

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORER L'ATELIER ÉPISTOLAIRE : ÉTUDE DE CORRESPONDANCE D'ÉCRIVAINS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

NATHANAËL PONO

SEPTEMBRE 2015

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

«Il faut être un peu fou pour écrire. Comment expliquer autrement qu'un homme veuille se faire un nom avec les mots de tout le monde?»

Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*.

Je tiens à remercier ma famille, mes amis, mes collègues, ainsi que les professeurs et les membres du personnel du Département d'études littéraires de l'UQAM d'avoir pris part à cette folie. Un merci tout particulier à :

Jacinthe Martel : dès le baccalauréat, vous avez suscité chez moi un intérêt pour la génétique; merci de m'avoir accompagné, outillé et respecté tout au long du mémoire.

Hélièna, mon tendre amour. Tu as su te montrer patiente et, du début jusqu'à la fin, tu as partagé aussi bien mon engouement que mes doléances; je t'aime tant.

Maman, de m'avoir transmis ton courage, ta foi, ton abnégation et ton souci du travail bien fait; merci pour ton amour.

Frédéric Giuliano et aux membres du personnel des archives du Vieux-Montréal de Bibliothèque et Archives nationales du Québec de leur aide pour accéder aux fonds des écrivains.

Gaston Miron, Alain Grandbois, Harry Bernard, Simone Routier, Jacques Ferron et Pierre Baillargeon pour vos lettres et vos mots.

Toi, dont la joie de la venue prochaine a été une source de motivation supplémentaire. Ce travail, je te le dédie.

Je suis Charlie.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Résumé.....</b>	<b>v</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1. Genèse et correspondance : perspectives théoriques et empiriques. ....</b>	<b>5</b>
1. «Une correspondance d'écrivain peut-elle être considérée comme un objet génétique?» ..	5
2. La correspondance, «archive de l'œuvre littéraire» .....	6
3. La lettre, un objet d'étude génétique à part entière .....	8
4. S'aventurer «dans l'atelier épistolaire» .....	13
5. Notre exploration de l'atelier épistolaire.....	21
<b>Chapitre 2. L'atelier de la lettre. Étude de brouillons épistolaires.....</b>	<b>26</b>
1. Gaston Miron, étude de l'atelier épistolaire d'un éditeur .....	27
2. Les lettres et carnets d'Alain Grandbois .....	29
3. Écriture sous hautes tensions .....	33
4. «Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise» .....	37
5. «Le poème du cœur».....	39
6. Grandbois, épistolier jaloux .....	41
7. Dresser un portrait de soi .....	44
<b>Chapitre 3. La lettre comme atelier. Le dialogue aux sources de l'invention</b>	
<b>épistolaire.....</b>	<b>47</b>
<b>I. Simone Routier et Harry Bernard ou la création de personnages épistolaires</b>	<b>48</b>
1. S'inventer pour mieux se faire connaître .....	48
2. Une femme écrivaine en quête de légitimité .....	50
3. Portrait de femme et jeux de séduction. Les ambiguïtés d'une amitié épistolaire .....	54
4. La femme digne : l'honneur avant tout .....	59
<b>II. Écriture épistolaire et vases communicants .....</b>	<b>62</b>
1. Écriture collaborative et création épistolaire.....	62
2. Ferron et Baillargeon : de mentor à ami, évolution d'une relation par les lettres .....	63
3. «Ah ! Si vous aviez mon humeur ! Ah ! Si j'avais votre génie» .....	65
4. Une pratique épistolaire inspirée des mots des autres.....	68

5. Une écriture épistolaire tributaire de la reprise .....	71
<b>Conclusion</b> .....	<b>76</b>
<b>Annexes</b> .....	<b>79</b>
<b>«Le roman inutile» : édition génétique du <i>Carnet 52</i></b> .....	<b>79</b>
<b>Fac-similés des brouillons de Grandbois</b> .....	<b>109</b>
Brouillon 5, p. 1, recto .....	109
Brouillon 8, p. 7, recto .....	110
Brouillon 8, p. 8, recto .....	111
<b>Bibliographie</b> .....	<b>112</b>

## RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire consiste à prolonger et à enrichir les travaux entrepris depuis 1985 sur les rapports entre genèse et correspondance, en analysant la lettre comme un objet d'étude génétique à part entière selon une perspective double: l'atelier de la lettre et la lettre comme atelier. L'étude portera sur trois états d'une lettre de Gaston Miron (1954), douze brouillons de lettres d'Alain Grandbois (1932), quarante-six lettres échangées entre Harry Bernard et Simone Routier (1928-1929) et quarante-deux lettres que s'écrivent Jacques Ferron et Pierre Baillargeon entre 1941 et 1965. Le premier chapitre traitera des deux tendances qui définissent les études génétiques de correspondances : l'étude de la lettre en rapport avec l'œuvre (Pagès, 1985, 2007, Pagès et Leriche 2012) et la lettre considérée comme un texte à part entière (Diaz, Chotard, Sacotte, 1999, Beugnot, 2000, Martel, 2007). L'analyse des enjeux clés de ces travaux servira à mener à bien notre exploration de l'atelier épistolaire. Le deuxième chapitre propose l'étude de l'atelier de la lettre, à travers les brouillons épistolaires des poètes Gaston Miron et Alain Grandbois. Il s'agira alors d'analyser le travail de composition plus ou moins important au fil des étapes successives de l'écriture, mais aussi d'investiguer leur espace matériel où les ratures, reformulations, changement d'encre, etc. sont autant de traces de l'invention. Le troisième chapitre abordera l'exploration de la lettre comme atelier. L'étude de la correspondance entre Harry Bernard et Simone Routier illustrera tout d'abord la lettre comme un lieu d'invention où l'épistolier donne naissance à un personnage issu de lui-même. Par la suite, l'échange entre Jacques Ferron et Pierre Baillargeon montrera que la correspondance, espace d'échange de textes mais aussi de réflexion, est le lieu d'une création nouvelle, un terreau fertile pour la germination d'idées et de formules inédites.

Mots-clés : Correspondance d'écrivains, genèse, atelier épistolaire, lettres, brouillons, carnets, invention, Gaston Miron, Alain Grandbois, Harry Bernard, Simone Routier, Jacques Ferron, Pierre Baillargeon.

## INTRODUCTION

L'édition de correspondances d'écrivains permet aux lecteurs d'y trouver des informations ou autres anecdotes sur la vie de leurs auteurs préférés, mais aussi des renseignements sur la genèse de leurs œuvres marquantes. Depuis une vingtaine d'années<sup>1</sup>, plusieurs d'entre elles sont analysées par des généticiens en vue de comprendre la nature des relations entre genèse et correspondance. La plupart de ces études visent à identifier les liens entre la correspondance d'un écrivain et la genèse d'une ou plusieurs de ses œuvres ou encore à saisir la nature des relations entre certains acteurs du champ littéraire. À titre d'exemple, dans les lettres que Flaubert adresse à Louise Colet, sa maîtresse, pendant l'écriture de *Madame Bovary*, le lecteur assimile les différentes étapes de la rédaction du roman, mais il apprend aussi la difficulté qu'a Flaubert à enchaîner les idées et les sentiments, ainsi que son «dégoût pour le fond même de son roman<sup>2</sup>».

Plusieurs généticiens considèrent la lettre, dont l'écriture, née du quotidien et de l'ordinaire, est souvent immédiate, comme un genre tributaire de l'œuvre. Cependant, dans les correspondances d'écrivains, les lettres sont écrites par des femmes et des hommes imprégnés de littérature, qui retravaillent les textes de leurs œuvres pour en faire ressortir la quintessence; la qualité littéraire de ces lettres conduit donc le généticien à s'interroger sur le travail entourant leur composition. C'est en 2000 que Bernard Beugnot introduit pour la première fois la notion d'«atelier épistolaire<sup>3</sup>» autour de laquelle est construite la présente étude. Il s'agit d'un laboratoire où l'écriture prend forme, mais aussi d'un espace propice à la création : l'épistolier est un écrivain. Explorer l'atelier épistolaire, c'est tout d'abord suivre la trace de ceux qui nous y ont précédé, mais c'est aussi en saisir le double sens puisqu'il

---

<sup>1</sup> C'est Alain Pagès, le premier, en 1985, qui propose une étude consacrée aux liens entre genèse et correspondance. Nous reviendrons en détail sur les notions qu'il y développe lors du premier chapitre.

<sup>2</sup> Yves Leclerc, «*Madame Bovary* dans la correspondance de Flaubert», *Les manuscrits de Madame Bovary. Édition intégrale sur le Web*, en ligne,

<[http://www.bovary.fr/dossiers/roman/mb\\_correspondance.html](http://www.bovary.fr/dossiers/roman/mb_correspondance.html)>. Consulté le 9 décembre 2014.

<sup>3</sup> Bernard Beugnot, «Dans l'atelier épistolaire», *Œuvres et Critiques*, vol. 25, n°1, 2000, p. 31-48.

regroupe aussi bien l'atelier de la lettre que de la lettre comme atelier. L'étude de correspondances de plusieurs écrivains permet également de faire ressortir les enjeux récurrents de la création épistolaire, mais aussi de considérer les spécificités de chaque corpus, c'est-à-dire ce qui fait que chaque échange est unique.

En 1985, Alain Pagès est le premier chercheur à publier ses réflexions sur les liens entre genèse et correspondance<sup>4</sup>. Il voit dans la lettre une «archive de l'œuvre littéraire» dont l'étude vise uniquement à renseigner le lecteur sur la genèse de cette dernière. C'est près de quinze ans plus tard, en 1999, que, dans le treizième numéro de la revue *Genesis*<sup>5</sup>, des chercheurs (José-Luis Diaz, Loïc Chotard et Mireille Sacotte) considèrent pour la première fois la lettre comme un objet d'étude génétique à part entière. Dès lors, deux tendances définissent les études génétiques de correspondances : celles où la lettre est étudiée en fonction de ses liens avec l'œuvre (Pagès, 2007, Pagès et Leriche, 2012), et celles où elle est considérée comme un texte à part entière (Beugnot, 2000, Martel, 2007). Bien que ces deux tendances soient distinctes, elles ne sont pas pour autant diamétralement opposées; en plus d'examiner le même objet, toutes ces études s'inscrivent en filiation les unes par rapport aux autres, les chercheurs se basant à chaque fois sur les études qui précèdent la leur. Dans le premier chapitre, outre des enjeux clés soulevés par les chercheurs et le lexique spécifique qu'ils ont proposé, il s'agira d'identifier les notions récurrentes dans toutes ces études ainsi que leurs principales divergences. Dès lors, nous entreprendrons, dans la filiation de ceux qui nous précèdent, notre propre exploration de l'atelier épistolaire en considérant la lettre comme un objet d'étude en soi et en nous intéressant uniquement aux phénomènes propres à sa création.

Explorer l'atelier de la lettre, c'est tenter de comprendre comment l'épistolier écrit. Même si elle est souvent associée à une écriture du premier jet, la lettre peut être le fruit d'un travail de composition plus ou moins important. Il s'agira donc, dans le deuxième chapitre, de l'analyser au fil des étapes successives de l'écriture, mais aussi d'investiguer son espace

---

<sup>4</sup> Alain Pagès, «Correspondance et genèse», dans Michaël Werner, Almuth Grésillon (dir. publ.), *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. «BIBLIOTHÈQUE», 1985, p. 207-214.

<sup>5</sup> Collectif, *Genesis*, n°13, 1999.

matériel où les ratures, reformulations, changements d'encre, etc. sont autant de traces de l'invention. Pour ce faire, nous devons mettre la main sur des brouillons de lettres sans restriction à la consultation et disponibles dans des fonds d'archives. Les recherches de Marilou Ste-Marie<sup>6</sup> et de Bernard Chassé<sup>7</sup> ont permis de déceler l'existence de brouillons épistolaires chez deux poètes québécois : Gaston Miron et Alain Grandbois. Dans un premier temps, nous étudierons plusieurs états d'une lettre que Miron adresse à une lectrice de province avant d'analyser, dans un deuxième temps, les brouillons de lettres d'amour qu'Alain Grandbois destinait à Lucienne Boucher. Ces brouillons ont ceci de particulier : ils sont rédigés dans un carnet, le *Carnet 52*; Grandbois, grand voyageur, utilisait souvent ces supports mobiles comme espace de création. Aussi, après avoir effectué une transcription diplomatique du *Carnet 52*, dans le but de montrer au lecteur avec clarté les mécanismes à l'œuvre lors de la création épistolaire, nous analyserons ces brouillons de lettres afin de montrer, notamment à travers l'étude des variantes, que l'écriture épistolaire est soumise à des tensions, ces lettres annonçant avant tout la fin d'une relation amoureuse.

Explorer la lettre comme atelier, c'est l'envisager comme un espace de dialogue propice à la création. Dès lors, il est important d'étudier des correspondances croisées et suffisamment soutenues pour nous permettre d'examiner aussi bien la genèse d'un personnage que celle de nouvelles idées. En effet, la lettre est un lieu d'invention où l'épistolier donne naissance à un personnage particulier, issu de lui-même, qui rencontre son vis-à-vis : «l'écrivain vit dans ses lettres<sup>8</sup>». Aussi, pour étudier cette mise en scène du soi, nous analyserons, dans le troisième chapitre, les quarante-six lettres échangées entre Simone Routier et Harry Bernard de novembre 1928 à mars 1929. Simone Routier n'a jamais rencontré Harry Bernard quand elle lui écrit pour la première fois. Il est donc primordial qu'elle lui donne, par le biais de lettres, une image d'elle propice à l'exaucement de ses

---

<sup>6</sup> Marilou Ste-Marie, «Écrire "du fond de cette attente éparpillée partout dans la foule". Édition critique de lettres de Gaston Miron (1949-1965)», thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2010, 2 vol., 744f.

<sup>7</sup> Alain Grandbois, *Correspondance*, édition établie par Bernard Chassé, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, 756 p.

<sup>8</sup> Patricia Godbout, «L'écrivain dans ses lettres», dans Jacinthe Martel (dir. publ.), *Archives littéraires et manuscrits d'écrivains. Politiques et usages du Patrimoine*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. «Convergences», 2008, p. 221.

demandes. Ainsi, à travers les lettres échangées, nous analyserons les motifs qui justifient la création d'un personnage épistolaire, mais aussi comment ce dernier est amené à évoluer en fonction des étapes marquantes de la correspondance.

La correspondance est aussi un espace d'échange de textes, de critiques, de poèmes, de réflexions esthétiques ou qui portent sur le sens de la vie. Si la lettre est un atelier pour l'écrivain, la correspondance est alors la rencontre de deux ateliers, soit un espace propice à une création nouvelle, un terreau fertile pour la germination d'idées et de formules inédites. Dans les lettres échangées entre Jacques Ferron et Pierre Baillargeon de 1941 à 1965, il y a non seulement une grande circulation de textes, Baillargeon demandant à Ferron des articles pour *Amérique française*, mais surtout un échange important sur le plan des idées. Aussi, en nous concentrant principalement sur les lettres échangées entre 1946 et 1948, soit le cœur de cette correspondance, nous étudierons aussi, dans le troisième chapitre, l'impact de la rencontre des deux écritures, aussi bien sur le fond que sur la forme. Nous verrons alors comment, avec le temps, ce mélange donne naissance à un contenu qui n'aurait pu exister autrement.

## CHAPITRE 1

### GENÈSE ET CORRESPONDANCE : PERSPECTIVES THÉORIQUES ET EMPIRIQUES

#### 1. «Une correspondance d'écrivain peut-elle être considérée comme un objet génétique?<sup>9</sup>»

La génétique littéraire est une approche critique relativement jeune, puisqu'elle a fait ses débuts dans les années 1970. Le but de cette méthode est de «traquer le devenir d'une œuvre en étudiant les traces écrites de sa genèse<sup>10</sup>» sur des documents où le travail de conception textuelle est visible. Dès le début, les chercheurs se sont intéressés à la genèse du roman et du poème, en analysant les manuscrits modernes, ces documents porteurs des différents états d'une œuvre publiée. Au fur et à mesure que la méthode génétique s'est développée, elle a suscité chez les chercheurs un intérêt pour de nouveaux objets. C'est ainsi que, depuis une vingtaine d'années seulement, les généticiens se penchent sur les correspondances d'écrivains, nous montrant, avec divers exemples à l'appui, de quelle manière la méthode génétique doit s'appliquer aux lettres. Étant donné que les liens entre genèse et correspondance sont au cœur de notre recherche, il nous a semblé important de faire un tour d'horizon des différentes théories proposées, afin d'ancrer notre réflexion sur les travaux de ceux qui nous ont précédé.

Dans l'étude génétique des correspondances, nous observons deux tendances qui se distinguent l'une de l'autre, sans être pour autant diamétralement opposées. D'un côté, nous retrouvons des chercheurs, tels qu'Alain Pagès ou Françoise Leriche, qui ne considèrent les lettres qu'à travers leurs liens avec une œuvre littéraire<sup>11</sup>; de l'autre, ceux qui, comme José-

---

<sup>9</sup> Alain Pagès, «Correspondance et avant-texte», ITEM. Site officiel de l'Institut des textes & manuscrits modernes, 23 janvier 2007, en ligne, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27128>.

<sup>10</sup> Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.1.

<sup>11</sup> Ce phénomène a beaucoup été étudié et commenté. Un des cas les plus célèbres concerne les lettres que Gustave Flaubert adressait à Louise Colet et à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, où il parlait des différentes étapes de la rédaction de *Madame Bovary*, comme le souligne dans leurs travaux

Luis Diaz et Bernard Beugnot, voient la lettre comme un texte littéraire à part entière et qui, par conséquent, étudient les différents phénomènes reliés à sa genèse. Il est important de comprendre que les généticiens qui analysent la lettre comme un texte à part entière reconnaissent l'importance du lien qu'elle entretient avec l'œuvre littéraire; ils désirent seulement apporter une nouvelle perspective à la génétique épistolaire.

Même si deux tendances distinctes se dessinent chez les généticiens de l'épistolaire, il est essentiel de tenir compte de deux éléments importants dans notre réflexion. Le premier est qu'ils étudient tous le même objet, en l'occurrence la lettre; cela a pour incidence la récurrence de plusieurs aspects dans chacune des études menées, notamment la dynamique interactive de l'échange ainsi que la fiabilité du texte épistolaire<sup>12</sup>. Le second élément est que ces études, que ce soit par la rupture ou par la continuité, s'inscrivent dans un rapport de filiation avec celles qui les précèdent; chaque chercheur se base sur ce qui a été écrit par ses pairs pour apporter sa pierre à l'édifice et faire avancer le débat. Il est donc primordial pour nous d'étudier les différentes théories énoncées d'un point de vue chronologique, afin de mieux comprendre comment elles se complètent et/ou s'opposent, pour ensuite apporter notre contribution à cette question.

## 2. *La correspondance, «archive de l'œuvre littéraire»<sup>13</sup>*

Alain Pagès est le premier à avoir publié ses réflexions sur les rapports entre lettre et genèse. Dans un article datant de 1985<sup>14</sup>, le chercheur se penche sur l'édition des correspondances d'écrivains afin de comprendre ce qu'elles peuvent dire de «la genèse d'une

---

Jean Bruneau et Yvan Leclerc (Gustave Flaubert, *Correspondance, Tome V, janvier 1876-mai 1880*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2007, 1584 p).

<sup>12</sup> L'étude des lettres, comme nous le verrons avec le cas de St-John Perse, nous démontre que leur contenu n'est pas toujours véridique; il est important que le chercheur prenne cela en considération, surtout s'il utilise les lettres d'écrivains comme source documentaire. Nous reviendrons, bien évidemment, sur ces notions au cours de nos travaux.

<sup>13</sup> Alain Pagès, «Correspondance et avant-texte», ITEM. Site officiel de l'Institut des textes & manuscrits modernes, 23 janvier 2007, en ligne, <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=27128>>, consulté le 20 mars 2013.

<sup>14</sup> Alain Pagès, *op. cit.*, 1985, p. 207-214.

œuvre<sup>15</sup>». Dans le cadre d'une étude génétique, les correspondances ne sont utiles, selon lui, qu'à cause du rapport qu'elles entretiennent avec une œuvre littéraire. Une fois ce postulat de base établi, le chercheur remarque aussi que :

Pour posséder une fonction génétique, une correspondance doit être lue soit comme une somme d'événements – elle donne les circonstances qui entourent l'œuvre -, soit comme une somme de formulations – elle est alors un «avant-texte»<sup>16</sup>.

Pagès évoque ici les deux fonctions de la correspondance par rapport à l'œuvre. En effet, la lettre participe soit à la genèse externe ou «exogenèse», lorsqu'elle est source d'informations en ce qui a trait à la création de l'œuvre, soit à la genèse interne ou «endogenèse», quand des fragments ou passages du texte épistolaire, repris tels quels ou réécrits, servent à bâtir un texte à venir<sup>17</sup>.

Dans sa brève étude, Pagès identifie quatre autres caractéristiques de la correspondance. La première d'entre elles est la dynamique d'échange entre les deux épistoliers et «la relation d'autorité» qui peut en découler, soit l'influence exercée par l'un des épistoliers sur l'autre. Ainsi, en prenant l'exemple de la correspondance de Georges Sand et Eugène Fromentin ou celle, plus scientifique, de Pascal et Descartes, Pagès conclut que «l'écriture d'une lettre a donc plus de chances d'interdire ou de ralentir la genèse d'une pensée que de la favoriser<sup>18</sup>». En effet, l'autorité qu'exerce un correspondant sur l'autre entraîne selon lui une modification du discours par des conventions qui nuisent au plein développement de la pensée. Aussi, dans une correspondance scientifique, il est même courant, selon Pagès, de ne pas livrer tout le contenu de sa pensée afin de ne pas se faire voler ses idées. La seconde caractéristique étudiée est le possible aspect fictionnel de la lettre. À ce sujet, Pagès écrit :

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>17</sup> Les notions d'«exogenèse» et d'«endogenèse» sont primordiales à la génétique épistolaire. Elles le sont d'ailleurs pour tous les documents génétiques, et c'est pour cela qu'elles ont été définies assez tôt pour les généticiens. C'est ce que font Raymonde Debray Genette dans «Génétique et poétique : le cas Flaubert» (1979) et Pierre-Marc de Biasi plus tard dans «Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse» (2007). Ces deux articles peuvent être trouvés sur le site Internet de l'ITEM.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 211. Bien que la dynamique de l'échange puisse être castratrice, nous croyons surtout qu'elle est génératrice d'idées et de texte. C'est ce que nous démontrerons dans notre troisième chapitre, où nous nous intéresserons, entre autres, à la relation entre épistoliers.

La correspondance, contrairement à ce qu'on croit, n'est pas toujours le lieu d'un engagement sincère : c'est une mise en scène. Ce qui s'écrit, s'écrit sous le regard de l'autre, et les actes ne suivent pas les mots<sup>19</sup>.

Ainsi, il attire l'attention sur le fait que la lettre ne doit pas toujours être considérée comme une source documentaire fiable; le chercheur doit donc traiter avec prudence les informations qu'il en tire. La troisième caractéristique sur laquelle Pagès s'attarde est la temporalité de la lettre qui peut causer bien des tracas au généticien. En effet : «le temps qui se lit dans une correspondance n'est pas celui de la genèse. C'est le temps de la vie, fait de hasard, encombré d'accessoires et de scories<sup>20</sup>». L'auteur conclut son article en évoquant la distorsion qui peut exister entre l'espace-temps de la lettre et celui de la création d'un texte, qui est la quatrième caractéristique. Puisque «l'ordre épistolaire n'a rien à voir avec celui d'une genèse<sup>21</sup>», il ne faut pas que le généticien amalgame les deux lorsqu'il examine des lettres d'écrivains.

### 3. *La lettre, un objet d'étude génétique à part entière*

Depuis, plusieurs études d'envergure ont porté sur l'approche génétique des correspondances; il en est ainsi des articles rassemblés dans le numéro de la revue *Genesis* paru en 1999<sup>22</sup>. Loïc Chotard, dans un article intitulé *La lettre violée*<sup>23</sup>, affirme dès le départ que le texte épistolaire constitue un objet d'étude à part entière. Ainsi, selon lui, la lettre se prête non seulement à la recherche génétique, mais elle est aussi l'un des meilleurs matériaux possibles pour l'utilisation de cette méthode; la pratique épistolaire serait celle qui se rapproche le plus de celle de la notion de brouillon, «cette trace visible sans laquelle serait à jamais reléguée dans l'impossible la reconstitution de l'histoire de la lettre<sup>24</sup>». Ici, Chotard

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 209

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 211-212.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>22</sup> Ce numéro est important puisqu'il est le premier qui a été entièrement consacré aux liens entre étude génétique et épistolarité. De plus, il apporte un regard novateur dans ce champ de recherche, puisque les généticiens, comme nous le verrons plus en détail par la suite, y considèrent la lettre, que Pagès voyait comme une archive de l'œuvre littéraire, comme étant un objet d'étude en soi pour la première fois.

<sup>23</sup> Loïc Chotard, «La lettre violée», *Genesis*, n°13, 1999, p. 45-52. Dans cet article, l'auteur compare la publication de lettres intimes à un viol. Nous regrettons l'utilisation d'une telle comparaison, qui n'est pas respectueuse pour celles et ceux qui ont connu un tel traumatisme.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.46.

montre que l'épistolier, dans sa pratique, a besoin de faire des brouillons de la lettre à envoyer et que ces brouillons peuvent être conservés par l'écrivain pour des raisons diverses. Cette information, qui conduit l'étude génétique des correspondances à un autre niveau, oblige le chercheur à apporter de nouveaux éléments de réponse à la question initiale : «Quelle génétique pour les correspondances?»

C'est ce que fait José-Luis Diaz; dans un article ayant cette question pour titre<sup>25</sup>, il livre les fruits de sa réflexion et nous en présente les principaux aspects. Parce qu'elles donnent lieu à diverses pratiques, les lettres sont des «objets à géométrie variable». Ainsi, la lettre, «avant d'être texte, fut aussi parfois "avant-texte", "minute", "brouillon"», ce qui nous permet de l'aborder selon «une génétique endogène<sup>26</sup>». Le polymorphisme du texte épistolaire permet donc, selon Diaz, de l'appréhender comme l'avant-texte d'une œuvre, mais aussi d'une lettre. À titre d'exemple, Diaz mentionne des auteurs qui font des copies de leur correspondance ou qui peuvent «garder un original embrouillé<sup>27</sup>», ayant choisi «d'envoyer une copie plus récente, nettoyée de ses ratés d'écriture, de bienséance ou de pensée<sup>28</sup>». Une lettre peut aussi être «son propre brouillon». Une fois ce postulat énoncé, l'auteur mentionne trois aspects relatifs à l'étude génétique de la lettre. Le premier d'entre eux concerne la lettre comme archive de l'œuvre littéraire, déjà énoncé par Alain Pagès (1985), mais les deux autres traitent d'avenues non explorées, soit la genèse de manuscrits épistolaires, ainsi que celle de l'édition de correspondances<sup>29</sup>.

La lettre est une archive de l'œuvre littéraire, car elle en est le «laboratoire». En tant que «journal de l'œuvre<sup>30</sup>», elle permet de suivre les étapes de la rédaction, les développements

<sup>25</sup> José-Luis Diaz, «Quelle génétique pour les correspondances?», *Genesis*, n°13, 1999, p.11-31.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>27</sup> C'est notamment le cas de Francis Ponge, sur qui nous reviendrons lors de ce chapitre, avec plusieurs exemples à l'appui.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> Il s'agit là, comme nous l'avons vu précédemment, des deux avenues dans lesquelles Pagès avait refusé de s'engager, jugeant qu'il y avait trop peu de matériel à explorer.

<sup>30</sup> Si ici, Diaz fait du «laboratoire» et du «journal de l'œuvre» des notions équivalentes, pour nous, elles revêtent des significations bien distinctes. Le laboratoire est un espace où le texte est créé et où l'auteur fait des essais. Le journal de l'œuvre, quant à lui, permet de suivre le tracé chronologique des étapes de rédaction, ainsi que les réflexions qui ont conduit au texte.

au fil du temps et les traces rédactionnelles dont parlait Pagès. Elle est aussi marquée par «l'exogenèse», cette «genèse en dialogue et en collaboration» avec un texte écrit et commenté par des épistoliers qui correspondent. Diaz fait alors ressortir deux figures importantes : «l'épistolier-cobaye», qui soumet son texte au jugement de son correspondant, et «l'épistolier-censeur», qui «passe au crible le style de l'épistolier-cobaye, relève ses fautes de langue, ses métaphores discordantes, ses lapsus, ses tics, au nom d'une poétique plus ou moins explicitée<sup>31</sup>», et qui est donc, dans une certaine mesure, coarchitecte du texte. Cela contribue à la mise en place d'une dynamique particulière, puisque la création du texte n'est plus une écriture en solitaire; elle passe d'une sphère plutôt cachée à ce que Diaz appelle «un espace quasi-public de dialogue<sup>32</sup>».

Diaz s'intéresse également à la genèse de la lettre elle-même. Il identifie ainsi plusieurs types de documents qui permettraient l'étude génétique des manuscrits épistolaires. Parmi eux se retrouvent les lettres «fantômes», ces lettres disparues, mais dont on connaît l'existence parce qu'elles sont mentionnées ou citées partiellement dans d'autres lettres. Des résumés présents dans les archives de l'écrivain peuvent aussi permettre d'identifier les textes épistolaires manquants. Le chercheur explique l'absence de ces lettres, d'une part, par la fragilité des matériaux, et d'autre part, par le fait que le texte appartient à l'écriture de l'intime, ce qui explique que plusieurs lettres peuvent avoir intérêt à disparaître. À ces raisons s'ajoute la croyance qui voulait que la lettre soit écrite sur le vif, c'est-à-dire sans brouillons. Diaz propose alors une distinction importante entre les «lettres missives», dont il existe peu de traces de création, et les lettres qui appartiennent à la «littérature épistolaire» pour lesquelles des archives textuelles ont été conservées. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Sainte-Beuve faisait déjà cette distinction entre les deux types de lettres puisque selon lui, l'épistolier peut procéder de deux façons :

Pour écrire des lettres excellentes et durables en tant que pièces littéraires, je ne sais que deux manières et deux moyens : avoir un génie vif, éveillé, prompt, *à la bride abattue*, et de tous les instants, comme M<sup>me</sup> de Sévigné, comme Voltaire, ou se donner du temps et prendre du

---

<sup>31</sup> Cela n'est pas sans nous rappeler la relation d'autorité dont nous parlait Pagès dans son article «Correspondance et genèse». Là où ce dernier y voit une dynamique castratrice, Diaz conçoit cette relation comme un travail conjoint d'architecture du texte.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

soin, écrire à main reposée comme Pline, Bussy, Rousseau, Paul-Louis Courier : - en deux mots, improviser ou composer.

De plus, les lettres composées demandent tout un travail de rédaction; à propos de Rousseau, Sainte-Beuve note :

Il a des lettres bien éloquentes, mais des lettres faites, refaites, dont il garde évidemment copie. Quand il écrit à M. de Malesherbes ou même à Mme d'Houdetot, ce ne sont plus des lettres, ce sont des œuvres<sup>33</sup>.

C'est donc grâce aux brouillons et aux états des lettres qui ont été conservés que le généticien va pouvoir étudier les mécanismes de la genèse épistolaire. Dans certains cas, le généticien n'a en sa possession que les lettres autographes d'un auteur; il peut tout de même mener à bien son travail, car, selon Diaz, «toute lettre est son propre brouillon». En effet, d'un point de vue génétique, la lettre est un manuscrit que l'on montre à un correspondant. Aussi, pour pouvoir la lire et la comprendre, le destinataire doit s'enquérir du lieu d'émission et de la date, regarder le timbre, le type de papier, mais aussi l'écriture et la longueur de la lettre et se demander quelles sont les raisons de son existence et s'interroger sur le temps qui la sépare de la dernière lettre reçue. Essentiel, le déchiffrement de tous ces indices fait du lecteur à la fois un «sémologue, psychologue, graphologue et... généticien<sup>34</sup>». En outre, plusieurs traces de la genèse de la lettre peuvent être visibles; il s'agit «des marques d'hésitation, des corrections, des lapsus, des changements d'encre ou de mains qui permettent de comparer deux versions de la lettre, l'intentionnelle et la réelle<sup>35</sup>». C'est donc dans cet écart entre l'intention et le résultat que se situe précisément le travail de l'écrivain<sup>36</sup>.

Diaz s'intéresse également à «la genèse des éditions de correspondances». La notoriété des épistoliers, mais aussi la qualité littéraire des lettres peuvent contribuer à leur publication, que ce soit par les écrivains eux-mêmes ou par leurs descendants. Une fois publiée dans une édition, la lettre perd son aspect autographe; Diaz parle alors de la «désingularisation» du texte épistolaire. La première étape de cette désingularisation est la

<sup>33</sup> Charles Augustin de Sainte-Beuve, cité dans José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 20.

<sup>34</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 22.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> Cette distinction entre lettre intentionnelle et lettre réelle est très importante. Il ne faut cependant pas la confondre avec celle qui oppose les lettres réelles des lettres fictives.

copie. Certains épistoliers, ou leurs secrétaires, recopiaient leurs lettres; ces copies étaient parfois, à leur tour, recopiées par des admirateurs. C'est ainsi que, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste à un phénomène d'échange de copies; mais ce goût pour les autographes est propice aux supercheries, notamment à la création de faux<sup>37</sup>. Au-delà de l'édition de faux, certains épistoliers altèrent le contenu de lettres déjà envoyées. C'est le cas, entre autres, de certaines lettres de Sand adressées à Musset, que l'auteure a elle-même réécrites, afin de changer le récit de certains événements. Sainte-Beuve remarque au sujet de leur contenu : « C'est trop vif, trop sincère, trop plein surtout de noms propres, pour pouvoir être donné en entier<sup>38</sup>. » Les éditeurs de correspondance se livraient aussi à un travail d'adoucissement du texte, étant parfois contraints de ne pas publier certaines lettres ou certains fragments de celles-ci. Ces modifications, comme le remarque Diaz, sont « susceptibles de changer de fond en comble la personnalité d'un auteur<sup>39</sup> » ou le sens d'une histoire, d'où l'importance, pour le généticien de travailler, dans la mesure du possible, avec les lettres autographes de l'épistolier.

Dans le numéro de *Genesis* paru en 1999, Mireille Sacotte mentionne un cas bien particulier, celui de vraies lettres ayant servi à la rédaction de lettres fictives<sup>40</sup>. Sous le pseudonyme de Saint-John Perse, le poète Alexis Léger a utilisé ses propres lettres comme matrices, afin de créer des textes épistolaires qu'il souhaitait faire passer pour véritables. Saint-John Perse s'est entre autres servi d'une lettre réelle adressée à Misia Sert, une jeune femme fantasque et anticonformiste qu'il voulait convaincre de le rejoindre en Chine, comme matrice pour inventer une lettre à « Une dame d'Europe », soit la caricature d'une bourgeoise anglaise du début du XX<sup>e</sup> siècle, antithèse de Mia Sert, qu'il désire cette fois-ci dissuader de

---

<sup>37</sup> La désingularisation de la lettre s'est amplifiée avec l'essor des éditions de correspondances au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le fait que l'écriture épistolaire relève de l'intime, mais aussi qu'elle rejoigne un lectorat de plus en plus vaste, implique des modifications importantes des lettres manuscrites au fil du temps; nous parlons ici « des suppressions, des coups de ciseaux, des effaçures au crayon rouge ou bleu, mais aussi des réécritures » (Diaz, p. 26), voire de l'écriture de faux.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>40</sup> Mireille Sacotte, « Une lettre et son devenir (dialogue entre une lettre d'Alexis Léger et une lettre de Saint-John Perse) », *Genesis*, n°13, 1999, p.33-44. Même si la lettre générée est fictive, cet exemple montre comment la lettre contribue à la création littéraire, passant, par le « miroir déformant » de l'imaginaire, d'une lettre réelle à l'invention épistolaire.

venir le retrouver. Nous observons donc ici une «réécriture, à des fins différentes, d'une lettre privée dont l'auteur avait conservé un double, un brouillon, une esquisse<sup>41</sup>».

Avec ce cas aussi inusité qu'intéressant, Sacotte attire l'attention sur l'aspect fictionnel que peut revêtir la lettre. Elle écrit, en guise d'avertissement : «les lettres ne sont pas à prendre comme document ni sur le plan de la vérité biographique ni sur aucun autre. Elles font partie de l'œuvre et jouent un rôle dans l'œuvre<sup>42</sup>». L'écriture de ces fausses lettres<sup>43</sup> fait partie d'un tout : l'œuvre littéraire du poète.

#### 4. *S'aventurer «dans l'atelier épistolaire»*

Quelques études<sup>44</sup> se sont inscrites dans la lignée de celles de José-Luis Diaz, mais en apportant chaque fois un nouvel éclairage. C'est ainsi qu'une année plus tard, Bernard Beugnot publie un article intitulé «Dans l'atelier épistolaire<sup>45</sup>» où il s'interroge sur la véracité des éditions de correspondances, dans lesquelles les lettres autographes peuvent être remaniées par l'auteur ou ses proches, donnant ainsi lieu à des textes imprimés plus ou moins éloignés des lettres originales<sup>46</sup>. Cependant, son principal objet d'étude est l'atelier épistolaire. C'est dans cette optique qu'il se demande «comment entrer dans cet atelier? Quelles sont les conditions d'une génétique épistolaire?<sup>47</sup>» Beugnot se penche alors sur l'existence des brouillons de lettres. Pour illustrer son propos, il analyse la pratique épistolaire de Francis Ponge, «généticien de sa propre œuvre<sup>48</sup>», et précise qu'il «n'est pas

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 34. Ce cas nous fait penser au roman réaliste qui, bien que souvent inspiré de faits divers et empreint d'un grand souci de la vraisemblance, n'était que fiction.

<sup>43</sup> Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, 1472 p. Dans cette édition, les fausses lettres sont en annexe.

<sup>44</sup> Nous parlons ici de celles de Bernard Beugnot et Jacinthe Martel auxquelles nous allons nous attarder dans les prochaines pages.

<sup>45</sup> Bernard Beugnot, «Dans l'atelier épistolaire», *Œuvres et Critiques*, vol. 25, n°1, 2000, p. 31-48.

<sup>46</sup> Cette inquiétude avait déjà été formulée par Diaz. Elle concerne néanmoins principalement les éditions du XIX<sup>e</sup> siècle; les éditeurs des correspondances des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ayant, selon les chercheurs, une éthique plus scrupuleuse.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>48</sup> Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 192.

un épistolier du premier jet». À titre d'exemple, Beugnot mentionne la rédaction, lors de la même journée, de pas moins de huit états d'une lettre que le poète en colère, destinait à Jean Paulhan<sup>49</sup> ou encore il évoque un échange entre Ponge et Christian Gali pour lequel il signale l'existence de notes de lectures qui se transformeront en brouillons épistolaires sur lesquels Ponge note : «Brouillon conforme». L'épistolier est donc satisfait de son texte, et la lettre peut être envoyée.

Ponge n'avait pas qu'une seule méthode de composition pour ses textes épistolaires. Ainsi, Beugnot fait état d'un autre cas fort intéressant, celui d'une lettre à Jean Tortel dont le poète a conservé une copie identifiée ici aussi par la mention «Brouillon conforme». Cependant, ce cas est ambigu; il est difficile, de prime abord, de savoir s'il s'agit d'une copie de la lettre envoyée, qui par conséquent lui succède, ou alors d'un brouillon qui la précède. L'analyse du manuscrit épistolaire<sup>50</sup> révèle qu'il s'agit bel et bien d'un brouillon, mais auquel Ponge a rajouté par la suite les modifications qu'il avait effectuées dans la lettre envoyée. La genèse épistolaire ne se fait donc pas toujours de façon linéaire, car «la mouvance des signes sur la page épouse la mouvance de la réflexion elle-même<sup>51</sup>».

Beugnot s'interroge aussi sur la nature du brouillon épistolaire qui «peut aussi n'être pas celui de la lettre, mais une page écrite pour soi, sorte de diaire qui enregistre l'évènement et sera remanié à l'intention du correspondant, ou des notes en réaction immédiate à un évènement<sup>52</sup>». Ainsi, l'avant-texte épistolaire n'est pas forcément une lettre en devenir. Il peut s'agir d'extraits d'un journal d'écriture ou d'un carnet, d'un fait divers, d'un texte déjà publié par l'épistolier ou tout autre auteur, etc. D'une part, ce phénomène complexifie la recherche de manuscrits épistolaires, le généticien devant ouvrir son horizon de recherche au plus grand nombre de supports possibles; d'autre part, la recherche des manuscrits épistolaires n'en est que plus stimulante, car ces manuscrits peuvent être des documents aussi

---

<sup>49</sup> Cet exemple est illustré plus en profondeur dans l'étude de Jacinthe Martel; nous y reviendrons donc plus tard.

<sup>50</sup> Celui de la lettre reçue par Jean Tortel.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.38.

inusités qu'inattendus, ouvrant ainsi la porte à de nouvelles sources d'information sur l'habitus de l'écrivain.

Beugnot s'intéresse également, à la suite de Diaz, aux questions entourant la temporalité de la correspondance et à la dynamique de l'échange épistolaire. Dans le cadre d'une correspondance, ces deux aspects s'imbriquent l'un dans l'autre, car la lettre est «une écriture du présent déchirée entre la nostalgie du passé et l'attente du futur des retrouvailles», mais aussi «d'une certaine manière retour sur celles qui précèdent, donc réécriture, et brouillon de celles qui suivront<sup>53</sup>». Il se penche aussi sur «l'intertexte épistolaire». Il s'agit non seulement des passages d'une lettre qui viennent d'un souvenir ou d'un livre, mais aussi du «dialogue de deux consciences vivantes, de deux singularités qui s'éprouvent ou s'épousent<sup>54</sup>». Cette intertextualité est particulière, car l'épistolier est séparé de lui-même par une lettre, qui est également un pont entre deux moments de son existence ; elle conduit donc à une autotextualité qui, selon Beugnot, doit être signalée, lorsqu'elle est retraçable, dans les éditions de correspondance. Cela crée une dynamique intéressante où l'épistolier est doublement confronté à lui-même, puisque dans l'espace de la correspondance, il rencontre non seulement un «moi» du passé, mais aussi un «moi» imaginaire, celui qu'il met en scène pour son correspondant. Cette double confrontation est donc, au même titre que l'échange, génératrice de texte<sup>55</sup>.

Dans son ouvrage "*Une fenêtre éclairée d'une chandelle*"<sup>56</sup>, Jacinthe Martel s'intéresse elle aussi à la genèse des textes épistolaires. Tout comme Beugnot, elle illustre ses propos en recourant aux archives de Ponge dont la pratique épistolaire permet «d'apparenter la lettre à une sorte de journal de rédaction ou à un laboratoire et de la définir soit comme un banc

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> Ces questions de mise en scène du soi sont évoquées par Beugnot dans un article intitulé «De l'invention épistolaire à la manière de soi» (Actes du colloque de Cerisy (1987) dans *Zeit schrift für Granzöische sprache und Literature*, Heft, n°18, 1990, p 27-38). Nous y reviendrons plus en détail dans notre troisième chapitre, notamment grâce aux lettres qu'écrivaient Simone Routier à Harry Bernard.

<sup>56</sup> Jacinthe Martel, "*Une fenêtre éclairée d'une chandelle*". *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, 132p.

d'essai de l'écriture, soit comme une "chambre de résonance" pour les " discussions et [...] réflexions sur [...] la poésie"<sup>57</sup>». En reprenant la formule de Sainte-Beuve, «improviser ou composer», Jacinthe Martel s'attarde à la façon de rédiger ces «pièces littéraires» et constate que «la composition d'une lettre repose souvent sur ce "travail acharné" qui conduit à l'élaboration d'une œuvre poétique<sup>58</sup>». Elle propose alors une typologie des lettres de Ponge qui comprend six catégories<sup>59</sup> : les lettres rédigées en plusieurs jours (dont il existe des brouillons et des états), les lettres sur lesquelles les corrections sont immédiates, les minutes ou copies manuscrites conservées dans des dossiers poétiques ou des carnets, les lettres non expédiées (qu'elles soient inachevées ou non), les lettres de tiers «qui posent les premiers jalons d'une réponse à écrire ou d'un commentaire poétique plus ou moins corrigé» et, enfin, les lettres dont des extraits ou fragments sont repris et réécrits pour migrer ensuite «dans un texte poétique dont elles constituent l'origine».

À partir de ces différents types, Martel fait ressortir deux catégories générales : les «lettres-chroniques», ces «témoins d'une œuvre ou d'une vie dont elles éclairent le contexte rédactionnel ou dont elles font le récit», qui peuvent «contenir les fragments d'un art poétique qui se développera et s'enrichira au fil du temps», et les «lettres-matrices» qui «révèlent le caractère heuristique des échanges qui s'effectuent entre le texte épistolaire et le texte poétique<sup>60</sup>». Les lettres-chroniques sont des objets polymorphes, car leur forme varie selon l'époque, le contexte, le lieu ou le destinataire. Pour l'illustrer, Martel reprend l'exemple des huit états de la lettre à Paulhan évoquée par Beugnot. L'analyse des différents états montre une évolution du contenu reliée à l'état dans lequel se trouve le poète. En effet, au fil des états, Ponge passe de la brutalité aux accusations d'infamie, maniant tour à tour l'ironie et la raillerie. Le poète n'enverra jamais sa lettre, car celle de Paulhan arriva avant, pavant ainsi le chemin de la réconciliation.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 11. Martel reprend en partie ici les propos d'Henri Scepi dans «La lettre comme laboratoire du poème : la correspondance Laforgue-Kahn» que l'on retrouve dans la *Revue de l'Aire*, n° 31, 2005, p.104.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>59</sup> Bien que cette typologie ait été construite à partir des lettres de Ponge, nous pensons qu'elle peut s'appliquer à plusieurs auteurs, et nous reprendrons certaines de ces notions lors de nos analyses.

<sup>60</sup> Jacinthe Martel, *op. cit.*, p. 17-18.

Les lettres-matrices, qui sont «à la fois la mémoire et le support de l'invention improvisée», peuvent également «devenir des textes réflexifs ou poétiques<sup>61</sup>». Tout comme le roman, la lettre est un objet hybride «qui mêle étroitement l'autobiographie, la poésie et l'amitié». L'échange qui se fait entre les épistoliers permet l'élaboration d'une réflexion; la lettre peut donc, en cours de rédaction, connaître un «glissement générique<sup>62</sup>»: elle va se dénaturer pour devenir un autre objet, par exemple un essai réflexif comme l'est devenue la lettre de Ponge datée du 9 août 1960 et adressée à Philippe Sollers<sup>63</sup>, voire une préface, comme c'est le cas d'une lettre adressée à Bernard Groethuysen dans les années 1950<sup>64</sup>. Dans ces cas, la frontière est mince entre la lettre et le texte, donnant lieu parfois à une «confusion heureuse<sup>65</sup>». Par moments, elle est le premier matériau d'un texte publié, contribuant ainsi à son endogenèse. Jacinthe Martel mentionne le cas d'une lettre commencée le 9 août 1941. Francis Ponge s'arrête de rédiger après quelques lignes, et abandonne la forme épistolaire le lendemain; la lettre devient par la suite une réflexion poétique que Ponge se fait à lui-même et qui porte sur l'importance de continuer à publier pour assurer la survie des siens. Certains passages de cette lettre seront retranscrits dans un carnet et serviront de matrice au texte «Pour étrenner ma droite<sup>66</sup>». Un autre exemple intéressant concerne un échange épistolaire entre Ponge et Henri-Louis Mermod. Ce dernier commanda au poète une préface pour un ouvrage de Picasso. Au fur et à mesure qu'ils s'écrivaient sur le sujet, leurs réflexions prennent de l'ampleur au point où Ponge décidera de faire de cet échange de lettres l'objet de

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>63</sup> La lettre va, en cours de rédaction, changer de registre, ce qui conduira à son interruption. Cependant, Ponge est conscient de sa valeur, puisqu'elle sera à l'origine d'une réflexion présente dans plusieurs textes de la fin des années 1950.

<sup>64</sup> Suite à une demande de Bernard Groethuysen, Ponge lui écrit une lettre afin de commenter l'emploi qu'il fait de la métaphore et de la comparaison dans le poème «Le galet». Dans sa lettre, Ponge élabore une réflexion qui fait référence à des textes de Bayle et de Voltaire. Il finit par en interrompre la rédaction, car il se rend compte qu'elle ressemble davantage à une préface qu'à une lettre.

<sup>65</sup> Cette expression de Ponge traduit bien le mélange des genres dans le texte épistolaire.

<sup>66</sup> Francis Ponge, *Œuvres complètes*, tome II, Parsi, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2002, p. 1135-1136.

la préface commandée<sup>67</sup>. La correspondance avec Mermod sera de nouveau génératrice de textes, puisque Ponge reprendra cinq lettres qu'il lui a envoyées d'Algérie pour les réécrire et les publier sous la forme d'un texte étoffé dans «Le porte-plume d'Alger» en 1953<sup>68</sup>. Ainsi, la correspondance de Ponge peut servir d'amorce à son œuvre poétique.

En 2007, Alain Pagès publie un article sur la dynamique «Correspondance et avant-texte<sup>69</sup>» dans lequel il insiste sur l'importance des correspondances d'écrivains «comme archives de l'œuvre littéraire». Cette perspective d'étude donne lieu, selon lui, à plusieurs avenues de recherche fécondes, mais avant de s'y attarder, le chercheur fait part de son choix d'écarter sciemment deux d'entre elles: «l'examen du processus de genèse que peuvent connaître les lettres, [et] l'étude de la genèse des éditions de correspondances<sup>70</sup>». Les brouillons épistolaires n'intéressent pas Pagès, car, selon lui, ils ne sont que l'exception qui confirme la règle en ce qui concerne la pratique épistolaire des écrivains. C'est ainsi qu'en se basant sur les exemples de Balzac, Flaubert, Sand ou encore Zola, il note que «leur pratique de l'écriture épistolaire exclut le brouillon ou – ce qui revient au même – l'idée qu'on doit conserver le brouillon rédactionnel d'une lettre». Ce constat permet à Pagès de rester fidèle à la ligne de pensée qu'il avait définie dans son article de 1985, «Correspondance et genèse», puisqu'ici encore, il considère l'écrit épistolaire comme «un texte second qui accompagne l'œuvre».

Après cette mise au point, Pagès identifie les quatre fonctions de l'étude génétique des correspondances. Ces dernières servent premièrement à effectuer de façon exogénétique un «relevé documentaire», non seulement des sources ou livres dont l'auteur s'inspire, mais aussi des événements majeurs entourant la création du texte. Il reprend et développe alors

---

<sup>67</sup> Voici un bon exemple de texte façonné par deux co-auteurs. Si, pour certains, la contrainte éditoriale est une entrave à la liberté du poète, elle est plutôt ici génératrice d'idées et de texte car enrichie par l'échange entre les deux hommes.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 27. Cet exemple n'est pas sans rappeler le cas de Saint-John Perse que nous avons vu au préalable. Même si, dans ce cas, l'intention n'est pas de tromper le lecteur, la lettre réelle donne lieu à un journal où importe le souci de vraisemblance. De plus, quand Ponge publie le «Carnet du bois des pins», il ajoute en appendice sa correspondance avec Gabriel Audisio et Michel Pontremoli, les faisant ainsi entrer directement dans l'œuvre (Jacinthe Martel, *op. cit.*, p. 32).

<sup>69</sup> Alain Pagès, «Correspondance et avant-texte», *op. cit.*

<sup>70</sup> *Idem.*

l'idée selon laquelle les correspondances servent également au commentaire génétique, quand l'épistolier reprend des passages de ses lettres ou commente, dans sa correspondance, tel ou tel choix d'écriture. Les échanges épistolaires sont également utiles, selon lui, quand vient le temps d'établir la chronologie rédactionnelle d'une œuvre. En effet, la correspondance d'un écrivain permet de voir «le processus rédactionnel, son étalement dans la durée». Ainsi, grâce à elle, le généticien peut mesurer le temps qu'y a mis l'écrivain, mais aussi l'effort qu'il a fourni pour rédiger une partie, voire la totalité d'une œuvre littéraire. L'étude des lettres permet également de suivre la «trace rédactionnelle» présente dans le travail de l'épistolier, car il y a un parallèle entre la façon de rédiger des lettres et l'écriture du brouillon, berceau scriptural d'un texte<sup>71</sup>. Si, dans le cadre d'une correspondance, l'épistolier prépare son œuvre littéraire, il s'écrit à lui-même, c'est-à-dire à ce «moi génétique», «attentif au développement de la pensée créatrice».

Un ouvrage collectif (2012) codirigé par Pagès et Françoise Leriche rassemble plusieurs articles faisant état, de diverses manières et à partir de plusieurs corpus différents, du lien entre "*Genèse et correspondances*"<sup>72</sup>. Ce collectif réunit des études faites par plusieurs chercheurs spécialistes de l'épistolaire que nous avons mentionnés, tel que José-Luis Diaz, Alain Pagès ou Françoise Leriche, mais aussi par des généticiens comme Pierre-Marc de Biasi. Dans cet ouvrage, où sont analysées les correspondances d'écrivains français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles dont Stendhal, Balzac, Zola, Mallarmé, Proust, Aragon ou encore Yourcenar, les lettres sont toujours étudiées pour leur apport à l'œuvre littéraire. Dans l'avant-propos qu'ils signent tous les deux, Pagès et Leriche considèrent la correspondance comme une archive de la création, et la perçoivent également comme une étape du processus d'écriture : la frontière est parfois mince entre «le témoignage et l'avant-texte<sup>73</sup>». Pour les deux chercheurs, la correspondance cesse «d'être un discours parallèle qui accompagne l'élaboration d'une œuvre, [et] s'engage, d'une manière plus ou moins directe, dans le

---

<sup>71</sup> Ici, Pagès fait un parallèle entre la correspondance de Zola et la rédaction de ses fiches préparatoires.

<sup>72</sup> Françoise Leriche et Alain Pagès (dir. publ.), "*Genèse et correspondances*". *Actes du séminaire général de L'ITEM*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2012, 234 p.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 1.

processus d'écriture<sup>74</sup>». Alain Pagès accorde ici une plus grande autonomie au texte épistolaire par rapport à l'œuvre littéraire qu'il ne le faisait auparavant, car il considère que les phénomènes d'écriture épistolaire peuvent désormais être étudiés pour ce qu'ils sont. La lettre reste toutefois tributaire de l'œuvre selon lui.

Par ailleurs, Pagès et Leriche considèrent que l'étude génétique des correspondances s'effectue selon quatre avenues : si on considère premièrement la lettre comme un paratexte ou un avant-texte, comme on l'a mentionné précédemment, on peut, dans un deuxième temps, étudier le «dispositif interactif» de la correspondance ou, dans un troisième temps, analyser le rôle que joue les proches et les correspondants dans la création d'une œuvre littéraire<sup>75</sup>. Les dispositifs interactifs sont donc «les types de dispositifs [par lesquels] un écrivain peut faire contribuer, *voleus nolleus*, à l'élaboration et à la réussite de son œuvre un certain nombre de personnes extérieures et distantes<sup>76</sup>». Pagès et Leriche mettent ainsi en évidence le rôle que peuvent jouer les proches et les correspondants de l'écrivain dans la création d'une œuvre. L'étude de ces dispositifs les conduit à la quatrième avenue : le fait d'«écrire sous le regard d'autrui». Ici, les coauteurs soulèvent l'importance de s'interroger sur les changements que le regard et la participation de l'autre peuvent entraîner, remettant ainsi en question la notion des droits d'auteurs développée au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est clair que, pour eux, le dialogue qui est à la base de l'écriture épistolaire a une influence non négligeable sur la construction du texte :

Dialogisme et regard d'autrui paraissent aussi essentiels dans le dispositif génétique : même lorsque l'écrivain ne dialogue pas effectivement par lettres, la connaissance de ses interlocuteurs habituels lui sert de repère et de critère évaluatif dans une sorte de dialogue intérieur ou imaginaire qu'il mène tout en écrivant<sup>77</sup>.

Ce dialogue installé dans la lettre se perpétue donc dans l'imaginaire de l'épistolier; la représentation de l'autre contribuant à la création de l'œuvre littéraire.

---

<sup>74</sup> *Idem*.

<sup>75</sup> Étant donné que nous avons mentionné les caractéristiques paratextuelles et avant-textuelles de la lettre à plusieurs reprises, l'emphase sera mise davantage sur les deux dernières avenues.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 9.

Outre les aspects avant-textuels et paratextuels identifiés auparavant, les chercheurs étudient la correspondance pour mieux comprendre comment l'écrivain travaille; cela permet également de considérer la lettre comme un «espace de résonance à la réflexion<sup>78</sup>» où il cogite sur sa pratique scripturale. Pierre-Marc de Biasi est le seul à considérer la correspondance comme une œuvre à part entière; en effet, il parle de «l'autre œuvre<sup>79</sup>» pour décrire la très volumineuse correspondance de Flaubert, qu'il considère comme une fiction du vrai : il ne la traite cependant pas indépendamment de l'œuvre romanesque. L'écriture collaborative née de la correspondance intéresse grandement de Biasi, qui s'attarde à son effet sur la genèse des romans flaubertiens, car le romancier sollicitait l'avis de l'un ou l'expertise de l'autre pour rédiger un livre. Cette écriture à plusieurs intéresse particulièrement Françoise Leriche, qui analyse la participation de l'autre au processus génétique de l'œuvre de Proust ainsi que la mise en place de ce qu'elle appelle «un dispositif génétique<sup>80</sup>», soit l'étude des collaborations de l'écrivain, et leur stabilité relative dans le temps.

##### 5. Notre exploration de l'atelier épistolaire

L'étude génétique du texte épistolaire s'articule donc autour de deux grandes avenues : la lettre considérée dans son apport à l'œuvre et la lettre comme objet d'étude en soi. Même si l'angle d'approche des chercheurs diverge, l'objet étudié demeure le même; certaines notions et enjeux clés se retrouvent donc au sein de ces diverses propositions. Parmi elles, les notions d'exogenèse et d'endogenèse, qui sont indispensables au travail du généticien épistolaire. En effet, il importe d'étudier les événements textuels qui ont contribué à la genèse de la lettre, mais aussi de comprendre comment, à son tour, elle participe à celle d'autres textes. Ces deux notions se retrouvent entre autres dans les études de Pagès et de Diaz. La différence est que, dans la première, la lettre est considérée par rapport à l'œuvre littéraire,

---

<sup>78</sup> Micheline Hontebeyrie, «Paul Valéry. Correspondance(s) et résonance(s)», dans Françoise Leriche et Alain Pagès, *op. cit.*, p. 166.

<sup>79</sup> Pierre-Marc de Biasi, «Correspondance et genèse. Indice épistolaire et lettre de travail : le cas de Flaubert», dans Françoise Leriche et Alain Pagès, *op. cit.*, p. 72.

<sup>80</sup> Françoise Leriche, «Écrire sous le regard d'autrui : la dimension génétique dialogale de l'œuvre proustienne», dans Françoise Leriche et Alain Pagès, *op. cit.*, p. 159.

aussi bien comme un paratexte qu'un avant-texte, alors que dans la seconde, elle est analysée comme un objet d'étude en soi.

Les phénomènes scripturaux présents dans les lettres ont, eux aussi, beaucoup intéressé tous les chercheurs. Pour Pagès et Leriche, la correspondance est une étape du processus d'écriture, et selon Chotard, la pratique épistolaire et celle du brouillon sont très proches l'une de l'autre; pour Diaz, la lettre est un laboratoire de l'œuvre ainsi que pour Martel qui y voit un banc d'essai de l'écriture. Tous parlent alors de la lettre comme un espace textuel bien défini mais où l'écriture et la pensée sont en construction. L'épistolier adresse à l'autre des idées souvent en cours d'élaboration; l'écriture se fait parfois à tâtons, et l'interaction avec le correspondant est une caisse de résonance permettant de valider ou non une idée, une formule ou encore quelques vers. Cette construction du texte épistolaire est donc intrinsèquement liée à la dynamique de l'échange, sur laquelle les chercheurs, de Pagès à Beugnot, se sont tous penchés, puisqu'elle est le cœur du discours.

La plupart des chercheurs se sont également interrogés sur la fiabilité de la lettre, notamment en tant que source documentaire; en effet, cette dernière peut contenir une grande part de fiction. Aussi, Beugnot, Pagès, Sacotte et Leriche invitent à la prudence quant aux informations que l'on y trouve. Par ailleurs, les lettres peuvent être censurées, voire réécrites, notamment lorsqu'elles font l'objet d'une publication.

Bien que distinctes, les deux avenues d'étude génétique de la correspondance suivent une certaine continuité; en effet, l'épistolier doit d'abord composer une lettre qui, à son tour, peut servir à la genèse d'une œuvre littéraire. Dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons plutôt à la genèse épistolaire telle que définie par Chotard :

Si l'on considère la génétique textuelle comme une méthodologie reposant sur l'observation et l'interprétation des étapes successives de l'écriture d'un texte, tel qu'elles se laissent appréhender en particulier par l'examen des manuscrits, leur description matérielle, leur classement, leurs leçons, à travers le déchiffrement des ratures et le relevé des variantes, en vue de la reconstitution des campagnes de rédaction qui ont en général conduit à fixer un texte définitif, le texte qu'on lit, alors le domaine de l'épistolaire doit pouvoir être profitablement

soumis à cette méthode. Cette idée s'impose d'ailleurs d'elle-même, comme une évidence, car plus que tout autre manuscrit peut-être, la lettre permet, voire appelle une telle approche<sup>81</sup>.

Que la lettre soit étudiée en tant que paratexte, avant-texte ou comme un texte en soi, dans toutes les études, la lettre demeure toutefois, bien qu'à des degrés très divers, analysée en fonction de l'œuvre publiée, ou du moins comparée à cette dernière, après tout, ces œuvres contribuent à la notoriété des écrivains et suscitent l'étude de leurs correspondances. Nous analysons donc la lettre pour la lettre, et uniquement la lettre. Nous pensons en effet qu'il est possible d'étudier génétiquement la lettre en vase clos, c'est-à-dire sans établir de rapport avec l'œuvre publiée, mais en s'attardant seulement aux mécanismes liés à sa propre genèse.

Notre approche s'inspire grandement des études qui l'ont précédée. C'est donc bien humblement que nous adapterons, dans la mesure du possible, les notions déjà établies à notre corpus. Bien que les généticiens se soient déjà penchés sur les phénomènes scripturaux propres aux manuscrits modernes<sup>82</sup>, et que des chercheurs comme Marie-Claire Grassi<sup>83</sup> ou encore Geneviève Haroche-Bouzinac<sup>84</sup> aient identifié les grands enjeux du texte épistolaire, le généticien épistolaire doit tout de même «établir son propre lexique<sup>85</sup>». Certains, comme Diaz, ont mis en place des nouveaux termes tels que «lettre fantôme» ou «épistolier-cobaye», d'autres, comme Martel, ont établi une typologie<sup>86</sup>; ainsi, lors de l'analyse des phénomènes scripturaux présents dans les manuscrits épistolaires de notre corpus, nous allons utiliser et affiner les lexiques existants, mais aussi inventer des nouvelles expressions afin de décrire, de façon la plus juste possible, ceux qui n'ont pas encore été étudiés.

---

<sup>81</sup> Loïc Chotard, *op. cit.*, p. 45.

<sup>82</sup> Almuth Grésillon, *op. cit.* Dans cet ouvrage de référence, Almuth Grésillon se livre à plusieurs analyses génétiques, proposant notamment aux chercheurs une méthode ainsi qu'un lexique afin de pouvoir identifier les phénomènes qu'ils étudient.

<sup>83</sup> Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, coll. «Lire», 1998, 194 p.

<sup>84</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'épistolaire*, Parsi, Hachette, coll. «Contours littéraires», 1995, 160 p. Dans leurs ouvrages, Grassi et Haroche-Bouzinac s'intéresse à la façon d'écrire une lettre, mais aussi aux enjeux soulevés par le discours épistolaire, notamment à la dynamique de l'échange et à l'invention de soi. Nous utiliseront donc leurs connaissances à plusieurs reprises dans les chapitres suivants, afin de mener à bien notre étude.

<sup>85</sup> Bernard Beugnot, *op. cit.*, p. 43.

<sup>86</sup> Notons que dans ce cas, la création de la typologie était interreliée aux lettres de Ponge que la chercheuse a pu regrouper et analyser afin de les classer.

Dans notre exploration de l'atelier, nous allons mettre en lumière certains phénomènes propres à la création épistolaire. Si plusieurs chercheurs, dans les études mentionnées, doutent par exemple de la fiabilité du texte épistolaire comme source documentaire, Geneviève Haroche-Bouzinac va encore plus loin quand elle parle de la lettre comme un «outil d'une fiction vraie<sup>87</sup>». En effet, le lecteur y observe un processus de transformation de l'ordinaire en littéraire, une fictionnalisation du réel à degré divers. Dans cette métamorphose voulue par les épistoliers, nous étudierons donc comment ce passage s'effectue quand les correspondants racontent leurs vies, mais aussi quand ils se racontent eux-mêmes.

L'échange est, comme on l'a mentionné précédemment, au cœur de la correspondance; condition *sine qua non* de son existence, il la structure de bout en bout. Dans ce texte qui s'écrit à deux auteurs, nous nous intéresserons à l'influence exercée par l'un sur l'autre, autant au niveau des idées qu'à celui de la forme. Si la correspondance est un texte, elle est aussi son propre avant-texte et son paratexte, car elle se construit sans cesse en fonction de ce qui a été écrit avant. La reprise et la citation sous-tendent donc, à leur façon, la création épistolaire. En outre, l'épistolier devient également son propre correspondant. En effet, il échange avec lui-même et est sans cesse confronté à l'évolution de sa pensée et de sa façon d'écrire, phénomène qui contribue aussi à la mise en place du texte épistolaire.

Avant d'analyser les enjeux de la création épistolaire en les confrontant à différents corpus, il faut s'intéresser à la création du texte épistolaire lui-même. Comme le généticien le fait pour un roman, un poème ou un essai, nous allons analyser plusieurs états de lettres, qui sont autant de manuscrits épistolaires, et les comparer aux lettres envoyées. Pour ce faire, nous étudierons les manuscrits épistolaires de deux poètes Québécois : ceux de Gaston Miron, édités par Marilou Ste-Marie, dans lesquels l'éditeur de l'Hexagone tente de fidéliser un lectorat de province, mais surtout des brouillons de lettres d'Alain Grandbois, en particulier ceux de sa correspondance amoureuse avec Lucienne Boucher. Aussi, tout en tenant compte de l'hybridité du genre épistolaire, telle que mentionnée par plusieurs chercheurs, nous examinerons, notamment à travers l'analyse des variantes présentes dans les

---

<sup>87</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 131.

brouillons de lettres, comment ces épistoliers-poètes travaillent leurs textes, ainsi que les motifs esthétiques ou contextuels qui expliquent tel ou tel changement.

## CHAPITRE 2

### L'ATELIER DE LA LETTRE

#### ÉTUDE DE BROUILLONS ÉPISTOLAIRES

La lettre, en tant que genre, est définie par certains critères, telle la circulation entre au moins deux correspondants, ou encore par ce que Marie-Claire Grassi appelle «une écriture codifiée<sup>88</sup>». En effet, l'épistolier «doit se soumettre aux règles précises de la bienséance d'écriture» : les lettres sont donc généralement datées, adressées de manière plus ou moins formelle et écrites selon une rhétorique en trois temps qui comprend l'exorde, la narration et la conclusion<sup>89</sup>. Bien qu'assujettie à des codes, la lettre se situe toutefois «entre norme et spontanéité<sup>90</sup>». Aussi, l'épistolier trouve dans la lettre un espace de «re-création personnel» où il se joue des codes. Ainsi, lorsqu'en 1924, Jean Cocteau envoie une lettre à Paul Valéry<sup>91</sup>, il se met graphiquement en scène en train de l'écrire. Dans ce cas, les codes épistolaires sont bien présents; Cocteau la rédige de «Villefrenche sur mer», et «Mon cher Valéry» est une adresse en bonne et due forme : la rhétorique épistolaire est globalement suivie. Toutefois, la forme du texte est totalement éclatée : l'épistolier écrit aussi bien à l'endroit qu'à l'envers, la lettre commençant en haut à droite de la feuille et finissant, selon un principe de circularité, en haut à gauche, car le dessin, qui est l'élément central de cette lettre, en sous-tend la structure. Bien qu'il y ait là un travail artistique indéniable, rien ne prouve que Cocteau n'ait

---

<sup>88</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 5.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 37-42. L'exorde est «marqué par deux traits : réception ou non réception de la lettre placée sous le signe du plaisir, voire de la jouissance ou du reproche, et éloge ou blâme le correspondant». La narration, quant à elle, est «l'exposé des faits», «l'ensemble des informations, des nouvelles données ou commentées». La conclusion est la dernière partie du discours. Elle est marquée par «le retour du thème important, le rappel du poids de l'absence, l'allusion à une prochaine rencontre [...], le désir d'abolir toutes distances géographiques ou temporelles».

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>91</sup> L'image n'étant pas libre de droits, nous n'avons pas pu la reproduire dans cette étude. Elle est cependant visible dans Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 21, mais aussi sur Internet, au : <http://ptutoy.over-blog.net/article-autoportrait-de-peintre-jean-cocteau-188-116968425.html>

pas écrit cette lettre de façon spontanée; en effet, ce dernier aurait très bien pu, en proie à une inspiration fulgurante, la rédiger d'un seul jet. Aussi, la meilleure façon d'accéder au travail de composition effectué pour certaines lettres demeure l'étude de leurs brouillons.

Dans ce chapitre, nous allons étudier deux épistoliers au travail : les différents états d'une lettre de Gaston Miron adressée à une lectrice de province, mais surtout des brouillons de lettres d'amour qu'Alain Grandbois destinait à Lucienne Boucher. Si dans la lettre de Miron, le travail de l'épistolier consiste à trouver les meilleures formules possibles afin de fidéliser un lectorat, l'écriture de celles de Grandbois est soumise à d'autres enjeux. Nous verrons donc une écriture oscillant entre passion et raison, mais aussi entre ordinaire et littéraire. L'analyse des différentes variantes qui en découlent sera ainsi la porte d'entrée dans l'atelier épistolaire du poète.

### *1. Gaston Miron, étude de l'atelier épistolaire d'un éditeur*

La recherche de brouillons épistolaires n'est pas chose aisée car ils peuvent aussi bien avoir été perdus, détruits ou tout simplement n'avoir jamais existé. Mais il n'est pas impossible d'en trouver, car en se plongeant dans le legs épistolaire d'un écrivain, le chercheur peut découvrir des spécimens propices à l'analyse. Au Québec, quelques études récentes révèlent l'existence de brouillons épistolaires chez certains grands auteurs. C'est notamment le cas de Gaston Miron, comme l'indique Marilou Ste-Marie dans son édition critique de la correspondance du poète<sup>92</sup>. Ste-Marie mentionne l'existence de vingt-trois «ébauches de lettres<sup>93</sup>» adressées à des écrivains, tels que Claude Haeflly ou Michèle Lalonde, mais aussi des lettres officielles, comme le brouillon d'une lettre datant de mars 1958 adressée à Antonio Talbot du «Ministère Duplessis».

D'une lettre adressée à Jacqueline Jariod le 27 juillet 1954, trois états ont été conservés. Lorsque Gaston Miron écrit à cette lectrice de région, il se montre prudent : il répond avec plusieurs mois de retard (la lettre de Jariod ayant été rédigée le 12 mai 1954), mais souhaite

---

<sup>92</sup> Marilou Ste-Marie, «Écrire "du fond de cette attente éparpillée partout dans la foule". Édition critique de lettres de Gaston Miron (1949-1965)», thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2010, 2 vol., 744f.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 48.

surtout fidéliser un lectorat hors des grands centres urbains pour l'Hexagone. Dans le premier état de cette lettre, rédigé le 7 juillet 1954, Gaston Miron commence ainsi : «Avez-vous pensé que nous tenons négligeables ceux qui s'intéressent à la littérature en dehors de quelques grands centres? [...] croyez-moi, il n'est rien de cela<sup>94</sup>.» Après ce court paragraphe d'excuse, Miron parle des produits offerts par sa maison d'édition, comme la collection poétique «Les Matinaux», mais aussi des membres de son équipe, de leur philosophie et de leur façon de travailler, qui désirent incarner et rejoindre «un appel de présence au monde, aux réalités d'aujourd'hui et aux problèmes de notre contexte immédiat et de notre temps». Il mentionne également dans cet état que la plupart des membres de son équipe sont bénévoles, «sans arrière-pensée de profit personnel», que l'Hexagone a par conséquent besoin de sous pour fonctionner, et que cela passe irrémédiablement par la fidélisation d'un lectorat.

Vingt jours plus tard, Miron rédige un deuxième état de cette lettre qui est plus court que le premier. Un plus grand accent est mis sur les excuses, Miron allant jusqu'à écrire : «deux mois de retard, c'est monstrueux<sup>95</sup>». Il insiste davantage sur le fait que ce délai est le même pour tous, peu importe leur région de provenance puisqu'il écrit : «Quand même, je tiens à vous dire que tous ceux qui nous ont écrit ont attendu de même avant de recevoir une réponse». Cette partie consacrée aux excuses passe donc d'un paragraphe dans le premier état à une page dans le deuxième. Le texte sur l'histoire de l'Hexagone quant à lui est plus court; quant aux besoins monétaires, ils sont désormais quantifiés, Miron donnant l'exemple d'une soumission pour une circulaire tirée à cinq cents copies qui «se chiffrait à 0.50\$» par personne. La rhétorique épistolaire est, elle aussi, différente. En effet, l'éditeur reprend les questions de Jacqueline Jarod qui désire savoir comment ils ont «procédé pour permettre l'édition de *Deux sangs*» ou encore «quelle littérature» L'Hexagone désire encourager; la réponse de Miron est donc plus ciblée que dans le premier état.

Selon un phénomène d'amplification, l'état final, rédigé lui aussi le 27 juillet 1954<sup>96</sup>, est plus élaboré que le deuxième. Miron ne change rien aux trois premiers paragraphes qui contiennent les excuses. Par la suite, il donne moins de détails sur la formation de

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 658.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.663.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 199.

l'Hexagone, mais insiste davantage sur les objectifs immédiats et lointains de sa maison d'édition. Pour lui, il est important de ne pas se comparer à l'Europe mais plutôt de «bâtir un humanisme canadien» qui permettra à l'écrivain québécois d'exprimer sa «qualité d'homme spécifique». Dans l'état final, Miron ne parle plus de suscriptions; cependant, lorsqu'il écrit «Je vous envoie quelques papiers qui vous donneront une idée des moyens dont nous disposons (que nous créons) et des méthodes employées», il recentre son propos tout en donnant plus de détails que ne lui auraient permis l'espace de la lettre. La rédaction de brouillons épistolaires, dans ce cas-ci, a permis à Miron de mieux définir sa pensée, mais aussi de cibler ses propos dans l'état final. Lorsque l'éditeur écrit au sujet de l'Hexagone «Tout de même, plus nous avançons, plus nous nous découvrons, plus se précisent nos aspirations et nos buts<sup>97</sup>», il fait là, sans le vouloir, une belle synthèse du travail de composition épistolaire auquel il vient de se livrer.

Les brouillons épistolaires permettent donc de suivre l'évolution de la pensée et du travail de l'écrivain, d'où l'importance d'élargir le cadre de l'analyse. La correspondance d'un autre grand poète québécois, en l'occurrence Alain Grandbois, a permis d'identifier plusieurs brouillons épistolaires qui se présentent sous une forme inattendue puisque plusieurs d'entre eux ont été rédigés dans des carnets.

## 2. *Les lettres et carnets d'Alain Grandbois*

Au milieu des années 1920, Alain Grandbois part à la découverte de l'Europe, notamment de la France, où il côtoie des écrivains tels que Cendrars, Hemingway ou encore Malraux<sup>98</sup>. Fasciné par l'Orient, Grandbois entreprend en 1933 un long périple qui le mène entre autres en Chine, au Japon ou encore au Tibet. Le jeune homme continue sa découverte du monde: jusqu'en décembre 1939, date à laquelle il est rapatrié au Canada à cause du déclenchement de la guerre. Alors qu'à cette époque, la littérature québécoise est encore fortement marquée par le régionalisme, les écrits de Grandbois sont grandement influencés par son regard sur le Monde, ce qui fait de lui, selon Brault, «un grand précurseur de la poésie

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>98</sup> Jacques Brault, *Alain Grandbois*, Paris, Éditions Pierre Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1968, p. 21.

contemporaine du Québec<sup>99</sup>». Deux raisons guident notre intérêt pour les voyages de Grandbois. La première est que ses déplacements nourrissent son activité épistolaire, même si ce dernier, selon Bernard Chassé, ne prenait pas vraiment de plaisir à écrire des lettres<sup>100</sup>. La seconde raison est que Grandbois, grand voyageur, utilisait souvent des carnets. Ces «ateliers portatifs<sup>101</sup>» constituent des espaces propices à la création d'un écrivain qui se déplace. Le fonds Alain Grandbois à Bibliothèque et Archives nationales du Québec<sup>102</sup> contient cinquante-huit carnets de tailles et formats divers, dans lesquels Grandbois écrivait aussi bien des textes en prose que des poèmes, mais aussi ses réflexions sur la littérature. Fait intéressant, et pour le moins inusité, on retrouve dans certains de ces carnets des lettres en gestation. Selon Martel et Jolicœur, elles «semblent s'écrire directement» dans les pages des carnets et «s'adressent pour la plupart à des femmes que Grandbois a aimées et à qui il écrit dans les moments les plus tragiques de leur relation<sup>103</sup>». Dans les faits, il existe plus d'une vingtaine de brouillons épistolaires rédigés dans au moins sept carnets différents, qu'il s'agisse de lettres d'amour ou encore de lettres plus formelles, comme celle adressée à «Monsieur le directeur» dans le *Carnet 4*<sup>104</sup>, ou encore ce brouillon d'une missive destinée à Georges-Henri Lévesque, alors vice-président du Conseil des Arts du Canada<sup>105</sup> (*Carnet 9*<sup>106</sup>). Le cas le plus intéressant à étudier se trouve toutefois dans le *Carnet 52*.

Dans ce carnet brun, où Alain Grandbois écrit aussi bien au recto qu'au verso, se trouvent douze brouillons de lettres adressés à Lucienne Boucher entre le 13 novembre et le 2

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>100</sup> Alain Grandbois, *Correspondance*, édition établie par Bernard Chassé, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 9. Cette édition critique d'une grande qualité nous servira de texte de base et de référence pour notre étude génétique des lettres du poète. Chassé reprend non seulement la correspondance déjà publiée du poète, mais y ajoute entre autres un lot déposé par Jeanne Grandbois-Drouin, la sœur de Grandbois, contenant cinquante-cinq lettres et brouillons de lettres de l'épistolier.

<sup>101</sup> Jacinthe Martel et Marie Pier Jolicœur, *Les carnets d'Alain Grandbois ou l'atelier portatif d'un poète voyageur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2011, 186 p.

<sup>102</sup> Fonds Alain Grandbois, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, cote : MSS-204.

<sup>103</sup> Jacinthe Martel, Marie Pier Jolicœur, *Ibid.*, p. 6.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>105</sup> Alain Grandbois, Bernard Chassé, *op. cit.*, p. 649.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 32.

décembre 1932<sup>107</sup>. Bien que Lucienne Boucher rencontre Alain Grandbois pour la première fois au milieu des années 1920 dans un salon littéraire où sa mère était l'hôtesse, ce n'est qu'au début de septembre 1932, lors d'un séjour sur la Côte d'Azur, qu'ils deviennent amants. Ainsi, après avoir parcouru tous deux le sud de la France, les jeunes gens se quittent une première fois vers la mi-septembre, Lucienne devant rentrer à Paris. Grandbois, quant à lui, rejoint Port-Cros où il réside afin de poursuivre l'écriture de *Né à Québec*<sup>108</sup>. Les amants se retrouvent une seconde fois à Port-Cros, fin octobre de la même année. Après une quinzaine de jours passés ensemble, Lucienne rentre une nouvelle fois à Paris afin de laisser Grandbois se concentrer sur son ouvrage. Elle écrit à ce sujet : «Une nouvelle lettre de l'éditeur exigeait une réponse sur les textes en retard. Je compris alors que pour lui l'isolement total s'imposait, et je décidai d'écourter mon séjour<sup>109</sup>». C'est donc suite à ce second départ que sont écrites les lettres dont les brouillons se trouvent dans le *Carnet 52*. Bien qu'il s'agisse de lettres d'amour, où Grandbois tient «sans cesse à l'absent le discours de son absence<sup>110</sup>», elles sont avant tout la chronique d'une fin annoncée. En effet, «la "logique" fait place à la vérité du "cœur" et des émotions succéderont ainsi aux lettres passionnées, investies de la seule et unique présence de l'autre. La rupture paraît inévitable, presque annoncée<sup>111</sup>».

Parcourir ce carnet, c'est entrer dans l'atelier d'Alain Grandbois épistolier, c'est comprendre la façon dont les lettres sont composées, mais aussi les enjeux auxquels l'écriture épistolaire est soumise. Une transcription diplomatique<sup>112</sup> de ce carnet a permis d'analyser le

<sup>107</sup> Avant d'être éditées par Bernard Chassé, ces lettres ont été éditées et commentées par Lucienne Boucher dans *Lettres à Lucienne*, ouvrage publié à l'Hexagone en 1987. Cette édition est, grâce aux commentaires que l'on y trouve, une source d'information.

<sup>108</sup> Publié en 1933, *Né à Québec* est la biographie de l'explorateur Louis Jolliet, ancêtre de Grandbois qui débarqua en Nouvelle-France en 1635 et découvrit notamment le Mississippi. La création de ce livre, qui est le premier qu'il publie, fut très difficile pour lui comme on peut le voir, entre autres, dans le brouillon de la 23<sup>e</sup> lettre : «J'ai à peu près terminé "Jolliet". C'est d'une énorme médiocrité. Je le signerai probablement d'un pseudonyme».

<sup>109</sup> Alain Grandbois et Lucienne Boucher, *Lettres à Lucienne*, Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 16.

<sup>110</sup> Roland Barthes dans Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 94.

<sup>111</sup> Bernard Chassé dans Alain Grandbois, *op. cit.*, 2003, p. 19. Le passage de la «logique» à la «vérité du cœur» n'est pas linéaire; les deux alternent plutôt au fil de l'écriture des lettres.

<sup>112</sup> Nous avons ici opté pour une transcription diplomatique des manuscrits épistolaires, car elle respecte «la disposition typographique — page, ligne, marge et réécritures interlinéaires — de

contenu du brouillon épistolaire et notamment les variantes<sup>113</sup> par apport aux lettres envoyées. De cette analyse ressortent deux axes de tension qui structurent le discours épistolaire construit par Grandbois dans ces brouillons. Le premier d'entre eux s'articule entre passion et raison : le jeune poète hésite entre mettre un terme à sa relation avec Lucienne Boucher ou la faire perdurer. Dès lors, le choix des mots ainsi que leur disposition permettent de faire passer les messages adéquats. Cela conduit au deuxième axe de tension, qui se situe «*entre le littéraire et l'ordinaire*<sup>114</sup>». En effet, si «c'est dans la lettre que l'œuvre est», «c'est aussi entre autres dans la lettre que l'œuvre s'abîme et disparaît comme un avion dans la mer des turpitudes du quotidien<sup>115</sup>». L'épistolier doit donc, dans ses brouillons, effectuer une littérisation des écrits afin de faire disparaître les événements du quotidien qui ne sont pas porteurs de sens.

Pour Bernard Chassé, le *Carnet 52* «constitue une sorte de laboratoire d'écriture»; en effet, Grandbois y rédige directement les lettres mais ne les a pas retranscrites telles quelles au moment de les envoyer à Lucienne : «il a coupé par endroit, ajouté ici et là, déplacé des parties<sup>116</sup>». Cette modification constante d'un texte qui prend forme permet d'observer plusieurs variantes, aussi bien de lecture<sup>117</sup> que d'écriture<sup>118</sup>. D'un côté, il existe des variantes de nature lénitive qui visent à adoucir les propos acerbes que rédige d'abord le poète; de

---

l'original» (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 126). Ainsi, le lecteur a pour ainsi dire une photographie claire et nette du manuscrit et peut donc analyser tous les phénomènes scripturaux qui s'y trouvent. Cette transcription se trouve en annexe, accompagnée de photographies de certaines pages du carnet.

<sup>113</sup> Dans son édition critique, Bernard Chassé fait un relevé de variantes de ces lettres en se basant sur le *Carnet 52*. Bien que nous ayons fait notre transcription indépendamment de ce relevé, ce dernier nous a été utile lorsque le déchiffrement de certains mots était difficile ou lorsque nous souhaitions corroborer certaines lectures conjecturales.

<sup>114</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 4.

<sup>115</sup> Patricia Godbout, «L'écrivain dans ses lettres», dans Jacinthe Martel (dir. publ.), *Archives littéraires et manuscrits d'écrivains. Politiques et usages du patrimoine*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. «Convergences», 2008, p. 222.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>117</sup> Il s'agit de la «réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après sa relecture; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges» Almuth Grésillon, *op. cit.*, 1994, p. 246.

<sup>118</sup> Quant à la variante d'écriture, elle concerne la «réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement; elle est identifiable grâce à un critère de position : sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne», *idem*.

l'autre côté, il existe aussi des variantes de nature esthétique qui contribuent à la littérisation du texte épistolaire. Après avoir analysé le carnet dans son ensemble afin de voir, à la lumière de ces deux axes, les tensions qui s'y opèrent et se matérialisent à travers les variantes, nous allons ensuite nous attarder à quatre brouillons de lettres où des phénomènes particuliers sont à l'œuvre.

### 3. *Écriture sous hautes tensions*

Le cœur de Grandbois balance entre le désir d'être avec Lucienne et la volonté de mettre un terme à leur relation. Aussi, dès la première lettre, le jeune poète écrit : «Je te crie reviens, reviens, et je te crie, je ne veux plus te revoir jamais. Il n'y a pas de vérité du milieu<sup>119</sup>.» Cette dualité, qui se retrouve dans tous les aspects de ces lettres «d'amour passion<sup>120</sup>», est perceptible notamment dans l'utilisation des temps verbaux. Grandbois emploie le passé pour se remémorer des souvenirs aussi heureux que tristes. Lorsqu'il écrit «Nous étions protégés par une grande force douce<sup>121</sup>» (4), il se rappelle de bons moments, mais la phrase «Ainsi, tu t'étais trompé [sic] sur la valeur de ma force» (4) a quant à elle un arrière-goût d'échec. C'est que le jeune homme a beaucoup de regrets quant à cette relation, comme en témoigne l'exorde du douzième brouillon de lettre: «Je t'ai trop donné. J'ai trop misé sur toi» (12). Si le présent, temps prépondérant de ces lettres, permet de faire quelques fois des descriptions, l'épistolier l'utilise surtout pour parler de lui, d'elle et des sentiments mitigés qui naissent de leur relation. Quand le romancier est frustré de ne pas faire avancer *Né à Québec*, c'est l'apport de son amante qui le nourrit<sup>122</sup>: «Je viens à toi comme à une récompense. Je relis tes lettres. J'y trouve ton amour.» (4) Les reproches ne sont cependant jamais loin : dans le

<sup>119</sup> Alain Grandbois (fonds), *Carnet 52*, Bibliothèques et Archives nationales du Québec, cote MSS 204, 204/6/59, 1932, verso, p. 2.

<sup>120</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 94. Les quatre autres situations affectives que l'on retrouve dans les lettres dites d'amour sont l'amour conjugal, l'amour fraternel, l'amour parental, et l'amitié-amour quand les sentiments sont ambigus entre les deux correspondants.

<sup>121</sup> Alain Grandbois, *op. cit.*, verso, p. 6. Nous signalons entre parenthèses, à partir d'ici, le numéro du brouillon dont la citation est issue; cela permettra au lecteur de se retrouver plus aisément dans l'annexe. De plus, nous avons mis au net certains extraits des brouillons de lettres cités, afin d'améliorer leur lisibilité.

<sup>122</sup> Cet exemple illustre bien le côté sacralisé de la lettre d'amour tel qu'énoncé par Marie-Claire Grassi. La lettre comme objet, mais aussi les objets d'amour qui y sont évoqués, sont donc d'une grande importance dans l'échange amoureux.

dixième brouillon de lettre, l'ambiguïté amour-rancœur s'amalgame à une dialectique entre le «je» et le «tu» sous le sceau de l'alternance. Ici, Grandbois reprend le portrait idéal que Lucienne dresse de lui<sup>123</sup> pour lui expliquer qu'il est en inadéquation avec ce qu'il est, mais aussi pour lui faire remarquer qu'elle a eu tort de se plaindre. Cette dynamique est particulièrement observable dans la phrase suivante : «Seulement, tu oublies une chose. Si j'avais possédé ces qualités dont tu constates chez moi l'absence, il est extrêmement sûr que nous ne nous serions jamais rencontrés à Cannes, ni à Paris, ni même à Port-Cros» (10). Le futur, quant à lui, est utilisé de façon beaucoup plus sporadique, étant donné que la perspective d'un avenir commun est plutôt sombre. Aussi, Grandbois justifie une mise à distance quand il écrit «Déjà, tu seras redevenue l'"autre". Celle dont j'ignore les gestes, les pensées, celle que je devine trop bien ou trop mal» (2); cependant, la phrase «Des beaux jours reviendront peut-être» (5) montre qu'il entretient tout de même un espoir.

Cette tension caractéristique de ces échanges explique la rareté des expressions hyperboliques des sentiments. Même si dans les moments heureux, Grandbois écrit «Et nous vivions depuis toujours pour toujours» (2), les rares hyperboles sont surtout marquées par la tristesse. C'est notamment le cas dans cette lettre à Lucienne où l'épistolier exagère des sensations de mal-être physique pour montrer à quel point leur amour est source de souffrance : «Je ne veux pas répéter les mots qui me montent à la gorge, m'étouffent. Les mots d'amour doivent être prononcés dans l'espoir» (1).

Tout au long de la rédaction des lettres, c'est au niveau de la forme et du fond que Grandbois alterne entre ordinaire et littéraire : c'est la seconde tension qui structure le texte. Le quotidien, qui est «grisaille» et «bon désespoir solide» (12), s'enrichit grâce à l'écriture; voilà pourquoi l'étude des brouillons, en particulier l'analyse des variantes, révèle une littérisation des écrits. Un coup d'œil rapide suffit à montrer que, contrairement à Cocteau, il s'agit de lettres traditionnelles : elles sont toutes datées et signées et, si elles n'ont pas d'adresse dans les brouillons, celles qui seront envoyées en ont toutes. Cependant, l'utilisation d'un carnet permet une certaine continuité du texte épistolaire; d'ailleurs, Grandbois ne change pas de page quand il commence une nouvelle lettre. Cette continuité de

---

<sup>123</sup> Ce passage sera analysé en détail par la suite dans la section du chapitre consacrée à ce brouillon particulier.

même que la datation des écrits ne sont pas sans nous rappeler le genre diaristique. La porosité des frontières n'est pas dérangeante à la lecture, puisque les deux genres possèdent plusieurs caractéristiques communes. Elle peut cependant expliquer une confusion chez l'épistolier qui désire autant écrire à l'être aimé qu'à lui-même, l'échange lui permettant ainsi de s'explorer lui-même.

La littérarité est souhaitée dès le début par Grandbois qui intitule cet ensemble épistolaire «Le roman inutile». La présence de nombreux aspects romanesques est indéniable : la continuité d'un récit épistolaire, dépourvu de réponse et dont la récurrence thématique guide l'ensemble; la présence, dans cette scénarisation, d'une rupture amoureuse annoncée; la mise en place de personnages épistolaires que Grandbois convoque tout au long de cette correspondance; le caractère hybride de la lettre qui, à la manière d'un roman moderne, contient de brefs récits ou encore de la poésie, comme en fait foi ce «poème du cœur» dans le septième brouillon de lettres<sup>124</sup>. En outre, les traces de réécriture, particulièrement visibles dans cette genèse épistolaire, sont généralement attribuées à la création poétique ou romanesque. La plus importante marque romanesque demeure cependant cette volonté qu'a l'épistolier, par moments, de fictionnaliser le réel; le troisième brouillon de lettre<sup>125</sup>, que Grandbois n'enverra finalement pas à Lucienne<sup>126</sup>, l'illustre très bien. Dans ce récit de situation, Grandbois raconte à son amie un échange qu'il a eu avec une petite fille, connue de tous deux, qui séjourne dans leur hôtel. L'épistolier relate alors un dialogue où l'enfant cherche à savoir «Où est la dame?» en posant plusieurs questions plus embarrassantes les unes que les autres. À cette question précise, l'épistolier écrit en guise de réponse «~~Elle est à La dame est à Paris~~ Elle est partie» (3). Ces trois réécritures de ce qui est supposé être un dialogue réel révèlent que ces changements ne surviennent pas pour narrer des faits ou le déroulement d'une action, mais bien des paroles. De deux choses l'une, soit Grandbois a de la difficulté à se rappeler le dialogue précis, soit il altère la réalité pour mieux

<sup>124</sup> Cette lettre poème sera elle aussi analysée en détail plus tard dans ce même chapitre.

<sup>125</sup> Alain Grandbois (fonds), *op. cit.*, verso, p. 5.

<sup>126</sup> Ce dialogue sera en effet remplacé par une lettre-poème que l'on pourrait intituler «Ô doux pigeon», première occurrence d'une appellation qui sera souvent reprise dans le cadre de cette correspondance. L'effacement de ce passage peut être considéré selon une autre perspective de littérisation du texte : Grandbois enlève alors un passage du quotidien ordinaire pour le remplacer par un poème.

servir son propos. La seconde hypothèse semble la plus plausible, et ce pour plusieurs raisons : premièrement, si Grandbois a des problèmes de mémoire, cela se serait probablement répercuté à d'autres moments du dialogue; deuxièmement, l'analyse de cette phrase montre qu'il s'agit là de variantes d'écriture; l'épistolier y est revenu sur le coup et non après la rédaction. Dans le cas d'un dialogue reconstruit, la véracité d'autres éléments est mise en cause; au premier «Pourquoi?» de la petite fille, Grandbois répond «Parce qu'elle devait retourner à Paris», élément de réponse déjà présent dans le texte barré. Ceci étant mis en lumière, il est impossible de distinguer la part du vrai de celle du faux, on se demande même si ce dialogue a réellement existé : l'illusion du réel est parfaite. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que cette anecdote ne sert qu'à illustrer ce propos de Grandbois, «Les enfants seuls possèdent la seule logique qui vaille, celle de l'immédiat» (3), conclusion d'une lettre qui n'est pas sans rappeler, par son contenu et sa disposition, la morale d'une fable.

La littérisation de la lettre passe aussi par la suppression de ce qui relève de l'ordinaire. À titre d'exemple, dans le quatrième brouillon de lettre, Grandbois n'hésite pas à enlever l'indicateur temporel «Depuis le 5 novembre» (4) car il s'inscrit en rupture avec le ton plus poétique de la lettre. En outre, il n'existe aucun brouillon pour les lettres consacrées au quotidien. C'est notamment le cas de la lettre du 24 novembre<sup>127</sup> où Grandbois parle de son travail, de son mal de gencives, des visites de certaines dames ou encore de la conversation qu'il a eue avec le capitaine de la vedette qui relie Port-Cros au continent.

L'analyse des manuscrits épistolaires et des variantes révèle l'existence de deux sortes de corrections qui sont de nature esthétique ou encore de nature légitimes. Pour conférer à son texte une certaine esthétique, l'épistolier nuance ses mots, change leur ordre où les rature tout simplement; il part également à la chasse aux clichés et aux lieux communs. Aussi, dans le sixième brouillon de lettre<sup>128</sup>, alors qu'il parle de l'importance de s'aménager un espace à soi, Grandbois écrit : «Cela est long. Mais la vie est plus longue» (6); il supprime ensuite ce cliché et réécrit ce passage : «ensuite tu meubleras, peu à peu». L'utilisation du futur simple et de l'adverbe «peu à peu» permettent à l'auteur de parler de la longueur du processus, mais de façon moins convenue.

<sup>127</sup> Alain Grandbois, *op. cit.*, 2003, p. 151-154.

<sup>128</sup> Alain Grandbois (fonds), *op. cit.*, recto, p. 2.

Les variantes lénitives sont, pour la plupart, issues de la relecture des textes. Dans ces lettres où passion et rancœur se côtoient, Grandbois s'épanche parfois de façon acerbe. À la relecture, il décide parfois de supprimer quantité de reproches en changeant tout simplement le ton utilisé. Aussi, dans le dixième brouillon de lettre, le passage «avoues que j'ai raison» se transforme en «Tu me donnes raison» (10), qui constitue une remarque moins accusatrice et moins injonctive. Cette volonté de ménager les sentiments de Lucienne Boucher explique probablement le fait que les onzième et douzième brouillons n'ont pas donné lieu à des lettres définitives, c'est-à-dire qui n'ont pas été envoyées. En effet, ces deux textes sont traversés par des reproches et des regrets : dans le onzième brouillon, où Grandbois utilise des expressions comme «J'aurais dû», on retrouve la phrase : «Les remords m'assaillent. Je regrette d'avoir voulu trop t'oublier.» (11) Cette volonté de mettre fin à la relation est également présente dans des passages tels que «Je pense uniquement à ce que tu as été pour moi.» (12) La décision de ne pas envoyer ces lettres expliquerait l'absence de variantes lénitives dans ces dernières; Grandbois n'a donc pas supprimé des remarques trop vindicatives: «Tu es nerveuse, tu es impatiente, tu piaffes comme un jeune cheval. Quelle enfant tu fais.» (12)

#### 4. «Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise»<sup>129</sup>

Quatre brouillons de lettres<sup>130</sup>, qui contiennent des phénomènes particuliers, méritent une analyse plus approfondie. Bien qu'il soit assez peu corrigé, le premier de ces brouillons donne parfaitement le ton à l'ensemble de la correspondance<sup>131</sup>. En effet, s'y retrouvent les deux axes de tension que nous avons identifiés plus tôt. Dès la toute première phrase, Grandbois présente l'épistolier au travail quand il annonce : «Je t'ai écrit deux ou trois lettres, que j'ai par la suite déchirées. Elles rendaient un son faux.» (1) Ces lettres ont été détruites, mais elles étaient peut-être des états des brouillons du carnet; la seule certitude que nous

<sup>129</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, p. 19. Ce premier vers de *Regards et jeux dans l'espace* s'applique parfaitement à Grandbois, qui écrit tout en étant soumis à plusieurs tensions. À défaut de pouvoir s'en défaire, il doit, assis sur sa chaise, face à son carnet, les écrire et les corriger pour leur donner du sens.

<sup>130</sup> Il s'agit des brouillons de lettres 1, 7, 8 et 10. Nous en analyserons les enjeux et les variantes dans les pages suivantes.

<sup>131</sup> *Ibid.*, verso, p. 2-4. Ce premier brouillon de lettre date du 13 novembre 1932, peu de temps après le retour de Lucienne Boucher à Paris.

ayons, c'est que Grandbois, lorsqu'il énonce «Il faudrait faire un choix, dire ceci ou cela», nous montre le travail de réécriture réalisé afin que ses propos sonnent juste.

L'amoureux indécis est lui aussi présent d'entrée de jeu. Dès la quatrième phrase, il expose à Lucienne Boucher le fil conducteur de toute la correspondance en ces mots :

Trop de choses se pressent en moi oscillant entre deux pôles, et qui se heurtent, se contredisent. Je te crie Reviens, reviens et je te crie je ne veux plus te revoir jamais, il n'y a pas de vérité du milieu. Tout tient dans les extrêmes. (1)

L'épistolier utilise quelques figures de style pour cristalliser cette tension, qui est perceptible, par exemple dans l'anaphore «quelque chose comme un peu d'air, quelque chose comme un peu de pain, quelque chose comme un peu de sang», mais aussi dans l'oxymore «une douceur résolument cruelle» (1). Cette dernière se retrouve également dans l'existence de variantes, autant lénitives qu'esthétiques. En effet, lorsque Grandbois transforme «Tu dois me pardonner» en «Je sais que tu me pardonneras», il est moins directif et plus doux dans son propos. Bien que le poète change à quelques reprises l'ordre des mots dans ce brouillon, les principales variantes esthétiques visent à ne garder que les éléments du quotidien qui servent son propos. Si Grandbois parle de sa promenade «du côté de la Plage du Sud, du côté du Château», c'est parce qu'en la faisant, il «a eu la sensation d'effacer (ses) pas» (1), parfaite image d'une rupture annoncée. Par contre, la visite à une amie de Lucienne ainsi qu'au singe Pépin<sup>132</sup> sont effacées car elles sont purement anecdotiques.

La variante la plus intéressante de ce brouillon concerne l'avant-dernier paragraphe qui sera supprimé de la lettre envoyée pour être inséré mot pour mot dans celle du lendemain. Alors qu'il termine cette première lettre, Grandbois écrit :

Je suis complètement seul, à l'hôtel. La porte de ta chambre, qui donnait sur la mienne est fermée. Mais celle qui ouvre sur l'antichambre ne l'est pas. Et je respire encore ton odeur. Et notre amour m'étourdit, me submerge, me noie. (1)

Dans ce paragraphe, Grandbois aborde un nouveau thème, celui de sa solitude qui détonne par rapport à l'ensemble de la lettre. C'est également le cas de la chambre comme lieu, mais surtout de la porte fermée, symbole de l'accès désormais impossible à cette chambre,

<sup>132</sup> Pépin, mais aussi Olive, sont les deux singes que Lucienne aimait visiter lorsqu'elle se promenait dans la forêt de Port-Cros.

véritable lieu de bonheur. Par contre, dans le brouillon de lettre du 14 novembre, l'absence regrettée de l'autre est un sujet important puisque Grandbois utilise des expressions telles que «Rien n'était changé» ou encore «nous étions protégés par une grande force douce». La porte de la chambre est elle aussi présente dans ce brouillon : «Tu dormais derrière la porte, comme aux premiers jours» (2). Ces éléments permettent de comprendre pourquoi l'épistolier a déplacé ce paragraphe dans sa deuxième lettre, déplacement qui confirme l'existence d'une continuité de l'écriture épistolaire.

Les lettres rédigées du 20 au 27 novembre sont riches d'informations et de contradictions quant à la relation du poète et de Lucienne. On y découvre entre autres un Grandbois jaloux, et la rupture annoncée semble être plus proche que jamais. Les nombreuses variantes présentes dans trois des brouillons des quatre lettres envoyées lors de cette période témoignent de ce phénomène.

##### 5. «Le poème du cœur»

Le premier de ces brouillons est celui d'une lettre-poème, qui pourrait être intitulée «le poème du cœur» (7). L'ambiguïté concernant le genre de ce texte est annoncée dès la première phrase : «Je veux t'écrire ce soir un poème du cœur». Grandbois poursuit ainsi : «Je suis fatigué de la logique et des constructions/J'écris vite comme je pense et sans ordre aucun». Cette revendication est cependant remise en question assez aisément, car bien que le texte ne soit pas très corrigé, les variantes révèlent un réel souci de Grandbois d'utiliser des figures de style propres à la poésie.

Dans cette lettre, le désir de quitter Lucienne est totalement éclipsé par la thématique de l'amour fou, de l'amour fusionnel. Les mots choisis par Grandbois sont réconfortants, puisqu'au cœur d'un paysage idyllique, présenté par l'anaphore «peut-être», se trouve une maison, qui invite à la paix et à la cordialité : «les pierres des vraies maisons n'étant pas hostiles/ s'appuyant l'une sur l'autre avec des mains d'amitiés». Cette maison chaleureuse, «contenant le feu pour la nuit et le jour pour le jour» (7), est une métaphore du cœur du poète.

Ce dernier écrit d'ailleurs plus loin dans la lettre «tu as vu la porte du vrai cœur<sup>133</sup>». En parlant de son cœur comme d'une maison, Grandbois veut réduire la tension palpable dans les lettres précédentes et rassurer Lucienne Boucher sur l'avenir de leur relation comme le démontrent les vers suivants : «La maison n'a qu'une porte d'entrée/ la porte est ouverte sans battant/ elle n'est ouverte que pour entrer/ sans défense et sans retour/ doux pigeon doux inutile de vouloir sortir» (7).

Dans cette lettre-poème, Grandbois met en scène un «nous» fusionnel («nous sommes un, c'est l'essentiel»), qui apparaît surtout dans l'anaphore «Et nous voici» (7) présente dans quatre vers à la fin du texte. Cette passion est jumelée à un appel à se souvenir, et à imaginer un avenir chaleureux. Ce désir est d'ailleurs cristallisé dans ces quelques vers :

Clos encore tes yeux parce qu'il faut voir encore  
 dans la plus grande ombre de la pièce  
 le seul lit secret du cœur  
 avec tes bras et mes bras et tes jambes et mes jambes  
 et tes mains descendant le long de ma poitrine  
 et mes mains montant le long de tes genoux  
 clos tes yeux pour nos doigts pleurant de joie (7)

Le poète épanche son cœur dans une fusion aussi bien spirituelle que charnelle. Cette invitation à se remémorer est présente tout au long du poème puisque s'y trouvent des expressions telles que «les yeux fermés», «en fermant les yeux» ou encore «clos tes yeux» qui est répétée sept fois. Le poème se clôt d'ailleurs ainsi : «Clos tes yeux pour mieux voir le fond du vrai cœur/ où tremble cet amour sombre et sacré».

Le quotidien est également très présent dans cette lettre-poème : « C'est un poème du cœur avec/des mots du lundi au samedi». Dans la description de la maison du cœur, les scènes de la vie de tous les jours sont très présentes, notamment quand l'épistolier-poète clame : «Tu sais bien que les nuits douces tomberont de la fenêtre/les jours clairs et les matins frais/l'automne et l'été et l'hiver et le printemps/tournant la roue des saisons» (7).

---

<sup>133</sup> La référence à la maison du cœur est déjà présente dans le brouillon de lettre précédent, rédigé d'ailleurs la même journée, où Grandbois écrit «Il faut se créer quelque chose à l'intérieur, tout au fond de soi» car «quand ces tempêtes viennent, on a tout de même un refuge».

Grandbois biffera tout ce qui décentrera son propos de l'intimité fusionnelle, par exemple ces vieux «dans chaque village canadien», qu'il avait d'abord mentionnés.

Plusieurs éléments contribuent au caractère poétique de cette lettre : la présence de vers, mais aussi plusieurs figures de style telles que la personnification, avec «les paumes de la nuit», ou encore la métaphore de «la maison du vrai cœur». La figure de style dominante demeure néanmoins l'anaphore<sup>134</sup>. Elle sert parfaitement le propos de Grandbois car elle lui permet de mettre l'accent sur certaines idées. Par exemple, lorsqu'en parlant du cadre qui entoure la maison du plateau, Grandbois écrit «peut-être une mare sous les saules/peut-être un bois avec des arbres d'automne /peut-être un chien qui aboie» (7), il veut que Lucienne Boucher puisse être imprégnée d'un décor où elle laissera libre cours à son imagination.

Dans ce texte où l'amour est la seule loi, les variantes esthétiques donnent au texte un ton plus juste. Un passage particulier montre le travail sur la forme que Grandbois réalise dans ce poème. Dans un premier temps, il écrit «ou que la forêt balance les têtes rouges des chênes/ou que le chien jappe à la lune/que le silence de la nuit ne soit troublé que par la/ plus lointaine étoile»; le poète souhaite alors développer l'anaphore dès deux premiers vers en rajoutant un «ou» devant «que le silence de la nuit», et en écrivant un troisième vers : «ou que les brumes se changent en fantôme d'or». Cette littérisation met davantage en valeur le dernier vers de ce passage : «qu'importe tu as vu la porte du vrai cœur» (7).

Dans ce brouillon, il n'est pas évident de distinguer l'épistolier du poète; cependant, la disposition du texte et sa réécriture permettent d'affirmer sans aucun doute qu'ici, autant que dans ses poèmes, Grandbois est un écrivain.

#### 6. *Grandbois, épistolier jaloux*

Alors que dans le brouillon précédent, l'idylle est poussée à son paroxysme, le ton change du tout au tout dans la lettre du 22 novembre. Alors que brouillons et lettres envoyées sont généralement rédigés le même jour, il y a dans ce cas-ci un écart d'une journée entre les deux qui s'explique par la quantité de travail que l'épistolier y consacre; en effet, il s'agit du

---

<sup>134</sup> Nous avons recensé neuf anaphores dans ce texte, sur des séquences allant de deux à six vers.

brouillon qui diffère le plus du texte envoyé. Dans le septième brouillon, les variantes sont principalement esthétiques; ici, elles sont pour la plupart lénitives car l'épistolier adresse d'abord à Lucienne des reproches très durs qu'il cherchera à adoucir par la suite<sup>135</sup>. Grandbois supprime alors beaucoup de contenu; la majorité du texte est biffé comme en témoigne la présence de deux croix de Saint-André «stylisées» sur les manuscrits épistolaires, mais aussi ce commentaire, «Essayons de mettre un peu d'ordre dans ce qui nous occupe, de classer» (8), qui sied aussi bien à sa situation amoureuse qu'à la rédaction de cette lettre. La difficulté à traiter des sujets délicats comme la remise en cause de l'amour ou la jalousie est apparente dans ces quelques mots :

Tu me demandes de lire avec mon cœur. Nous sommes devant une sorte d'impasse qui n'a rien avoir avec mon cœur, c'est pourquoi tu devras excuser le ton rude de cette lettre, qui est en somme une lettre d'affaire<sup>136</sup>. (8)

La tension entre passion et raison est explicite, mais le genre de la lettre diffère car l'épistolier justifie le ton rude employé. Ce passage qui était dans un premier temps la conclusion de la lettre sera déplacé au début de la seconde partie, étant donné qu'il donne parfaitement le ton aux propos énoncés par la suite. Aussi, dans un souci de cohérence, mais aussi d'esthétisme, Grandbois va réécrire ce passage dans la lettre envoyée : «J'ai lu ta lettre, comme tu me l'avais demandé, avec mon cœur. Mais il me faut bien te répondre autrement. Nous sommes dans une impasse, qui n'a rien à voir avec le cœur. Nous sommes devant les faits. Si je te parle rudement, et crûment, n'accuse que les circonstances et la vie<sup>137</sup>.» Même si l'épistolier parle d'une «lettre d'affaire», l'amour demeure cependant au cœur de ce brouillon de lettre, comme en témoigne la trentaine d'occurrences des mots «amour», «amoureux» ou encore du verbe «aimer» conjugué à tous les temps. Or il s'agit d'un amour actuel, puisque Grandbois écrit : «Mais je sais aujourd'hui que je ne t'aime pas comme cela, je t'aime»; le poète ne peut se projeter dans le long terme: «Je ne sais pas si je t'aimerai dans cinq ans, dans dix ans ou dans vingt ans» (8). L'épistolier clame un amour non exclusif : «Mais c'est aussi

---

<sup>135</sup> Il existe tout de même quelques variantes esthétiques dans ce brouillon; certains mots sont changés, leur ordre est altéré, et des clichés comme : «c'est soi-même qui change, pas l'objet de l'amour»<sup>135</sup> disparaissent.

<sup>136</sup> *Ibid.*, recto, p. 8.

<sup>137</sup> Lettre du 22 novembre 1932. Alain Grandbois, *op. cit.*, 2003. p. 149.

parce que je t'aime que je ne t'ai jamais demandé de te "conserver jalousement pour moi"<sup>138</sup> (8). Cet amour, Grandbois le voit toutefois fusionnel, comme le démontre la présence d'un «nous» fort, marqué par la déclamation «Nous nous aimons. Jusqu'à présent, cela ne concerne que toi et moi. Nous sommes tous les deux seuls dans cet amour» (8).

C'est le retour d'un certain «Z.», un ancien amant de Lucienne, qui suscite la jalousie de l'épistolier. Grandbois a d'abord beaucoup de choses à dire à son sujet; mais il supprime, à la relecture, toutes les occurrences à cet individu, ne voulant pas donner de lui l'image d'un homme jaloux. Cette rivalité est pourtant le moteur d'une écriture pleine de reproches adressés à Lucienne, où l'utilisation de phrases telles qu'«il me semble que tu n'aies pas beaucoup réfléchi avant de la poser», quand Lucienne lui demande s'il veut qu'elle se garde chaste, ou encore «je te l'ai dit cent fois» (8) fait passer la jeune femme pour une simple d'esprit. L'épistolier va également supprimer des phrases trop accusatrices comme «Ne me jette pas trop la pierre. Et mets-toi aussi un peu à ma place» ou encore «Tu me parles de ta famille, etc. Tu n'avais pas besoin de le faire» (8). L'autre particularité de ce brouillon est qu'il nous permet d'observer l'autoréflexivité d'un épistolier au travail. À deux reprises, Grandbois écrit en gros dans la marge «Pas exact». Par ces notes de régie, l'épistolier rentre en dialogue avec lui-même avant d'évincer le contenu trop polémique de la lettre.

Le huitième brouillon est aussi le paratexte d'une seconde lettre envoyée cette journée-là. Bien qu'il s'agisse du brouillon de la lettre envoyée le soir, celle qu'il fait parvenir le matin porte la trace de propos pourtant supprimés dans le huitième brouillon. La lettre du matin, plus courte, est annonciatrice de celle qui suit, puisque Grandbois écrit d'emblée «Je viens de recevoir tes lettres. Je ne puis te répondre tout de suite, le bateau repart à l'instant. Je t'écrirai ce soir<sup>139</sup>.» Pourtant, l'essentiel du contenu de la lettre envoyée le soir avait été écrit la veille; il est alors possible que les lettres de Lucienne, reçues le lendemain matin, aient été à l'origine de certaines des suppressions et des notes de régie dans le brouillon. Aussi, dans cette lettre annonciatrice se trouve l'expression «Tu touches enfin le nœud du problème<sup>140</sup>» qui n'est pas sans nous rappeler la phrase «Et c'est là le nœud» présente dans le huitième

<sup>138</sup> Alain Grandbois, *op. cit.* (fonds), recto, p. 8.

<sup>139</sup> Alain Grandbois, *op. cit.*, 2003, p. 148.

<sup>140</sup> *Idem.*

brouillon. La souffrance évoquée dans le deuxième paragraphe de la lettre du matin l'est aussi dans le brouillon où Grandbois écrit : «Mais j'ai d'autre part assez vécu pour avoir vu autour de moi s'agiter tant de souffrances, de passion [...] il m'est pénible d'avoir encore à insister sur ce fait» (8); la phrase «Mais comment peux-tu douter de mon amour Lucienne?» fait écho, quant à elle, à tous les reproches formulés dans le huitième brouillon.

### 7. Dresser un portrait de soi

Quatre journées s'écoulaient entre l'écriture du brouillon de la lettre accusatrice et celui de la lettre envoyée le 25 novembre. À cette date, Grandbois écrit une brève lettre pour rassurer Lucienne : «La femme aimée, c'est toi» (9). Deux jours plus tard, il lui envoie une autre lettre où il prend le temps de revenir sur l'épisode précédent<sup>141</sup>. Grandbois semble regretter quelque peu ses propos du 22 novembre puisqu'il commence la lettre ainsi : «Ainsi, tu t'étais trompée sur la valeur de ma force. Je regrette de ne pas t'avoir fourni avant ces derniers jours cette marque de pauvreté, de faiblesse. Tu serais aujourd'hui moins amèrement déçue» (10). Cependant, il n'assume pas ces torts complètement et revient facilement à l'accusation, comme en témoigne ce «tu t'étais trompée». De plus, il supprime «ma» devant «pauvreté» et «faiblesse» et termine ainsi son introduction : «Pourtant, je t'avais bien prévenue que tu t'illusionnais sur moi», transférant ainsi une grande part de responsabilité à Lucienne Boucher.

Ce «tu» va structurer la première partie de la lettre. Il permet à l'épistolier de continuer non seulement ses accusations, mais surtout de faire cette transition vers lui, afin de dire ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, passant de «tu» à un «je» omniprésent dans la seconde partie du texte. Cette transition est d'ailleurs visible dans les phrases suivantes : «Seulement, tu oublies une chose. Si j'avais possédé ces qualités dont tu constates chez moi l'absence»; «je serai un monsieur honorable et respectable, dans le genre de ceux qui aiment la vie. Or, il arrive précisément que moi, je n'aime pas la vie<sup>142</sup>» (10). Débute alors une longue tirade où Grandbois distingue ce qu'il aurait pu être, un homme d'affaires très riche qui «b... toutes les

<sup>141</sup> *Ibid.*, recto, p. 10-12.

<sup>142</sup> Dans un premier temps, Grandbois écrit «un monsieur respecté et respectable», cependant, jugeant la répétition un peu lourde, il remplace respecté par un synonyme. Il s'agit là d'un des nombreux exemples où l'on aperçoit l'épistolier au travail.

femmes» exceptée la sienne, et ce qu'il est vraiment, soit un homme qui a «toujours cru qu'aimer signifiait autre chose que de faire de grands gestes en ne regardant pas où ces gestes peuvent conduire<sup>143</sup>». Dans la lettre envoyée, Grandbois développe davantage cet autoportrait puisqu'il parle de ses luttes et batailles, se comparant à Don Quichotte avec ses moulins à vent<sup>144</sup>. À la vision exaltée de Lucienne à qui il ne peut s'«empêcher» de dire qu'elle est «injuste», il oppose ses conceptions de l'amour «beaucoup plus humbles», mais qu'il croit «plus justes» (10).

Grandbois propose de lui un portrait qui est à l'opposé de l'homme romantique, celui pour qui il est important «de tout chambarder, de couper tous ponts derrière soi, de hurler sa passion sur les toits» et qu'il qualifie de «triple crétin ou fou furieux» (10). Il développe ce propos en dissertant de façon offensante sur la façon d'aimer des femmes qui «réfléchissent peu», «ne voient que l'ampleur du geste», car «l'homme, dans ce cas, n'aime que son soi-même». Cette diatribe sur l'homme romantique, à défaut d'être ironique, est certainement paradoxale, puisque Grandbois qui se décrit comme un homme différent pense principalement à lui dans cette lettre, comme en font foi toutes ces accusations, mais surtout la phrase «et si tu te mettais à ma place» qu'il a par ailleurs soulignée. Le même décalage est par ailleurs observable dans la conclusion de la lettre, quand Grandbois écrit : «Si je n'écoutais que moi, et si je ne pensais pas à toi, tu m'adorerais» (10). Comme dans les lettres précédentes, Grandbois désire centrer le propos sur eux deux uniquement; il supprime alors la mention d'André F.<sup>145</sup>, sujet de litige, car Lucienne dit regretter de ne pas l'avoir aimé. Cette lettre met en scène deux images d'Alain Grandbois, celle de l'anti-romantique pour qui «aimer véritablement c'est oublier quand il faut ses propres désirs» (10) et celle de l'amoureux égocentrique qui, dans cette lettre, ne parle que de lui, contrastant ainsi avec le portrait qu'il dresse.

---

<sup>143</sup> La transformation de «moins d'obligation» en «plus de facilité» à propos de son choix de carrière, est significative puisqu'elle témoigne là-aussi de cette volonté de construire une image de lui tournée vers le positif.

<sup>144</sup> Alain Grandbois, *op. cit.*, 2003, p. 156.

<sup>145</sup> Nous n'en savons malheureusement pas plus sur cet André F. qui n'est mentionné nulle part ailleurs dans la correspondance.

L'analyse des douze brouillons de lettres que Grandbois destine à Lucienne Boucher permet deux constats majeurs. Le premier est que l'écriture épistolaire, bien qu'ancrée dans le réel, laisse une grande place à l'invention et à la création. Cela s'explique entre autres par le polymorphisme de la lettre, qui peut aussi bien contenir des passages de fiction que des poèmes, et qui, à bien des égards, se rapproche de l'écriture diaristique. Le second est que, dans le cadre de cette correspondance, l'écriture de Grandbois est soumise à deux axes de tension, celui entre la passion et la raison, mais aussi celui entre l'ordinaire et le littéraire. Cela conduit l'épistolier à utiliser deux types de variantes quand il retravaille ses lettres, celles de nature lénitive pour adoucir ses propos, et celles de nature esthétique pour les embellir.

En filigrane de la tension entre l'ordinaire et le littéraire se dessine celle entre la réalité et la fiction; l'épistolier est surtout un écrivain quand il transforme le réel en quête de sens. Ce passage de l'un à l'autre est particulièrement visible lorsque Grandbois invente des dialogues et situations, mais surtout quand il écrit à son propre sujet. Dans le dernier brouillon analysé, Grandbois dresse un portrait de lui-même qui est, là aussi, à mi-chemin entre fiction et réalité; d'un côté, l'épistolier se base sur des éléments issus du vécu et de sa propre personnalité, mais de l'autre côté, son but principal est de rendre une image de lui-même conforme à ses aspirations. Cette capacité de s'inventer est donc un rouage essentiel de la correspondance d'un écrivain, aspect d'autant plus marqué lorsque deux écrivains correspondent.

### CHAPITRE 3

#### LA LETTRE COMME ATELIER

##### LE DIALOGUE, AUX SOURCES DE L'INVENTION ÉPISTOLAIRE

L'aspect dialogique de la correspondance présente plusieurs caractéristiques intéressantes; parmi elles, le fait que l'épistolier doit se raconter à l'autre. Bernard Beugnot s'est intéressé à cette particularité dans un article intitulé «De l'invention épistolaire à la manière de soi<sup>146</sup>»; pour lui, la lettre est «une relation à chaque fois vécue comme unique à l'intérieur d'une médiation textuelle qui fait tout le problème de l'invention<sup>147</sup>». En effet, cette médiation du texte pour raconter le réel implique que le lecteur se retrouve en présence «d'un hiatus ou d'une faille entre le biographique et le texte». L'épistolier décide alors quoi dire et quoi cacher, quoi masquer et quoi révéler. Dès lors, à la mise à mal du mythe de la spontanéité qui serait propre à la lettre, s'ajoute celle de la sincérité. Si le texte épistolaire n'est pas entièrement vrai, c'est qu'il contient une part d'invention qui se décline en deux parties : «l'invention de l'expression et l'invention de soi<sup>148</sup>». Si l'invention de l'expression semble être une évidence, la lettre étant un lieu où un texte prend forme, la question de l'invention de soi paraît déjà moins manifeste. La manière de se raconter, le choix des mots pour le faire impliquent donc une confusion entre l'écrivain qui se raconte et celui qu'il est vraiment. Beugnot va même plus loin, puisqu'il s'agit selon lui «d'une fusion ou d'une confusion, d'une oscillation d'un registre à l'autre» rendue possible «par la médiation

---

<sup>146</sup> Bernard Beugnot, «De l'invention épistolaire : à la manière de soi», Actes du colloque de Cerisy (1987) dans *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, Heft, n°18, 1990, p 27-38.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 32.

épistolaire et l'invention de son expression». L'épistolier «greffe l'imaginaire sur le vécu, "expansion du songe dans la vie réelle"<sup>149</sup>».

Pour Beugnot, «on parle de personnage épistolaire». Tout comme dans les autres genres biographiques, il est important que le lecteur saisisse cette distance entre celui qui écrit et la façon dont il se décrit : «La lettre est bien en effet une mise en scène du moi», soit «l'élaboration d'une persona imaginaire», mais aussi «la réserve, la pudeur ou la distance qui masquent la personne<sup>150</sup>».

Ces enjeux de fictionalisation du texte épistolaire par le dialogue sont au cœur de notre étude dans ce dernier chapitre. Nous avons donc choisi, à travers deux corpus différents, d'en montrer les spécificités. L'étude de la courte, mais non moins intense correspondance entre Simone Routier et Harry Bernard, qui compte quarante-six lettres en quatre mois, permet de mettre l'accent sur la construction du personnage épistolaire, ce portrait de soi que l'épistolier dresse à son correspondant, aussi bien pour donner l'image désirée de soi-même que pour réaliser certains objectifs. Notre analyse nous a entre autres permis de comprendre que ces images sont souvent circonstancielles puisqu'elles sont tributaires des temps forts de l'échange. Si Routier et Bernard ne se connaissent pas lorsqu'ils amorcent leur correspondance, Jacques Ferron et Pierre Baillargeon sont déjà amis quand ils s'écrivent de 1946 à 1948. Le besoin de créer un personnage épistolaire est donc moins présent. Le dialogue, dans leurs cas, ne reste pas moins générateur de fiction puisque, comme le démontre l'analyse de leur correspondance, les mots de l'un permettent l'émergence de ceux de l'autre, et ce de façon réciproque. La correspondance Ferron-Baillargeon est donc une parfaite illustration de l'influence des écrits d'autrui sur la construction du texte épistolaire.

### *I. Simone Routier et Harry Bernard ou la création de personnages épistolaires*

#### *1. S'inventer pour mieux se faire connaître*

Dans le dernier brouillon épistolaire de Grandbois (analysé dans le chapitre précédent) rédigé le 27 novembre 1932, les mécanismes d'invention de soi étaient déjà visibles. Ce

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 36. Beugnot emprunte cette expression à Nerval qui l'utilise dans *Aurélia*, ce récit où la frontière entre le rêve et le réel est laissée volontairement floue par l'auteur.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 38.

phénomène est cependant plus important dans les lettres échangées entre Harry Bernard et Simone Routier. En 1928, alors qu'ils amorcent une correspondance, les deux écrivains ne s'étaient jamais rencontrés. Pourtant, «se développe entre ces deux êtres un intense échange épistolaire<sup>151</sup>». Ainsi, en l'espace de deux mois, de septembre à novembre 1928, quarante-quatre des quarante-six lettres ont été échangées<sup>152</sup>, seize de la main d'Harry Bernard, vingt-huit de celle de sa correspondante<sup>153</sup>. Simone Routier est une jeune femme célibataire de 27 ans, fille d'un riche bijoutier de Québec, qui désire ardemment faire sa place dans le champ littéraire québécois. Lorsqu'ils s'écrivent pour la première fois, la jeune femme a déjà gagné un prix littéraire et se prépare à sortir *L'immortel adolescent*, un recueil de poèmes pour lequel elle remportera le prix David en 1929. La stature d'écrivain d'Harry Bernard est alors beaucoup plus établie. Après avoir passé son enfance et sa jeunesse entre Londres, où il est né en 1898, la France, où il a grandi, et les États-Unis, où il a étudié, Bernard revient au Québec en 1911 pour compléter ses études secondaires à Saint-Hyacinthe. En 1919, il obtient un poste de journaliste au *Droit* à Ottawa et revient à Saint-Hyacinthe quatre ans plus tard en tant que rédacteur en chef du *Courrier de Saint-Hyacinthe*. C'est d'ailleurs au rédacteur que Simone Routier écrit en premier lieu à la veille de la sortie de son recueil, puisqu'il est aussi un de ces «écrivains mariés et bien en vue dont elle doit, par tous les moyens, obtenir des appuis<sup>154</sup>». S'ils écrivent dans un premier temps de façon professionnelle, il se développe, au fur et à mesure de l'échange, une complicité légèrement teintée de séduction, bien que les épistoliers nient tous les deux cet aspect de leur correspondance. La haute fréquence des lettres en un si court laps de temps suscite d'ailleurs la jalousie de la femme d'Harry Bernard,

---

<sup>151</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *Je voudrais bien être un homme. Correspondance littéraire entre Simone Routier et Harry Bernard*, édité par Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, Ottawa, Les Éditions David, coll. «Voix retrouvées», 2011, 200 p. Cette édition nous servira de texte de référence lorsque nous mentionnerons cette correspondance. À noter que Simone Routier a également entretenu une correspondance avec Alain Grandbois de 1920 à 1923, alors qu'ils étaient fiancés (Routier avait rompu les fiançailles quand elle apprend que Grandbois fréquente en secret une femme mariée). Seules les lettres de Grandbois ont été conservées.

<sup>152</sup> Il se pourrait que le nombre de lettres soit même plus grand, car dans certaines de leurs réponses, on décèle les traces de probables lettres fantômes, ces lettres disparues dont on retrouve la traces dans celles qui leur succèdent.

<sup>153</sup> Au temps fort de leur correspondance, plusieurs lettres pouvaient être échangées lors d'une même journée. C'est notamment lorsque, le 24 octobre 1928, Harry Bernard envoie une lettre, après quoi Simone Routier lui en fera parvenir trois.

<sup>154</sup> Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, dans Harry Bernard, Simone Routier, *op. cit.*, p. 11.

Louella Tobin<sup>155</sup>. Aussi, lorsque Bernard et Routier se rencontrent pour la première fois chez le romancier et journaliste Jean-Charles Harvey fin 1928, cela conduit à une crise de jalousie de l'épouse de Bernard tellement violente qu'elle entraînera la fin brutale de cette correspondance.

Simone Routier et Harry Bernard sont deux écrivains forts différents. Épistolière qui construit une «identité, qu'elle veut originale et légère», Simone Routier «se soucie peu des normes<sup>156</sup>» : ses lettres ne contiennent ni adresses ni dates. Harry Bernard est au contraire quelqu'un de très ordonné, «toutes ses lettres sont datées, adressées, dactylographiées [...] et conservées puisqu'il s'en fait une copie carbone<sup>157</sup>». Aussi, le fait qu'ils ne se soient jamais rencontrés est propice à l'invention épistolaire puisque cela leur permet de dresser le portrait qui servira le mieux possible leurs desseins respectifs. Pourtant, contrairement à Simone Routier, Bernard ne se livre que très peu dans cet échange. La jeune femme, quant à elle, dévoile un personnage épistolaire dont ressortent principalement trois facettes qui correspondent à autant de temps forts de cette correspondance : celle de la femme écrivaine<sup>158</sup>, celle de la femme séduisante, et enfin celle de la femme digne. L'analyse portera donc sur l'articulation de ces trois images du personnage épistolaire de Simone Routier, mais aussi sur leur réception par Harry Bernard ainsi sur que la façon dont il les renvoie à son interlocutrice.

## 2. Une femme écrivaine en quête de légitimité

Lorsque Simone Routier contacte Harry Bernard la première fois, c'est pour qu'il publie un de ses poèmes dans le *Courrier de Saint-Hyacinthe*. Cela faisait partie des «stratégies des

---

<sup>155</sup> Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, «Harry Bernard (1898-1979) : Érudit et homme de lettres», *Mens. Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 2, n°1, Automne 2001, p. 41. Les époux se sépareront d'ailleurs à la fin des années 1930.

<sup>156</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 12.

<sup>157</sup> *Idem*.

<sup>158</sup> Bien entendu, la femme écrivaine est présente tout au long de la correspondance; cependant, dans un premier temps, Simone Routier présente cet aspect-là uniquement. Il serait également erroné de croire que ces facettes sont imperméables l'une à l'autre; elles sont toutes plus ou moins présentes au long de la correspondance où elles s'imbriquent l'une dans l'autre de façon continue.

écrivaines de l'entre-deux-guerres en quête de légitimité littéraire<sup>159</sup>». Bernard refuse de publier ce poème qu'il trouve trop sensuel pour le lectorat grand public de sa revue. Il aime cependant l'écriture de la jeune femme et souhaite collaborer avec elle. Dans le souci de mieux la connaître, il lui demande alors «quelques mots de biographie<sup>160</sup>». Ainsi, dans une lettre envoyée le 13 septembre 1928, Routier rédige en guise de réponse à Bernard «une lettre de "présentation" en forme d'autoportrait<sup>161</sup>», soit celui d'une jeune poète. La création épistolaire commence par «le choix d'un ton ou d'un registre qui engage une relation, fixe un sentiment<sup>162</sup>». En effet, cette lettre permet à Simone Routier de «mettre en évidence une femme dont on connaissait déjà la détermination pour faire sa place dans la littérature au Canada<sup>163</sup>». La première image qu'elle donne est donc celle d'une nouvelle écrivaine, talentueuse et précoce : «J'ai commencé d'étudier les maîtres à mon retour à Québec, à la fin de février 1927»; c'est aussi celle d'une écrivaine au talent précoce qui «en quelques mois» avait «l'embryon d'un recueil<sup>164</sup>». Elle désire également présenter l'image d'une femme qui bénéficie d'une certaine reconnaissance dans le milieu littéraire de l'époque puisque Paul Morin, en mai 1927, après lui avoir demandé de retravailler ses textes, lui a dit qu'ils «étaient parfaits». Quant à Édouard Montpetit, il trouva que sa poésie «avait une valeur tout à fait particulière<sup>165</sup>». Cette reconnaissance est également visible par l'obtention d'un prix à un concours d'essai de critique littéraire décerné par le journal *L'Événement*, qu'elle prend également bien soin de mentionner.

Dans cette démarche, il est aussi primordial pour elle d'annoncer sa posture d'écriture qu'elle énonce ainsi : «J'ai désiré que ma poésie s'astreignît aux règles les plus sévères de la rime, de la césure, des hiatus et cela sans que la phrase en apparaisse cahotée, mais coule facilement comme une prose épurée et musicale<sup>166</sup>». Au-delà de l'écrivaine, elle se présente

<sup>159</sup> Marie-Claude Brosseau, *Trois écrivaines de l'entre-deux-guerres : Alice Lemieux, Éva Senécal et Simone Routier*, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Études», 1998, p. 18.

<sup>160</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 61.

<sup>161</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 102.

<sup>162</sup> Bernard Beugnot, *op. cit.*, 1990, p. 11.

<sup>163</sup> Guy Gaudreau et Micheline Tremblay dans Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>165</sup> *Idem.*

<sup>166</sup> *Idem.*

aussi comme une artiste complète qui fait «du dessin; de la peinture comme un peu de violon». Là encore, elle projette l'image d'une femme talentueuse, qui a donné «quelques concerts même en 1912 et 1920», mais qui est, encore une fois, en dehors des normes puisqu'elle reconnaît ne s'«astreindre à aucune école<sup>167</sup>». À la fin de cette lettre, elle aspire à ce que la description qu'elle a faite d'elle-même porte ses fruits. Elle conclut donc en écrivant : «J'espère au moins vous avoir avec tout cela apporté ce que vous désiriez»; ceci lui permet d'harmoniser son portrait à «une projection de l'image du destinataire telle que l'épistolier se le représente<sup>168</sup>».

Dès sa troisième lettre, celle du 17 septembre, Harry Bernard dresse un premier portrait de la jeune écrivaine en ces mots : «Vous avez énormément de talent, joint à une culture littéraire assez rare chez les personnes de votre âge, toujours plus prêtes à s'amuser, ce qui est d'ailleurs de leur âge, qu'à chercher les secrets de la prosodie française<sup>169</sup>»; cette image de l'écrivaine ne tire pas sa source principalement de l'autoportrait de Routier, mais plutôt de la lecture de certains de ses poèmes. Dans la lettre du 20 septembre, la jeune femme ajoute une autre dimension à son personnage épistolaire, celle de la poète fragile. En effet, quand elle se compare à Robert Choquette, poète à succès de l'époque, elle dit se faire «l'effet d'une fleur de serre, des villes, un peu anémiée près de lui qui a la vigueur et la solidité du chêne, dans sa pensée comme dans ses mots<sup>170</sup>». De plus, dans cette même lettre, elle réaffirme son intention de se situer hors des sentiers battus : «Je sais m'être fait quelques ennemis lorsque j'ai refusé d'être membre de la société des Poètes». Simone Routier mise donc davantage «sur son réseau de relations sociales pour avoir accès aux milieux littéraires de Québec, de Montréal et d'Ottawa<sup>171</sup>». Mais la femme écrivaine est mise à mal, car elle est tiraillée par la nécessité de faire les corrections textuelles que lui demandent Morin, Montpetit et Bernard; elle s'interroge alors : «Comment rester soi-même avec tout cela?<sup>172</sup>» Ce cri du cœur représente la difficulté de rester soi-même, mais aussi celle de conserver sa figure d'écrivaine telle qu'elle

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>168</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 5.

<sup>169</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 73.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>171</sup> Marie-Claire Brosseau, *op. cit.*, p. 100.

<sup>172</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 81.

l'a elle-même définie. Dans une lettre du 2 octobre, Bernard, véritable «épistolier-censeur<sup>173</sup>», abîme le personnage écrivain de Routier. En effet, il lui reproche ses multiples négligences dans son écriture, mais il affirme qu'il s'agit de «défauts légers» qu'elle aurait pu «facilement corriger avec de la bonne volonté, de la patience et aussi de l'humilité<sup>174</sup>». À propos de l'inquiétude de Simone Routier de ne pas pouvoir rester elle-même, il lui écrit ce magnifique paragraphe en guise de réponse :

Il va falloir, à l'avenir, vous débarrasser des influences pour exprimer mieux votre «moi» original. Mais je vous avoue que ce sera difficile. Entre nous, ce sera probablement tout le travail de votre vie, si vous persistez à écrire. Car les écrivains passent leur vie à se chercher<sup>175</sup>.

En tant qu'écrivain plus expérimenté, Bernard a compris que ce «moi original», c'est celui que l'écrivain invente par le biais de l'écriture et qui, autant par son style que par sa voix, doit différer de celui des autres. Ainsi, «l'épistolier, avant d'être un écrivain ou un artiste, est un artisan de soi» qui construit «l'être qui n'est pas encore<sup>176</sup>».

Assez tôt dans cette correspondance, le désir d'un rapprochement plus personnel apparaît. Il est initié par Bernard qui, dès le 21 septembre, écrit : «Je regrette que vous soyez si loin», car «toutes ces choses, je pourrais vous les dire mieux, et vous les faire bien mieux comprendre si je pouvais, votre texte en main, le déchiqeter en votre présence<sup>177</sup>» : la littérature lui sert donc de prétexte pour la voir. Bernard persiste dans sa volonté de rapprochement quand, dans la lettre 13, il s'excuse «de devenir, comme disent les Anglais, "personal"<sup>178</sup>». Un bel exemple d'antiphrase puisque sous ces faux airs d'excuse se cache le désir d'une connivence accrue. Dans sa réponse du 1<sup>er</sup> octobre, Simone Routier entre enfin dans la danse puisqu'elle conclut ainsi : «je vous envoie aussi quelques poèmes qui devront effleurer votre pudeur puisque "Les Colliers"<sup>179</sup> l'on fait»; Bernard lui répond le lendemain :

---

<sup>173</sup> José-Luiz Diaz, *op. cit.*, p. 13.

<sup>174</sup> Harry Bernard, Simone Routier, *op. cit.*, p. 87.

<sup>175</sup> *Idem.*

<sup>176</sup> Bernard Beugnot, *op. cit.*, 1990, p. 38.

<sup>177</sup> Harry Bernard, Simone Routier, *op. cit.*, p. 78.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>179</sup> Il s'agit du poème que Bernard, qui le trouvait trop sensuel, avait refusé de publier dans le *Courrier de Saint-Hyacinthe*.

«J'admire votre ardeur candide à vouloir me scandaliser [...] mais vous prenez pour cela des moyens qui n'ont rien de très méchant<sup>180</sup>.» Cette étape de l'échange correspond au dépassement de ce que Marie-Claire Grassi appelle «les seuils de l'intimité<sup>181</sup>». En effet, il y a là un affranchissement de «la lourdeur du cérémonial» et, même si le vouvoiement demeure de mise, le ton est quant à lui plus familier, la taquinerie au sujet de ces poèmes en faisant foi. Le désir de se rapprocher se matérialise davantage quand Bernard aspire à entendre la voix de Simone Routier<sup>182</sup>, ce à quoi Simone Routier, dans sa lettre du 4 octobre, répond : «Quant au téléphone, vous avez bien fait d'en rester à votre hésitation avec la voix charmeuse que j'ai [...] vous auriez sûrement trouvé que mon poème "aigre-doux" était osé de son dernier vers<sup>183</sup>». Ce glissement initié par Bernard amène la correspondance dans une autre phase au cours de laquelle Simone Routier va exploiter une autre facette de son personnage épistolaire.

### 3. Portraits de femme et jeux de séduction. Les ambiguïtés d'une amitié épistolaire

Cette deuxième phase, qui comprend d'ailleurs la majeure partie des échanges, constitue «un espace de révélation<sup>184</sup>». La lettre du 4 octobre, qui s'ouvre sur «Cher illustre maître<sup>185</sup>», est teintée d'ironie et témoigne de la connivence déjà installée; Simone Routier y dévoile une partie de sa féminité. Il y a ici une transition entre l'écrivaine qui veut être prise au sérieux et la jeune fille taquine, adepte de l'autodérision qui écrit des «fadaïses» et ne contrôle «plus tout à fait son cerveau<sup>186</sup>». Paradoxalement, ce portrait de femme débute par une affirmation de sa masculinité : «le plus bel hommage qu'on puisse me faire est de me "reconnaître" des

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>181</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 45.

<sup>182</sup> Harry Bernard ne lui téléphonerait pas. Cette information ne se trouve point dans les lettres de Bernard, mais est relayée par Simone Routier dans sa lettre du 4 octobre. Deux possibilités s'offrent à nous : soit ils communiquaient par un autre moyen tels que des télégrammes, soit la correspondance n'est pas complète, ce qui soutiendrait, ici encore, l'existence de lettres fantômes.

<sup>183</sup> Harry Bernard, Simone Routier, *op. cit.*, p. 89. Il s'agit du poème «Ô ces long colliers» qui fait partie du recueil de poèmes *L'immortel adolescent*. Dans ce sonnet, Routier déclame un amour charnel, où le toucher de l'amant est omniprésent. En voici les trois derniers vers : «Tant éblouie déjà de vos charmes intenses/De votre pur regard, de vos divins silences/En rêvant de se perdre en leurs cours sinueux»

<sup>184</sup> Patricia Godbout, *op. cit.*, p. 227.

<sup>185</sup> Harry Bernard, Simone Routier, *op. cit.*, p. 89.

<sup>186</sup> *Idem.*

qualités d'homme, je me targue – entre autres choses – d'avoir une âme de gentleman<sup>187</sup>». Cette masculinité revendiquée concerne surtout des qualités que l'on attribuait, à cette époque, quasi exclusivement à la gent masculine, qui sont reprises dans le portrait qu'en dresse Marie-Claire Brosseau. Cette dernière voit en Routier une femme dont la «persévérance n'a d'égaux que son assurance et son audace. Confiante, déterminée, Simone mène ses affaires d'une main ferme<sup>188</sup>». La jeune artiste accompagne sa description d'un autoportrait où elle se dessine de profil, les joues empourprées, avec un dictionnaire dans une main et des feuillets dans l'autre<sup>189</sup>.

Les lettres suivantes proviennent principalement de Routier; mais Bernard, en voyage à Boston, ne pouvait les recevoir. Cela laisse alors à l'écrivaine toute la place pour mettre en scène son personnage de femme séduisante, différente des autres. Elle commence sa lettre du 5 octobre en dressant un anti-portrait, où elle dénonce les attentes de la société auxquelles elle refuse de se conformer comme celle de la religieuse, de la bonne ménagère ou encore de la mère de famille. Bien qu'elle mette en scène un personnage, le fait qu'il soit directement inspiré de sa vie laisse transparaître une certaine sincérité : Simone Routier laisse ainsi tomber les masques. Consciente d'être une écrivaine qui se raconte, elle conclut sa lettre ainsi : «Voilà en deux chapitres ma jeune vie. Voyez si je suis destinée (ostinée en canadien) à parler de moi<sup>190</sup>». À cette lettre, elle joint aussi d'autres dessins où n'apparaît pas la femme écrivaine, mais bien la femme rebelle, cigarette aux lèvres, la jeune fille fragile ou encore l'enfant innocente. Quant aux deux portraits d'hommes, il se pourrait bien qu'ils soient des représentations graphiques de Bernard.

Si, dans la première phase de la correspondance, Routier présente sa posture d'écrivaine, il en va autrement dans la lettre du 7 octobre, dans laquelle elle parle de sa façon de concevoir l'existence: « moi, mon code c'est de vivre chaque jour de façon à ce que lorsque je m'adresse à Dieu le soir je puisse lui dire : aujourd'hui non je crois que je n'ai rien à me

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>188</sup> Marie-Claire Brosseau, *op. cit.*, p. 87.

<sup>189</sup> Même si c'est la féminité qui est ici mise de l'avant, l'écrivaine demeure présente comme en témoigne le dictionnaire et les feuilles qu'elle tient en main. Elle ne peut donc dissocier ces deux aspects de sa personne.

<sup>190</sup> Harry Bernard, Simone Routier, *op. cit.*, p. 94.

reprocher<sup>191</sup>». Dans cette lettre, la frontière entre la femme séduisante et celle qui séduit s'étiole; Simone Routier tente peut-être de rendre Bernard jaloux puisqu'elle lui parle alors d'un Écossais qu'elle a rencontré et qu'elle trouve attrayant. Paradoxalement, la jeune femme recherche également l'approbation de son correspondant ainsi qu'une certaine complicité, puisqu'elle lui écrit : «Je ne sais pas ce que vous pensez de mes ergotages. Mais vous êtes un homme, et cela me met à l'aise. Je puis vous étaler ces choses sans risque de heurter, d'ébranler vos convictions». La réponse de Bernard n'a pas été conservée, mais il semblerait qu'il n'ait pas apprécié cette lettre puisque le 9 octobre, Simone Routier lui écrit : «Si vous décidez de ne plus faire de malice, notre correspondance va s'évanouir d'anémie<sup>192</sup>». L'analyse de cette lettre permet également d'étudier un bel exemple d'amalgame entre le réel et la fiction puisque Simone Routier fait de Bernard un personnage épistolaire dans le paragraphe suivant :

Bonjour, vous allez bien Bernard, il y a longtemps que je vous ai vu, depuis notre avant-dernière métempsychose je crois, où vous rouliez vos pensées dans le tonneau et moi venant des Indes anglaises vous demander conseil. Vous vous souvenez? Pourquoi des Indes anglaises dites-vous? Est-ce que je sais moi on est où on est, ou on naît où on naît<sup>193</sup>.

Routier et Bernard ne se sont jamais rencontrés, comme en fait foi l'utilisation du terme «métempsychose»; la jeune femme n'est jamais allée aux Indes non plus, elle quittera le Québec pour la première fois en février 1930<sup>194</sup>. Au-delà de son aspect ludique, cette mise en scène est surtout une façon de se rappeler au bon souvenir de l'autre qui ne répond pas, mais aussi une manière d'affirmer qu'elle désire elle aussi le rencontrer. Cette lettre est empreinte de théâtralité puisque Simone Routier écrit par la suite : «le rideau est levé, ici je ne souris plus et parle avec mon cœur». Ce paradoxe entre la levée du rideau, emblème par excellence de la théâtralisation, et cet aveu, «je parle avec mon cœur», fait montre de sincérité. En fait, Routier est dans une sorte d'entre-deux puisque par toutes ces badineries, elle désire obtenir une image de l'autre qui ne se révèle toujours pas: «Mon Dieu que je suis ergoteuse.

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>192</sup> *Idem.* Il est possible qu'il y ait une lettre fantôme de Bernard entre ces deux-là, mais le plus probable est que Simone Routier pense qu'il est offensé parce qu'il garde le silence. En effet, rappelons-le, il est en voyage à Boston à ce moment-là et ne reçoit donc pas ses lettres.

<sup>193</sup> *Idem.*

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 33.

Pardonnez-moi c'est que je ne vous connais pas et me tiens toujours un peu sur la défensive»; dans le but de se construire une image, elle demande à Bernard, en le taquinant, «Combien avez-vous de cheveux gris? À peu près<sup>195</sup>?» La lettre se termine par «le rideau tombe», Routier rappelant ainsi que tout ceci n'est qu'au fond une mise en scène.

Routier et Bernard n'ont pas été amants. Pourtant, une certaine ambiguïté demeure au niveau de leur relation, comme en témoigne le passage suivant dans la lettre de Simone Routier du 11 octobre : «Si je venais d'apprendre que vous avez, chère épouse et enfant, je vous dirais que vous avez eu un instant d'envie pour ce bon Écossais d'âge mûr qui m'a plu. Mais je m'abstiens de tout badinage puisque je ne veux pas me faire mettre dehors de votre amitié...protectrice<sup>196</sup>». L'épistolière cherche à provoquer une réaction de son correspondant quant à cet homme qui lui a plu, et l'hésitation à propos du qualificatif sur l'amitié, marquée par les points de suspension, montre qu'elle n'est pas sûre de la nature de leur relation épistolaire. Le 11 octobre, Routier parle également d'une de ses lettres qu'elle a détruite, parce qu'elle n'aimait pas l'image qu'elle y avait dressée d'elle-même : «la lettre déchirée vous aurait appris plus de moi; mais de croire que le mot névrosée aurait pu même seulement effleurer votre cerveau en pensant à moi, m'a paru insupportable<sup>197</sup>». Soucieuse de l'image qu'elle projette, l'épistolière revient cependant au contenu de cette lettre disparue qu'elle souhaite tout de même communiquer, et dans laquelle elle exprimait «trop crûment les angoisses d'un soir infini et complète solitude, celle qui fait qu'on veut ne plus exister, mais vivre, vivre». Pour compléter ce portrait, elle joint à sa lettre une photo d'elle-même, afin qu'à partir d'éléments du réel, il puisse mieux l'imaginer. En Bernard, Routier trouve un confident auprès de qui elle veut être rassurée : «J'espère que vous ne m'en voulez pas de m'ouvrir à vous de cette opinion si multiples fois confirmée dans le secret de mon âme<sup>198</sup>». Pourtant, son correspondant ne se livre toujours pas. Quelque peu inquiète de cela, elle

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 107.

«appréhende et retarde toujours la rencontre avec l'inconnu, le mystère encore voilé a un charme homme qu'on ne peut plus jamais ressaisir<sup>199</sup>».

Pour Haroche-Bouzinac, «c'est le regard du lecteur qui fait que les épistoliers deviennent les personnages d'une fiction vraie<sup>200</sup>». En tant que lecteur privilégié, Bernard a pu se forger une image de Simone Routier basée uniquement sur les portraits épistolaires de cette dernière. Sans doute échaudé par la mention de l'Écossais, ou encore par celle d'un écrivain argentin séducteur signalé par Routier, Bernard renvoie à la jeune femme, dans sa lettre du 12 octobre, une image d'elle peu élogieuse. En effet, il dresse le portrait d'une *drama queen* prétentieuse : «Je crois que vous vous édifiez des montagnes de souffrance, et des malheurs incommensurables avec de petits riens. Vous prenez aussi des attitudes de brise-tous-les préjugés, et je-me-moque-des-idées-reçues qui me semblent naïves<sup>201</sup>». De plus, il donne de lui-même une image d'homme paternaliste qui ne démolira pas «l'un après l'autre, vos petits châteaux» et qui attend «L'"adolescent", reflet sans doute de l'adolescente<sup>202</sup>». Néanmoins, le désir de rencontrer Routier reste vif, puisque, en guise de badinerie, pour détendre un peu l'atmosphère sans doute, il écrit dans la même lettre : «Quand donc vous verrai-je pour discuter d'homme à homme, ces super-graves questions?».

Dans une lettre écrite le lendemain, Bernard est conscient qu'il a affaire à un personnage épistolaire, qu'il trouve fort intéressant d'ailleurs, puisqu'il dit à Routier : «Si jamais j'écris de vous une biographie romancée, j'aurai de quoi illustrer l'entreprise<sup>203</sup>». Dans cette lettre, il continue le portrait de Routier qui, quoique nuancé, est tout de même plus agréable. Selon lui, la jeune femme a un «tempérament impulsif, subjugué par l'influence du moment», une «sensibilité suraigüe, exaspérée parfois», ainsi qu'une «délicatesse de sentiment, le tout dominé par une dose d'orgueil qui semble, à certains moments, formidable». Cette image de jeune femme ingénue est renforcée par les photos qu'il a reçues

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>200</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 6.

<sup>201</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 110.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 112. Il fait ici référence à *L'Immortel adolescent*, le recueil de Simone Routier alors en cours de préparation.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 113.

d'elle, mais aussi par la graphie de Simone Routier puisque, selon Bernard, elle a «une terrible façon de barrer les t» qui sait qu'il est allé trop loin dans sa critique et s'excuse : «j'ai voulu être franc avec vous; je vois que j'ai réussi à être dur». Il continue son mea culpa ainsi : «J'aurais dû, sans doute, user d'une plus grande discrétion avec une jeune personne de sensibilité très vive<sup>204</sup>.» Aussi, lorsqu'il conclut «J'espère que cette lettre d'aujourd'hui me revaudra la confiance que vous étiez en train de me retirer<sup>205</sup>», Bernard souhaite retrouver la connivence des échanges précédents. Bien que Simone Routier dise ne pas lui en tenir rigueur, elle ne se livrera plus comme avant à la suite de cet épisode même si elle désire toujours qu'il se dévoile davantage. Dans sa lettre du 15 octobre, elle lui demande : «Parlons donc un peu de vous maintenant<sup>206</sup>.» À tout ceci s'ajoute un autre épisode qui va contribuer à un changement de ton radical et marquer l'entrée de cette correspondance dans sa troisième et dernière phase.

#### 4. *La femme digne : l'honneur avant tout.*

À la sortie de *L'Immortel adolescent*, son premier recueil de poèmes, Simone Routier en fait parvenir un exemplaire en courrier recommandé à Bernard. Cela causera la première des deux crises de jalousie de la femme de Bernard par rapport à cette correspondance<sup>207</sup>. Cette erreur entraînera un changement de ton perceptible dès l'adresse des lettres, Simone Routier passant de «Harry Bernard» à «Monsieur Bernard». Les revendications habituelles sont elles aussi changées du tout au tout puisqu'après lui avoir maintes fois fait part de son désir de la voir, Bernard écrit dans sa lettre du 18 octobre : «Il est fort heureux, en tout cas, dans les circonstances, que je ne vous aie jamais rencontrée, jusqu'à date<sup>208</sup>.» La connivence n'est plus de mise ni l'amitié à l'ordre du jour; Bernard débute ainsi sa lettre du 23 octobre : «Vous me permettez bien de vous adresser encore cette lettre, d'autant plus que son motif est d'ordre purement littéraire<sup>209</sup>.» Du côté de Simone Routier, c'est le retour de la femme.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>207</sup> Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, dans Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 11.

<sup>208</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 122.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 124.

écrivaine comme personnage uniquement préoccupée par des questions littéraires. Aussi, quand Bernard lui dresse une liste de quelques corrections, en tant qu'«épistolière-cobaye<sup>210</sup>», elle lui adresse cette demande : «Vous seriez un bon ami de me dire où ma césure a pu se permettre de faire défaut afin que je corrige pour la prochaine édition<sup>211</sup>.» Une fois la poussière quelque peu retombée, Bernard souhaite restaurer la relation épistolaire d'antan, mais Simone Routier refuse. Dans sa lettre 24 octobre, il lui fait alors part de ses regrets : «Mais il ne faut pas que je m'abandonne encore une fois aux badinages que vous ne semblez plus vouloir permettre<sup>212</sup>.» Conscient qu'il n'a plus accès aux confidences de sa correspondante, il conclut que «le rideau tombe», reprenant ainsi une phrase employée auparavant par Routier.

La jeune femme demeure ferme dans sa décision de ne plus se montrer amicale; quand Bernard lui envoie un livre qu'il a écrit, elle lui répond : «N'adressez plus de volumes, je vous prie, c'est une gentillesse que je ne puis accepter<sup>213</sup>», faisant ainsi écho aux répercussions de l'envoi de son propre recueil. Pour elle, il est désormais important de donner l'image d'une jeune femme respectable qui fait attention à sa réputation. C'est dans une lettre envoyée le 24 octobre qu'elle dresse ce nouveau portrait d'elle en ces mots :

Je répondrais gaiement gentiment aux lettres sympathiques que l'on voulait bien m'adresser de toutes parts, mais cela parfois attirait d'autres réponses plus audacieuses — pas de vous Dieu-merci — et qui voyez-vous sont si déconcertantes, pour ne pas dire décevantes<sup>214</sup>.

Il est donc primordial pour la jeune femme de ne pas paraître légère; bien que, dans la phrase, elle disculpé Bernard de cette intention, elle lui précise tout de même qu'elle refuse toute forme de séduction. Continuant son plaidoyer pour l'honneur, elle répond aux accusations sur une prétendue liaison avec Bernard : «c'est parfaitement idiot et j'entends bien ne pas laisser d'illusions à ce sujet et vous seriez bien aimable de m'y aider». Ces propos sont autant de reproches adressés à ceux qui médisent à leur sujet qu'une mise au clair

---

<sup>210</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 14.

<sup>211</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 127.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 131.

sur la nature de leur relation. Elle conclut en ces mots : «J'abhorre la coquetterie et je puis même manquer totalement de politesse pour ne pas tomber dedans<sup>215</sup>», donnant ainsi l'image d'une femme pour qui l'honneur compte plus que tout. Bernard déplore ce changement de ton radical. À propos du volume envoyé, il s'indigne : «Ce n'est donc plus permis d'envoyer les livres, même avec des mains blanches et les plus pures intentions<sup>216</sup>?» Il clame aussi une relation platonique, «J'espère que vous ne m'avez pas classé parmi vos correspondants aux prétentions imbéciles»; Bernard nie à son tour ce qui fut tout au plus un flirt épistolaire, et dont les mots sont «la trace que la parole vivante laisse sur le papier, à la manière d'un électrocardiogramme<sup>217</sup>».

Après cette lettre du 26 octobre, on observe un retour à une certaine connivence, mais très mesurée. Dans sa lettre du 29 octobre, Routier reprend l'adresse «Harry Bernard» et le taquine quelque peu, ce à quoi il répond : «J'aime à vous voir redevenir vous-même<sup>218</sup>.» Elle ne se livre pourtant plus. Dans sa lettre du 5 novembre, Simone Routier l'informe qu'elle sera à Montréal pour quelques jours et lui propose de le retrouver chez Jean-Charles Harvey. Cette première rencontre entraînera une seconde crise de jalousie de la femme de Bernard qui mettra fin abruptement à un échange intense de quarante-quatre lettres pendant 56 jours. Quatre mois plus tard, soit le 4 mars 1929, les épistoliers s'écrivent une dernière fois, Simone Routier souhaitant récupérer les lettres que Bernard lui avait envoyées et qu'elle lui avait fournies pour le disculper auprès de sa femme. Son image de femme digne reste au cœur de ses préoccupations puisqu'elle lui fait cette demande : «voyez à ce que les propos de votre femme ne salissent pas mon honneur sur un malentendu<sup>219</sup>». Elle lui demande de ne plus lui écrire, promet qu'elle ne lui écrira plus non plus, mais termine cependant sur une note positive : «Merci des bontés que vous avez eues un jour pour moi». Bernard, dans sa dernière lettre, accepte de ne pas poursuivre une correspondance qui «a causé tant de malentendus<sup>220</sup>».

---

<sup>215</sup> *Idem.*

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>217</sup> Patricia Godbout, *op. cit.*, p. 228.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>220</sup> *Idem.*

mais exprime aussi de grands remords : «je regrette énormément [...] la tournure prise par les événements».

Cette correspondance prend donc fin sur un double malentendu. Au-delà des crises de jalousie de Jouella Tobin, c'est peut-être l'horizon d'attente déçu d'une épistolière qui en est la cause. Alors qu'elle ne cessait de se livrer, Simone Routier a attendu en vain que Bernard fasse de même, se retrouvant alors comme l'unique personnage d'un échange épistolaire. Cette attente non satisfaite a généré une certaine lassitude chez Routier, qui a cessé de se livrer, mais elle a aussi suscité des regrets chez Bernard qui ne pourra en découvrir davantage sur ce personnage fascinant et coloré.

## II. Écriture épistolaire et vases communicants

### 1. Écriture collaborative et création épistolaire

Les généticiens ne s'intéressent à la valeur du dialogue dans la création d'un texte que depuis très peu de temps. En 2012, dans l'avant-propos de *Genèse et correspondance*, Françoise Leriche et Alain Pagès s'attardent à l'importance de «l'écriture qui se déroule "sous le regard" d'autrui», qu'ils comparent à un stimulant qui «relance le désir d'écrire<sup>221</sup>». Dans le même ouvrage, Pierre-Marc de Biasi, qui analyse la correspondance de Flaubert, évoque l'étendue, dans l'œuvre flaubertienne, de l'importance de «"Collaborer avec" pour pouvoir écrire<sup>222</sup>». En étudiant la correspondance du romancier, de Biasi constate l'importance des amis et des proches de Flaubert dans la construction de ses récits : chercheurs ou critiques, chacun doit «vite penser à sa petite contribution, se tenir prêt à faire des recherches, apporter son expertise ou donner son avis<sup>223</sup>». Ainsi, même si Flaubert est le principal artisan de l'œuvre, il n'en reste pas moins que le processus de rédaction est empreint du travail des autres. Cette analyse de de Biasi porte sur l'œuvre canonique du romancier, le chercheur utilisant la correspondance comme une source documentaire. Cependant, il reconnaît à cette dernière un statut «d'œuvre à part» qui va au-delà de «son rôle de simple témoignage sur l'écrivain, pour devenir, à bon droit, une sorte de fiction vraie [...]

<sup>221</sup> Françoise Leriche et Alain Pagès, *op. cit.*, p. 9.

<sup>222</sup> Pierre-Marc de Biasi dans Françoise Leriche et Alain Pagès, *op. cit.*, p. 101.

<sup>223</sup> *Idem.*

un édifice littéraire comparable, non seulement en quantité mais en qualité, à ses textes proprement dits<sup>224</sup>».

L'écriture collaborative est un prérequis de la correspondance puisque deux épistoliers écrivent conjointement un ensemble de lettres qui forme un tout cohérent, dont le contenu est toujours tributaire des lettres qui précèdent. L'écriture collaborative dans une correspondance littéraire doit donc être étudiée selon un autre angle qui permet de mesurer l'influence qu'ont les épistoliers l'un sur l'autre dans leur écriture. Tout en reprenant les travaux de José-Luis Diaz et de Jacinthe Martel pour qui les lettres sont des «laboratoires d'écriture», nous poussons l'analogie plus loin en les considérant comme de véritables vases communicants où les mots et les idées, à la manière de solutés, se mélangent et donnent naissance à un texte qui n'aurait pu exister autrement. Cette transformation de l'écriture sous l'influence de l'autre ne se fait pas du jour au lendemain; il faut une correspondance qui s'inscrit dans la durée, où les épistoliers ne se contentent pas d'échanger des nouvelles, mais aussi des textes et des idées. Si au début, les deux voix sont distinctes autant sur le fond que sur la forme, c'est que le mélange épistolaire s'opère au fur et à mesure que l'écriture se construit, donnant lieu, après un certain temps, à deux voix qui se rejoignent, autant sur les idées que sur leur façon de les exprimer.

## 2. Ferron et Baillargeon : de mentor à ami, évolution d'une relation par les lettres

La correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon<sup>225</sup> constitue un bel exemple d'écriture épistolaire collaborative. Ces deux écrivains ont un début de trajectoire similaire puisqu'ils sont deux anciens Brébeuvois<sup>226</sup>, dont les «lettres témoignent de la culture "classique"<sup>227</sup>», et qui ont par la suite tous les deux fait des études de médecine. Cependant, alors que Ferron la pratique encore, Baillargeon l'a abandonnée pour se consacrer uniquement à l'écriture. Le jeune médecin envie d'ailleurs son aîné et «se reproche d'avoir

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>225</sup> Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *Tenir boutique d'esprit. Correspondance et autres textes (1941-1965)*, édité par Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. «Cahiers Jacques-Ferron», 147 p.

<sup>226</sup> Étudiants du collège Jean-de-Brébeuf à Montréal.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 8.

manqué d'audace en se mettant sous le couvert de la médecine, se condamnant ainsi à n'être qu'un écrivain médecin<sup>228</sup>». Baillargeon est un mentor pour Ferron, un maître qu'il admire non seulement à cause de leurs trajectoires similaires, mais aussi à cause du succès que Baillargeon rencontre dans l'écriture et qui, jusqu'alors, fait défaut à Ferron. Les premières lettres sont donc celles d'un admirateur<sup>229</sup> qui se sent honoré que Baillargeon lui ait demandé des textes pour *Amérique Française*<sup>230</sup>, la revue qu'il a cofondée avec Roger Rolland en novembre 1941. Aussi, dans ses premières lettres, Ferron parle de son manque de maturité<sup>231</sup>, notamment lorsqu'il soumet ses textes à Baillargeon : «Je vous demande d'être toujours franc avec moi quand bien même vous devriez me maltraiter<sup>232</sup>». Le jeune Ferron est un lecteur assidu des œuvres de son aîné qui l'inspire également au niveau de l'écriture, comme en témoigne cet extrait d'une lettre du 20 juin 1946 : «Vous m'avez suggéré une finesse que j'avais désapprise, une rigueur que le milieu que je fréquente depuis six ans ne connaît pas. Et mon lecteur ne saura jamais ce qu'il doit à Pierre Baillargeon<sup>233</sup>».

Si cette correspondance dure vingt-quatre années, son temps fort se situe entre 1946 et 1948, période pendant laquelle Ferron est médecin à Rivière-Madeleine en Gaspésie alors que Baillargeon habite Montréal avant d'aller vivre en Normandie. En effet, vingt des quarante-deux lettres de cette correspondance sont échangées durant cette période. Selon Pagès et Leriche, «la structure de la correspondance évolue en général en même temps que le parcours de l'écrivain<sup>234</sup>». Lors de cet échange épistolaire, Ferron change de statut, passant de l'admirateur au collègue, qui dispense à son tour des conseils et n'hésite pas à critiquer les postures de Baillargeon qui le dérangent. Au-delà de l'amitié, il y a également deux visions de la vie et de la littérature qui parfois s'opposent. On assiste alors à la création d'un véritable

<sup>228</sup> Pierre Boucher dans Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 20.

<sup>229</sup> Cette impression est d'autant plus renforcée par le fait que pour cette époque de la correspondance, nous n'avons que les lettres envoyées par Jacques Ferron.

<sup>230</sup> Fondée sur le modèle de *Commerce*, revue dirigée par Paul Valéry, *Amérique Française* (1941-1964) a pour mandat d'exprimer la voix française en Amérique du nord, principalement par des textes de création.

<sup>231</sup> Lettre du 8 janvier 1942, Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 50.

<sup>232</sup> Avril 1942, *ibid.*, p. 52.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>234</sup> Alain Pagès et Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 9.

«album à deux plumes<sup>235</sup>», c'est-à-dire un texte qui naît par l'échange et qui est sans cesse en dialogue avec lui-même. En dépit de leur propre style et de leur façon différente de voir la vie, les deux épistoliers s'influencent mutuellement dans leur façon d'écrire. Aussi, dans cette analyse des lettres échangées entre 1946 et 1948, nous étudierons comment l'évolution des rapports amicaux entre Ferron et Baillargeon régit celle de leurs écrits épistolaires, mais aussi comment leur influence mutuelle structure la construction de leurs lettres, aussi bien dans le fond que dans la forme.

3. «Ah! Si vous aviez mon humeur! Ah! Si j'avais votre génie<sup>236</sup>»

Bien que les épistoliers ne soient que deux, la correspondance de Ferron et Baillargeon implique plusieurs écrivains, et non les moindres. Dans l'avant-propos de l'édition de Marcel Olscamp, Jean-Pierre Boucher donne la liste de leurs sources d'influence :

L'Antiquité est représentée par la Bible et Platon; le XVII<sup>e</sup> siècle par Racine plusieurs fois mentionné, Corneille, Malherbe, Boileau. La Fontaine, La Bruyère, Mme de Sévigné, Perreault; le XVIII<sup>e</sup> siècle par Voltaire, et aussi par Marivaux, Beaumarchais, Mirabeau et Mme Bégon; le XIX<sup>e</sup> siècle par Hugo, Balzac, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Stendhal, Flaubert, Sainte-Beuve, Béranger, Courteline, Nietzsche, Marx et Shelley; le XX<sup>e</sup> siècle par la trinité Valéry, Giraudoux, Alain puis Sartre et Colette; enfin la littérature québécoise par Groulx, Valdombre, Asselin, Gélinas, Victor Barbeau, Paul Morin<sup>237</sup>.

Ces auteurs, ils les lisent, ils les citent ou les critiquent parfois; ils leur empruntent aussi des idées. Leur correspondance devient donc un espace de dialogue avec des écrivains à travers les siècles, une caisse de résonance pour les discours du passé qui, une fois mélangés dans les vases communicants de la correspondance, prennent un autre sens que celui qu'ils avaient à l'origine. La correspondance permet aussi aux lecteurs de découvrir, en partie du moins, les bibliothèques des épistoliers et de comprendre comment s'est construit l'écrivain en eux. L'influence qui laisse la trace la plus visible dans la construction de leur discours épistolaire est toutefois celle qu'ils ont l'un sur l'autre. Étant donné que Ferron est un admirateur de Baillargeon, c'est lui qui, dans les premiers temps, s'inspire le plus des propos de l'autre. Alors qu'il travaille sur son premier roman, *Les gorges de Minerve*, Ferron, dans

<sup>235</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p.121.

<sup>236</sup> Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 90.

<sup>237</sup> Jean-Pierre Boucher dans Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 8.

sa lettre du 2 octobre 1946, écrit : «aujourd'hui j'ai relu vos *Médisances* afin de trouver une citation que je plante au commencement de mon livre<sup>238</sup>». L'influence de la correspondance sur les œuvres publiées est indéniable, que ce soit comme paratexte ou avant-texte. Cependant, si on considère que la correspondance est une œuvre à part entière, alors il importe d'analyser cette influence réciproque au sein du texte épistolaire lui-même.

Tout au long de ces deux années d'échanges, Ferron reproche constamment à Baillargeon sa tendance à la mélancolie. Il en va ainsi dans une lettre du 16 décembre 1946: «Vous manquez de sérénité mon cher Pierre, vous êtes noir et n'avez pas raison de l'être». Il voit cependant en lui un écrivain d'exception, «le plus fin lettré que je connaisse, le seul homme du pays qui écrive<sup>239</sup>». Baillargeon se réclame quant à lui de cette posture de déprimé qui est celle d'un homme «fatigué et triste», au «cœur "mou" et invieillissable», qui perd ses journées «en travaux de manœuvre pour le compte de gorilles châtrés moyennant un salaire de famine<sup>240</sup>!»

En janvier 1947, Ferron envoie une lettre où il commente «Ornière du Québec», une conférence prononcée le 4 décembre 1946 à la Bibliothèque Municipale dans laquelle Baillargeon prêchait «pour une révolution des mentalités, une ouverture sur le monde extérieur, une réforme du système d'éducation<sup>241</sup>». L'analyse de cette lettre nous intéresse principalement pour deux raisons. Premièrement parce que la conférence de Baillargeon génère l'écriture d'une lettre où Ferron prend position en approuvant certaines idées et en s'opposant à d'autres; pour ce faire, il cite à plusieurs reprises son ami, faisant ainsi de ces propos la charpente de son propre discours épistolaire. Deuxièmement, à cause de la présence de commentaires de la main de l'épistolier, possibles variantes de lecture, qui ont retenu notre attention. En effet, Ferron glose, dans les marges de sa propre lettre, aussi bien des extraits de la conférence de Baillargeon que ses propres assertions. Alors qu'il souhaite opposer l'écrivain au prêtre et au prophète, qui bénéficient d'une grandeur qui ne vient pas d'eux,

<sup>238</sup> Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *ibid.*, p. 65.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>240</sup> Lettre du 26 décembre 1946. *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>241</sup> Jean-Pierre Boucher dans Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 21. Cette conférence fut publiée dans *Amérique française* le mois d'après.

Ferron affirme : «l'écrivain n'est fort que de lui-même; il n'a pas le désintéressement voulu pour parler que de lui-même, il n'a pas le désintéressement voulu pour parler dîme et respect». Par la suite, probablement au cours d'une relecture<sup>242</sup>, il ajoute à ce propos la mention «sot» dans la marge droite de la page, ce qui témoigne d'un certain recul par rapport à ses propres idées.

En tout et pour tout, ce sont huit commentaires qui seront inscrits dans les marges et qui ciblent pour la plupart les affirmations de Baillargeon. Ces ajouts marginaux suivent une certaine gradation puisque l'épistolier passe de «sot» à «moins sot», puis de «juste à bien» pour finir avec «vrai<sup>243</sup>». Ainsi, après qu'il ait cité son correspondant pour qui «La médiocrité de l'état fait que ses pensées sont médiocres», Ferron signale dans la marge droite que ce propos est «sot», propos qu'il contredit d'ailleurs dans la lettre quand il postule: «Les exemples abondent d'hommes non médiocres qui ont vécu médiocrement<sup>244</sup>». L'épistolier illustre alors son assertion en prenant pour exemple les curés, ces hommes parmi les plus lettrés, mais qui pourtant n'écrivent jamais. En cours d'écriture, Ferron reconnaît cependant être prompt à faire des reproches : «Mon cher Pierre, je ne suis guère sérieux, et je vous fais un procès avec peu»; il ajoute alors en marge le mot «juste», donnant, encore une fois, plus de poids à son propos.

Cette opposition d'idées est au cœur de l'invention épistolaire puisque Ferron, dans cette lettre, imagine un dialogue de trois répliques avec son correspondant en se basant sur des écrits existants. Il donne alors la parole à Baillargeon, personnage épistolaire auquel il fait dire : «vous savez bien que je ne suis pas tel que tu le dis [*sic*]». Cette réplique lui sert surtout de prétexte afin de dresser un portrait du Baillargeon qui se découvre dans ses lettres : «votre accueil est simple, votre conversation est amicale; vous aimez le badinage et vous êtes à mille lieues du pontife». Aussi, lorsque Baillargeon-personnage répond : «Mais, me direz-vous encore, vous n'avez pas à travailler à La Patrie, avec des gorilles...etc.<sup>245</sup>», Ferron reprend les

---

<sup>242</sup> Une analyse de la lettre autographe nous aurait permis d'affirmer s'il s'agit d'une variante de lecture ou d'écriture. Cette dernière faisant malheureusement l'objet d'une restriction à la consultation, nous devons nous contenter des notes éditées par Marcel Olscamp pour commenter le phénomène.

<sup>243</sup> Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> *Idem.*

mots de son correspondant qui, dans la lettre du 26 décembre, s'était plaint d'avoir à faire des «travaux de manœuvre pour des gorilles châtrés». Au-delà du discours argumentatif, la lettre est sous-tendue par un enjeu majeur : Ferron se désole de la déprime de son correspondant, cet écrivain qu'il admire. Lorsqu'il s'écrie «Ah! Si vous aviez mon humeur! Ah! Si j'avais votre génie<sup>246</sup>», il synthétise parfaitement la tension de cette correspondance, celle qui naît du constat d'un immense talent que Ferron croit gâché par une tristesse chronique. Cette fois encore, le dialogue ne se fait pas qu'à deux puisque d'autres écrivains sont convoqués dans cette lettre; en effet, outre les passages de la Bible avec les références à Jérusalem, à l'Ancien Testament ou encore à l'Esprit-Saint, Ferron fait appel à Marivaux qu'il paraphrase quand il écrit : «Je n'ai pas mieux, et sans aucune conversation, sans revenu appréciable, au bout du monde, au milieu de la médiocrité<sup>247</sup>» et à Baudelaire dont les vers lui «reviennent en mémoire<sup>248</sup>». Baillargeon, quant à lui, affirme son droit d'être triste. «Tout va mal, c'est tout<sup>249</sup>», lui répond-il dans une brève missive. Cependant, son correspondant insiste; il doit aller mieux. Ferron lui dispense alors ce conseil pour s'en sortir : «n'écrivez que des choses gaies et méchantes durant un an; votre santé y trouvera son bénéfice et votre gloire<sup>250</sup>».

#### 4. Une pratique épistolaire inspirée des mots des autres

Dans la lettre du 25 février 1947, Ferron parle de sa pratique épistolaire :

Mon cher Pierre,

Il est d'une lettre comme d'une noyade : c'est la première gorgée qui coûte. Ayant tracé le «cher Pierre», je restais perplexe; la feuille blanche faisait buvard et me buvant l'une après l'autre les prétentions que j'avais en tête, filles timides qui n'osaient se lancer dans le bal pour devenir

---

<sup>246</sup> *Idem.*

<sup>247</sup> *Idem.* Cette phrase n'est pas sans nous rappeler une scène de *L'Île aux esclaves* de Marivaux, quand Euphrosine dit à Arlequin : «Tu peux m'outrager autant que tu le voudras; je suis sans asile et sans défense; je n'ai que mon désespoir pour tout secours» (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Œuvres complètes de Marivaux*, vol. 4, Paris, Dauthereau, 1830, p. 50). Ferron se sert de cette référence classique pour illustrer la dynamique de leurs échanges.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>249</sup> Lettre du 21 janvier 1947. *Ibid.*, p. 94.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 96. Même si à cette époque, Jacques Ferron est encore un médecin généraliste, dès 1966, il travaillera à l'hôpital psychiatrique Mont-Providence et rejoindra en 1970 celui de Saint-Jean-de-Dieu. Il est alors possible qu'en 1946, il s'intéressait déjà cliniquement à la dépression, ce qui permettrait de mieux comprendre cette posture.

en dansant des idées. «Cher Pierre», «cher Pierre»... c'était comme un caillou pris entre deux petits orteils<sup>251</sup>.

Tout comme dans l'étude de Bernard Beugnot sur l'atelier épistolaire<sup>252</sup>, le mythe de l'instantanéité et de la spontanéité de l'écriture épistolaire est ici mis à mal. Le passage des idées de la tête au papier ne va pas toujours de soi, comme en témoigne cette «feuille blanche»; l'écriture peut être ardue, complexe et dérangement, l'épistolier cherchant le bon rythme pour que ses idées «dansent» avec fluidité. Pour y arriver, l'écrivain passe par plusieurs étapes décrites par l'épistolier dans cette lettre. Tout commence par cette première étape, que Ferron appelle «écrire d'abord», qu'il compare alors aux pêcheurs de Gaspésie qui parfois laissent aller leurs bateaux à la dérive : l'écriture du premier jet «donne du hareng, de la confusion, rien d'important ni d'agréable à lire<sup>253</sup>». Par la suite, Ferron considère que la maturité, acquise avec l'âge, est une condition nécessaire pour bien «écrire d'abord». Cela permet d'avoir un certain bagage, puisque l'«on improvise bien quand on n'improvise rien de neuf», mais aussi de développer un langage soigné, autre condition sine qua non d'une première écriture de qualité.

Pour Ferron, l'écriture naît surtout de la collaboration avec autrui. Être attentif à ce qui se dit autour de soi est primordial; l'épistolier va jusqu'à dénuer l'écrivain de sa personnalité, n'en faisant qu'un simple réceptacle, un vase où sont déposés des bouquets de paroles : «il faut qu'il n'ait pas d'esprit pour être sensible à celui des autres; qu'il n'ait pas d'imagination pour ne pas perdre son temps à imaginer des intrigues que le premier folliculaire peut lui donner<sup>254</sup>». Cet autre, c'est d'abord la figure de l'écrivain traditionnel, puisque, comme Ferron l'écrit dans sa lettre suivante, il est «un lecteur impoli» : «au bout de trois pages, j'ai le goût d'écrire<sup>255</sup>». Mais c'est aussi madame et monsieur tout-le-monde, ces personnes qu'il côtoie lors de ses visites médicales, qui nourrissent son quotidien, et dont la vie et les mots sont de grandes sources d'inspiration. Pour l'illustrer, il raconte à son ami une scène issue d'un des accouchements qu'il a fait. Il mentionne alors le cas d'une femme âgée qui

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>252</sup> Bernard Beugnot, *op. cit.*, 2000, p. 42.

<sup>253</sup> Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 102.

<sup>254</sup> *Idem.*

<sup>255</sup> Lettre du 15 novembre 1947. *Ibid.*, p. 104.

l'assistait lors de la naissance et qui, en lavant le nouveau-né, débute son discours de bienvenue, probablement malgré elle, par cet alexandrin : «Te voici donc enfin, dans ton pays natal<sup>256</sup>». Pour Ferron, la littérature est partout et l'inspiration est, pour ceux qui daignent se pencher, à portée de main; pour peu qu'on les écoute, les «illettrés sont des gens exquis<sup>257</sup>».

En étant à la fois un écrivain et un ami, Baillargeon est une grande source d'inspiration pour Ferron. Dans la vingt-quatrième lettre de leur échange, admiratif par apport au titre du nouveau roman de Baillargeon, *La neige et le feu*<sup>258</sup> (1948), Ferron lui confesse : «Je me prends à souhaiter qu'un gorille castré vous étrangle; je pourrai vous voler ce titre qui me plaît beaucoup<sup>259</sup>.» Baillargeon est une telle muse que Ferron ira jusqu'à insérer, dans cette lettre, une fable intitulée «Pierre Baillargeon<sup>260</sup>», qui propose un portrait de son ami qui passe alors de personnage épistolaire à personnage de conte. Dans cette fable, qui se veut sans apprêt, Ferron voit en Pierre Baillargeon un écrivain qui erre dans la construction de son poème comme on erre dans une rue. En effet, «le poète le plus agile est toujours menacé dans la rue, car faisant un pas par hémistiche, il est dangereux que la fin de la strophe ne l'arrête au milieu de la chaussée<sup>261</sup>». Dans cette lettre, où alternent éloges et reproches, Ferron reprend certains enjeux de leur correspondance. Si, d'un côté, il présente un poète plus grand que nature, nourri par les influences d'Hugo, de Verlaine, de Baudelaire et de Mallarmé, au regard beau et franc, de l'autre côté, il montre un écrivain qui est non seulement déconnecté de son époque, puisqu'il obéit «aux nécessités de son poème; qui ne sont pas toujours celle de la circulation urbaine<sup>262</sup>», mais qui est aussi hautain. En effet, les «yeux clairs et le regard

---

<sup>256</sup> *Idem.*

<sup>257</sup> *Idem.*

<sup>258</sup> La réception de ce roman par la critique reste pourtant mitigée. Se portant à la défense de son ami, Ferron écrit dans *Le Canada* du 23 juin 1948 : «Ici, dans le Québec, quand un écrivain ne se vend pas, je le considère un honnête. Si son livre est invendable, je l'applaudis davantage».

<sup>259</sup> Lettre du 16 janvier 1948, *Ibid.*, p. 108. L'allusion au gorille revient souvent dans la correspondance. Probablement amusé par la première utilisation qu'en avait fait Baillargeon dans sa lettre de janvier 1947, Ferron l'utilise à quelques reprises, toujours avec un brin d'humour.

<sup>260</sup> Tout au long de cette correspondance, six textes de Ferron sont ajoutés aux lettres envoyées. La plupart du temps, il s'agit de réflexions, de comptes rendus ou encore de fictions destinés à être publiés dans *Amérique Française*. C'est cependant la première fois que Ferron joint une fiction dont le but n'est pas d'être publiée, mais plutôt de divertir son correspondant.

<sup>261</sup> *Idem.*

<sup>262</sup> *Ibid.*, p.110.

franc du peuple lui sont inconnus; il a des pauvres gens une idée pitoyable; ceux-ci d'ailleurs sont rares sous sa plume<sup>263</sup>». Dans ce portrait, l'accent est mis sur le regard, témoignant ainsi de la vision qu'a Ferron sur celle que Baillargeon porte sur le monde qu'il entoure, véritable «mise à l'épreuve du regard et de l'appréciation d'autrui<sup>264</sup>».

Lorsqu'il reçoit cette fable, Baillargeon reprend le procédé que Ferron avait utilisé dans sa lettre de janvier 1947; il commente en effet dans les marges à quelques reprises ce portrait de lui. Aussi, quand Ferron écrit avec humour que son ami «enlève son chapeau et déclare à l'assemblée qu'il est chauve», Baillargeon note «Very good». C'est un portrait dans lequel il se reconnaît puisque, lorsque Ferron le compare à un maître d'école «qui prétend que sans subjonctif imparfait il n'y a pas de salut», il inscrit «true» dans la marge. Il affiche également quelques désaccords quand il note «inexact, malheureusement», à propos de l'énoncé selon lequel il serait «de par sa formation et son milieu [...] en marge de la vie<sup>265</sup>».

##### 5. Une écriture épistolaire tributaire de la reprise

Les effets des vases communicants sont davantage visibles sur le long terme, les similitudes dans l'écriture étant de plus en plus prononcées au fur et à mesure que la correspondance avance dans le temps. Dans la lettre du 18 janvier 1948, Ferron reproche une fois de plus à son ami sa sempiternelle tristesse : «Vous êtes triste à lire et d'aucun réconfort<sup>266</sup>» lui écrit-il d'emblée, faisant également ce constat : «Si la postérité vous juge par les lettres que vous m'écrivez, vous serez pour l'éternité un génie pitoyable, martyr de la sinusite et de la pénicilline». Las de se faire reprocher sans cesse sa tristesse chronique, Baillargeon reprend les accusations de son correspondant et les commente, dans une réponse qui repose sur la reprise textuelle. Cette reprise, aussi appelée «intertexte épistolaire<sup>267</sup>», est la récupération par l'épistolier d'un passage d'une lettre précédente. Jusqu'à présent, la citation de fragments de discours épistolaires du correspondant était uniquement utilisée par

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>264</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 113.

<sup>265</sup> Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 109.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>267</sup> Bernard Beugnot, *op. cit.*, 2000, p. 42.

Ferron. Au fait de cette technique, Baillargeon l'utilise pour la première fois, faisant ainsi écho aux revendications de son ami. Cela démontre bien que l'influence de l'autre dans le discours épistolaire est surtout visible dans la durée. À ce premier reproche adressé le 18 janvier, Baillargeon répond : «Je suis triste à lire et d'aucun réconfort, sans doute. C'est une façon de ne pas faire trop de mal... J'ai toujours eu en horreur l'esbroufe sous toutes les formes<sup>268</sup>.» Quand Ferron, toujours dans sa lettre du 18 janvier, décrit un procès imaginaire, c'est sur le ton de la boutade qu'il écrit à Baillargeon : «Vous êtes gras. Remerciez le ciel de cette famine. À satisfaire vos appétits, vous crèveriez, mon pauvre ami<sup>269</sup>». Baillargeon répond alors : «Je suis triste et je suis gras, c'est là pour le moment, tout mon message<sup>270</sup>.» Quant à l'épithète «Cy-git Pierre qui d'échéance en échéance courut à la déchéance qui le mit sous cette pierre», inventée par Ferron, Baillargeon explique préférer «de séance en séance jusqu'à céans». Baillargeon reprend et corrige également l'intertexte épistolaire quand il s'agit des autres écrivains convoqués dans la lettre. Alors que Ferron clame être voltairien et communiste, notant «qu'il est temps que l'homme devienne Dieu et qu'on ramène sur terre le Paradis<sup>271</sup>», Baillargeon, dans sa réponse, dissocie les deux concepts : «Le communisme? Surtout pas. Cette spécialité-là ne me sourit pas du tout. As-tu lu le *Capital*? Jamais Voltaire n'aurait pu le faire<sup>272</sup>.» Baillargeon note par ailleurs dans la marge «Décidément, tout capital est mauvais», reprenant ainsi le procédé utilisé par Ferron dans sa lettre de janvier 1947.

Que cette lettre soit un exemple quasi parfait d'un discours construit autour de l'intertexte épistolaire n'est pas dû au hasard. En effet, en guise de conclusion, Baillargeon écrit : «Mes lettres ne sont pas des réponses aux tiennes? Allons donc! Aimons-nous bien et vieillissons ensemble». Probablement agacé par Ferron quand ce dernier écrit «Certes j'ai de l'amitié, mais pourrait-elle expliquer que je vous écrive si souvent quand vous me répondez à peine, par une églogue», Baillargeon veut démontrer avec cette rhétorique épistolaire, que

<sup>268</sup> Lettre du 15 mars 1948. Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, *op. cit.*, p. 115.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 113. Le dialogue fictif était déjà utilisé par Ferron dans sa lettre de janvier 1947. Dans cette conversation en neuf répliques, l'épistolier reproche à son ami aussi bien d'être déprimé que sa propension à se plaindre. L'allusion à la famine s'explique, quant à elle, par les problèmes d'argent qu'avait Baillargeon à cette époque.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 115.

cette remarque est fautive, même si la lecture de la correspondance dans son ensemble démontre que ce reproche n'est pas totalement infondé.

Dans cette correspondance, les pratiques des deux épistoliers sont différentes. Alors que Ferron rédige de longues missives avec un grand nombre de citations, Baillargeon écrit des lettres courtes. Cette brièveté, précisément dans la missive du 15 mars 1948, a beaucoup plu à Ferron. Charmé, il le fait savoir à Baillargeon, dans sa lettre du 18 mars 1948 : «J'aime votre dernière lettre; elle est le contraire d'un discours; elle est délicieuse<sup>273</sup>». Il la compare alors à «un archipel, où chaque île, courte phrase, brille au soleil, séparé des autres par le silence impressionnant de l'ombre et des eaux<sup>274</sup>». Dans cette longue lettre, Ferron parle entre autres d'un projet d'écriture, soit un livre consacré à Baillargeon, qu'il explique par les motifs suivants : «Ce livre m'est nécessaire, car j'ai besoin pour dégager ma personnalité de dégager la vôtre<sup>275</sup>». À force de s'écrire, de partager leurs idées, la possibilité de perdre leur propre voix s'accroît : l'épistolier ressemble de plus en plus à l'autre. C'est du moins ce que semble ressentir Ferron quand il écrit : «Vous faites partie de l'histoire de mes pensées, et jusqu'à un certain point, sans que vous l'ayez voulu, il existe entre nous une solidarité<sup>276</sup>». Cette influence ne se matérialise pas uniquement dans les idées et propos véhiculés, mais aussi dans la forme que prend le texte épistolaire. En témoignent l'utilisation des commentaires en marge des lettres ou encore la reprise de certaines formules telles que «Je te serre la main», avec laquelle Ferron conclut quasiment toutes ses lettres et que Baillargeon utilise le 21 janvier 1947. De même, la lettre qu'envoie Ferron en avril 1948 est entièrement constituée de fragments textuels assez courts, numérotés d'un à huit. Ce changement de style est sans aucun doute dû à l'influence de son correspondant puisque l'incipit de cette lettre est : «Vous avez une perle, ce style que j'admire<sup>277</sup>.» Ces fragments de textes font donc écho à ces

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>274</sup> *Idem.*

<sup>275</sup> Si, au début de la correspondance, Baillargeon était un mentor pour Ferron, les deux hommes sont, à ce moment-là, de véritables amis. Plus cette amitié se renforce, plus la fusion des deux écritures est importante.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>277</sup> Lettre du mois d'avril 1948. *Ibid.*, p. 122.

petites îles dont l'espace de la lettre est l'archipel. Sous influence, Ferron reste toutefois lui-même puisque le huitième fragment, composé de cinq paragraphes, est relativement long<sup>278</sup>.

Le départ de Baillargeon pour la Normandie en 1948 marque la fin d'une période épistolaire<sup>279</sup>. Ferron, qui l'a bien compris, écrit : «Nous continuerons d'y jouer, mais le jeu, il me semble, si vous ne revenez pas, aura perdu son importance avec son dilemme<sup>280</sup>». En effet, ils poursuivront leur correspondance, et ce jusqu'en 1959, mais Ferron et Baillargeon s'écriront beaucoup moins que pendant les deux années précédentes. C'est le paradoxe de la distance, car bien qu'elle soit une condition sine qua non à l'existence d'une correspondance, elle peut conduire, si elle est trop grande, à la rupture du lien<sup>281</sup>. Vivre en France signifie un temps d'attente plus long entre chaque lettre, mais aussi de moins en moins de références communes au quotidien. En s'exilant ainsi, Baillargeon sort aussi du champ littéraire québécois, puisqu'il ne dirige plus *Amérique Française*, et ne travaille plus pour *La Patrie*. Or, l'envoi de textes pour la revue était un des moteurs principaux de cette correspondance. Baillargeon reviendra au Québec en 1959, soit onze années plus tard; quelques lettres sont alors échangées qui visent essentiellement à demander des nouvelles ou à échanger quelques banalités. Les paradigmes ne sont plus les mêmes : les personnages épistolaires ont changé et les vases communicants ont été brisés; il n'en reste plus que des morceaux épars.

Aussi bien dans la correspondance entre Bernard et Routier, que dans celle de Ferron et Baillargeon, le dialogue structure l'invention épistolaire. Les différences entre les deux corpus sont dues principalement au type de relation entre les épistoliers, mais aussi à la durée des échanges.

---

<sup>278</sup> Après ce dernier paragraphe, Ferron dans un post-scriptum trouve que les derniers articles de Baillargeon dans *La Patrie* sont très bien. Il conclut avec : «De quoi vous plaignez-vous? Où sont les gorilles?», reprenant alors cette boutade qui traverse la correspondance de part en part.

<sup>279</sup> Selon Jean-Pierre Boucher, cela marque aussi la fin de la relation «maître/élève» entre les deux écrivains (p. 16).

<sup>280</sup> Lettre du 7 juin 1948. *Ibid.*, p. 128.

<sup>281</sup> Cette réalité n'est pas sans rappeler les «décalages épistolaires» énoncés par Haroche-Bouzinac. En effet, «la durée de l'acheminement produit un décalage», dès lors, «l'échange ne peut être réussi que si les deux épistoliers acceptent cette notion de décalage épistolaire» (Geneviève Haroche-Bouzinac, op. cit., p. 74).

La correspondance entre Bernard et Routier est sous-tendue par une relation «épistolier censeur»-«épistolier cobaye» telle que définie par José-Luis Diaz. Bernard est un mentor pour Routier; il la conseille, corrige ses fautes, relit ses textes quand cette dernière se livre à un jeu de séduction à peine voilé : la transmission du savoir est verticale. Bien qu'intense, cette correspondance ne dure que deux mois. Dans ce court laps de temps, il est impossible d'observer une redéfinition des rôles. Un échange plus long, dans lequel Bernard se serait livré, aurait probablement permis un rééquilibrage de cette dynamique. C'est pourtant grâce à cette dernière que la correspondance est si riche en personnages épistolaires. En tant qu'«épistolière-cobaye», Simone Routier est dans la demande; elle doit alors offrir, à chaque temps de la correspondance, l'image la plus propice à la réalisation de ses demandes. Aussi, dans des lettres laissant plus de place à l'échange d'idées, la mise en scène de soi n'aurait pas pris une telle envergure.

Si Baillargeon est d'abord un mentor pour Ferron, avec le temps, il devient surtout un ami. Après plusieurs années, Ferron dispense à son tour des critiques et des conseils; les deux épistoliers passent alors d'une relation verticale, où l'un dispense à l'autre son savoir, à une relation horizontale, où l'échange des connaissances est mutuel. Cette réciprocité est nécessaire pour qu'opèrent les vases communicants : Ferron et Baillargeon apportent leurs idées, énoncées à la façon de chacun, pour que prennent naissance, par le biais de la correspondance, de nouvelles formulations ainsi que de nouvelles idées. Les effets de cet échange sont surtout visibles dans les lettres de 1948 où l'un adopte aussi bien la forme que le ton de l'autre. C'est malheureusement lors de cette même année que Baillargeon quitte le Québec pour la France, mettant ainsi un terme à un procédé dont on commençait à observer les effets.

## CONCLUSION

Ce mémoire prolonge et enrichit les travaux entrepris depuis 1985 sur les liens entre genèse et correspondance; la lettre y est présentée comme un objet d'étude en soi. Le corpus, en partie inédit, est composé de trois états d'une lettre de Gaston Miron adressée à Jacqueline Jariod le 27 juillet 1954, du *Carnet 52* d'Alain Grandbois où se trouvent douze brouillons de lettres d'amour à Lucienne Boucher rédigés entre le 13 novembre et le 2 décembre 1932, des quarante-six lettres échangées entre Simone Routier et Harry Bernard du 11 septembre 1928 au 26 mars 1929 et, enfin, des quarante-deux lettres que s'écrivent Jacques Ferron et Pierre Baillargeon entre décembre 1941 et septembre 1965. Il importait de démontrer dans une étude d'envergure que la lettre pouvait être analysée en vase clos selon une double perspective : l'atelier de la lettre et la lettre comme atelier. L'examen des différentes études génétiques de correspondance (1985-2012) a permis d'identifier les principaux enjeux reliés à la création épistolaire; ces derniers ont servi à étudier, de manière approfondie, des brouillons de lettres, ces témoins des épistoliers au travail, mais aussi à concevoir la correspondance comme un espace où les écrivains mettent en scène des personnages issus d'eux-mêmes où le dialogue est le moteur de la création.

Tel qu'énoncé, les travaux de 1985 à 2012, recensés dans le premier chapitre, s'inscrivent selon deux tendances : une première où la lettre est tributaire de l'œuvre et une seconde où elle est étudiée comme un texte à part entière. De toutes ces études ressortent plusieurs notions et enjeux clés; parmi eux, l'«exogenèse» quand la lettre renseigne sur la pratique d'un écrivain ou sur la genèse d'une œuvre, ainsi que l'«endogenèse» quand des fragments d'une lettre servent à l'écriture d'un roman, d'un essai ou encore d'un poème. Les chercheurs se sont aussi intéressés à la fiabilité du texte épistolaire, qui peut contenir une grande part de fiction, mais aussi à la lettre comme une étape du processus d'écriture où sont élaborées des idées. Tout en reconnaissant l'importance des liens entre œuvre et correspondance, notre exploration met l'accent sur la lettre comme un objet d'étude génétique. Les travaux précédents portaient, jusqu'à lors, sur des écrivains français; le choix de lettres rédigées entre les années 1930 et les années 1950 par des écrivains québécois,

jamais analysées selon cette perspective, enrichit les études sur la genèse et la correspondance d'un nouveau corpus.

C'est l'atelier de la lettre, plus précisément la pratique épistolaire de deux poètes, Gaston Miron et Alain Grandbois, que nous avons étudié dans le deuxième chapitre. Quand la correspondance est analysée en vase clos, les notions d'«exogenèse» et d'«endogenèse» sont moins prépondérantes que lorsqu'elle est envisagée dans son rapport avec l'œuvre. En tant qu'éditeur, Miron désire fidéliser un lectorat provincial aux publications de l'Hexagone. Aussi, à travers les trois états très travaillés de la lettre qu'il envoie à Jacqueline Jarrod en 1954, on observe les réécritures d'un épistolier à la recherche des mots justes. Les lettres d'amour d'Alain Grandbois à Lucienne Boucher sont elles aussi très travaillées. Bien que les brouillons du *Carnet 52* aient servi au relevé de variantes dans l'édition critique de la correspondance du poète, ils n'avaient jamais été transcrits dans leur intégralité auparavant. Leur transcription diplomatique, en plus d'en accroître la lisibilité, a permis d'analyser certains phénomènes à l'œuvre dans la création épistolaire. Aussi, en nous basant sur les études précédentes, mais aussi sur les théories de Marie-Claire Grassi (1998), et Geneviève Haroche-Bouzinac (1995), nous les avons décrits et analysés, allant jusqu'à mettre au point notre propre lexique, comme en témoigne l'expression «variante lénitive» qui s'applique aux transformations que Grandbois fait subir à son texte dans le but d'adoucir ses propos. Aussi, à travers l'étude comparative des brouillons et des lettres envoyées, nous avons démontré que l'écriture du poète, dans le cadre de cette correspondance, est structurée par deux axes de tensions : tension entre la raison et la passion, Grandbois hésitant à poursuivre sa relation avec Lucienne Boucher; tension entre ordinaire et littéraire, définie par cette volonté de l'épistolier de sublimer le quotidien avec des mots.

Les traces de l'invention présentes dans les brouillons épistolaires permettent de passer de l'atelier de la lettre à la lettre comme atelier, soit un espace de création nourri par le dialogue. Selon Bernard Beugnot (2000), le dialogue épistolaire permet la création de personnages mis en scène dans le cadre d'une correspondance. Pour l'illustrer, nous avons d'abord analysé les quarante-six lettres échangées entre Harry Bernard et Simone Routier entre 1928 et 1929. Dans cette correspondance, où Bernard joue le rôle de «l'épistolier

censeur», et Routier celui d'«épistolière-cobaye» (Diaz, 1999), la poète met en scène un personnage qui s'articule autour de trois caractéristiques : la femme écrivaine, la femme séduisante et, enfin, la femme d'honneur. Ce personnage disparaîtra avec la fin abrupte de cette correspondance causée par la jalousie de l'épouse d'Harry Bernard, mais peut-être aussi par la déception de Simone Routier, qui a attendu en vain «la rencontre avec l'inconnu<sup>282</sup>».

Dans la correspondance entre Simone Routier et Harry Bernard, la transmission du savoir, qui ne se fait que dans un sens, demeure verticale, dans la correspondance entre Jacques Ferron et Pierre Baillargeon (1941-1965), elle s'horizontalise avec le temps. En effet, si au début de sa correspondance avec Jacques Ferron, Pierre Baillargeon est un mentor pour lui, avec les années, les deux épistoliers en viennent à se traiter d'égal à égal. L'analyse de leurs échanges, plus particulièrement des vingt lettres rédigées de 1946 à 1948, démontre qu'une transmission du savoir horizontale, où les deux épistoliers donnent autant qu'ils reçoivent, est propice à la circulation des idées. Dans un tel contexte de réciprocité, où la lettre est davantage un laboratoire d'écriture, la correspondance devient un système de vases communicants. Ainsi, à la manière de solutés, les mots et les idées se mélangent pour donner naissance à un contenu nouveau. À l'opposé d'une réaction chimique instantanée, ce mélange, dans le cadre de la correspondance, prend beaucoup de temps à se faire. Aussi, ce n'est qu'en 1948 qu'une véritable influence réciproque entre Ferron et Baillargeon se fait ressentir dans leur écriture, aussi bien au niveau des idées que dans la façon de les exprimer. C'est lors de cette même année que Baillargeon quitte le Québec pour la France, interrompant un processus dont les effets commençaient à être visibles. Il serait donc intéressant d'étudier à nouveau ce phénomène dans une correspondance plus soutenue dans le temps que celle de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon, où deux écrivains échangeaient aussi bien des textes que des idées, afin de voir plus en détail ce que ce mélange peut produire. Pour cela, il faudrait également avoir sous la main les lettres autographes, afin de voir s'il y a, sur ces dernières, un travail effectué par les épistoliers.

---

<sup>282</sup> Harry Bernard et Simone Routier, *op. cit.*, p. 109.

## ANNEXES

«*Le roman inutile*» : édition génétique du *Carnet 52*.

Le *Carnet 52* est un cahier à couverture brune, dont il ne reste aujourd'hui que 89 des 102 feuillets quadrillés d'origine; plusieurs d'entre eux sont d'ailleurs détachés. Il a été utilisé par Alain Grandbois du 13 novembre au 3 décembre 1932, alors que le poète séjournait à Port-Cros. Il n'a d'ailleurs écrit que sur 27 de ces feuillets, utilisant aussi bien le recto que le verso du carnet. Grandbois y a rédigé principalement 12 brouillons de certaines des 17 lettres envoyées à Lucienne Boucher pendant cette période, brouillons qu'il regroupe sous le titre : «*Le roman inutile*». La disparité entre le nombre de lettres et de brouillons s'explique par l'écriture immédiate de certaines lettres, mais aussi parce que certains brouillons n'ont été ni retranscrits, ni envoyés (C'est le cas des brouillons 3, 6, 11 et 12 qui sont signalés d'un \* dans notre transcription). Le *Carnet 52* contient également le vers épars : «Ô belle folle couleur de rosée et de joie» (recto, p. 9), un état de la chanson «Ah les mains» (recto, p. 11), ainsi qu'un feuillet détaché, intitulé «Images du Monde. Canada», où Grandbois évoque l'inondation en 1908 de St-Casimir de Portneuf, son village de naissance. Jacinthe Martel et Marie Pier Jolicœur mentionnent également l'existence d'un état du poème «Le feu gris...» en trois feuillets. Ces derniers ont malheureusement disparu du carnet, et ce, au moins depuis octobre 2012, date à laquelle nous l'avons consulté pour la première fois.

Outre Jacinthe Martel et Marie Pier Jolicœur, Bernard Chassé s'est lui aussi intéressé au *Carnet 52*. Dans son édition critique de la correspondance de Grandbois, il s'en est servi pour faire un relevé de variantes des lettres adressées à Lucienne Boucher. C'est toutefois dans le cadre de notre étude que ce carnet a été retranscrit en entier. Le relevé de variantes effectué par Chassé permet certes de voir l'évolution des idées et propos énoncés dans les lettres, mais pas d'analyser les ratures, les déplacements de textes et les réécritures présents dans les brouillons qui sont autant de marques de l'épistolier au travail.

Un des premiers constats de lecture du *Carnet 52* est que l'écriture des lettres n'est pas linéaire. En effet, les quatre premiers brouillons sont écrits au verso du carnet; le cinquième y est amorcé pour être poursuivi au recto du carnet, tandis que les sept autres

brouillons seront écrits à la suite. Malgré cette écriture dans les deux sens, les lettres sont écrites l'une à la suite de l'autre, comme dans un journal. Nous avons, pour des raisons de lisibilité, disposé les brouillons de lettres selon leur ordre de rédaction, et effectué un saut de page à la fin de chacun d'entre eux. Leur disposition dans le carnet est toutefois indiquée par une note en caractères gras qui signale chaque changement de feuillets, préservant ainsi certains repères spatiaux du carnet.

Malgré les changements de disposition, nous avons réalisé une transcription diplomatique la plus fidèle possible au contenu. Pour ce faire, nous nous sommes inspiré du protocole que donne Almuth Grésillon dans *Éléments de critique génétique* (1994, p. 130-131). Les ajouts interlinéaires et marginaux sont retranscrits dans une police plus petite dans le but de les distinguer du texte auquel ils sont greffés; quant aux rares fautes d'orthographe, elles n'ont été retranscrites, accompagnées de la mention [*sic.*], que si elles influaient sur le sens de la phrase. Nos ajouts dans le texte sont inscrits entre crochets; ils concernent principalement la numérotation des brouillons, mais aussi la date de leur rédaction quand celle-ci n'est pas indiquée par l'auteur. Enfin, en note de bas de page se trouvent quelques précisions sur la transcription mais aussi sur des événements reliés à la genèse de la lettre, ainsi que des commentaires visant à éclairer le lecteur le plus possible, dont les différences de déchiffrement du carnet entre le relevé de variantes de Bernard Chassé et notre transcription diplomatique.

### **Légende des transcriptions**

~~Texte~~ : texte biffé.

<Unité illisible> : unité non déchiffrée.

Texte A/texte B : surcharge, le texte B étant celui écrit par-dessus le texte A.

\*texte\* : lecture conjecturale.

[*sic.*] : écrit tel quel par l'épistolier.

[X]\* : brouillon qui n'a pas donné lieu à une lettre envoyée.

Alain Grandbois/Carnet 52/ p. 2/verso

## [1]

13 nov. 32 Le roman inutile<sup>283</sup>.

Dimanche soir

Notes<sup>284</sup>

Je t'ai écrit deux ou trois lettres, que j'ai  
 par la suite déchirées. Elles rendaient un  
 son faux. La vérité est que je ne sais plus  
 t'écrire. Il faudrait faire un choix, dire ceci  
 ou tout dire Je ne peux pas  
 ou cela. Trop de choses se pressent en moi  
~~qui se heurtent, se contredisent~~, oscillant entre  
 deux pôles./, et qui se heurtent, se contredisent.

Je te crie Reviens, Reviens et je te crie

je ne veux plus te revoir jamais, Il n'y a pas

de vérité du milieu. Tout tient dans les ex-  
 trêmes, sauf pour les êtres morts. Réfléchir,  
 c'est déjà faire des concessions, ronger le  
 métal. Je suis vivant, et je te veux vivan-  
 te. Je ne pense pas, je crie. Tu m'entends?  
 mets ta main sur tes genoux, et ferme les  
 yeux. Voilà! Et après?

Et après, il n'y a rien. C'est le jeu. On  
 ne gagne pas, on ne perd pas. La vie  
 marche, nous dedans. Le grand fleuve,  
 les petits remous, tu sais tout cela.

<sup>283</sup> Lors de cette période de leur correspondance, Lucienne Boucher est rentrée à Paris pour laisser Grandbois travailler sur *Né à Québec*. Ils se retrouveront le 30 décembre à Paris, alors que Grandbois décide d'aller la rejoindre.

<sup>284</sup> L'adresse «Lucienne», que l'on retrouve au début de chaque lettre, ne figure dans aucun brouillon épistolaire. Cela fait partie des détails dont Grandbois ne s'embarrasse pas lors de leur écriture.

## Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 3/verso

Je ne te dirai pas que je souffre, parce que  
 cela ce n'est pas vrai. Il me manque  
 quelque chose comme un peu d'air, quelque  
 chose comme un peu de pain, quelque chose  
 comme un peu de sang. Ce n'est pas souffrir.  
 Je suis encore engourdi. Tu n'es ni loin  
 ni près, je puis même me rappeler avec  
 calme certains souvenirs d'une douceur  
 résolument cruelle.

Il fallait refaire connaissance avec l'île...  
 Je ne pouvais vivre avec elle en hostilités  
 Nous nous sommes ligués tous les deux  
 contre toi. Nous t'avons sacrifiée. Je suis  
 allé du côté de la Plage du Sud, et du  
 côté du Château. J'ai eu la sensation  
 d'effacer tes pas.

que  
 Tu/Je sais ~~de~~ me pardonneras ces trahisons né-  
 cessaires, je ne veux pas me laisser enva-  
 hir, je sens que la plus folle détresse me  
 pendant  
 guette. Je ruse, parce que j'en possède enco-  
 re les moyens. En avion, au-dessus du  
 plafond des nuages, tout peut aller,  
 I/jusqu'à ce qu'il faille redescendre. C'est

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 4/verso

vient  
 a/Alors le moment où la dernière étoile cha-  
 vire.

<sup>285</sup>Je suis complètement seul, à l'hôtel. La  
 porte de ta chambre, qui donnait sur la mienne  
 est fermée. Mais celle qui ouvre sur l'anti-  
 chambre ne l'est pas. Et je respire encore  
 ton odeur. Et notre amour m'étourdit<sup>286</sup>, me noie.  
 me submerge

Je n'ai pas eu le courage d'aller revoir ton  
 amie et mon ami Pépin.

pas  
 Je ne veux te répéter les mots qui me montent  
 à la gorge, qui m'étouffent. Les mots d'amour  
 doivent être prononcés dans le bonheur/l'espoir.

A.

---

<sup>285</sup> Dans la lettre envoyée, l'avant-dernier paragraphe a été supprimé mais il se trouve cependant dans la lettre du lendemain, sans toutefois mentionner Pépin, ce singe que Lucienne aimait visiter dans la forêt de Port-Cros. Grandbois a probablement voulu délaisser un fait trop ordinaire qui nuisait à la littérisation de la lettre.

<sup>286</sup> Dans son relevé de variantes, Bernard Chassé déchiffre plutôt «entourait». Nous nous en tenons cependant à notre lecture pour des questions de sens et de concordance de temps.

[2]

Lundi [14 novembre 1932]

vedette

Le/a ~~bateau~~ n'est pas venue. Cette lettre ne partira donc que demain. Tu la recevras mercredi, peut-être jeudi. Déjà, tu seras redevenue l'"autre". Celle dont j'ignore les <sup>devine</sup> gestes, les pensées, ~~et~~ celle que je ~~connais~~ <sub>bien</sub> trop, ~~ou trop peu~~. ou trop mal.

Ce matin, je t'ai cherchée. Je t'ai appelée; Le soleil brillait entre les croisées. J'entendais le clapotis de l'eau. La petite fille aux cheveux blonds devait jouer avec le chat, son rire montait jusqu'à moi.

Mais il faisait vraiment nuit quand je me suis réveillé pour la première fois. Le moteur d'un bateau ronflait doucement. Rien n'était changé. Tu dormais \*derrière\*/derrière la porte, comme aux premiers jours. Tu vivais, tu vivais.

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 5/verso

Vivante et endormie. Il y a eu aussi le chant du coq inconnu. ~~Parmi tout cela~~, des/Et le souffles de/d'un vent très léger enveloppait toute cette

Et

paix. Nous étions protégés par une grande force douce. ~~Personne, ni rien ne pouvait rien~~

Et

~~entre nous~~. Nous vivions depuis toujours pour toujours.

[3]\*

Mardi [15 novembre 1932]<sup>287</sup>

économiste  
 La petite fille qui, ~~traversant~~ avec son jeune  
 le prodigue  
 frère, traversant la salle où nous regardions  
 faire  
 brûler les bûches, venait nous rendre des poli-  
 tesses, m'a dit aujourd'hui après m'avoir  
 tendu la main :  
 - Où est la dame?  
 - ~~Elle est à La dame est à Paris~~ Elle est partie  
 - Pourquoi?  
 - Parce qu'elle devait retourner à Paris  
 - Et vous?  
 - Moi je suis resté  
 - Pourquoi?  
 Parce que je devais rester ici  
 - Alors pourquoi la dame n'est-elle pas restée?  
 - Parce que... parce qu'elle habite Paris.  
 - Alors pourquoi n'êtes vous pas allé à Paris où  
 elle habite  
 - Parce que, ...  
 Et /La vieille gouvernante aux jupes courtes  
 est venue interrompre une conversation qui  
 commençait à m'embarrasser. Les enfants  
 seuls possèdent la seule logique qui vaille, celle  
 de l'immédiat.

<sup>287</sup> Ce dialogue ne sera finalement pas envoyé à Lucienne Boucher. Grandbois le remplacera par un poème intitulé «Ô doux pigeon», dont on ne trouve aucune trace dans le *Carnet 52*. Le surnom «doux pigeon», quant à lui, se retrouvera dans plusieurs lettres envoyées par la suite.

[4]

Mercredi. [16 novembre 1932]

J'ai travaillé toute la journée. Je suis ~~las~~, fatigué, malade, dégouté! Toutes ces heures pour cette ~~médiocrité~~ chose médiocre, sans intérêt. Je viens à toi comme à une récompense. Je relis tes lettres. J'y trouve ton amour.

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 6/verso

Mais comme je crains que tu ne te trompes. Tu ne me vois pas, tu m'imagines, tu me crées. Ma jeunesse te fait illusion. ~~Et je n'ose me livrer complètement.~~

Mon mal de gencives m'a repris. Je ne bois plus de vin, ~~comme si tu étais là.~~ Je m'empêche de fumer. Je dors mal. J'entre dans la tempête. Je cherche un point d'appui, un refuge. Je ne vois rien. Je ne puis rien que te rendre malheureuse. Et tu ne peux me rendre heureux. L'avenir n'a jamais été ~~si bouché~~, aussi sombre, aussi fermé.

Je ne me plains pas. Je ne pleure pas, mais toutes nos anciennes rancunes, tous mes dégoûts me montent à la gorge, m'étouffent. J'en suis empoisonné. Tant que tu étais là, ~~j'oubliais, je m'endormais,~~ tu me berçais, j'oubliais./, je vivais chaque minute, sans songer à la suivante. Et celle-ci m'apportait la même douceur. Ainsi, des heures, des jours. Quand te reverrais-je maintenant! Quand!

mon amour,

⊖ mon amour, comme on reconnaît le bonheur à son absence! Je regrette chaque heure de sommeil qui m'a pris à toi, ~~quand tu étais ici~~, chaque ~~lecture~~, page lue, chaque baiser non donné. Je savais que je regretterais. Mais, on est si riche quand on est heureux, on gaspille. J'ai gaspillé. Je ne me souviens plus du goût de ton baiser. Il y a si longtemps. Depuis le 5 novembre. Je désire tes lèvres, même au moment <mot illisible>/où ma bouche s'emplit de sang.

[5]

Jeudi. [17 novembre 1932]<sup>288</sup>

dû

~~Pardonne-moi.~~ Je devrais/'aurais t'aider, t'encourager,

de

dire des mots de douceur./, calmer ta peine. Et je ne/n'ai ~~esse~~  
~~de~~ regardé que moi, je ne vois/'ai vu que ma propre misère. ~~Pardon-~~  
~~ne-m~~ Il faut me pardonner! Il faut oublier.

Des beaux jours reviendront peut-être. Fermons les yeux.  
attendons-les [*sic.*]. Il ne faut pas trop regarder en arrière.  
Je veux aussi que tu aies confiance. Je ne ferai rien

lumineuses

contre nous. Mais où sont les forces ~~heureuses~~? Indi-  
que les mois. Et je connais si peu ton vrai caractère, ~~en~~  
~~somme~~. Il eût fallu plus de temps pour te dépouiller,  
te libérer des couches anciennes, te voir intact,

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 1/recto<sup>289</sup>

nue, originelle. Je n'ai fait que t'aimer. Je ne con-  
nais ni tes tendances, ni les poussées véritables de ta  
nature. Tu m'aimes, <segment de phrase illisible  
segment de phrase illisible> mais l'amour même  
nous est refusé. Et si tu savais avec quelle joie je me pri-  
verais de ta présence, ~~ni~~ de toi, de toi que j'aime, si cette

paix.

privation pouvait te donner la sécurité, le/a ~~bonheur~~. Je t'ai  
connue malheureuse. Je n'aurais pas touché à ton bon-  
heur; si j'avais su que tu étais heureuse. Il faut que tu  
croies cela, mais que puis-je faire, moi, pour ton bonheur? Je  
ne peux rien te donner. Rien, . p/Pas même moi.

&lt;Segment de phrase illisible&gt;

&lt;Segment de phrase illisible.&gt;

Je ne vois que ténèbres. Et j'en arrive à souhaiter  
pour toi les choses qui me blessent le/au plus profond~~ement~~\*. Je m'a-  
~~perçois~~\* que j/J'ai les mains et les pieds liés. Mais toi tu  
as ton destin. Ta vie. <Segment de phrase illisible

<sup>288</sup> La lettre est envoyée un jour plus tard. Les passages entourés seront supprimés de l'état final.

<sup>289</sup> Grandbois continue la rédaction de la lettre en tournant son carnet de l'autre côté. On se sait les raisons qui l'ont poussé à faire cela, mais ce n'est certainement pas le manque d'espace étant donné qu'il restait une grande quantité de pages blanches dans le carnet.

~~Segment de phrase illisible.~~ > Où est la vérité?

Je t'aime si fort, si bien, si douloureusement, mon tout  
Petit

~~Ma solitude ne m'a jamais semblé/paru plus dévoilée, plus  
Inutile.~~

↓ Je ne sais plus rien. Je n'ai rien à te donner.  
Il m'est même enlevé le seul plaisir viril  
de l'amour : protéger. Tu es loin, à la merci des  
autres, des étrangers, tu leur appartiens. Tu vies de leur  
vie. Vous partagez vos matins, vos soirs, à quoi peut-  
il servir que je t'aime, que tu m'aimes! Notre étoile  
nous fuit.

Ma solitude ne m'a jamais paru plus désolée,  
plus inutile. ~~Chaque heure de mon <mot illisible>, je dois  
la nourrir de force.~~ Je n'ai plus de repos. Je  
dois nourrir chaque heure, parce que chaque  
heure m'est devenue une ennemie. Et la  
nuit, je sombre, O mon petit, je m'étais fait  
dédain  
un si beau rempart de mépris, d'indifférence  
mépris  
et de dur isolement. Et cela prend des années, avec

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 2/recto

et de cris  
toutes sortes de luttes, de ~~<mot illisible>~~, de fuites  
pour en arriver là, et tu es venue, et je flairais  
le poison. Et j'ai pris le poison. Et c'est tout. Et  
tout est à recommencer<sup>290</sup>.

Tu n'es pas heureuse, je ne le suis pas heureux.  
veux  
Et je crois/re que tu m'aimes parce que je t'aime.  
Alors!<sup>291</sup>

<sup>290</sup> Lucienne Boucher voit ici des ressemblances avec le poème «Les îles de la nuit» (*Lettres à Lucienne*, p. 86).

<sup>291</sup> Dans la lettre envoyée, ces deux phrases sont réécrites et étoffées.

N'as-tu pas, au bout de tes doigts, une toute petite  
lumière, un reflet de lumière pour nous guider?  
Moi seul, ça irait. J'ai l'habitude. Mais tu es  
en moi, je te porte. Et je ne sais plus rien.

[6]<sup>292\*</sup>

les étés extérieurs.

Tu ne vis que par les choses, ~~extérieures.~~ Dimanche. [20 novembre 1932]

Tu es malheureuse parce que tu n'as rien à toi.  
Il faut se créer quelque chose, un intérieur, tout  
ce n'est pas si facile et c'est très

au fond de soi. Je/Oh ~~sais~~ que c'est difficile, et en-  
nuyeux, mais il n'y a pas d'exemples qu'on n'y  
arrive pas point. Tu commenceras par jeter par  
les fenêtres tout ce qui t'encombre, pour faire la  
place. Ce n'est jamais la place qui manque. C'est

de rejeter

le courage de choisir, de réagir,/. ~~puis de meubler.~~  
Cela est long. Mais la vie est plus longue, ensuite  
tu meubleras, peu à peu. Une idée ici, une pen-  
sée là; et tous les jours, tu te forceras à descendre

luttés

chez toi, après les ~~premières difficultés~~ du début,  
viendront les premières

~~Je te promets des joies.~~ D'humbles joies, pour commen-  
de soi

cer. Mais des joies chez soi, à soi, au fond de l'ê-  
tre du/e sang. Et les dieux visitent parfois ces

Et

domaines là. Ça embaume pour longtemps.

Et Quand les tempêtes viennent, on a tout-de-mê-  
me un refuge.

<sup>292</sup> La lettre qui correspond à ce brouillon n'apparaît pas dans la correspondance publiée, peut-être a-t-elle été déchirée par Lucienne, peut être que Grandbois ne l'a pas envoyée.



comme dans les tableaux florentins  
 peut-être le silence quand se lèvent les paumes de la nuit  
 peut-être aussi tout ou rien de cela il n'importe  
 tu as vu la montagne ça suffit  
 avec au bout du plateau la maison

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 4/recto

C'est pour cela que je t'écris un poème du cœur  
 moi ce soir ici avec la mer tout autour et  
 l'ombre de la mer et du ciel et l'ombre  
 de ma main sur ce papier  
 l'huile brûlant doucement sous le globe de la lampe  
 et moi te portant doucement  
 et toi gênant parfois la respiration  
 C'est pourquoi je lève un peu la tête pour un peu d'air

La maison du plateau tu la vois  
 avec tes beaux yeux tristes (ceux de certains diners le soir)  
 Elle a la couleur du sol originel  
 des pierres non cimentées  
 les pierres des vraies maisons n'étant pas hostiles  
 se <mot illisible>/s'appuyant l'une sur l'autre avec des mains d'amitié  
 maison s'élève  
 s'/la ~~élevant~~ comme l'humble croissance de la terre  
 le toit n'atteignant pas la branche basse des grands arbres  
 sans étagé mais une pièce unique  
 contenant le feu pour la nuit et le jour pour le jour  
 c'est la maison du cœur au bout du plateau  
 que reste-t-il à t'expliquer je porte tes yeux dans mes  
 yeux  
 soulevant parfois mes épaules pour respirer  
 mais nous sommes un c'est l'essentiel

La maison n'a qu'une porte pour entrée  
 la porte est ouverte sans battant  
 elle n'est ouverte que pour entrer  
 sans défense et sans retour  
 doux pigeons doux inutile de vouloir sortir  
 jamais  
 personne ne s'est douté qu'une forteresse est moins forte  
 qu'une porte ouverte sans battant  
 il se peut que les saules promènent des reflets mauves sur

l'étang<sup>294</sup>

ou que la forêt balance les têtes rouges des chênes

ou que le chien jappe à la lune

ou que les brumes se ~~mot illisible~~ en fantôme d'or  
change

que/ ou que le silence de la nuit ne soit troublé que par la

plus lointaine étoile

qu'importe tu as vu la porte du vrai cœur

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 5/recto

Clos tes yeux aussi pour la fenêtre

puisque tu es entrée les yeux clos par la porte de la maison du vrai cœur

Tu sais bien que <mot illisible>/les nuits douces tomberont de la fenêtre

les jours clairs et les matins frais

l'automne et l'été et l'hiver et le printemps

tournant la roue des saisons

parfois nous deux seuls à la fenêtre

suivant un petit nuage blanc sans bouger

suivant un vol d'oiseau avec le lent mouvement du cou

suivant le feu rose de la même étoile<sup>295</sup> les doigts joints

les épaules collées

alors on veut croire que Dieu existe

Tu vois les yeux clos la fenêtre du cœur

un jeune arbre est tout contre frêle et jeune

on peut compter ses feuilles le soleil passe à travers

les feuilles d'un vert d'aquarium \*ou\*/on voit les veines plus

sombres comme des pattes d'oiseau

les soirs de tempête il s'abat aux carreaux gémissant

le matin il s'égoutte de rosée comme une fleur

le soleil lui fait mal on va l'embrasser

De/ Par la fenêtre du cœur on sort puis on rentre par

la porte

<sup>294</sup> Dans la lettre envoyée, Grandbois a travaillé l'esthétisme en inversant certains passages parmi ces trois vers pour créer une rime. Le résultat final est le suivant : «une forteresse est moins forte qu'une porte ouverte sans battant/personne ne s'est jamais douté cependant/ il se peut aussi que les saules promènent des reflets mauves sur l'étang» (Lettre du 20 novembre 1932, Alain Grandbois, *op. cit.*, 2003, p. 146).

<sup>295</sup> Bien que cette lettre ne soit pas un avant-texte de «L'Étoile pourpre» certaines occurrences ne sont pas rappeler ce poème. Ici, «le feu rose de la même étoile» n'est pas sans lien avec «l'astre rose» du poème (Alain Grandbois, *Poésie 1*, p. 228).



~~muets~~ roulant aux profondeurs et aux surfaces  
 Et nous voici plongeant jusqu'aux racines du sang  
 Et nous voici criant mille cris muets les yeux durs comme des  
 pierres roulons  
 Ah roulons toutes les houles de la chair  
           brûlons                          splendide  
 Ah brûlons jusqu'aux os notre incendie<sup>298</sup>  
           plongeons  
 Ah plongeons jusqu'aux ténèbres du cœur  
~~où tremble un amour sombre et sacré.~~  
 Et clos tes yeux ~~mon~~ plus encore mon amour  
                           comme ces portes de fer  
 Clos tes yeux pour mieux voir le fond de/u ce/vrai  
 cœur  
                   la révolte d'  
 où tremble ~~un~~ amour sombre et sacré.  
                   cet \_\_\_\_\_

---

<sup>298</sup> Selon Lucienne Boucher, ce passage aussi rappelle «L'Étoile pourpre». Les mots «étoile», mais aussi «rouge» ou «sang» sont présents à plusieurs reprises dans ces brouillons. Ils ne sont pas pour autant des avant-textes, mais des prémices du poème qui sera publié en 1956.

[8]

lundi soir [21 novembre 1932]

Il n'y a rien, dans ce que je vais t'écrire, que tu ne saches déjà. Tu questionnes et je réponds, ces questions-là, sous d'autres formes et dans d'autres moments, tu les as posées, ou tout au moins indiquées. mais elles sont malheureusement de celles dont  
 sauf la première  
 la réponse, ne peut se satisfaire d'un oui ou d'un non. Essayons d'abord de mettre un peu d'ordre dans ce qui nous occupe, de classer.

Tu me demandes ~~d'abord~~ si je t'aime.

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 7/recto

Tu m'annonces ensuite l'arrivée de Z

Puis tu me demandes si je désire/veux que tu te gardes irréprochable ~~chaste~~. Ce qui en d'autres termes, et pour le moment signifie à me demander, si je ne m'abuse, si tu dois continuer de voir Z./comme auparavant.

Je vais/dois vais te dire tout de suite que ~~seule~~ la  
 cette question/ceci attriste \*qu'il\*  
~~première question~~ m'étonne, et il me semble que  
 tu n'aies pas beaucoup réfléchi avant de la poser,  
 et d'un ton aussi grave. Je sais que tous les amoureux  
 le font. Mais ils disent m'aimes-tu avec le sens  
 de je t'aime. C'est le ton que tu emploies est plus  
 grave. Mon <mot illisible>/tout petit, je ne sais pas si je t'ai-  
 merai dans cinq ans, dans dix ans ou dans  
 vingt ans (c'est soi-même qui change, pas l'ob-  
 jet de l'amour) mais une chose est malheu-  
 reusement et véritablement vivante en moi,  
 et c'est l'amour que j'ai pour toi. Et je dois  
 t'avouer que j'ai pris un peu de temps à l'admettre  
 moi-même./que je ne <mot illisible> pas

Je me croyais assez protégé! Et  
 souviens-toi de nos premières  
 conversations. Puis il y a eu  
 cette pente, celle des cercles ver-  
 tigeuses

On ne pense à rien,  
 on se laisse aller  
 au charme, on  
 n'analyse pas la qualité  
 de nos attirances, leur danger  
 leurs forces, on perd le sens  
 <mot illisible> t'aimer, j'ai eu les

Pas exact

\*consignes\*  
C'est à Port-Cros, avant  
ton voyage que j'ai vu...  
et je sais aujourd'hui que  
je t'aime.

~~Et si je sentais pour toi une vif attraction/ grande attirance,~~

~~Et si  
que je me laissais aller au drame<sup>299</sup> sans vouloir trop~~

~~si  
le «voir», que je me refusais à tenter de réagir, c'est  
peut-être que je croyais t'aimer «comme cela», tu  
sais (D'ailleurs je te dis ceci après coup! À ce  
moment là je ne pensais à rien, mais inconsciem-  
ment peut-être...) Mais je sais aujourd'hui que  
je ne t'aime pas comme cela, je t'aime. Et com-  
ment peux-tu, en m'aimant, ne pas l'avoir compris!  
Voilà pour la première question. Nous nous aimons.  
~~Bon. Et~~ Jusqu'à présent, cela ne concerne que toi  
et moi. Nous sommes tous les deux seuls dans cet  
amour. Parfait.~~

Mais tu m'annonces l'arrivée de Z. Et c'est  
alors que tu me demandes si, «~~du fond~~ tu dési-  
res dans le fond de ton cœur, me garder à toi, unique-  
ment » Ce qui veut dire pour le moment, ~~si je~~  
à moins que je ne m'abuse, que tu me demandes  
tu devrais  
quelle attitude garder vis-à-vis de lui/Z. Et

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 8/recto

c'est là le nœud.

~~D'abord, un être qui aime, désire <sup>normal</sup> <sup>et veut</sup> toujours la posses-  
sion intégrale de l'être aimé. Et c/C'est la plus vieille for-  
vieux  
ce ~~du monde~~, le plus ~~ancien~~ désir du monde. Je  
n'échappe pas à la loi,/. Et je ne l'ai jamais deman-  
dé puisque je t'aime. Mais j'ai d'autre part assez  
vécu pour avoir vu autour de moi s'agiter \*de\*/tant de souf-  
france, de passions. Mais c'est aussi parce que je t'aime  
que je ne t'ai jamais demandé de te conserver «jalouse-  
ment pour moi.» Et c'est là une question uniquement  
matériel, il m'est pénible d'avoir encore à insister sur  
ce fait, et tu peux penser j'avais Certaines raisons vous  
empêchent de perdre la raison. Dois-je répéter qu'el-  
les sont uniquement d'ordre matériel? Je te l'ai~~

<sup>299</sup> «charme» selon Bernard Chassé.

**Pas exact**  
le minimum d'une

dit cent fois. Tu n'as rien, et je n'ai rien. La  
pauvreté, c'est encore ~~manger, avoir chaud~~, se nour-

enfin.

rir, se vêtir, se loger, vivre. ~~C'est encore joli. Mais~~  
Mais comprends donc que je ne sais pas  
~~je n'ai même pas cela! Je ne sais pas ce que je ferai dans~~  
trois mois. Je vais à l'aventure. Certaines alouettes<sup>300</sup> sont

je n'ai pas peur des réalités. Je la vois  
lucides devant le miroir. Et je te réponds que je n'ai  
du moins pour le moment,

pas le droit, d'influencer en quoi que ce soit la courbe  
de ta vie. Tu me dis que tu me donnes ces droits-là.

Mais ils ne t'appartiennent même pas. — Je veux que  
tu retiennes seulement<sup>301</sup> ceci : si je pouvais t'assurer une

tous ces

sécurité relative, je prendrais ce droit, et j'en userais  
pour te parler d'autre façon, mais je ne le peux pas. Et tu le sais

Alors

bien. Pourquoi retourner toujours ce fer dans

Que puis-je te dire de plus. vois cette plaie!

Je ~~trois mots illisibles~~ te dire. Je comprends tout le pénible de  
ta situation. Et j'en souffre d'autant plus que je ne peux  
rien faire pour t'éclaircir. Ne me jettes pas trop la  
pierre. Et mets-toi aussi un peu à ma place.

Tu seras seule juge. Quoique tu fasses, je compren-  
drai. Et si tu savais ~~mot illisible~~ à ~~mot illisible~~  
~~sept mots illisibles~~. Tu me parles de ta  
famille, etc. Tu n'avais pas besoin de le faire.

Tu me demandes de lire avec mon cœur. Nous sommes  
devant une sorte d'impasse, qui n'a rien à voir avec  
mon cœur, c'est pourquoi tu devras excuser le

en somme

ton rude de cette lettre, qui est une lettre d'affaire<sup>302</sup>

<sup>300</sup> «Les alouettes» pour Bernard Chassé.

<sup>301</sup> Le mot «seulement» n'apparaît pas dans le relevé de variantes de Chassé.

<sup>302</sup> Ce paragraphe est déplacé après «c'est là le nœud» dans l'état final.

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 10/recto

[9]

[25 novembre 1932]<sup>303</sup>

La femme aimée, c'est toi.

Le mistral s'est tu. Il n'y a plus que le léger clapotis  
de la mer. Je l'entends en ce moment, qui me parle  
des jours à jamais  
de toi, des jours passés, perdus. ~~Où es-tu, que fais-~~  
~~tu? Il est onze heures.~~ (Toujours, jamais, les deux  
seuls mots qui ne devraient pas exister,) d'où nous vien-  
nent toutes souffrances) Et toi, où es-tu, que fais-tu?  
Il est onze heures. Le monde est mort.

Ce soir, il y a quinze jours, c'était notre dernière nuit.  
Tu étais près de moi, vivante, ardente, folle. On s'attristait,  
puis on oubliait. Nous étions ~~encore~~ riches. Le sommes-nous  
encore? Mes mains tendent inutilement vers toi. Nos mains  
sont vides. À quoi cela peut-il servir de nous aimer.

Et puis ne m'aimes-tu que pour souffrir? Tu me dis que  
avoir a. F.  
tu regrettes de ne pas aimer ton \*petit\* <mot illisible> \*poète  
Pourquoi, et comment m'aimes-tu alors?

Peut-être vaudrait-il mieux aussi pour toi que tu ne  
m'aimes pas. Le bonheur ne m'aime pas.

~~Je laisse pousser ma barbe.~~<sup>304</sup>

Je te serre dans mes bras.

\*A\*

<sup>303</sup> Cette lettre est envoyée en partie. Le 1<sup>er</sup> paragraphe, qui correspond à des données beaucoup plus factuelles, est absent de ce brouillon de lettre. Le passage «À quoi cela [...] toi que tu ne m'aimes pas» est quant à lui supprimé, probablement à cause de son ton trop accusateur.

<sup>304</sup> Ce passage, d'abord supprimé dans le brouillon, a été inséré dans la lettre en post-scriptum.

## [10]

Dimanche. [27 novembre 1932]

la valeur de ~~Et~~  
 Ainsi, tu t'étais trompée sur ma "force". ~~Tu~~  
~~aujourd'hui~~  
~~es amèrement déçue.~~ Je regrette de l'avoir  
 de ne pas t'avoir fourni avant ces derniers  
 marque  
 jours cette ~~belle preuve~~ de ma pauvreté, de  
 ma faiblesse. Tu serais aujourd'hui mois ~~amè-~~  
~~rement déçue.~~ Pourtant, je t'avais ~~bien~~ prévenu [*sic.*]  
 Tu me donnes raison  
 que tu t'illusionnais sur moi! ~~Avoues que j'avais/ai eu~~  
 raison. Tristement raison soit — il \*n'était\* pas  
 obligatoire de prononcer "soitte" — mais raison  
 comme ~~un vieil oncle~~  
 tout de même./ : ~~un oncle à \*r\*~~ de mes (vieux oncles)<sup>305</sup>  
 Tu commences simplement à me voir tel que je  
 suis.

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 11/recto

Seulement, tu oublies une chose. Si j'avais pos-  
 sédé ces qualités dont tu constates chez moi l'ab-  
 sence, il est extrêmement sûr que nous ne nous  
 serions jamais rencontrés à Cannes, ni à Paris,  
 ni-même à Port-Cros. Je serais quelque part  
 dans un coin du monde où l'on fait des affai-  
 res. Je serais probablement très riche, j'aimerais  
 les chiffres, ~~et~~ les villes, les automobiles, les théâ-  
 tres, le Ritz, les bordels chics, je serais marié  
 depuis un lustre et j'aurais un enfant snob,  
~~et j'aimerais toutes les~~ et je b... toutes les fem-  
 mes excepté la mienne. En somme je serais  
 honorable dans le genre  
 un monsieur respecté et respectable, ~~un~~ de ceux  
 possèdent des ambitions et

<sup>305</sup> Le passage «Tristement raison [...] mes (vieux oncles)» est supprimé par Grandbois, puisqu'il s'agit d'un commentaire qui s'inscrit en rupture par apport à la littérature affichée dans cette lettre. La littérisation ne se fait pas uniquement par le retrait, mais aussi par l'ajout, Grandbois mettant d'avantage l'accent sur ses luttes et ses batailles.

dont on dit qu'ils aiment la vie. Or,  
 Or, il arrive précisément que moi, je n'aime pas  
 la vie. Que je m'en suis évadé le plus possible. Que je  
~~n'aime pas les hommes~~ fuis les hommes parce que je  
 les méprise, et que je me fuis moi-même pour la mê-  
 me raison. De sorte que lorsqu'il me fut donné  
 d'avoir à choisir entre diverses carrières, puisque nous  
~~en outre~~, vivons dans une époque où il faut apparem-  
 ment faire quelque chose (je me suis toujours deman-  
 d'ailleurs

dé pourquoi) ) j'ai choisi celle qui me parais-  
 sait devoir me donner le ~~moins d'obligations~~ plus  
 de facilités à éviter le contact des hommes, mes  
 chers semblables. ~~Les conditions sont différentes aujour-~~  
~~d'hui~~ et à oublier le plus possible le sentiment  
 de ma propre existence. Les conditions sont au-  
 jour'hui différentes. Je suis pris au dépourvu.  
 Il faudra bien faire quelque chose. Mais je ne puis  
 décider cela ce soir. Alors...

D'ailleurs  
~~En outre~~, je ne puis m'empêcher de te dire que  
 tu es injuste. J'ai toujours crû qu'aimer si-  
 gnifiait autre chose que de faire de grands ges-  
 tes en ne regardant pour/pas où ces gestes peuvent con-  
 duire. Oh, je sais qu'il est infiniment plus  
 romantique de tout chambarder, de ~~tout~~ cou-  
 per tous les ponts derrière soi, de hurler sa  
 passion sur le toit de l'Opéra<sup>306</sup>, d'assassiner

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 12/recto

Mais comme les femmes réfléchis-  
 et qu'elles ne voient que l'ampleur du geste  
 sent peu, elles ne voient pas que  
 s'aperçoivent  
 l'homme, dans ce cas, n'aime que  
 son ~~cher~~ lui/soi-même. Je veux dire  
 qu'elles  
 ne s'en aperçoivent pas tout de sui-  
 te

tante  
 au besoin le frère et la ~~sœur~~, la grand-mère  
 et la bonne d'étage, bref, de se conduire  
 comme un \*débile\* <mot illisible> triple crétin ou un  
 fou furieux, <fin de phrase illisible>  
 <fin de phrase illisible>. Et les femmes adorent  
 ça. appellent ça des preuves d'amour. Et je  
 sais aussi que les femmes appellent ça des

<sup>306</sup> La littérisation passe aussi par l'ajout : dans la lettre, Grandbois mettra là-aussi plus d'accent sur cette séquence où la force de l'amour romantique est évoquée.

preuves d'amour. Aussi dois-tu m'excuser  
 si je possède de l'amour des <mot illisible>/conception  
 beaucoup  
 plus humbles,/. Mais j/que je crois plus justes.

j'imagine

~~Et je crois qu'aimer véritablement, c'est oublier  
 quand il faut ses propres désirs pour~~

Je n'ai pas voulu, de crainte de me tromper, exercer sur toi une influence  
 qui eut pu, si peu tard les  
 événements

s'étaient montrés défavorables  
 ne t'apporter que des  
 regrets

Dans le cas qui nous occupe, si tu voulais te  
 donner la peine d'examiner cinq minutes nos  
 positions respectives, et si tu te mettais à ma pla-  
ce, peut-être finirais-tu par comprendre que ce  
 que tu appelles un manque de force n'est après  
 modeste

tout qu'un essai à vouloir ~~demeurer, dans les li-~~  
 dans

~~mites du possible~~, conserver, une certaine mesure,  
 de loyauté et de justice. ~~<Deux mots illisibles>~~ des mots  
 un minimum de loyauté et de justice. Mais tu ne  
 le veux pas.

Si je n'écoutais que moi, ~~tu entends~~, et si je ne  
 pensais pas à toi, tu m'adorerais. Maintenant, tu  
 me méprises un peu. La vie est si bizarre qu'elle  
 vaut la peine d'être vécue. Au/Du moins pour un mo-  
 ment. Car les trop longues plaisanteries sont ~~insup~~ in-  
 tolérables.

PS.

Tu me dis que tu regrettes de ne pas avoir aimé André F.  
 C'est assez charmant pour moi. T/Et regrettes-tu déjà  
 qu'alors

de m'avoir aimé? Il faudrait ~~en ce cas me le dire.~~  
 alors

~~ne pas craindre de me le dire.~~ que tu ne craignes pas  
 Car

de me le dire. J/je ne suis pas ~~faible au point aussi faible,~~  
 Je crois, que tu sembles l'imaginer. au point que je  
 ne le puisse entendre<sup>307</sup>.

<sup>307</sup> Le dernier paragraphe sur André F. n'est pas dans la lettre envoyée, Grandbois préférant recentrer l'intrigue épistolaire sur eux deux.

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 14/recto

[11] \*308

Samedi matin [3 décembre 1932]

Vendredi, 21

À l'heure où je t'écris, nous étions, il y a une se-  
à la même heure  
 maine aux Halles. Et hier, je t'attendais. Tu  
 n'es pas venue. ~~Pourtant~~, je n'avais ~~jamais rien~~  
~~désiré~~ pourtant jamais rien désiré avec une telle  
 force. Tu serais venue si tu l'avais compris.

Quand

Mais à/À l'heure où tu liras ces lignes, tu ~~\*ne\*~~ le  
peut-être  
 comprendras ~~pas encore~~. Et tu seras si loin. Je  
 suis dans une cage de fer. Qu'/Mais importe ~~tout cela~~.  
maintenant parcelle du temps  
 J'ai épuisé déjà l'importance de cette seconde  
 où T/la clef aurait grincé dans la serrure. J'ai épuisé  
 l'amertume des détails. Une chose seule est  
 réelle : l'épouvante de ton absence.

‡ Les remords m'assaillent. Je regrette de/d'avoir  
 voulu trop oublié [*sic.*]  
~~n'avoir pas davantage~~, avec toi, quand tu étais  
 là, mon propre amour, pour penser à toi.  
 Mes inquiétudes à ton sujet ne t'apportaient  
 rien, t'irritaient. J'aurais dû t'envelopper  
 de douceur, t'engourdir de tendresse, vivre les  
 choses comme elles doivent être vécues avec  
 dans un abandon ~~total~~ parfait, avec un total  
 égoïsme, ainsi tu aurais crû que je t'aimais. Et  
 tu m'aurais aimé davantage.

Tu es en ce moment en pleine mer. Chaque seconde  
 te vole à moi. Le temps, ~~nous trahit~~. Tu ~~emportes~~  
~~ma seule richesse~~, l'espace nous trahissent.  
 Je suis en pleine nuit. J'ai perdu ton visage.

<sup>308</sup> La lettre issue de brouillon, tout comme celle de celui qui suit, ne se retrouvent pas dans la correspondance publiée. Le mardi 6 décembre, Grandbois parle de lettres non reçues qu'il a envoyées par télégramme ensuite (Bernard Chassé, p. 163). Peut-être s'agit-il de ces lettres, ce qui pourrait expliquer leur absence du corpus publié. Il est également possible qu'elles n'aient jamais été envoyées.

Il faudra quoi, quels évènements, ~~quelles nouvel-~~  
surnois  
~~les larmes~~, quels malheurs ~~cachés~~, ~~quelles/\*quels\* nouvel-~~  
les nouvelle détresses avant que je puisse le  
retrouver? La nuit ~~m'enveloppe comme la mer~~  
m'isole comme t'isole la mer, attendre quoi,  
quoi?

[12]\*

Dimanche [4 décembre 1932]

trop

Je t'ai trop donné. J'ai misé sur toi. J'ai  
 joué ce que je n'avais jamais joué : mon  
 isolement, nos/mes murs, moi-même. Mais tu  
 plus  
 m'as ~~plus~~ apporté encore. Avec toi, l'inutilité

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 15/recto

de toutes choses s'effaçait. Je finissais par croire,  
 par espérer. Tu colorais l'ombre. Et tout  
 bas, tout bas, je puis te dire que tu me don-  
 nais confiance en moi-même. C'est le don  
 le plus précieux qu'un être peut faire à un au-  
 tre être. Et tu es partie. Et quelle épaule  
 faire  
 pour oublier la tienne?

Je ne désespère pas. Je pense à moi. Je pen-  
 se uniquement à ce que tu as été pour moi,  
 à ce que tu exprimais, à ce que tu valais  
 pour moi, et à ce que le vide de ton départ  
 à ce que  
~~comment ou me laisse le vide de ton~~  
~~départ~~, affreux de ton départ.

Jamais je n'ai été aussi près d'un être  
 que de toi. Jamais la fusion ne s'est faite  
 de moi à un autre, de façon aussi totale!  
 Tu t'es mêlée à moi. Tu es liée à moi.  
 <Lettres illisibles>/Comme \*la chair\* au muscle.

Et je suis infirme,

Pour jusqu'à quand?

Je t'embrasse comme si tu étais ce que  
 ma/mon angoisse imagine, veut malgré  
 espérer

tout ~~imaginer~~, comme si tu souffrais  
comme je souffre.

Comme je te manque mon petit, comme je te  
manque. Je reste là, des heures, assis sur  
le divan, dans la nuit, à t'attendre. Je  
crois aux miracles.  
Je ne sens déjà plus que tu m'aimes.

Cela eut été pourtant si merveilleux, si rien  
ni personne ne nous eussent séparés.

Alain Grandbois/Carnet 52/recto/p. 16

Je sais les embûches que te tendront ta pitié, ton  
désir de te rapprocher des <mot illisible>./êtres, ta naïveté, ta  
~~chair~~, ton isolement, ton dépaysement, ta chair.  
Je sais tout cela. Peut-être succomberas-tu. Mais  
je veux que tu saches que rien ne pourra jamais  
me faire renier ce qui a existé et ce qui existe  
entre nous.

<Mot illisible>. \_\_\_\_\_  
tu es

Tu es nerveuse, impatiente, tu piaffes comme  
un jeune cheval. Quelle enfant tu fais.

Pourquoi vivre ainsi? Je veux dire, pourquoi  
~~pre~~n vouloir prendre ainsi la vie; par les cor-  
nes; à la forces des/du poignets. La vie ne se violen-  
te pas. Il faut ruser avec elle, lui parler  
l'apaiser; engourdir  
doucement, l'~~apaiser~~. Puis profiter tout-à-  
coups de la mauvaise \*bête\*, Car la \*bête\* est  
plus forte que nous.

Ta nervosité te porte à dramatiser. Tu vois



Mais je souffre davantage de mon impuissance à moi. Tu me dis que je suis "l'homme". Je le sais bien : par-

Alain Grandbois/Carnet 52/recto/p. 18

bleu. Mais je suis ~~\*e\*~~/comme toi, je me heurte contre le mur.

Tu es injuste à propos du voyage projeté.

Tu sais bien ne puis ~~ne pas~~ ~~aban-~~ rejeter ~~donner~~ ce projet. Pourquoi me rendre ce départ plus pénible. Et pourquoi te mettre, toi, entre cela et moi. Tu sais bien, si tu réfléchis deux minutes, que mon retour au Canada dans les circonstances actuelles ~~ne changerait en rien~~ n'améliorerait en rien nos situations respectives. Il me faut aller là-bas. Je t'en <sup>déjà</sup> ai donné les motifs./, qui te paraissent insuffisants, mais j'y suis poussé par une raison plus profonde, une raison d'instinct. Et ce n'est peut-être, après tout, que le sens de la conservation. Je

te dis qu'il faut rug/engourdir la \*bête\*.

Pourquoi frapper sans forces.

Alain Grandbois/Carnet 52 /p. 19/recto

Je te donnerai tous les détails en temps

voulu. J'aurai l'argent strictement

nécessaire. Du moins pour m'y rendre.

Après, ~~cela~~ <sup>je</sup> s'arrangerai. Mais je puis te  
dire  
~~promettre~~ une chose, c'est que je ne crois

pas y demeurer deux ans. Il est possi-

ble aussi, — du moins je le désire —

que j'aille passer trois semaines au Can-

ada [*sic.*] avant mon départ, ~~mais~~ si je

le puis matériellement. —

J'ai à peu près terminé "Joliet"<sup>309</sup>. C'est

d'une énorme médiocrité. Je le signerai

probablement d'un pseudonyme.

---

<sup>309</sup> Explorateur du temps de la Nouvelle-France (1635), découvreur du Mississippi. Grandbois fait de cet ancêtre le héros de *Né à Québec*, son premier roman historique qu'il publiera en 1933.

me, originaire. Je n'ai fait que d'aimer. Je ne con-  
 nais ni tes tentatives, ni les petites vérités de ta  
 nature. Tu m'aimes, ~~mais l'homme me~~  
 moi, sans regret. Et si tu savais avec quelle joie je me pri-  
 verais de ta présence, de toi, de toi que j'aime, ni cette  
 privation pourrait te donner la sécurité, la ~~certitude~~. Je t'ai  
 donnée l'oubliance. Je n'aurais pas touché à ton bon-  
 heur, ni j'avais cru que tu étais heureuse. Il faut que tu  
 esais cela, mais que puis-je faire, moi, pour ton bonheur? Je  
 ne peux rien te donner. Rien. Pour moi-même.

~~Je ne vois que t'oublier. Si tu arrives à oublier,~~  
 pour toi les choses qui me blessent ~~de plus en plus~~  
~~me y ai la main et la main elle. mais toi, tu~~  
 de ton destin. Ta vie. ~~Je ne~~  
 Ou est la vérité?

Je t'aime ni fort, ni bien, ~~de douloureusement~~, mais tout  
 petit.

Tu m'oubles ~~ne m'a jamais~~ ~~plus~~ ~~de~~ ~~plus~~ ~~de~~ ~~de~~  
 inutile.

Je ne sais plus rien. Je n'ai rien à te donner.  
 Et si tu n'as même subi le seul plaisir réel  
 de l'amour, protéger. Tu es loin, à la merci des  
 arts, des étrangers, Tu leur appartiens. Tu es de leur  
 vie. Vos partages, vos matins, vos soirs, à quoi fait  
 il servir que je t'aime, que tu m'aimes? Notre silence  
 nous quit.

Tu m'oubles ne m'a jamais ~~rien~~ ~~plus~~ ~~de~~ ~~de~~  
 plus inutile. ~~Je n'ai plus de regrets.~~  
 Je dors serein chaque heure, parce qu'chaque  
 heure me fait découvrir une jeunesse. Et la  
 nuit, je somme. Dans mon petit, je ne suis fait  
 un si beau ruyant de ~~de~~, d'indifférence  
 et de dur isolement. Et cela peut de mieux, avec

Brouillon de lettre 5, jeudi 17 novembre 1932 (p. 1, recto)

«Le roman inutile» – Carnet 52

Alain Grandbois

1932

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

BANQ Vieux-Montréal

Fonds Alain Grandbois

MSS 204/6/59

Tu m'annonces l'arrivée de Z

Puis tu me demandes si je dois que tu te gardes  
 ce qui me d'autre termes en pour le moment,  
 nique à me demander, si je ne m'abuse,  
 si tu dois continuer de voir Z sous un pareil.

Je dois van te dire tout de suite que ~~ce n'est pas~~  
~~pour~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~tu~~ ~~me~~ ~~demandes~~ ~~si~~ ~~je~~ ~~dois~~ ~~continuer~~ ~~de~~ ~~voir~~ ~~Z~~ ~~sous~~ ~~un~~ ~~pareil~~  
 tu n'as pas beaucoup réfléchi avant de la poser  
 et ~~de~~ ~~me~~ ~~demander~~ ~~si~~ ~~je~~ ~~dois~~ ~~continuer~~ ~~de~~ ~~voir~~ ~~Z~~ ~~sous~~ ~~un~~ ~~pareil~~.  
 Je sais que tous les amoureux  
 le font. Mais ils disent "Maurice tu aie le sens  
 de la +aine, ~~ce~~ ~~est~~ ~~la~~ ~~ton~~ ~~que~~ ~~tu~~ ~~suppléas~~ ~~est~~ ~~plus~~  
 grave. Tu n'as pas dit, je ne sais pas si je t'ai  
 vu aussi dans cinq ans, dans dix ans ou dans  
 vingt ans (c'est sûr même qui change par l'ob-  
 jet de l'amour) mais une chose est ~~indubitable~~  
 véritablement et véritablement vivante, je n'ai  
 et c'est l'amour que j'ai pour toi. ~~Je~~ ~~dois~~  
 l'avoir que j'ai plus un peu de temps à l'admettre,  
~~et~~ ~~je~~ ~~dois~~ ~~continuer~~ ~~de~~ ~~voir~~ ~~Z~~ ~~sous~~ ~~un~~ ~~pareil~~

Je me suis un peu arrêté à l'heure où j'étais trop  
 le "voir", qui peut refuser à tenter de rassembler et  
 peut-être que je t'aime, t'aime "comme cela", tu  
 sais (D'ailleurs je te dis ceci après coup, à ce  
 moment là je ne pouvais à rien, mais incertain-  
 ment peut-être...) Mais je suis sûr d'un seul fait que  
 je t'aime pas comme cela, je t'aime. En com-  
 ment pour-tu, tu m'aimes, tu m'aimes, tu m'aimes, tu m'aimes.  
 Voilà pour la première question. Nous nous aimons.  
~~Par~~ Jusqu'à présent, cela ne concerne que toi  
 et moi. Non seulement de deux seuls, mais de  
 amour. Parfait.

Tu m'annonces l'arrivée de Z, et c'est  
 alors que tu me demandes si, ~~dois~~ ~~tu~~ ~~dois~~  
 res sans le fait de ton cœur, me garder à toi, unique-  
 ment "Ce qui veut dire pour le moment, nique  
 à moi que je ne m'abuse, que tu me demandes  
 quelle attitude ~~tu~~ ~~dois~~ ~~prendre~~ ~~vis-à-vis~~ ~~de~~ ~~Z~~ ~~et~~

*Handwritten notes in the left margin:*

On ne peut pas dire que l'on aime quelqu'un sans se demander si on ne l'aime pas trop. Mais c'est une question de mesure. On ne peut pas dire que l'on aime quelqu'un sans se demander si on ne l'aime pas trop. Mais c'est une question de mesure.

On ne peut pas dire que l'on aime quelqu'un sans se demander si on ne l'aime pas trop. Mais c'est une question de mesure. On ne peut pas dire que l'on aime quelqu'un sans se demander si on ne l'aime pas trop. Mais c'est une question de mesure.

Brouillon de lettre 8, lundi 21 novembre 1932 (p. 7, recto)

«Le roman inutile» – Carnet 52  
 Alain Grandbois  
 1932  
 Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
 BANQ Vieux-Montréal  
 Fonds Alain Grandbois  
 MSS 204/6/59



## BIBLIOGRAPHIE

**Corpus étudié**

## 1. Archives épistolaires (brouillons et fragments de lettres)

Bernard, Harry (Fonds), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, cote : MSS-298.

Ferron, Jacques (Fonds), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, cote : MSS-424.

Grandbois, Alain (Fonds), *Carnet 52*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, cote : MSS-204, 204/6/59, 1932.

Routier, Simone (Fonds), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, cote : MSS-234.

## 2. Correspondances publiées

Bernard, Harry et Simone Routier, *Je voudrais bien être un homme. Correspondance littéraire entre Simone Routier et Harry Bernard*, édité par Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, Ottawa, Les Éditions David, coll. «Voix retrouvées», 2011, 200 p.

Ferron, Jacques et Pierre Baillargeon, *Tenir boutique d'esprit. Correspondance et autres textes (1941-1965)*, édité par Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. «Cahiers Jacques-Ferron», 2004, 147 p.

Grandbois, Alain, *Correspondances*, édité par Bernard Chassé, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 2003, 756 p.

## Corpus théorique

### 1. Génétique

Biasi, Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, coll. «Biblis», 2000, 320 p.

Contat, Michel et Daniel Ferrer (dir. publ.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, Paris, Éditions du CNRS, coll. «Textes et Manuscrits», 1998, 209 p.

Germain, Marie-Odile et Danièle Thibault (dir. publ.), *Brouillons d'écrivains*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, 200 p.

Godbout, Patricia, «Vérité des archives, mensonge du récit?», *Revue d'études canadiennes*, vol.40, n°2, printemps 2006, p. 18-28.

Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 258 p.

———, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, Éditions du CNRS, coll. «Textes et Manuscrits», 2008, 304p.

Hay, Louis (dir. publ.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS Éditions/Hachette, 1993, 259 p.

Martel, Jacinthe, «Une fenêtre éclairée d'une chandelle». *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, 132p.

### 2. Épistolarité

Beugnot, Bernard, «De l'invention épistolaire : à la manière de soi», Actes du colloque de Cerisy (1987) dans *Zeitschrift für Granzöische sprache und Literature*, Heft, n°18, 1990, p. 27-38.

———, «Style ou styles épistolaires?», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 78, n°6, novembre-décembre 1978, p. 939-957.

Bossis, Mireille et Charles A. Porter (dir. publ.), *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*, Stuttgart, Steiner Verlag, coll. «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur », 1990, 188 p.

Fessier, Guy, *L'épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Major», 2003, 238 p.

Godbout, Patricia, «L'écrivain dans ses lettres», dans Jacinthe Martel (dir. publ.), *Archives littéraires et manuscrits d'écrivains. Politiques et usages du patrimoine*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. «Convergences», 2008, p. 221-234.

Grassi, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, coll. «Lire», 1998, 194 p.

Haroche-Bouzinac, Geneviève, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, coll. «Contours littéraires», 1995, 160p.

Kaufmann, Vincent, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1990, 208 p.

Lacroix, Michel, «Une éclatante discrétion : Jean Paulhan et le pouvoir dans les lettres», *Tangence*, n°80, hiver 2006, p. 101-123.

Laverdure, Bertrand (dir. publ.), *Moebius*, n°95, automne 2012, 139 p. Dossier : «La correspondance littéraire».

Melançon, Benoît, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Les Éditions Fides, 1992, 501 p.

——— (dir. publ.), *Penser par lettre. Actes du colloque d'Azay-le-Ferron (mai 1997)*, Québec, Les Éditions Fides, 1998, 376 p.

Sainte-Marie, Marilou «La parole épistolaire comme événement. Les lettres de Gaston Miron (1949-1970). Notes pour un bilan prospectif», dans Jacinthe Martel (dir. publ.), *Archives littéraires et manuscrits d'écrivains. Politique et usages du patrimoine*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. «Convergences», 2008, p. 235-250.

———, «Le bois mort de la correspondance. Les fragments de lettres de Gaston Miron», dans Jacinthe Martel (dir. publ.), *Les marges de l'œuvre*, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Séminaires», 2012, p. 107-125.

———, «Écrire "du fond de cette attente éparpillée partout dans la foule". Édition critique de lettres de Gaston Miron (1949-1965)», thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2010, 2 vol., 744 f.

### 3. Genèse et correspondance; archives épistolaires

Beugnot, Bernard, «Dans l'atelier épistolaire», *Œuvres et Critiques*, vol. 25, n°1, 2000, p.31-48.

Beaudet, Marie-Andrée, «Gaston Miron ou le laboratoire des écritures du moi (1947-1953)», *Tangence*, n°78, été 2005, p. 111-132.

Chotard, Loïc, «La lettre violée», *Genesis*, n°13, 1999, p. 45-52.

Collectif, *Épistolaire*, n° 38, 2012. Dossier «Correspondance et archives de la création».

Davaille, Florence, «De l'usage de la lettre dans la poésie de Jules Supervielle, poétique de la voix humaine», *Revue de l'Aire*, n°31, 2005, p. 155-164.

Decointre, Simone, «Rapports de la correspondance et de l'œuvre» dans Jean-Louis Bonnat et Mireille Bossis (dir. publ.), *Écrire. Publier. Lire. Les correspondances : (problématique et économie d'un "genre littéraire")*, Nantes, Presses de l'Université de Nantes, 1983, 474 p.

Diaz, José-Luis, «Quelle génétique pour les correspondances?», *Genesis*, n°13, 1999, p.11-31.

Fraisse, Luc, «Correspondance et genèse de l'œuvre : le mystérieux cas de Proust», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 4, n°112, 2012, p. 915-929.

Leriche, Françoise et Alain Pagès (dir. publ.), "*Genèse et correspondances*". *Actes du séminaire général de L'ITEM*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2012, 234 p.

Naugrette, Florence, «Une lettre de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo «Paroles dans l'ombre» (*Les contemplations*)», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 4, n°112, 2012, p. 949-954.

Nepveu, Pierre, «Gaston Miron : l'atelier du poète» dans Marc André Bernier (dir. publ.), *Archive et poétique de l'invention*, Québec, Éditions Nota bene, 2003, p. 237-253.

Pagès, Alain, «Correspondance et genèse», dans Michaël Werner, Almuth Grésillon (dir. publ.), *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. «BIBLIOTHÈQUE», 1985, p. 207-214.

———, «Correspondance et avant-texte», ITEM. Site officiel de l'Institut des textes & manuscrits modernes, 23 janvier 2007, en ligne, <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=27128>>, consulté le 20 mars 2013.

Sacotte, Mireille, «Une lettre et son devenir (dialogue entre une lettre d'Alexis Léger et une lettre de Saint-John Perse)», *Genesis*, n°13, 1999, p. 33-44.

Scepi, Henri, «La lettre comme laboratoire du poème : la correspondance Laforgue-Kahn», *Revue de l'Aire*, n°31, 2005, p. 95-105.