envers de Valdombre, une figure du côté des « Autres » (voir chap. 2) et tout de suite rejetée. Après quelques commentaires sur sa bonhomie et sa générosité envers ses proches « afin de dissiper l'impression que vous pourriez avoir de mon humble personne » (*PV*, IV, 8), Valdombre entame le récit des événements l'ayant amené à répliquer à Letellier : « Jeudi, le 9 mai 1940, levé de bonne heure, comme toujours, je n'allai pas tout de suite à la pêche. » (*PV*, IV, 9) L'inscription des événements dans un temps précis et l'utilisation du passé simple indique dès l'entrée en matière le mode narratif du texte. Valdombre raconte ensuite comment, pêchant paisiblement, il s'est fait déranger par des villageois qui le sommaient de regagner la berge :

[Il] y avait au moins une trentaine de personnes qui criaient au bord du lac, qui agitaient des mouchoirs et se lamentaient, désespérées. [...]

– Que se passe-t-il? criai-je, éperdu. [...]

– Vous avez des ennemis.

– Moi, j'ai des ennemis? Ce n'est pas possible. J'ai toujours dit du bien de tout le monde, y compris les politiciens, y compris Duplessis, y compris tous les journalistes, y compris les littérateurs, les féministes, mâles et femelles.

– Oui, vous avez des ennemis, dit monsieur le maire. La preuve, c'est que *Le Canada* parle de vous. À matin. [...]

Il me fallut débarquer. Et c'est ici, mon cher rédacteur, que le drame commence. (*PV*, IV, 10-11)

Valdombre adopte donc une double posture, celle du narrateur s'exprimant au passé simple et celle du pamphlétaire s'adressant au présent à son interlocuteur. Le « drame » est ainsi relaté afin de laisser croire qu'il progresse à l'insu de Valdombre. Victime innocente d'une attaque dans le *Canada*, Valdombre se voit obligé de répliquer, de rétablir l'ordre et de dénoncer l'injustice. La multiplication des effets dramatiques (les villageois de Sainte-Adèle sont « atterrés », sa femme est « tout en larmes », etc.) et l'ironie manifeste de la narration créent un effet comique et discréditent l'attaque du *Canada*. « Moi, j'ai des ennemis? » interroge Valdombre, comme si cela pouvait étonner venant d'un écrivain aussi tapageur que lui. Il signale ainsi que le *Canada* n'est pas le premier à avoir tenté de s'attaquer au Lion du Nord. Le pamphlétaire dramatise à ce point l'émoi qu'a causé le texte du *Canada* que celui-ci n'est plus pris au sérieux : « Au bout de vingt minutes, (c'est ce que monsieur le maire me disait encore ce matin), deux cents personnes gesticulaient devant ma porte. » (*PV*, IV, 12)

Après avoir reproduit le texte du *Canada*, Valdombre reprend son récit :

– Qui c'est qui a signé ça?

– Ce n'est pas signé, répondit le maire, les yeux au ciel. [...]

De partout éclataient des formules de mitraille : « C'est un écœurant le gars qui a écrit ça pis qui est trop chienne pour signer son nom ». « Un papier de même, ça vaut une feuille de merisier gelé ». « Voyons, Valdombre, éventre ce pouilleux ou la salope qui a bavé cette bave ». [...]

– Non, mes amis, mes chers amis des pays d'en haut. Vous ne saisissez pas les bonnes intentions du journal libéral.

– Taquaouère! cracha un paysan. Ça s'peut t'y qu'un homme vomisse sur nous autres dans les gazettes pis qu'y soye pas obligé de signer son nom? (*PV*, IV, 14)

Feignant de défendre le journal, Valdombre devra finalement se rendre à l'évidence : l'article du *Canada* souille non seulement sa plume et les personnages d'*Un homme et son péché*, mais l'ensemble des gens de son village et la paysannerie. Dans son récit, les torts du *Canada* sont introduits par les paysans, qui l'enjoignent à réagir. Il se doit donc de jouer le rôle du héros justicier et de défendre les valeurs corrompues par le journal. L'imbrication de la narration autobiographique et de l'argumentation est ici manifeste. Le texte des *Pamphlets* met en scène Claude-Henri Grignon et en fait la victime d'une attaque injuste, à laquelle Valdombre réplique par le récit. Le long préambule narratif de huit pages légitime la contre-attaque de Valdombre en anoblissant les motivations de son combat : il ne s'agit pas d'une vengeance personnelle venant d'un écrivain amer incapable d'accepter la critique, mais du combat d'un héros qui désire défendre les valeurs essentielles qui dépassent largement sa personne et qui menacent l'ensemble de la culture paysanne. Rappelons que dès le texte liminaire des *Pamphlets*, Valdombre insistait pour se défaire de l'ethos prédiscursif du « vil pamphlétaire » qui entre dans la mêlée « pour assouvir quelques vengeances » (*PV*, I, 3), image dont il se défend ici encore.

Le long préambule maintenant terminé et les motivations de son combat clairement exposées, Valdombre peut s'en prendre plus directement à Letellier et le défier sur la place publique : « Nous allons nous battre à ciel ouvert [...]. À nous deux maintenant! » (*PV*, IV, 16) D'une critique du bruitage trop suggestif du radio-roman *Un homme et son péché*, Valdombre fait finalement dévier sa réplique vers les valeurs et la « parlure » paysannes, qu'il s'approprie et défend. Puis, il conclut :

Dans quelques heures, je partirai pour les pays d'en haut, pour le paradis des pêcheurs, l'un des plus beaux de la province, je veux parler du club *Santa Maria*. Je vais me recueillir dans la solitude, méditer sur la fragilité des choses terrestres et de certains cerveaux du journalisme contemporain. [...] Puis, je reviendrai; comptez là-dessus, mon cher monsieur Eustache Letellier de Saint-Just, je reviendrai, ne serait-ce que pour vous montrer que le drame de famille, le vrai drame de famille est un petit jeu qui se joue à deux. (*PV*, IV, 30)

La boucle est donc bouclée : Valdombre, dérangé dans sa partie de pêche par une injustice, livre un combat à Letellier et rétablit les faits, puis retourne paisiblement dans les pays d'en haut. Le « drame » du titre de l'article prend ainsi trois sens. Il fait

d'abord référence à la scène du radiroman *Un homme et son péché* que décrit le quotidien, ensuite à l'indignation de l'article du *Canada*, qui « fait un drame » avec une scène qui ne le justifie pas. Finalement, il désigne l'ensemble de l'article de Valdombre, construit de façon dramatique, avec situation initiale, élément déclencheur, actions et rebondissements, puis retour au calme.

Le texte du *Canada* est reproduit intégralement dans le préambule narratif et est partie prenante du drame; il agit comme élément déclencheur de l'action. Venant perturber l'ordre ambiant, le texte du *Canada* est intégré à la narration pour être plus violemment rejeté. La place qu'il occupe dans le drame ne permet aucun débat, aucune confrontation d'idées puisqu'il revêt le masque de l'ennemi dès lors qu'il vient troubler la sérénité des paysans d'abord, et du pamphlétaire ensuite. Le combat est alors inévitable, mais un combat dans lequel l'adversaire est vaincu d'avance. Le pamphlétaire n'argumente pas, il « casse la gueule », comme le lui demande un villageois, dans une forme de spectacle où l'adversaire est un discours pantin qui engendre l'action.

« Un drame de famille » est révélateur de la façon dont Valdombre conçoit le texte pamphlétaire. Son article introduit divers personnages secondaires, les paysans, qui motivent un héros, Valdombre, à les défendre contre des traîtres, Eustache Letellier et *Le Canada*. L'opposition est nécessaire à Valdombre pour exposer ses propres vérités et elle doit s'incarner dans des discours interprétés par des acteurs concrets. Comme les exotiques de la critique de *Trente arpents* (voir chap. 2), Eustache Letellier incarne un anti-ethos, une figure syncrétique qui personnifie un ensemble de contre-valeurs citadines, élitistes et du côté des « autres ». Valdombre entraîne son adversaire dans un combat que ce dernier n'a aucune chance de fuir et où chacune de ses répliques est minutieusement calculée pour assurer au pamphlétaire une victoire éclatante. La narration permet à l'auteur d'introduire les différents personnages, le sien inclus, et de présenter leur rôle, en allié ou en ennemi. À la manière d'une mise en scène théâtrale, Valdombre met en place les personnages-discours, les fait interagir de façon à ce que le drame s'engendre de lui-même et devienne inévitable. La façon dont il construit « Un drame de famille » laisse ainsi supposer que ce sont les personnages mêmes d'*Un homme*

et son péché qui rendent nécessaire la réplique de Valdombre, et non le pamphlétaire lui-même qui serait agacé par la critique du *Canada*.

3.3 L'art de la mise en scène

Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, le pamphlet est un genre dont la légitimation est problématique. Le pamphlétaire s'exclut du monde, qu'il croit corrompu, et il prétend être le mouton noir qui, par authenticité, n'a pas voulu suivre le troupeau. Ainsi, il soutient ne pas rechercher la reconnaissance extérieure et simplement agir par devoir. La légitimité de sa prise de parole témoigne donc d'un rapport problématique au monde, entendu comme tout ce qui constitue le contexte de l'énonciation. Si la réplique de Valdombre au *Canada* a été aussi virulente, c'est que la critique publiée en ses pages remettait en question l'existence même de Valdombre : « Claude-Henri Grignon, ci-devant et soi-disant pamphlétaire, pas autant connu qu'il le voudrait sous le pseudonyme de *Valdombre* ». (*PV*, IV, 13) Valdombre y répond donc par un texte dans lequel la mise en scène d'autres discours et la narration jouent pleinement, ce qui lui permet de réaffirmer haut et fort son ethos pamphlétaire. En inscrivant Valdombre dans une mécanique dramatique où le héros se doit de réagir devant un scandale qui perturbe l'ordre ambiant, Grignon met également en scène sa propre prise de parole et légitime le caractère pamphlétaire de son énonciation.

La mise en scène est ainsi le mode par lequel le pamphlétaire gère son rapport au monde. Au théâtre, la mise en scène désigne « l'activité qui consiste dans l'agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique⁴ ». L'intérêt d'aborder la notion de mise en scène n'est pas de subordonner le discours pamphlétaire valdombrien à une forme de théâtralité, d'autant plus que Valdombre répudie le genre théâtral. S'il y a un jeu, un agencement et une interprétation chez Valdombre, c'est sur le plan de l'énoncé, dans une façon de coordonner les discours afin de

⁴ Bernard Dort, *Théâtre réel. 1967-1970*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, p. 61.

créer une cohérence légitimant, au dernier degré, sa propre situation d'énonciation. Le metteur en scène a pour tâche « d'ordonner la représentation en fonction d'un point de vue et de subordonner à ce point de vue le trajet esthétique des différentes composantes de la représentation⁵ ». Grignon agit dans ses *Pamphlets* comme celui qui fait interagir différents discours et les oriente selon son point de vue de façon à créer un spectacle pamphlétaire où le héros, Valdombre, poursuit le combat de la Vérité. En ce sens, Grignon joue un double jeu. À l'extérieur de la scène, il observe le monde comme un théâtre où des acteurs revêtent différents masques souvent trompeurs. Sur la scène, il devient Valdombre, ce héros exclu qui doit démasquer les imposteurs.

La métaphore du monde perçu comme un vaste théâtre n'est pas neuve. Plusieurs écrivains et théoriciens l'ont employée pour rendre compte des interactions sociales et de différentes situations de communication. Pensons d'abord à Honoré de Balzac et sa *Comédie humaine*, dans laquelle il aborde la société du XIX^e siècle français un peu avec le regard d'un spectateur d'une pièce de théâtre. Notons également l'œuvre du dramaturge espagnol Pedro Calderón de la Barca, qui écrivait en 1636 *Le grand théâtre du monde*. En sociologie, Erving Goffman propose un modèle inspiré par la terminologie théâtrale en concevant les échanges sociaux et la communication comme une mise en scène où des acteurs tiennent un rôle, « un modèle d'action préétabli que l'on développe durant une représentation⁶ ». Sa définition du rôle se rapproche en plusieurs points de la notion d'ethos, en tant que projection d'une image de soi. Cependant, chez Goffman, le rôle est une identité sociale plutôt qu'une identité discursive servant l'argumentation. Sur un autre plan, Dominique Maingueneau emploie la notion de scène d'énonciation afin « de réfléchir sur le processus plus général de l'adhésion des sujets à une certaine position discursive⁷ ». La métaphore théâtrale chez Maingueneau n'enveloppe pas

⁵ Jean-Marie Piemme, « Mise en scène », Michel Corvin [dir.], *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 1998, p. 610.

⁶ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Seuil, coll. « Le sens commun », 1973, p. 23.

⁷ Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », Ruth Amossy [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 76.

seulement l'idée du rôle, du jeu, de la représentation; il y ajoute la dimension du caractère et de la corporalité. Pour lui, l'ethos est partie prenante d'une scène d'énonciation et constitue une identité discursive, mais revendique aussi une vocalité, un ton et un corps en mouvement dans l'espace social. Le pari de Maingueneau consiste à montrer que le pouvoir de persuasion d'un discours ne relève pas que des stratégies argumentatives, mais tient pour une bonne part à une identification du lecteur « à la mise en mouvement d'un corps investi de valeurs⁸ ». Ce corps en mouvement est « une origine énonciative, une instance subjective incarnée qui joue le rôle de garant⁹ » du discours. Maingueneau préfère employer le terme de co-énonciateur pour désigner le lecteur (ou le destinataire), puisque celui-ci ne fait pas que recevoir une information et la décoder, il participe aussi à l'énonciation par un travail d'élaboration imaginaire de l'orateur et de son discours. Ainsi, les « idées » d'un discours « se présentent à travers une manière de dire qui renvoie à une manière d'être, à la participation imaginaire à un vécu¹⁰ ».

L'ethos d'un discours se déploie sur une scène d'énonciation, c'est-à-dire par « une chronographie (un moment) et une topographie (un lieu) dont prétend surgir le discours¹¹ ». Cette scène toutefois, insiste Maingueneau, n'est pas qu'un décor préétabli, mais elle se construit au fil du discours. Nous avons vu dans « Un drame de famille » que Valdombre introduisait son article en se mettant en scène dans un lieu, les pays d'en haut, et dans un temps, « Jeudi, le 9 mai 1940, levé de bonne heure » (*PV*, IV, 9). Son discours surgit donc d'un lieu et d'un moment en dehors de la vie citadine et corrompue à laquelle il s'oppose dans son texte. Maingueneau appelle « scénographie » le processus d'inscription de l'ethos dans une scène d'énonciation. En ce sens, la scénographie correspond à une *manière de dire*. Maingueneau note toutefois un important paradoxe dans le processus de la scénographie, qui se trouve à la source même de la dynamique énonciative :

⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

[...] dès son émergence la parole suppose une certaine scène d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scène dont vient la parole est précisément la scène requise¹².

La scénographie et l'ethos dont elle relève sont donc au cœur du processus de légitimation du discours. Dans « Un drame de famille », la scénographie de l'homme paisible de la campagne légitime la scène initiale : Valdombre, paysan sage, se lève tôt pour se rendre à la pêche. À son tour, la sagesse paysanne est légitimée *a contrario* par le texte du *Canada* et son anti-ethos Eustache Letellier : au contraire de la quiétude évoquée dans le récit de Valdombre, le texte du quotidien reproduit dans les *Pamphlets* évoque un ethos de « journalissard » citadin et agressif, en opposition avec celui de Valdombre, et suggère, finalement, que l'attaque est tout à fait gratuite. L'anti-ethos d'Eustache Letellier provoque un certain désordre et entame les hostilités. « Un drame de famille » convoque une autre scène qui légitime la scénographie de Valdombre, celle d'*Un homme et son péché*. Dans le récit du « drame », Valdombre évoque des personnages qui semblent directement issus du radio-roman : le boulanger, la maîtresse de poste, monsieur le maire, etc. Valdombre appuie ainsi sa scénographie sur une scène, celle du village d'*Un homme et son péché*, déjà validée par sa popularité¹³ et où règne l'harmonie, le sentiment communautaire et le respect des valeurs rurales. Dans cette perspective, la mise en scène doit donc être comprise non seulement comme une coordination de discours, mais aussi comme l'enchevêtrement de divers scènes et ethos qui viennent légitimer la scène d'énonciation du pamphlétaire.

Les notions de mise en scène et de scénographie, si elles peuvent être attribuées à un vaste ensemble de discours, nous semblent très propices à l'analyse du pamphlet. Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment les valeurs éthiques et esthétiques engendrent plusieurs contradictions. Chez Valdombre, le processus de légitimation du discours est à renouveler dans chacun de ses textes

¹² *Ibid.*, p. 85.

¹³ Notons que le radio-roman est diffusé trois fois puis cinq fois par semaine sur les ondes de la radio d'état, CBF, de septembre 1939 à 1962.

justement parce que la force de persuasion de son discours se fonde sur la construction de son ethos. Il doit ainsi constamment adapter sa scénographie en fonction des discours qu'il met en scène. S'il y a cohérence dans le discours de Valdombre, ce n'est pas tant dans les positions discursives qu'il défend que dans l'organisation de la mise en scène de son ethos, lui-même multiple. En s'appuyant sur des scènes déjà validées (la victoire des régionalistes, la vie rurale d'*Un homme et son péché*, etc.), il construit une image de lui-même qui est souvent légitimée par un anti-ethos (les exotiques, Eustache Letellier). La mise en scène de son ethos s'inscrit donc dans une dynamique d'opposition à renouveler suivant les différentes scènes qu'appelle l'objet de son propos.

3.4 Quel scandale? L'exemple de *Menaud, maître-draveur*

Dans sa critique de *Trente arpents* de Ringuet (*PV*, III, 93-145; voir chap. 2), Valdombre s'inscrit dans une logique de confrontation où les valeurs exotiques s'opposent au régionalisme. Il tente de montrer que l'auteur du roman, un exotique de la première heure, a changé son fusil d'épaule pour rejoindre le camp des régionalistes, prouvant ainsi la désuétude de l'exotisme et la victoire définitive de la littérature régionale. La minutieuse mise en scène qu'il signe dans cet article est exemplaire, puisqu'il arrive à valoriser son propre discours en le projetant au centre d'une querelle vieille de vingt ans, mais qu'il tente de remettre au goût du jour. Valdombre a ainsi beau jeu d'imposer son point de vue en l'appuyant sur le succès même de *Trente arpents* et la « défaite » des exotiques. L'opposition qu'il met en scène dans cette critique s'incarne dans deux groupes aux valeurs contraires.

Le parallèle entre la critique de *Trente arpents* et celle de *Menaud maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, roman publié en 1937, (« S'agirait-il d'un chef-d'œuvre? », *PV*, I, 377-395) est intéressant à plusieurs égards. Dans les deux cas, Valdombre conclut qu'il s'agit de deux œuvres phares qui attestent la reconnaissance de la littérature régionale et nationale, qui sont pratiquement synonymes chez Valdombre. Dans les deux cas, il louange le style, la langue et la thématique paysanne. Par contre, la manière de légitimer son ethos n'est pas la

même. Alors que le conflit passé entre les régionalistes et les exotiques lui permet d'orchestrer son propre triomphe dans la critique de *Trente arpents*, il adopte une stratégie moins directement oppositionnelle et plus ironique au sujet de *Menaud*.

Moins imposant que la critique de *Trente arpents* qui sera publiée en 1939, le texte sur le roman de Félix-Antoine Savard fait néanmoins dix-neuf pages et est publié dans le neuvième numéro des *Pamphlets* en août 1937, soit un mois après la parution de *Menaud* chez Garnier à Québec. Valdombre est ainsi l'un des premiers à avoir commenté l'œuvre. Le contexte de la réception du roman est sensiblement différent de celui de *Trente arpents*, qui marquera plutôt une rupture dans l'appareil critique en opérant une distanciation face au jugement français et à la « norme » établie par Louis Hémon : « on trouve ici une véritable victoire sur *Maria Chapdelaine*¹⁴ », s'écrira Ernest Bilodeau à la sortie de *Trente arpents* en 1938. *Menaud*, au contraire, s'inscrit directement dans le sillon de *Maria Chapdelaine*, entre autres parce que Savard cite dès la première page un passage du roman de Hémon qui devient le leitmotiv de l'ensemble du roman : « Nous sommes venus il y a trois cents ans et nous sommes restés... » Les critiques ne manqueront pas d'ailleurs de rappeler la filiation entre *Maria* et *Menaud* : « Vous avez lu *Menaud* et vous l'avez relu. Soyez honnêtes. Ce livre est sorti de *Maria Chapdelaine*¹⁵. » Valdombre n'insiste pas outre mesure sur l'influence de *Maria Chapdelaine* et se demande plutôt si le roman peut être qualifié de chef-d'œuvre. Sans trancher la question, il conclut qu'il « ne faudrait pas beaucoup de romans comme celui-là pour marquer non pas un progrès, mais l'existence irréfutable d'une littérature franchement nationale » (*PV*, I, 395). *Trente arpents* achèvera finalement, selon Valdombre, l'accession de la littérature canadienne-française au rang d'une véritable littérature nationale.

Menaud raconte les sacrifices d'un maître-draveur devant la menace d'étrangers qui désirent acheter les terres avoisinantes. Si le roman de Ringuet

¹⁴ Ernest Bilodeau, « Les livres et les auteurs. Notes outaouaises. Variations sur *Trente arpents* », *Le Devoir*, vol. 30, n° 28, 4 février 1939, p. 8.

¹⁵ Sévère Couture [Rex Desmarchais], « L'enseignement de Sévère Couture », *Le Jour*, vol. 1, n° 31, 16 avril 1938, p. 3.

discrédite les exotiques et prouve la victoire du régionalisme, *Menaud* est, selon l'interprétation de Valdombre, un pied de nez à l'institution littéraire et prouve que la bonne littérature est personnelle et s'écrit dans les marges. Comme pour *Trente arpents*, la critique de *Menaud* réussit à légitimer la scène d'énonciation même que revendique Valdombre, celle d'un écrivain qui s'inscrit à contre-courant des discours consacrés. Cependant, la dynamique oppositionnelle, au cœur de la prise de parole du pamphlétaire, emprunte ici la forme de l'ironie.

3.4.1 Valdombre, lecteur désigné de Menaud

Dans son introduction à la critique de *Menaud*, Valdombre inclut un court préambule autobiographique qui précède l'article en tant que tel. En un peu plus d'une page, Valdombre raconte comment, dans son enfance, il faisait l'école buissonnière pour se rendre à la rivière admirer le travail des draveurs, ce qui lui valait de lourdes réprimandes de son père. La lecture de *Menaud*, affirme-t-il ensuite, lui rappelle ces souvenirs heureux. Ce préambule contribue à asseoir le point de vue critique de Valdombre sur une mise en scène à caractère autobiographique. Le pamphlétaire ne fait pas que décortiquer l'œuvre, en dire du bien ou du mal, il peut en témoigner, ayant lui-même observé patiemment les paysages campagnards et les scènes de drave. Il possède donc un accès privilégié à l'œuvre : « Et le romancier de peindre à grands coups une admirable fresque. Spectacle inoubliable que seuls pourront saisir ceux qui l'ont vu dans la réalité. » (PV, I, 382) Son point de vue n'est donc, au départ, ni théorique, ni esthétique, ni même critique, mais découle du vécu et du « vrai ». La manière dont il décrit son travail de critique montre à quel point l'expérience personnelle, les souvenirs et le milieu même du pamphlétaire prédominent sur toute exigence intellectuelle :

Et si plus tard je dois en faire une critique (j'entends une critique à ma façon, car je ne crois pas à la critique, et du reste, j'ignore absolument ce dont il s'agit : la vie est si courte); si, dis-je, je me vois obligé de dire du mal et du bien de l'ouvrage, je me donne la peine dans ce cas de relire le livre la plume à la main. D'habitude et par habitude je fais bien mon travail. Je lis lentement. Je suis un homme du passé. Je respire dans une atmosphère exceptionnellement captivante et de tout repos (pourvu que ça *doure*). Les fenêtres de mon grenier

s'ouvrent sur la vie. La montagne que je vois est la même sur laquelle je grimpais, enfant, à la recherche de l'école buissonnière et des draves éclatantes. C'est dans cet état d'esprit et dans ce milieu-là que je relus *Menaud*. (PV, I, 389-390)

L'atmosphère campagnarde du roman se retrouve donc transposée dans le vécu de Valdombre. D'une certaine manière, il fait porter à *Menaud* une partie de la légitimité de sa critique : les qualificatifs de « lenteur », d'« homme du passé » et d'« atmosphère captivante » se rattachent tout autant à la démarche critique de Valdombre qu'au roman. Le pamphlétaire ne se détache pas de l'objet de sa critique : tout au contraire, il semble s'y greffer, de la même manière que dans l'article « Un drame de famille » abordé précédemment. Par ailleurs, la façon dont il décrit sa démarche rejette en même temps l'anti-ethos du « journalissard » citadin : « je prends mon temps, je déguste, je vis avec une intensité qu'on n'imagine pas dans les salles de rédaction ou dans les salles de couture. » (PV, I, 389)

Les expériences vécues qui lui permettent d'avoir un point de vue aussi authentique sur le roman ont été possibles pour une raison, insiste Valdombre, l'école buissonnière. Écrivain autodidacte, Claude-Henri Grignon rappelle quelques fois dans les *Pamphlets* qu'il est le seul artisan de son érudition et que ses lectures n'ont pas été corrompues par l'enseignement classique. S'il a pu admirer le travail des draveurs, s'inspirer de leur langue et de leurs manières pour écrire ses propres textes, c'est parce qu'il n'a pas perdu son temps sur les bancs d'école. Ce n'est peut-être pas tant qu'il répudie l'école, mais si la culture qu'elle véhicule tend à faire des gens instruits, ils se ressemblent cependant trop, croit-il, de là sa méfiance envers tous les mouvements littéraires. Sur ce dernier point, les contradictions du pamphlétaire sont nombreuses, lui qui a été membre actif de l'École littéraire de Montréal et a défendu corps et âme le régionalisme. Valdombre tente néanmoins de tirer avantage de cette situation en affirmant qu'il n'est pas entré bêtement dans les rangs et que si, aujourd'hui, il peut tenter d'éveiller ses lecteurs et de les ramener vers la « vérité » et la « lumière », c'est parce qu'il n'a pas suivi le troupeau. Valdombre valorise sa marginalité, qu'il tente de légitimer en s'appuyant sur la scène, au sens où l'entend Dominique Maingueneau, de *Menaud* et sur l'ethos de son auteur. En effet, la brève description de Félix-Antoine Savard qui fait suite au

préambule autobiographique ne laisse pas de doute sur les parallèles que tente d'esquisser Valdombre entre l'auteur de *Menaud* et lui-même :

L'auteur? Un inconnu dans nos lettres. Un écrivain qui n'appartient à aucune école littéraire, qui ne barbouille pas les gazettes, un homme qui ne cherche pas la publicité, les décorations et qui n'aura jamais l'honneur de franchir le porche de la *Société Royale du Canada*¹⁶ pour la raison bien simple qu'il est un créateur d'atmosphères, de personnages vivants et de mots qui portent un sens. (PV, I, 379; l'auteur souligne.)

La marginalité de Félix-Antoine Savard par rapport à l'institution littéraire est un gage d'authenticité pour Valdombre, ce qu'il ne manque pas de rappeler à son propre sujet dans l'ensemble des *Pamphlets*, même si, dans les faits, il a largement profité des sympathies du champ littéraire, notamment par l'École littéraire de Montréal et l'obtention d'un prix David en 1935 pour *Un homme et son péché*.

La façon dont Valdombre qualifie l'écriture de Savard tend également à valoriser son propre ethos. Pour le pamphlétaire, l'écriture n'est pas un choix, mais une nécessité et un devoir. Elle doit mener à la « lumière », qui est « une, perpendiculaire, brutale et foudroyante » (PV, I, 1). Et c'est précisément ce qu'il apprécie de Félix-Antoine Savard, et plus tard de Ringuet : « L'abbé Savard ne pouvait pas ne pas écrire ce livre. Un malaise l'envahissait. Le poids de la mémoire héréditaire l'accablait. Il fallait qu'il s'en déchargeât. » (PV, I, 380) Valdombre projette ainsi ses propres motivations sur les intentions de Savard, montrant encore une fois le rapport étroit entre son ethos et l'objet de sa critique. Le même rapport est observable dans les commentaires de Valdombre à propos de la langue dans *Menaud*, qu'il qualifie de « presque géniale » (PV, I, 392) par l'emploi de nombreux canadianismes. Comme il l'écrira à propos de *Trente arpents*, les canadianismes sont pour lui nécessaires dans le développement d'une littérature nationale. Il reproche cependant à Savard de les avoir écrits en italique et ainsi d'avoir cédé « à un préjugé et à la peur » (PV, I, 393) face aux puristes de la langue. Parmi ceux-ci, le poète Paul Morin fait figure de tête de Turc dont il se moque abondamment dans

¹⁶ Notons que Félix-Antoine Savard a été membre de la Société royale du Canada de 1945 à 1954, et que Claude-Henri Grignon y est nommé en 1962.

l'ensemble des *Pamphlets*. Morin revient souvent lorsqu'il est question de régionalisme et de la langue :

Et il se trouvera toujours des snobs et des pupuristes, genre Paul Morin, lequel poète déjà oublié (et tant mieux!), ayant vu son petit *Paon d'Email* loué par un Jules Fournier distrait, se croit depuis ce temps-là le prince de la langue française au pays de Québec. (*PV*, I, 393)

Valdombre oppose ainsi l'anti-ethos de Paul Morin à Félix-Antoine Savard et son *Menaud*, dont la réussite stylistique et langagière prouve que les canadianismes contribuent à l'émergence de grandes oeuvres. Savard est « digne des plus belles pages d'anthologie » (*PV*, I, 384), alors que Paul Morin est un « poète déjà oublié ». Fidèle à la mise en scène valdombrienne, le pamphlétaire fait ici intervenir deux discours opposés qui, chacun à leur façon, contribuent à rehausser son ethos et à lui donner raison, puisque Grignon, et il le souligne à grands traits, avait dès le début des années 1930 pris position pour les canadianismes et formulé le souhait que les écrivains les utilisent : « Ne craignons pas les canadianismes. Ils sont beaux, pleins de couleurs et de sons. Mais écrivons. Tout est là¹⁷. » De la même manière qu'il sous-entend dans sa critique de *Trente arpents* que les exotiques ont plié bagage parce qu'il a farouchement défendu le régionalisme, Valdombre suggère ici que ses interventions envers les canadianismes ont orienté la langue romanesque, une façon quelque peu présomptueuse de rehausser son ethos.

En projetant sur *Menaud* ses propres positions et en attestant le « réalisme » du roman par ses souvenirs, Valdombre légitime sa lecture de l'œuvre. Dans l'ensemble de cet article plane l'idée qu'il est le plus qualifié pour critiquer le roman : né à la campagne, il a observé longuement les draveurs et les paysages; il vit toujours selon le rythme de vie serein des paysans, ce que requiert la lecture du roman; il a défendu l'utilisation des canadianismes comme le fait Savard; et il est un écrivain marginal qui ne recherche pas la reconnaissance de l'élite, tout comme l'auteur de *Menaud*. Le roman et son auteur entrent ainsi dans la catégorie des « vivants » (voir chap. 2) : roman paysan d'inspiration régionaliste qui intègre des

¹⁷ Claude-Henri Grignon, *Ombres et clameurs. Regards sur la littérature canadienne*, Montréal, Albert Lévesque, 1933; cité dans *PV*, I, 394.

canadianismes et écrit par un homme catholique. Il n'est donc pas étonnant que Valdombre se demande si le roman de Savard constitue un chef-d'œuvre : « nous n'avions pas vu dans la littérature canadienne de peinture plus vivante, plus littéraire et plus vraie que le *Menaud* de l'abbé Félix-Antoine Savard » (*PV*, I, 395). Si le pamphlétaire s'affirme le lecteur tout désigné de l'œuvre et que celle-ci entre dans les bonnes grâces de Valdombre pour des raisons qui relèvent entre autres de la mise en valeur de son ethos, encore faut-il légitimer la scène d'énonciation pamphlétaire, ce qui constitue toujours un tour de force lorsqu'il s'agit de louer une œuvre plutôt que de la déprécier.

3.4.2 *L'ironie du scandale*

Dans la plupart des critiques littéraires d'œuvres canadiennes-françaises écrites par Valdombre, sa prise de parole trouve sa source dans un scandale que le pamphlétaire se doit de dénoncer. Or, dans l'article sur *Menaud*, le scandale est annoncé, mais comme nous le verrons, il n'y en aura finalement aucun. Rien, donc, à quoi s'opposer, rien à défendre. Autour de *Menaud*, la bonne entente semble régner, posture impossible à adopter pour Valdombre. Cet article montre peut-être plus que tout autre la nécessité de la confrontation. Si le scandale n'existe pas, il s'agit de le créer, ce que permet, dans ce cas-ci, l'ironie. En effet, l'ensemble de la courte introduction est écrite sur un ton ironique :

Mes lecteurs savent combien j'adore la littérature canadienne et que depuis le berceau, je n'ai jamais manqué une occasion de louer les bas bleus, même les demoiselles un peu boulottes qui nous donnent la fessée, de m'abrutir d'admiration devant nos poètes et nos conteurs d'histoires et de me plonger enfin dans la lecture des critiques comme en un puits de fraîcheur et d'érudition. Cet engouement systématique m'a valu des amitiés précieuses, une existence de tout repos, vécue, comme chacun sait, au milieu des roses. (*PV*, I, 377)

Vladimir Jankélévitch affirme que « [l']ironiste fait semblant de jouer le jeu de son ennemi, parle son langage, rit bruyamment de ses bons mots, surenchérit en toute

occasion sur sa sagesse soufflée, ses ridicules et ses manies¹⁸ ». C'est précisément l'attitude qu'adopte Valdombre, jouant le jeu du critique pour qui encenser sans retenue la littérature canadienne-française est la meilleure façon de la consacrer, tout en écorchant au passage les « bas bleus ». Quand on sait que, depuis la fin des années 1920, la posture critique flatteuse d'un Camille Roy ou d'un Louis Dantin, par exemple, est largement contestée par des écrivains plus tapageurs comme Olivar Asselin, Berthelot Brunet ou Albert Pelletier¹⁹, l'ironie des propos de Valdombre est évidente, d'autant plus qu'il insiste à de nombreuses reprises dans l'ensemble des *Pamphlets* sur son penchant pour les idées tranchées, au risque de vexer certaines personnes. L'évocation de son « engouement systématique », de ses « amitiés précieuses » et de son « existence de tout repos » constitue ainsi un anti-ethos qu'il crée par le biais de l'ironie, lui qui se targue d'être toujours méfiant, de compter plusieurs ennemis et de travailler plus qu'il ne devrait.

Cet anti-ethos, Valdombre y appose un nom, celui du critique Maurice Hébert²⁰, « qui préférerait mourir plutôt que de dire du mal d'un auteur canayen » (*PV*, I, 377). À l'inverse d'une critique inconditionnellement élogieuse, Valdombre croit qu'il est temps d'adopter un ton plus dur envers la littérature canadienne-française :

Après avoir dit tant de bien de notre glorieuse littérature, l'heure est venue d'en écrire un peu de mal et c'est ce que je ne manquerai pas de faire au sujet d'un livre que je juge tout de suite un véritable scandale et qui vaudra certainement à son auteur d'être livré aux Enfers. (*PV*, I, 377-378)

¹⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1964, p. 76.

¹⁹ Au sujet de Camille Roy, Olivar Asselin affirme : « M. l'abbé Camille Roy a comme critique littéraire le léger défaut de manquer de tout sens critique. On pourrait même, sans injustice, dire qu'il n'a pas de bon sens. Il étudie Mermet, Michel Bibaud, M. Hector Bernier, avec le même sérieux qu'il ferait de Racine, de Voltaire ou de Victor Hugo. » (« L'œuvre de l'abbé Groulx », *L'œuvre de l'abbé Groulx*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923, p. 23.) Quant à Berthelot Brunet, il affirme que Camille Roy fait « de rien [...] quand même quelque chose, si c'est une toute petite chose. Il vous prend quelque poète des années révolues, il vous dresse son mannequin et, ma foi, vous croyez que c'est arrivé. [...] Camille Roy fait de l'excellente petite critique. » (*Revue dominicaine*, février 1937, p. 124.) Albert Pelletier évoque une opinion semblable au sujet de Louis Dantin, dont il juge les critiques un peu molles : « Elles sont d'ailleurs composées d'analyses menues, de touches multiples, de données un peu bourgeoises, sans grande élévation et sans beaucoup de profondeur, exprimées comme les paroles d'une personne qui veut être charmante. » (« Gloses critiques », *Égrappages*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, p. 86.)

²⁰ Émule de Camille Roy, Maurice Hébert (1888-1960) est, durant les années 1930, le critique attiré de la revue *Le Canada français*.

À première vue, la stratégie de Valdombre semble d'ironiser sur une posture critique un peu molle de façon à justifier son attitude tonitruante. Or, l'annonce du scandale, point de départ de la prise de parole, se révèle également une ironie, à la différence qu'elle est beaucoup moins évidente que le reste de l'introduction, Valdombre ayant l'habitude de livrer des auteurs « aux Enfers ». L'ironie recouvre donc une triple fonction dans l'introduction de la critique de *Menaud*. D'abord, elle maintient une forme de confrontation, essentielle, comme on l'a vu, dans la mise en marche du discours et la légitimation de la scène d'énonciation pamphlétaire. À défaut d'un ennemi concret, le pamphlétaire se trouve à mimer l'autre, à le tourner en ridicule de façon à ce que s'opère un retour obligé vers son ethos. En se moquant de l'attitude conciliante d'un Maurice Hébert, il met l'accent indirectement sur sa posture tapageuse. En plus d'exprimer le contraire de ce qu'elle dit, l'ironie crée une opposition simplifiée qu'elle réfute ensuite : « Ainsi l'ironie [...] nous exerce à ne respecter que l'essentiel; elle simplifie, dénude et distille; épreuve purifiante en vue d'un absolu jamais atteint, l'ironie fait semblant afin de ruiner les faux-semblants²¹ » En ce sens, l'ironie apparaît toute désignée pour le pamphlétaire, qui cherche justement à condamner l'autre, c'est-à-dire le discours qui s'oppose, sans même qu'il puisse prendre parole et argumenter. L'ironie est une puissante figure de la mise en scène pamphlétaire. Elle crée inmanquablement une complicité avec le lecteur puisqu'elle nécessite une interprétation : « l'ironie sollicite l'intellection; elle éveille en l'autre un écho fraternel, compréhensif, intelligent. [...] L'ironie est un appel qu'il faut entendre; un appel qui nous dit : complétez vous-mêmes, rectifiez vous-mêmes, jugez par vous-mêmes²²! » Elle laisse donc une place au lecteur, qui devient un allié du pamphlétaire du seul fait de compléter « l'équation ironique ». Finalement, la manière dont Valdombre utilise l'ironie dans l'introduction de son article sur *Menaud* remplit une fonction d'appât dans la mesure où le pamphlétaire annonce la dénonciation d'un scandale qui n'a finalement pas lieu. Alors qu'à première vue son discours semble être : « puisque tout le monde dit tant de bien de la littérature canadienne-française, je me dois d'en dire du mal », l'ironie est plutôt

²¹ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 181.

²² *Ibid.*, p. 64.

maintenue, et Valdombre affirme : « contrairement à certains qui manquent de jugement, j'ai dit du mal de la littérature canadienne-française, alors il est temps d'en dire du bien ».

Valdombre semble ainsi incapable d'affirmer sans ambages une réussite littéraire; l'ironie qu'il adopte ici génère une polémique factice mais nécessaire, la scène d'énonciation pamphlétaire n'étant légitime qu'en réaction à un discours adverse. La simple louange est inadmissible, et Valdombre, une fois en scène, doit trouver son contraire pour imposer son discours. Pourtant, l'adversaire ici, l'anti-ethos, émerge de la dynamique ironique où Valdombre occupe tous les pôles et, en définitive, l'adversaire ne sert aucunement le point de vue critique : dans le reste de l'article, il n'est question ni de critique flatteuse, ni de Maurice Hébert, ni de scandale. C'est ainsi qu'on comprend comment le rapport problématique entre le pamphlétaire et le monde ne se négocie pas dans une justification du discours qu'il tient sur tel ou tel sujet, telle ou telle œuvre, mais dans la légitimation de la scène d'énonciation de laquelle surgit le discours. En portant le chapeau du critique, Valdombre appuie son ethos sur l'objet de sa critique, comme c'est le cas pour *Menaud*; la légitimation de la scène d'énonciation, qui fonde le rapport au monde, et la scénographie tapageuse qui l'accompagne passent, quant à elles, par la mise en scène d'un conflit, fantasmé ou non. Dans l'article sur *Menaud*, l'ironie permet un semblant d'opposition et suffit à justifier sa façon d'intervenir avec force face à un scandale qui n'existe pas.

3.5 Conclusion

Les mécanismes de la mise en scène valdombrienne, on l'aura compris à travers « Un drame de famille » et l'article sur *Menaud*, ont ultimement pour but de mettre en valeur l'ethos du pamphlétaire. D'une manière ou d'une autre, Valdombre demeure au centre de son discours, tel l'acteur principal qui reçoit toute l'attention des projecteurs. Ce caractère n'étonne pas dans un texte comme « Un drame de famille », où le pamphlétaire est la cible d'une attaque à laquelle il doit répliquer. Dans la critique littéraire, où l'on s'attendrait à ce que l'œuvre commentée occupe

une place centrale, l'objet de ses articles s'efface derrière la voix et la figure du pamphlétaire. Ce que désire Valdombre, c'est une identification à son ethos, ce qui entraînera l'adhésion à ses positions. Victoire non pas des œuvres, donc, mais d'un point de vue, d'une scénographie qui triomphe de l'adversité, souvent forcée mais noyau de la mise en scène, et qui annonce ou dénonce toujours quelque chose que personne n'a osé auparavant, mais que tous reconnaîtront bientôt :

Là où tant d'écrivains eussent lamentablement échoué, l'abbé Savard triomphe. Et j'aime mieux le dire tout de suite plutôt que dans dix ans, lorsque tous les décorés d'académies, les éditeurs, les critiques officiels, arrivistes et arrivés s'agenouilleront devant sa personne. (PV, I, 388)

En un sens, Valdombre ne se trompe pas : toute histoire de la littérature québécoise contient des passages sur *Menaud maître-draveur*, comme sur *Trente arpents*. Mais pour pouvoir affirmer de telles conclusions, la légitimité de sa parole doit être reconnue, d'autant plus lorsqu'il se permet d'écorcher au passage un ou deux « arrivés », comme il le répète souvent. Autant il rejette sans autre procès la parole de ceux qu'il considère comme des imposteurs ou des corrompus, donc illégitimes selon son point de vue, autant il est pleinement conscient que sa parole pourrait subir le même sort. La particularité de l'écriture de Valdombre demeure donc cette volonté constante d'affirmer la suprématie de son ethos et ainsi de gagner la légitimité de sa scène d'énonciation. Le discours pamphlétaire surgit d'un lieu illégitime *a priori*, puisque contestataire et violent, et la nécessité de parler depuis cette scène d'énonciation doit être constamment rappelée. La mise en scène des discours tend ainsi à placer Valdombre dans une position où il est forcé d'intervenir tant la situation contrevient aux valeurs des « vivants ». De cette façon, ses dénonciations n'apparaissent jamais gratuites, mais sont parties prenantes d'un engrenage, celui de la mise en scène, qui l'amène à réagir et, par le fait même, à mieux s'exposer.

CONCLUSION

Le genre du pamphlet, tel que nous l'avons défini chez Valdombre, pose de multiples problèmes de légitimation du discours. En favorisant l'ethos plutôt que le logos ou le pathos, l'argumentation pamphlétaire demande au lecteur d'adhérer à l'image que projette un auteur plus qu'aux idées elles-mêmes. Le pamphlétaire doit ainsi créer une image de lui-même suffisamment convaincante pour qu'un maximum de lecteurs s'identifient à sa personne, lesquels rallieront par la suite ses idées. Valdombre ne procède pas autrement lorsqu'il insiste sur son propre parcours d'écrivain ou d'homme de la campagne au parler franc et « vrai » pour développer un ethos de justicier défenseur du peuple et de suppôt de la « Vérité » et de la « Lumière ». Inspiré par Léon Bloy, Valdombre laisse croire que la société chancelante dans laquelle il vit court à sa perte. Il propose donc d'être une sorte de repère, un clairvoyant parmi les aveugles qui sait identifier la « canaille » et la déculotter.

Si cet ethos de franc-tireur semble bien s'adapter à son discours politique et social, il en va autrement en littérature. Valdombre, comme nous l'avons vu, crée une scène où il met en œuvre un décor et une situation propices à faire surgir la polémique. Chacune de ses interventions doit contenir un adversaire, un « autre » qui lui servira, en dernier lieu, à se faire valoir, à faire en sorte qu'il maintienne la position forte. Mais Valdombre sait sans doute aussi que ses *Pamphlets* comprennent une part de divertissement et que, par son style frondeur, mais aussi ludique et maîtrisé, il procure un plaisir certain de lecture à ceux qui voient peut-être

en lui bien plus un gladiateur des lettres canadiennes-françaises qu'un lucide analyste et penseur de son époque. Ainsi, le pamphlet chez Valdombre comporte de nombreuses exigences qui ne sont pas toujours compatibles avec sa position de critique littéraire. Apprécier simplement une œuvre littéraire et en rendre compte est une position insoutenable pour Valdombre, ce qui devient problématique au moment d'identifier une grande œuvre (*Trente arpents*, *Menaud maître-draveur*). Il doit alors redoubler d'imagination pour créer une scène où pourra jouer et s'épanouir Valdombre, le justicier et le prophète. Hors du combat, point de salut. La critique littéraire, dans ce cas, est reléguée au rôle de second violon, et s'il se pâme d'admiration pour une œuvre, il fera toujours en sorte que cette admiration réponde à une opposition, réelle ou fictive. Ainsi semblent se tirailler dans le discours littéraire de Valdombre les exigences de son ethos et les critères éthiques et esthétiques qui pourraient lui permettre de consacrer ou fustiger une œuvre littéraire. La posture critique chez Valdombre devient impossible tant le pamphlétaire ne peut opérer le détachement nécessaire entre l'objet critiqué et sa position de critique. La lecture de l'œuvre se fait nécessairement en complémentarité de sa propre expérience vécue et participe de la construction de son ethos. La finalité de la critique n'est donc pas l'œuvre en soi, mais la mise en scène dans laquelle le pamphlétaire triomphera inévitablement. La critique passe par l'ethos, et l'image qu'il projette : Valdombre doit laisser croire qu'il est le lecteur le plus apte à juger de l'œuvre et non que son jugement en tant que tel est le plus pertinent, le mieux construit, le plus lucide. La séduction joue pour beaucoup dans cette approche. Le pamphlétaire doit user de style, hausser la voix au bon moment pour rendre son point de vue percutant.

Pourtant, nous avons vu que Valdombre nourrit une véritable pensée sur la littérature en renouvelant ce qu'il appelle encore le régionalisme. Comme il doit jouer la joute pamphlétaire, ce discours s'efface rapidement devant l'ethos, mais il n'en demeure pas moins présent. Si l'on observe à la fois les exigences du pamphlet, la construction de son ethos, les valeurs éthiques et esthétiques qui définissent Valdombre dans le champ de la littérature et le jeu de mise en scène qui caractérise sa parole, une constante se dessine, celle de la marge. En effet, le pamphlet se révèle un genre qui mise sur un discours de l'échec. Le pamphlétaire, courageux et

plus lucide que d'autres, se sacrifie pour mettre au grand jour ce que plusieurs refusent de voir. Solitaire, donc libre, le pamphlétaire tire une partie de sa légitimité de la marge d'où surgit sa parole. L'ethos que construit Valdombre attise largement ce caractère marginal : le justicier vengeur comme le prophète agissent seuls contre le pouvoir établi et, bien souvent, corrompu. Par ailleurs, le Claude-Henri Grignon que dépeint Valdombre a volontairement choisi de s'éloigner des centres urbains et des institutions qui l'ont reconnu comme un écrivain de talent (n'oublions pas qu'il remporte un prix littéraire important en 1935) pour s'installer dans son Sainte-Adèle natal. Depuis son village, près du monde paysan qu'il admire tant, il a le recul nécessaire pour mieux juger le monde littéraire ou politique. Ce retour dans son village, après plusieurs années passées à Montréal et à Québec, est significatif : Valdombre ne s'est pas laissé corrompre et son parti pris est celui de ses racines. Lorsque Valdombre aborde son parcours, il rappelle souvent qu'il n'a jamais fréquenté les collèges, encore moins les universités, et qu'il est un autodidacte. Cette caractéristique fait de lui un être d'exception qui est riche de vécu plutôt que d'un savoir théorique ou académique, avantage qu'il utilise pour montrer que son point de vue est ancré dans l'expérience. De plus, il insiste pour dire que les *Pamphlets* sont entièrement indépendants et qu'il les publie sans aucune aide financière. Il signale à plusieurs reprises que sa publication ne survit que grâce aux lecteurs et qu'il se soustrait à l'ordre économique de la société de consommation en refusant toute forme de publicité.

Quant à ses valeurs, dominées par le catholicisme et la paysannerie, elles paraissent souvent conservatrices. Néanmoins, sur le plan politique et économique, il se montre ouvert à de nouvelles doctrines, comme le corporatisme¹, même s'il se sent quelques affinités avec Léon Daudet et certains penseurs de droite autour de l'Action française². Ses positions ambivalentes sur le plan politique pourraient

¹ Le corporatisme est une doctrine développée à la fin du XIX^e siècle qui connaît une certaine popularité durant les années 1930, puisqu'elle est un compromis entre le libéralisme et le socialisme. Elle prône une organisation sociale dans laquelle les différents corps de métier sont regroupés en corporation et défendent leurs intérêts à travers ces groupes.

² Léon Daudet (1867-1942) est un célèbre penseur de droite français qui dirige durant plusieurs années, aux côtés de Charles Maurras (1868-1952), la revue *L'Action française*. Royaliste, nationaliste

certainement faire l'objet d'une étude particulière tant elles semblent représentatives d'un état d'esprit partagé par plusieurs intellectuels québécois des années 1930 ne sachant trop où se situer dans cette marche des idées venues d'ailleurs. Sur le plan littéraire, Valdombre apparaît comme un lecteur érudit et progressiste qui a su identifier les classiques au moment de leur parution, même si la posture critique est trop diluée pour être réellement possible. À propos de la langue, Valdombre défend les canadianismes. Leur utilisation dans les œuvres, croit-il, est le « seul moyen [...] de créer une littérature nationale » (*PV*, I, 393). Plus encore, Valdombre emploie abondamment le vocabulaire et les expressions propres au français du Québec dans ses écrits pamphlétaires, ce qui ajoute du dynamisme à son écriture, mais surtout une forme d'oralité peu commune dans la prose d'idée québécoise des années 1930. Cette caractéristique contribue certainement à forger son ethos d'homme du peuple. Valdombre semble se voir comme le représentant érudit d'une majorité condamnée au silence par l'élite urbaine et intellectuelle. Encore ici, son parti pris est celui de la marge.

Finalement, le discours littéraire que portent les *Pamphlets* s'inscrit moins dans la critique littéraire que dans un jeu de mise en scène où Valdombre fait valoir sa subjectivité et légitime sa scène d'énonciation en recourant, à divers degrés, à une marginalité qu'il croit garante d'authenticité. La force de son ethos, unique et différente, tend à faire de lui non pas une courroie de transmission entre la littérature et le lecteur, mais une incarnation même du discours littéraire, qu'il voudrait rendre indissociable de sa propre subjectivité. Le discours forme ainsi une boucle qui fait de l'ethos le point de départ et d'arrivée. Sans doute n'a-t-on jamais vu dans la littérature québécoise d'avant la Révolution tranquille un écrivain aussi centré sur lui-même, aussi appliqué à forger une image de lui triomphante, grandiose et porteuse d'un sens collectif à retrouver. Ce culte du moi qu'entretient Valdombre et la liberté de parole qu'il revendique font peut-être de lui un écrivain plus moderne qu'on pourrait le croire.

et antisémite, cette revue rejoint un vaste public durant les années 1920 et 1930, surtout auprès des jeunes catholiques.

BIBLIOGRAPHIE

- [Anonyme], « Les Pamphlets reviennent », *Le Jour*, 18 mai 1940, p. 1.
- [En collaboration], « Dossier l'âge de la critique, 1920-1940 », *Voix et images*, vol. 17, n° 2 (n° 50), 1992, p. 166-249.
- Allard, Jacques, *Traverses de la critique littéraire au Québec*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991, 209 p.
- Amossy, Ruth, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 129-154.
- _____, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, coll. « Université », 2000, 246 p.
- Andrès, Bernard, « Pour une grammaire de l'énonciation pamphlétaire », *Écrire le Québec. De la contrainte à la contrariété*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents poche », 2001 [1990], p. 211-234.
- Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langage et société », 1982, 430 p.
- Angers, François-Albert, « L'industrialisation et la pensée nationaliste traditionnelle », Robert Comeau [dir.], *Économie québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1969, p. 417-432.
- Ano, « Valdombre et ses pamphlets », *L'Avenir du Nord*, 27 novembre 1936, p. 1.
- Asselin, Olivar, « L'œuvre de l'abbé Groulx », *L'œuvre de l'abbé Groulx*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923, 96 p.
- _____, « Préface », Jules Fournier, *Anthologie des poètes canadiens*, Montréal, [s. é.], 1920, p. 1-16.
- Beaudin, Dominique, « L'agriculturisme, margarine de l'histoire », *L'Action nationale*, vol. XLIX, n° 7, mars 1960, p. 506-530.
- Bilodeau, Ernest, « Les livres et les auteurs. Notes outaouaises. Variations sur Trente arpents », *Le Devoir*, vol. 30, n° 28, 4 février 1939, p. 8.

- Blais, Jacques, *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1975, 410 p.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.
- Brasillach, Robert, « Causerie littéraire. Ringuet : *Trente arpents* », *L'Action française*, vol. 32, n° 12, 12 janvier 1939, p. 5.
- Brunet, Berthelot, « Portrait – Grignon fait de la terre », *L'Ordre*, 19 mai 1934, p. 1-2.
- Brunet, Michel, « Trois dominantes de la pensée canadienne-française : l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme », *La présence anglaise et les Canadiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 113-166.
- Chartier, Daniel, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 307 p.
- Courteau, Guy, « Léon Bloy en Amérique française », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 18, n° 1, juin 1959, p. 81-92.
- Couture, Sévère [Rex Desmarchais], « L'enseignement de Sévère Couture », *Le Jour*, vol. 1, n° 31, 16 avril 1938, p. 3.
- Dantin, Louis, « Critique littéraire. *Trente arpents* par Ringuet », *L'Avenir du Nord*, vol. 43, n° 9, 3 mars 1939, p. 1-2.
- Dion, Robert, « La critique littéraire », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 127-128.
- Dort, Bernard, *Théâtre réel. 1967-1970*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, 299 p.
- Doucet, Bernard, « La posture discursive du pamphlétaire chez C. H. Grignon (analyse socio-critique des *Pamphlets de Valdombre*) », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1980, 132 f.
- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Fernand Nathan/Labor, 1986, 195 p.
- Dumont, Fernand, « Du début du siècle à la crise de 1929 : un espace idéologique », Fernand Dumont, Jean Hamelin, Fernand Harvey et Jean-Paul Montminy

- [dir.], *Idéologies au Canada français. 1900-1929*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Histoire et sociologie de la culture », 1974, p. 1-14.
- Eggs, Ekkehard, « Ethos aristotélien, conviction et pragmatique moderne », Ruth Amossy [dir.], *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 31-59.
- Fayolle, Roger, *La critique*, Paris, Armand Colin, 1978 [1965], 295 p.
- Fragonnard, Marie-Madeleine et Paul Aron, « Pamphlet », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 418-419.
- Garand, Dominique, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 240 p.
- Gingras, Chantale, *Victor Barbeau. Un réseau d'influences littéraires*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 2001, 220 p.
- Godin, Gérald, « Le péché de Grignon : dire sa vérité huit heures par jour », *Le magazine Maclean*, vol. 4, n° 8, août 1964, p. 46.
- Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Seuil, coll. « Le sens commun », 1973, 251 p.
- Grignon, Claude-Henri [Valdombre], *Les vivants et les autres*, n° 1, mai 1922, 16 p.
- _____, « Léon Bloy, le littéraire, le poète », Englebert Gazelle [dir.], *Les soirées de l'École littéraire de Montréal*, Montréal, [s. é.], 1925, p. 49-82.
- _____, *Les Pamphlets de Valdombre*, 5 vol., décembre 1936-juin 1943.
- _____, *Ombres et clameurs*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les jugements », 1933, 204 p.
- _____, *Un homme et son péché*, Montréal, Éditions du Totem, 1933, 212 p.; Montréal, Édition du vieux chêne, 1935, 188 p.
- Harvey, Jean-Charles, « Critique littéraire. 30 arpents. Grand roman du terroir de notre compatriote Ringuet », *Le Jour*, vol. 2, n° 15, 24 décembre 1938, p. 2.
- Hayward, Annette, « La querelle des régionalistes et des "exotiques" : mise au point historique », *Quebec Studies*, n° 12, Spring-Summer 1991, p. 93-100.
- _____, « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40, mai 1993, p. 7-27.

- Hayward, Annette et Dominique Garand [dir.], *États du polémique*, Québec, Nota Bene, 1998, 330 p.
- Hébert, Maurice, « Un nouveau regard sur la critique littéraire et artistique au Canada français », *Le Canada français*, vol. 25, n° 4, décembre 1937, p. 432-444.
- Jankélévitch Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1964, 199 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.
- Letondal, Henri, « Le mois théâtral », *La lyre*, mars 1925, p. 35.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, « Le libéralisme contesté » et « Gérer la crise », *Histoire du Québec contemporain. Tome II. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2001 [1989], p. 107-140.
- Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 208 p.
- Michon, Jacques [dir.], *Histoire de l'édition littéraire au Québec. Vol. I – La naissance de l'éditeur – 1900-1939*, Montréal, Fides, 1999, 491 p.
- Parent, Honoré, « Préface », Léo-Paul Desrosiers, *Nord-Sud*, Montréal, Les éditions du Devoir, 1931, p. 3-11.
- Parmentier, Francis, « La réception critique de *Trente arpents* dans la presse québécoise des années 1938-1939 », Jean-Paul Lamy et Guildo Rousseau [dir.], *Ringuet en mémoire. 50 ans après Trente arpents*, Sillery (Québec), Septentrion, 1989, p. 77-92.
- Pelletier, Albert, *Égrappages*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les jugements », 1933, 234 p.
- Perron, Annie, « Manifeste », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 348-349.
- Piemme, Jean-Marie, « Mise en scène », Michel Corvin [dir.], *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 1998, p. 610-614.

- Ponton, Rémy, « Champ littéraire », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 84-85.
- Poulin, Marguerite, « Claude-Henri Grignon (Valdombre) lecteur de Léon Bloy », *Littératures*, n°3, 1989, p. 77-85.
- Robert, Lucie, « Camille Roy et la littérature », Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard [dir.], *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1985, p. 411-423.
- _____, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, 275 p.
- Rouxel, Pierre, « Claude-Henri Grignon (1894-1976), polémiste (1916-1943). Introduction à Claude-Henri Grignon », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1986, 1174 f.
- Roy, Camille, *Essais sur la littérature canadienne*, Montréal, Beauchemin, 1913, 232 p.
- Tadié, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, P. Belfond, 1987, 317 p.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Les sens commun », 1985, 325 p.
- Viala, Alain et Georges Molinié, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993, 312 p.