

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES CALEPINS DE FÉLIX LECLERC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DAVID PRINCE

NOVEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Lucie Robert, ma directrice, pour sa disponibilité, sa grande patience et ses précieux commentaires. Son aide et ses encouragements durant les derniers mois de rédaction m'ont permis de terminer sereinement ce projet qui me tenait à cœur; je lui en suis très reconnaissant. Je remercie mes parents, Roger Prince et Margo Boissonneault, pour leur présence et leur soutien durant toute la durée de mes études. Sans ce *Dernier calepin* de Félix qu'ils m'ont offert en cadeau en 2003, au retour d'un séjour à l'Île d'Orléans, je ne serais peut-être pas en train d'écrire ces lignes. Je veux remercier tout spécialement Judith Bessette, monoureuse et ma lectrice attentionnée, qui n'a jamais cessé de m'appuyer et de croire en moi; son soutien fut inestimable et sa confiance, à toute épreuve. J'aimerais saluer Luc Bellemare, un ami qui a su nourrir à plusieurs reprises ma réflexion sur l'œuvre de Félix Leclerc, dont il est un grand connaisseur et un ardent défenseur. Merci enfin à Catherine Duranleau pour cette belle amitié qui rendu les derniers mois d'écriture légers comme un été de flâneries.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE CALEPINISTE.....	9
1.1 Le théâtre, la radio et le conte	10
1.2 La chanson	15
1.3 Le premier calepin en chantier	18
1.4 La reconnaissance du calepin.....	21
1.5 Description des calepins.....	27
1.5.1 <i>Le calepin d'un flâneur</i> (1961).....	27
1.5.2 <i>Chansons pour tes yeux</i> (1968).....	32
1.5.3 <i>Le petit livre bleu de Félix ou Nouveau calepin du même flâneur</i> (1978)	36
1.5.4 <i>Rêves à vendre ou Troisième calepin du même flâneur</i> (1984).....	45
1.5.5 <i>Dernier calepin</i> (1988).....	47
CHAPITRE II	
LE FLÂNEUR	50
2.1 « Flâneur à la ville comme aux champs »	54
2.2 Le flâneur errant et enraciné.....	59
2.3 L'observateur actif	61
2.4 Le flâneur moraliste	63
2.5 La maxime et les autres formes brèves	66
2.6 Le flâneur et ses avatars	70
2.7 Le flâneur polémiste.....	75
2.8 Le flâneur recomposé	78

CHAPITRE III	
L'HOMME ET L'ÉCRIVAIN	80
3.1 La notion de liminarité en littérature	82
3.2 L'absence du maître	85
3.3 Le calepin, un espace de liberté.....	90
3.4 Écrire pour l'homme	94
3.5 Le populaire et le savant.....	97
3.6 L'homme et l'intellectuel.....	101
CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE	111

LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Figure		Page
1.1	Première version manuscrite du texte « Le 16 novembre 1976 l’an 1 du Québec »	44

Tableau		Page
3.1	Portraits, citations ou mentions de figures ou d’œuvres artistiques dans quatre des cinq calepins de Leclerc	100

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est d'analyser comment Félix Leclerc, calepiniste, conçoit la pratique de l'écriture littéraire et comment il envisage sa position dans le champ littéraire. Notre corpus principal est formé des cinq calepins qu'il publie entre 1961 et 1988, soit le *Calepin d'un flâneur*, *Chansons pour tes yeux*, le *Petit livre bleu de Félix ou Nouveau calepin du même flâneur*, *Rêves à vendre ou Troisième calepin du même flâneur* et le *Dernier calepin*. Ces livres, par leur facture hétérogène, laissent une place de choix à l'inscription d'une parole dégagee des contraintes des genres que l'auteur pratique depuis le début de sa carrière, comme le conte, le roman et le théâtre. Les calepins favorisent, plus que toute autre œuvre de l'auteur, la coexistence de plusieurs registres de discours – aphoristique, narratif, poétique, polémiste –, relayés par la figure du flâneur et ses multiples avatars – le moraliste, le badaud, le troubadour, le fou, etc. En outre, les calepins se caractérisent par la diversité et la brièveté des écrits qu'ils renferment, de la maxime au conte, de l'anecdote à la chanson et du proverbe à la fable. Le discours du calepiniste évolue au fil des décennies, passant de l'énonciation des défauts moraux de ses compatriotes à la dénonciation des dérives identitaires et politiques de ses concitoyens. L'analyse de la pratique littéraire du calepiniste, des différentes postures énonciatives qu'il emploie dans les calepins ainsi que des références culturelles et temporelles que ses écrits renferment – rapports entre populaire et savant, passé et présent, ville et campagne – révèlent la position que l'écrivain compte occuper dans le champ littéraire, une position de l'entre-deux, voire liminaire, qui cherche à réconcilier l'homme commun à la fois avec la culture et la nature. Notre travail mène à une meilleure compréhension de la production littéraire de Leclerc dans son ensemble, production occultée par les succès du chansonnier, et éclaire tout un pan de son œuvre qui n'avait jamais fait l'objet d'une étude aussi complète jusqu'à ce jour.

Mots clés : Félix Leclerc, calepin, flâneur, littérature québécoise, formes brèves, liminarité, champ littéraire

INTRODUCTION

Félix Leclerc est considéré comme le père de la chanson québécoise, et plusieurs de ses œuvres sont devenues des classiques du répertoire de la chanson francophone, comme « Le p'tit bonheur », « Moi, mes souliers » et « Le tour de l'île ». Leclerc a créé bien plus que des chansons marquantes, il a donné naissance à un mouvement de chansonniers qui ont à leur tour conquis le marché de la musique. Pour l'auteur-compositeur Jean Lapointe, Leclerc, c'est « le roi... point. Il a apporté l'espoir, l'amour de notre langue et tracé les sentiers dans lesquels ont suivi les Vigneault, Ferland, Rivard, Léveillé, Piché, Gauthier, Létourneau et j'en passe¹ ». L'aura de Leclerc, chansonnier, touche aussi les jeunes d'aujourd'hui. En 2005, les dix premiers gagnants du Prix Félix-Leclerc, remis à un jeune auteur-compositeur québécois, ont offert un spectacle sous le nom évocateur des « Héritiers de Félix Leclerc », dont faisaient partie Mara Tremblay, Loco Locass et Daniel Boucher². D'ailleurs, Boucher, un chanteur ouvertement nationaliste, interprète « Le chant d'un patriote » de Leclerc depuis plusieurs années dans ses spectacles, imitant ainsi d'autres artistes qui ont intégré les textes du célèbre chansonnier dans leur répertoire³. Les chansons de Leclerc font aussi l'objet de recherches universitaires, comme en témoigne une étude importante, réalisée en 2007 par Luc Bellemare, qui a permis de « nuancer la croyance répandue qui veut que le style du chansonnier se divise uniquement en deux périodes : avant et après la crise d'Octobre

¹ Sylvain Cormier, « Hommage des FrancoFolies à un homme de paroles. Félix, dans leurs mots », *Le Devoir*, 1^{er} août 2008, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/culture/musique/199921/hommage-des-francofolies-a-un-homme-de-paroles-felix-dans-leurs-mots>>, consulté le 28 septembre 2010.

² Présenté le 4 août 2005 au Théâtre Maisonneuve, à Montréal, dans le cadre des FrancoFolies. Le même prix est aussi conjointement remis à un jeune auteur-compositeur français.

³ Nous pensons aux Cowboys Fringants (« La chanson du pharmacien », 1951), au défunt groupe Groovy Aardvark (« Le p'tit bonheur », 1948) et à Fred Pellerin (« Douleur », 1964).

1970⁴ ». À travers l'analyse des relations texte-guitare, l'auteur identifie plutôt trois périodes dans sa carrière, qui se caractérisent par une approche guitaristique et des thèmes distincts. Bref, ces exemples montrent que l'héritage musical du natif de La Tuque est bien vivant, tant sur le plan artistique qu'académique⁵.

Si le chansonnier occupe une place de choix à la fois dans la mémoire collective des Québécois⁶ et dans l'histoire de la chanson, on ne peut dire qu'on traite le Félix Leclerc écrivain avec une aussi grande déférence. Son rapport à l'histoire littéraire, comme c'est souvent le cas chez les écrivains populaires, est problématique. La production littéraire de Leclerc n'est pourtant pas négligeable : il a publié une vingtaine d'œuvres au cours de sa carrière, dans le domaine du conte, du roman, du théâtre et du « calepin », genre qui intègre, comme nous le verrons, autant la réflexion morale que la poésie et l'essai. Leclerc est, selon Aurélien Boivin, le touche-à-tout des lettres québécoises, aux côtés de Félix-Antoine Savard et d'André Major, deux autres écrivains ayant touché à tous les genres⁷. Pourtant, toujours selon Boivin, le milieu littéraire a boudé ses œuvres écrites et n'aurait accepté qu'elles fassent leur entrée à l'université que par le biais des chansons⁸. Malgré la volonté de Leclerc de faire sa marque dans le monde des lettres, André Gaulin affirme que « toujours le poète à

⁴ Luc Bellemare, « Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc : une analyse des relations texte-guitare », mémoire de maîtrise en musicologie, Sainte-Foy, Université Laval, 2007, p. iii.

⁵ Mentionnons aussi les Productions XXI-21 qui ont fait paraître, au cours des dernières années, des enregistrements de spectacles inédits : *Chansons perdues, chansons retrouvées* (2004) et *Nicolet 1964* (2005). De plus, la maison d'édition La montagne secrète a publié le livre-disque pour enfants *Chapeau! Félix* (2006), qui contient des chansons interprétées par de jeunes artistes féminines, dont Catherine Durand, Jorane et Mara Tremblay. Dans la même veine, le livre-disque *À la découverte de Félix Leclerc* (Trécarré, 2004), de Marie-Josée Plouffe, vise à faire découvrir plusieurs chansons aux plus jeunes.

⁶ À ce sujet, on peut lire Geneviève Leblanc, « Félix Leclerc en tant que figure rassembleuse d'une communauté mémorielle : incursion au cœur de l'identitaire québécois », mémoire de maîtrise en histoire, Sainte-Foy, Université Laval, 1998, 148 p.

⁷ Jacques Bouchard, Monique Giroux et Félix Leclerc, « Félix l'écrivain : les opinions opposées de deux spécialistes », *Heureux qui comme Félix : une histoire de Félix Leclerc*, 2000, CD 5, piste 6.

⁸ *Ibid.*

textes chantés se profilait derrière son image. Sa belle voix grave restait inséparable de ses textes sonorisés⁹ ». Il semble donc que la chanson a occulté l'œuvre littéraire de l'artiste.

Pour Gilles Marcotte, un autre phénomène a nui à la carrière d'écrivain de Leclerc : son appartenance au monde radiophonique. Marcotte dit :

Il y avait à l'époque une certaine méfiance à l'égard de cet art très populaire qu'était la radio. [...] Félix Leclerc était à l'époque quelqu'un de très important qui occupait beaucoup d'espace; il occupait la chanson, il occupait la littérature, et il était la littérature à grand tirage. Évidemment, quand on se trouve devant quelqu'un d'important à ce point, on a tendance un peu à déboulonner la statue¹⁰.

Leclerc commence à écrire des textes pour la radio dès le début des années 1940, des textes qu'il publie ensuite sous forme de recueils (*Adagio, Allegro, Andante, Dialogues d'hommes et de bêtes*). Ces livres obtiennent un grand succès et font leur entrée dans les collèges classiques, ce qui leur assure un grand tirage. À la même époque, Yves Thériault, qui fait aussi ses débuts à la radio, publie *Le dompteur d'ours* et *La fille laide*. Selon Marcotte, Thériault réussit son passage à l'écriture, ce que les contes de Leclerc ne parviennent pas à faire, parce que ces derniers jouent sur les deux tableaux de l'oral et de l'écrit¹¹. La figure de Leclerc restera donc attachée aux nouveaux médias (radio, chanson, télévision), alors que Thériault réussira, en raison d'une production majoritairement destinée à la littérature, à faire oublier son passé radiophonique.

Si la position de Leclerc dans la littérature est contestée durant une bonne partie de son vivant, un malaise subsiste toujours quant à la légitimité de son appartenance au monde des lettres. La vigueur avec laquelle on discréditait sa démarche artistique durant les années 1950 et 1960 a laissé la place aujourd'hui à une certaine indifférence de la part des instances de légitimation. Par exemple, dans leur *Histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron,

⁹ « ... à Félix Leclerc, chante fervent de la terre... », *Lettres québécoises*, n° 52, hiver 1988-1989, p. 58.

¹⁰ Jacques Bouchard, Monique Giroux et Félix Leclerc, *op. cit.*, CD 5, piste 6.

¹¹ *Ibid.*

François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge ne font qu'évoquer à deux reprises le nom de Félix Leclerc, se contentant de rappeler qu'il est l'auteur de contes et de fables dans les années 1940¹². Cette quasi-absence de Leclerc dans l'histoire littéraire s'explique en partie par l'importance grandissante que la chanson a prise dans sa carrière, mais aussi par le peu d'études sérieuses réalisées sur son œuvre écrite. La figure populaire de l'artiste semble avoir pris le pas sur ses œuvres, comme en témoignent les nombreuses biographies qui lui ont été consacrées¹³.

Notre travail a donc comme objectif général de réfléchir à la place de l'auteur dans la littérature, en proposant une étude du calepiniste, celui qui, entre 1961 et 1988, publie cinq calepins de formes brèves : *Le calepin d'un flâneur*, *Chansons pour tes yeux*, *Le petit livre bleu de Félix ou Nouveau calepin du même flâneur*, *Rêves à vendre ou Troisième calepin du même flâneur* et finalement le *Dernier calepin*, publié quelques mois après sa mort. Ces objets littéraires, qui renferment plusieurs types de textes et de registres – aphoristique, poétique, moraliste, polémique, narratif – sont les plus à même de nous informer de la position que souhaite occuper Leclerc dans le champ littéraire, cet espace où, selon Pierre Bourdieu, interagissent les écrivains, les éditeurs, les critiques, les lecteurs et les œuvres. Car le calepiniste livre ses pensées en vrac sur l'homme, la société, la nature, la politique, la langue et la culture, des pensées, en somme, qui nous renseignent sur sa vision du monde plus que ne peuvent le faire des œuvres plus homogènes comme les contes et les romans : « Le carnet, écrit André Carpentier, ouvre au spectacle de la construction de la pensée - quelle que soit la valeur qu'on accorde à cette dernière et l'usage qu'on en fera¹⁴. »

¹² Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 370-371.

¹³ Ginette Pelland fait le même constat dans *Félix Leclerc, écrivain du pays*, Montréal, Michel Brûlé, 2008, p. 289. Parmi ces biographies, on trouve : Jacques Bertin, *Le roi heureux*, 1986; Jean-Paul Sermonte, *Roi, poète et chanteur*, 1989; Marcel Brouillard, *L'homme derrière la légende*, 1994; Éric Zimmermann, *La raison du futur*, 1999; Marcel Brouillard et Huguette Brun, *Poète national*, 2010.

¹⁴ André Carpentier, « Le dit du carnetier », dans Hélène Guy et André Marquis (dir. publ.), *Le choc des écritures*, Québec, Nota bene, 1999, p. 21. Le terme carnet, qu'emploie Carpentier, est apparenté au mot calepin, comme nous le verrons plus loin.

Leclerc, dans ses calepins, se livre sur un ton dégage des contraintes fictionnelles et des règles qui sont le lot du conte ou du roman. Le lecteur y rencontre un homme qui ne se dissocie pas complètement de ses habits de chansonniers, et qui joue avec les frontières – des genres, des styles, des tons – passant de la maxime à l’anecdote, de la fable à la citation et du conte à la chanson. La lecture des textes révèle de l’artiste un visage que les autres arts qu’il pratique ne peuvent pas complètement dévoiler. L’artiste populaire, le mythe en devenir, se transforme en une figure moins circonscrite, celle du flâneur, qui se joue des définitions, des catégories, pour se fondre dans la foule des hommes qu’il aime tant décrire, définir ou caricaturer. Étudier les calepins de Leclerc, c’est bien sûr aborder une figure artistique majeure de la culture québécoise, mais sous un autre angle que celui auquel on est habitué, car le flâneur lui-même se dérobe – sous une énonciation impersonnelle, sous les coups de griffes du polémiste ou sous des avatars multiples. Le flâneur vise juste, tire de façon lapidaire et détale, tel un renard rusé, animal auquel Leclerc aime s’identifier dans son *Petit livre bleu*. L’analyse du flâneur et des différentes postures qu’il adopte peut nous mener à une meilleure compréhension de la position que Leclerc entendait occuper dans le champ littéraire.

Notre corpus est composé des cinq calepins de l’auteur, ce qui représente plus de 2000 fragments. L’intérêt d’une telle étude chez Leclerc réside justement dans la masse d’écrits mis à notre disposition, dans le nombre de calepins et la fréquence à laquelle ils sont produits. L’étude devrait nous permettre de montrer une évolution dans le discours du calepiniste, car trois des cinq calepins sont écrits dans la période très politisée des années 1970 et 1980. Il faut donc voir les calepins comme un laboratoire de la pensée de l’artiste et comme un genre capable de nous renseigner sur le rapport de l’auteur à la culture et à la littérature.

L’analyse se concentrera sur les calepins publiés de l’auteur. Il est vrai que depuis une trentaine d’années, de nombreux chercheurs s’intéressent aux archives des écrivains, dont les carnets et les calepins occupent souvent une place importante. Bien que nous ferons appel parfois aux notions utilisées par ces chercheurs du domaine de la génétique, notre analyse se limitera aux calepins publiés, ce qui ne nous empêchera pas d’expliquer comment et dans quelles circonstances ils ont été créés. En outre, le terme calepiniste que nous utiliserons est l’équivalent du terme carnétiste (ou carnetiste), même si celui-ci est plus souvent employé

par la critique génétique. Cela s'explique par le fait qu'un plus grand nombre d'écrivains préférèrent le terme carnet à calepin pour nommer leurs livres¹⁵.

Notre volonté de mettre à l'avant-plan le calepiniste, et donc de privilégier la pensée de l'auteur à sa biographie, s'inscrit à la suite de quelques ouvrages qui vont dans le même sens¹⁶. Mis à part les recensements effectués dans les journaux et le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, qui décrivent de façon générale les thèmes et les sujets présents dans les calepins, peu d'ouvrages les traitent en profondeur et creusent la question du rapport du calepiniste à la littérature.

¹⁵ C'est par un curieux détour de l'histoire que ces deux termes sont devenus aujourd'hui synonymes. En voici la petite histoire : « Calepin, n.m., est un emprunt (1534) à l'italien calepino "dictionnaire" (fin XVI^e-XVII^e s.) du nom du savant italien Ambrogio Calepino, religieux augustin (v. 1435-1511), dont le dictionnaire latin *Cornucopiae* ("corne d'abondance") connut une très large diffusion dans toute l'Europe, avec l'adjonction de nombreuses langues. Calepin a pris, malgré la grande taille des ouvrages, par analogie de fonction, le sens de "recueil de renseignements" (1662) puis le sens moderne courant de "petit carnet, agenda de poche" (1803). » Cité dans Alain Rey (dir. publ.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 588-589. De façon générale, les critiques génétiques utilisent davantage le terme carnet dans leurs ouvrages, bien que Pierre-Marc Biasi utilise indistinctement les termes calepin et carnet dans « La notion de "carnet de travail" : le cas Flaubert », dans Louis Hay *et al.*, *Carnets d'écrivains 1*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 23. Jacinthe Martel fait de même dans « Au bras des ombres ou "les archives du vent" », *Tangence*, n^o 78, été 2005, p. 150 : « Les carnets et calepins, qui permettent d'enranger des matériaux, sont des sortes de "fourre-tout". » Les écrivains, quant à eux, préfèrent le terme carnet. On trouve peu de livres portant la mention de calepin publiés par des écrivains français ou québécois. Mentionnons quand même *Le calepin d'un menteur* de Lucien Francoeur – clin d'œil au *Calepin d'un flâneur* de Leclerc –, *Le calepin du diable* de Jean Pellerin et *Le calepin rouge* d'Yves Beauchemin.

¹⁶ Parmi eux, on trouve le mémoire de Stéphanie Maheu, qui consacre un chapitre à la réappropriation du conte chez Leclerc : « La réappropriation du conte par Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron », mémoire de maîtrise en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 2000, 116 p. Nicole Otis réalise quant à elle une analyse comparative de deux versions du roman *Pieds nus dans l'aube*, soit la première édition, parue en 1946, et la version qui paraît en 1992 dans *Les œuvres de Félix Leclerc choisies et corrigées par Félix Leclerc*. Il faut lire ce mémoire pour prendre connaissance de l'étendue du travail de correction auquel l'auteur s'est adonné : elle compile 1341 modifications, touchant la forme (ponctuation, alinéa) et le style (mots ajoutés, remplacés, corrigés, permutés, enlevés); voir « Esthétique de la réception, suivie de l'étude comparative de deux versions imprimées de *Pieds nus dans l'aube* de Félix Leclerc », mémoire de maîtrise en études littéraires, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 1999, 106 p.

Ginette Pelland, professeure de philosophie au Cégep du Vieux Montréal, propose, dans *Félix Leclerc, écrivain du pays*¹⁷, une étude qui a le grand mérite d'offrir pour la première fois un résumé et une critique de toutes les œuvres de Leclerc, y compris celles n'ayant jamais été publiées, comme les pièces *Maluron*, *Les temples* et *La peur à Raoul*. Pour mener son analyse, elle emprunte surtout à la philosophie et à la psychanalyse, en convoquant des penseurs aussi variés que Freud, Platon et Rilke. Son analyse des calepins se concentre sur le discours de Leclerc, et ne touche pas, par exemple, à la figure du flâneur et à sa pratique littéraire, ce que nous étudierons de près dans ce mémoire.

La mémoire de Pierre Naud¹⁸ donne une grande place aux calepins de Leclerc, mais dans une perspective plus politique que littéraire. Son analyse des calepins s'attarde surtout au discours politique de l'auteur : il met en parallèle les idées de Leclerc avec celles véhiculées par le mouvement indépendantiste québécois. Bien que nous toucherons aussi la question politique des calepins, nous nous attarderons plutôt à montrer les postures que Leclerc adopte pour s'immiscer dans le débat.

L'originalité de notre approche des calepins tient dans l'importance que nous accorderons à la pratique littéraire de Leclerc, c'est-à-dire aux différentes formes brèves qu'il utilise, à sa conception du calepin et à la figure du flâneur qu'il adopte comme posture énonciative. Ces trois éléments n'ont jamais été étudiés comme nous le ferons. Leur analyse sera essentielle pour comprendre comment Leclerc concevait sa place dans la littérature. En effet, son discours ne peut à lui seul révéler ses intentions : l'étude de sa pratique littéraire nous permettra de confirmer notre hypothèse selon laquelle Leclerc opte pour une position de l'entre-deux, qui aurait l'avantage de lui donner un accès à la culture savante, donc à l'institution littéraire, tout en gardant un contact privilégié avec son lectorat, constitué selon lui de l'homme du peuple.

¹⁷ Ginette Pelland, *Félix Leclerc, écrivain du pays*, Montréal, Michel Brûlé, 2008, 354 p.

¹⁸ Pierre Naud, « Félix Leclerc et le mouvement indépendantiste québécois : un mariage basé sur les valeurs communes », mémoire de maîtrise en sciences politiques, Ottawa, Université d'Ottawa, 2002, 163 p.

Le premier chapitre, plus descriptif, nous permettra de voir si la publication du premier calepin marque une rupture dans la trajectoire de l'écrivain. Nous porterons une attention particulière au style des œuvres publiées antérieurement, pour savoir si on y trouve des traces de cette écriture brève et fragmentaire qui caractérise le *Calepin d'un flâneur*. Cette entrée en matière sera suivie d'une description du genre du calepin, qui nous permettra de comparer l'approche de Leclerc à celle d'autres calepinistes. Enfin, les cinq calepins publiés formant notre corpus seront présentés, et seront replacés dans le contexte de leur publication. Ce sera aussi l'occasion de rendre compte de la réception critique des calepins.

Le deuxième chapitre fera l'étude de la figure du flâneur. Nous verrons que l'importance du flâneur va bien au-delà de sa présence dans le titre des œuvres. Pour le montrer, les flâneurs de Baudelaire et de Benjamin, ainsi que celui d'Hector Fabre, seront présentés. Il s'agira de voir comment Leclerc se situe par rapport à eux. Nous verrons que le flâneur chez Leclerc est protéiforme, et qu'il se cache souvent derrière des visages multiples. Cette réflexion nous amènera à réactualiser la figure du flâneur chez Leclerc.

Le troisième chapitre analysera le discours de Leclerc sur la société, l'homme, la culture et la littérature. L'analyse de ce discours devrait nous mener à une meilleure compréhension de la place de l'auteur dans le champ littéraire. La notion d'écrivain liminaire, élaborée par Michel Biron, nous permettra de préciser la position de Leclerc, qui, à l'image du flâneur, aime prendre ses distances de la foule, tout en gardant un œil avisé sur celle-ci.

CHAPITRE I

LE CALEPINISTE

Lorsqu'il publie le *Calepin d'un flâneur* en 1961, à l'âge de 47 ans, Félix Leclerc a déjà fait paraître une dizaine d'œuvres – des contes, des pièces de théâtre et des romans –, et a composé une soixantaine de chansons qu'il présente régulièrement en spectacle des deux côtés de l'Atlantique. Il remporte d'ailleurs le Grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros à deux reprises au cours des années 1950. À ces cas, il faut ajouter des sketches écrits pour la radio et la télévision, un téléroman, des pièces jouées au Québec et en Europe, de même que des performances comme acteur à la radio, au grand écran et dans la compagnie théâtrale des Compagnons de Saint-Laurent, dont il fait partie pendant cinq ans. En 1955, l'écrivain Jean Giono, de l'Académie Goncourt, signe la préface de son roman autobiographique *Moi, mes souliers*. Leclerc fait même l'objet, en 1958, d'un court métrage réalisé par Claude Jutra, intitulé *Félix Leclerc, troubadour*. Bref, au début des années 1960, l'artiste vit de son art depuis déjà plusieurs années et il jouit d'une vaste reconnaissance au Québec et en France.

Alors qu'il apprécie grandement le chansonnier et estime le dramaturge, le conteur et le romancier depuis deux décennies, le public doit s'habituer, à partir des années 1960, à une nouvelle facette de l'artiste, celle de l'auteur de calepin. Ce chapitre nous permettra de voir si Leclerc, calepiniste, inaugure un nouveau style, à l'opposé de tout ce qu'il a pu écrire jusque-là, ou s'il perpétue la manière fragmentaire, brève et discontinue qui l'a servi dans ses œuvres précédentes. Nous analyserons, dans un premier temps, le parcours de l'écrivain dans les années 1940 et 1950, en portant une attention particulière au style de ses œuvres et à leur réception critique. Dans un deuxième temps, nous présenterons les cinq calepins publiés par l'auteur entre 1961 et 1988, non sans avoir précédemment défini le genre du calepin.

1.1 Le théâtre, la radio et le conte

Les années de formation de Félix Leclerc sont surtout marquées par le théâtre. Dès son jeune âge, à La Tuque, il fréquente le théâtre populaire, joué par les journaliers du village – les notaires, barbiers et plombiers –, épisode qu’il relate dans son roman autobiographique *Pieds nus dans l’aube*¹. Son passage à l’Université d’Ottawa, en 1931 et 1932, en études classiques, n’en fait pas un dramaturge, mais, à tout le moins, il y découvre des auteurs modèles – Molière, Racine – et le jeu de comédien. Ce n’est que quelques années plus tard, lors de son entrée à la radio CHLN de Trois-Rivières, en 1937, que Leclerc écrit et réalise ses premiers textes dramatiques, une trentaine de sketches radiophoniques dont il ne reste aujourd’hui que les titres puisque l’auteur les a brûlés : « C’était jeune, c’étaient des brouillons nécessaires² », dit-il par la suite.

Les véritables débuts de l’artiste se produisent à Montréal, deux ans plus tard, toujours par l’entremise de la radio. En 1939, dans les couloirs de Radio-Canada, il rencontre le réalisateur Guy Mauffette qui lui permet d’animer et d’écrire plusieurs émissions au cours de la décennie suivante, en plus de jouer dans quelques radiothéâtres, notamment ceux de Henry Deyglun et de Claude-Henri Grignon³. En 1941, son émission « Je me souviens », sorte de théâtre radiophonique, lui donne l’occasion d’écrire des contes, qu’il publie par la suite sous forme de recueils. *Adagio*, *Allegro* et *Andante*, des succès populaires auprès, entre autres, de ses auditeurs⁴, sont les premiers pas de l’écrivain dans le champ littéraire. Ces contes,

¹ « Travestis en vendeurs d’illusions, [ils] nous ont naïvement révélé la poésie, nous ont publiquement donné la permission de rêver, nous ont prouvé avec leurs gambades et à leurs cabrioles que laisser la rue n’était pas insensé, qu’au contraire, il était normal et utile à l’homme d’aller dans le merveilleux de temps en temps, de se réfugier au creux des chimères pour se désaltérer ou pour oublier. » Dans Félix Leclerc, *Pieds nus dans l’aube*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1946], p. 60-61.

² Propos rapportés par Jacques Bertin, *Félix Leclerc, le roi heureux*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1988 [1987], p. 103.

³ Les radiothéâtres *Vie de famille* de Deyglun et *Un homme et son pêché* de Grignon.

⁴ Plus de 200 000 exemplaires de la trilogie ont été vendus à ce jour. Selon Aurélien Boivin, « Les contes de Félix Leclerc : une symphonie en trois mouvements », dans Aurélien Boivin *et al.*, *Les adieux du Québec à Félix Leclerc*, Montréal, Guérin littérature, coll. « Presses laurentiennes », 1989, p. 17.

d'inspiration paysanne, proposent au lectorat des leçons de morale, dont plusieurs sont formulées sous forme d'aphorismes : « Que m'importe d'être gras si je ne suis pas libre⁵? » et « l'argent est un outil, pas un but⁶ ». Bien qu'ils soient intégrés aux dialogues, ces deux exemples annoncent l'art de la maxime que Leclerc pratiquera dans ses calepins.

Parallèlement à cette percée dans le monde radiophonique et littéraire, Leclerc renoue avec le théâtre et intègre la troupe des Compagnons de Saint-Laurent du Père Émile Legault, au début des années 1940. Il y vit « son initiation théâtrale et ses premiers succès d'abord comme comédien, et surtout comme auteur dramatique⁷ ». En effet, en 1943, au Gesù, son conte poétique « Sanctus » est programmé en première partie du *Mariage forcé* de Molière⁸. Quatre ans plus tard, il fait jouer sa première pièce, *Maluron*, par les mêmes Compagnons de Saint-Laurent, pièce qui est reprise à la télévision en 1953. En 1948, Leclerc fonde la compagnie de théâtre VLM et crée *Le p'tit bonheur*, une pièce composée de douze saynètes qui alternent avec des chansons composées par le barde⁹. Dans cette pièce, rejouée au milieu des années soixante tant en Europe qu'au Québec, l'auteur « a transposé à la scène plusieurs procédés radiophoniques. Il y a un narrateur, il y a des transitions qui hâtent le développement de l'action. En un quart d'heure, c'est tout le destin d'une femme qui se trouve évoqué devant nos yeux¹⁰ ». Cet assemblage de « miniatures » s'attire les foudres de la

⁵ Félix Leclerc, « Chez les moutons », *Allegro*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989 [1944], p. 53.

⁶ Félix Leclerc, « La légende des pigeons », *Allegro, op. cit.*, p. 74.

⁷ Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *Félix Leclerc : Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française*, n° 2, Montréal, Fides, 1967, p. 17.

⁸ Selon Éric Zimmermann, *Félix Leclerc, la raison du futur*, Montréal, Les Éditions Saint-Martin, 1999, p. 36.

⁹ La pièce *La Caverne des splendeurs*, montée par la compagnie VLM à la fin des années 1940, reprendrait le même procédé, selon Fred Mella, *Mes maîtres enchanteurs*, Paris, Flammarion, 2006; cité dans Jean-Paul Sermon, *Félix Leclerc, le roi-poète*, Saint-Constant, Broquet, 2009 [1989], p. 15. Cette pièce, qui n'a jamais été publiée, a gagné le premier prix pour la meilleure pièce en 1 acte du concours des Amis de l'art en 1948 (Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *op. cit.*, p. 44).

¹⁰ Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *op. cit.*, p. 45.

critique, mais rejoint un vaste public : plus de deux cents représentations de la deuxième mouture sont données, dont cinquante à Paris.

À la même époque, il publie *Pieds nus dans l'aube*, un premier roman écrit en dehors du cadre radiophonique. Il s'agit néanmoins d'un « récit discontinu [qui] progresse par petites touches, par tableaux¹¹ ». La critique ne manque pas de souligner le caractère fragmentaire de l'œuvre : « L'auteur nous fait assister à une succession de scènes dont toutes ne sont pas reliées entre elles [...]. L'on a par moments l'impression de tableaux écrits comme ils se présentaient, puis jetés en vrac dans le volume¹². » La frontière entre conte et roman est ici bien ténue. Il n'est d'ailleurs pas étonnant d'apprendre que certains extraits de *Pieds nus dans l'aube* sont gravés sur disque en 1969¹³. Leclerc y fait la lecture de 15 chapitres du livre et un musicien l'accompagne, recréant ainsi l'époque de la radio. Comme quoi le texte écrit, chez cet artiste, ne s'apprécie pleinement que par l'entremise de la voix. La diffusion des textes sur disque, sur scène ou sur les ondes permet aussi de rejoindre un plus vaste public. D'ailleurs, outre les textes dramatiques écrits spécifiquement pour la scène, presque tous les contes et romans de l'auteur sont *dits* à la radio avant d'être publiés ou, cas plus rares, sont adaptés à la scène après leur publication¹⁴.

¹¹ Micheline Cambron, « *Pieds nus dans l'aube* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 3, Montréal, Fides, 1982, p. 757.

¹² C. Hamel, « *Pieds nus dans l'aube* », *Le Canada*, 3 février 1947; cité dans Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *op. cit.*, p. 28.

¹³ *Pieds nus dans l'aube*. Félix Leclerc, voix. [S.l.] : Universal 538 807-2, 2003 [1969]. Deux disques compacts.

¹⁴ Aux cas déjà cités dans le cadre de ce mémoire, il faut ajouter l'adaptation théâtrale du roman *Le fou de l'île* par Denis Chouinard, en 1978 (Théâtre du Gros Mécano). Francis Leclerc, cinéaste et fils du chansonnier, aimerait aussi adapter ce roman au cinéma. Mentionnons aussi le conte « Le procès d'une chenille », créé à la radio au début des années 1940 et publié dans le recueil *Adagio* en 1943; Leclerc fait la lecture du conte et l'enregistre en 1971, piste qui paraît seulement en 1989 sur le disque *L'encan*. Enfin, « Le procès d'une chenille » est transformé en comédie musicale par des élèves du Bas-Saint-Laurent en 2008. À notre connaissance, seul le roman *Carcajou ou le diable des bois* n'aurait pas été créé dans le cadre d'une performance orale (radio, télévision ou scène).

Ces allers-retours entre la voix et l'écriture s'expliquent en grande partie par l'emploi d'une écriture marquée par l'oralité et l'emploi d'un registre familier, des caractéristiques qui trahissent les origines de l'auteur et sa formation radiophonique. Pour le critique et fondateur de l'Académie canadienne-française, Victor Barbeau, Leclerc, dans *Pieds nus dans l'aube*, « patauge dans les impropriétés, les solécismes, les barbarismes. Il écrit : salle à dîner, moulin à coudre, musique à bouche, canne d'huile, voyage de planches, véranda tamisée, billots, pulpe¹⁵ ». Pour Barbeau, le fait qu'un auteur emprunte des mots aux draveurs et bûcherons de la Mauricie profonde ne va pas de pair avec les objectifs de l'Académie nouvellement fondée qui visent la défense de la langue et de la culture d'expression française. Selon lui, les régionalismes, qui servent à rendre la vérité des personnages lors de la diffusion radiophonique, devraient être normalisés dans les textes publiés. Pourtant, les formes orales qui ponctuent les dialogues, pratique peu courante encore à l'époque, plaisent à un public désireux de se voir et de s'entendre dans des œuvres littéraires¹⁶. D'autres critiques, plus favorables, y voient déjà un style oral plus prompt à servir le théâtre et la scène que la littérature : « Son style est un style parlé, son dialogue simple et vivant est soutenu par une émotion vraie¹⁷ », dit-on à propos d'*Andante*, troisième volet de la trilogie de contes. Pour Leclerc, le souci de refléter le réel, par l'entremise d'une langue et d'un style en prise directe sur la vie, l'emporte sur les idéaux des académies; cela marque profondément ses premières œuvres ainsi que celles à venir.

C'est donc la radio qui influence le plus fortement Leclerc à ses débuts, un média qui a ses propres exigences. Les textes doivent être courts et être produits en série. Souvent écrits

¹⁵ Victor Barbeau, « *Pieds nus dans l'aube* », *La face et l'envers*, Montréal, Les publications de l'Académie canadienne-française, 1966, p. 102-103.

¹⁶ Voici quelques exemples de régionalismes et d'expressions familières tirés du conte « Le voleur de bois », *Adagio*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989 [1943], p. 45-75 : « poigner, traîneux, ramasseux, écornifleux, traîneau à lisses, à matin, de valeur ». À ces cas, il faut ajouter les très nombreuses occurrences du pronom « ça », l'omission de l'adverbe « ne » dans les phrases négatives, ainsi que les structures orales du type : « Où c'est que t'as appris ce que tu viens de me dire? »

¹⁷ A. Langevin, « Félix Leclerc, poète de la vie », *Le Devoir*, 13 janvier 1945; cité dans Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *op. cit.*, p. 16.

dans la hâte et soumis à l'improvisation qu'occasionne le direct, les sketches ont une vie autonome, ne se prolongeant pas d'une semaine à l'autre. Les pauses publicitaires sont une autre sorte de contrainte qui force l'auteur à segmenter ses textes, davantage « brouillons nécessaires » qu'œuvres achevées. Cette influence de la radio chez Leclerc ne plaît pas à certains critiques littéraires, dont Gilles Marcotte et Victor Barbeau. On lui reproche, comme on vient de le voir, son utilisation de la langue, mais aussi le manque de profondeur de son propos. Selon Barbeau toujours, « en passant du costume à la littérature, par le détour du théâtre et de la radio, [Leclerc] n'a guère modifié ses formes¹⁸ ». Cette critique de *Dialogues d'hommes et de bêtes*, recueil de courts textes publiés en 1949, mais présentés d'abord à la radio, fait écho à celle de *Pieds nus dans l'aube*, écrite quelques années plus tôt :

La radio a fait la réputation de Félix Leclerc. Que ne s'en est-il contenté? Il avait pour y réussir à peu près tous les trucs du métier. Avec la collaboration du bruiteur et des musiciens, il était parvenu à créer auprès d'un grand nombre l'illusion du talent. On pensait sa sensiblerie pour de la sensibilité, sa mièvrerie pour de la délicatesse, sa religiosité pour articles de foi. Parmi les industriels de la TSF, il avait presque rang d'intellectuel. Son malheur est d'avoir déserté leur chapelle et de s'être improvisé écrivain. À l'entendre, on pouvait se tromper sur son compte; à le lire, on le perce jusqu'au trognon. Je ne connais pas un seul de ses livres qui résiste à l'épreuve de la lecture, d'un tête-à-tête réfléchi. L'artifice, la niaiserie suintent à chaque page¹⁹.

En explorant le monde de l'enfance ou celui des animaux, et en développant des idées et des thèmes consensuels, dont celui de la religion, qui constitue à l'époque le discours dominant, Leclerc marche sur une ligne mince, où on peut confondre « religiosité » et « articles de foi ». Micheline Cambron, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, voit elle aussi, sous le regard naïf du narrateur, « une lecture du discours social d'un Québec encore marqué par l'idéologie du retour à la terre²⁰ ». Si les deux critiques, Barbeau et Cambron, s'entendent pour dire que les premières œuvres de Leclerc montrent les relents d'un régionalisme en perte de vitesse, le premier est particulièrement inquiet par

¹⁸ Victor Barbeau, « *Dialogues d'hommes et de bêtes* », *op. cit.*, p. 105.

¹⁹ Victor Barbeau, « *Pieds nus dans l'aube* », *op. cit.*, p. 102.

²⁰ Micheline Cambron, « *Pieds nus dans l'aube* », *op. cit.*, p. 758.

l'avènement, dans le champ littéraire, d'un artiste ayant œuvré dans le domaine relativement moderne de la radio. Barbeau craint que la littérature perde son aura de pureté au profit d'une oralité et d'« artifice[s] » qui la dénatureraient. Il s'agit alors de craintes fondées, car d'autres écrivains ne tarderont pas à suivre la même voie. Quelques années plus tard, les écrivains de Parti pris, entre autres, prendront d'assaut les conventions du champ littéraire et imposeront des formes nouvelles marquées notamment par une forte oralité²¹.

Quoi qu'ait pensé la critique de la valeur littéraire des œuvres, leur analyse a mis en relief un trait dominant que l'auteur conservera dans les années suivantes, soit le style bref et fragmentaire de sa prose, hérité de la radio, et une tension entre une certaine modernité due à l'oralité et un propos conservateur relayant le discours dominant de son époque. Leclerc ne fait pas grand état de la critique et continue, durant les années 1950, à écrire des contes, des saynètes et des sketches, dont certains pour la télévision²², nouveau média populaire qu'il fréquente à quelques reprises. Et la chanson, art de la concision et de l'oralité par excellence, occupe, durant cette période, le haut du pavé.

1.2 La chanson

Au cours des années trente et quarante, alors que Leclerc semble se destiner à une carrière dans le domaine du théâtre et de la radio, voire de la littérature, la chanson n'est pas en reste. L'auteur compose sa première chanson, « Notre sentier », en 1932, pièce qu'il

²¹ Leclerc n'est pas le seul à avoir subi l'influence de ce média électronique. Yves Thériault, avec qui Leclerc collabore en 1937 pour l'émission de radio *Ilya et Gomez* du poste CHLN de Trois-Rivières (Jacques Bertin, *op. cit.*, p. 104), a aussi été marqué par ce média. Thériault partageait avec l'auteur de la Mauricie une approche de la littérature caractérisée par l'économie de moyens et de mots : « J'ai pas voulu ennuyer, c'est pas mon genre, a dit Thériault. En dire assez, mais pas en dire trop. » Propos cités dans une exposition intitulée « Yves Thériault : le pari de l'écriture », tenue à la Grande bibliothèque, du 23 septembre 2008 au 18 janvier 2009.

²² Leclerc est très actif durant cette période. Sollicité par la télévision CBFT, il propose, en 1954, *Les Malheurs du sellier* (Éric Zimmermann, *op. cit.*, p. 91). En 1956, il retrouve la télévision en écrivant une série d'émissions intitulée *Nérée Tousignant*. La même année, il écrit des sketches pour le père Émile Legault, à l'émission *Eaux vives* que ce dernier anime (Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *op. cit.*, p. 75). Un an plus tard, il présente *Le Village du refus* pour l'émission du Vendredi saint produite par Radio-Canada (Éric Zimmermann, *op. cit.*, p. 94).

chante en public seulement sept ans plus tard à une émission de Guy Mauffette. Il aurait écrit 40 chansons²³ avant 1950, qu'il chante surtout à la radio, notamment à une émission qu'il anime, intitulée *Théâtre dans ma guitare*. On sait aussi qu'il interprète quelques chansons entre les différents tableaux de la pièce de théâtre *Le p'tit bonheur*, dont la chanson-titre qui deviendra un classique de son répertoire.

Mais durant les années 1940, la chanson n'est pour lui encore qu'un passe-temps; il avoue candidement qu'il « haït ça chanter²⁴ ». L'année 1950 marque néanmoins un tournant dans sa carrière. L'histoire est connue et fait partie du mythe du personnage, mais elle mérite d'être rappelée. Jacques Canetti, impresario français, rencontre l'artiste à Montréal et lui offre un contrat après avoir entendu seulement quelques-unes de ses pièces. Le 22 décembre 1950, il se produit une première fois à Paris et s'attire presque instantanément le respect et l'amour des Français. Sa chanson « Moi, mes souliers », gagnante du Prix de l'Académie Charles-Cros en 1951, fait de lui une vedette de la chanson. Son retour au pays, l'année suivante, marque le nouveau départ de sa carrière de chansonnier au Québec, car on sait que Leclerc « était connu et apprécié [comme chansonnier] dans son propre pays avant d'être reconnu par les critiques parisiens²⁵ ».

Leclerc ajoute une trentaine de chansons à son répertoire durant les années 1950, tout en écrivant des pièces de théâtre et des contes. Au cours de cette décennie, il publie *Théâtre de village* (1951), *Le hamac dans les voiles* (1952), *Moi, mes souliers* (1955), *Le fou de l'île* (1958) et, dans un même livre, deux pièces de théâtre, *Le p'tit bonheur et Sonnez les matines* (1959). Toutefois, il est à noter que seul *Moi, mes souliers* est réellement écrit au début des années 1950. Ce livre relate le début de carrière et l'expérience européenne de l'artiste. Récit

²³ Selon le décompte de Luc Bellemare, « Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc : une analyse des relations texte-guitare », mémoire de maîtrise en musicologie, Sainte-Foy, Université Laval, 2007, p. 167-168.

²⁴ Propos rapportés par Jacques Bertin, *op. cit.*, p. 142.

²⁵ Dans son mémoire, Luc Bellemare consacre une section à la question de la notoriété de Leclerc au Québec avant 1950. Voir « Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc : une analyse des relations texte-guitare », *op. cit.*, p. 23-29.

autobiographique composé de souvenirs et d'anecdotes, ce « journal d'un lièvre à deux pattes », comme le dit le sous-titre, est d'abord écrit pour la radio et lu, en 1954, à l'émission *Confidentiel* de Guy Mauffette²⁶. Les autres œuvres sont écrites soit pour la radio dans les années 1940 – bien qu'elles aient pu être retouchées par l'auteur avant leur publication – soit pour le théâtre. Quant au *Fou de l'île*, écrit en 1947 lors de son premier séjour à l'île d'Orléans, il est refusé chez l'éditeur Fides en 1950²⁷. Ce sont les éditions Denoël, à Paris, qui publient le roman en 1958.

Leclerc semble trouver dans la chanson le moyen d'expression qui lui sied le mieux. Sa recherche de concision, de brièveté et sa capacité à créer des images fortes avec peu de mots servent son écriture de chansons. L'économie de mots est d'ailleurs pour lui un véritable choix esthétique. Il a raconté à plusieurs reprises au cours de sa carrière une anecdote éclairante à propos de la chanson « Bozo » (1946) : « Une fois, j'avais quatre-vingts pages de rédigées d'une nouvelle intitulée "Bozo" J'étais chez le dentiste à Vaudreuil. Je lui ai demandé de m'attendre. Je lui ai dit : "Il faut que j'aïlle chez nous, j'ai oublié quelque chose." Je ne voulais pas passer pour fou. J'ai écrit "Bozo" en dix-huit lignes et j'ai déchiré les quatre-vingts pages²⁸. » Pour en arriver à la concision de ces vers : « Dans un marais/De joncs mauvais/Y avait/Un vieux château/Aux longs rideaux/Dans l'eau », Leclerc s'estreint à un travail de peaufinage, de correction et d'émondage : « J'aime trouver le mot juste. C'est un plaisir. J'ai écrit mon dernier livre en Suisse. Je l'ai refait. J'ai enlevé ceci, corrigé cela. J'ai trouvé le bloc qui va, et maintenant on ne peut plus le défaire. J'aime bien fignoler mon style comme il se doit²⁹. » Leclerc revient à quelques reprises en entrevue sur le fait que la chanson est un art exigeant, qui ne tolère pas un mot de trop. Contrairement à la prose qui

²⁶ Éric Zimmermann, *op. cit.*, p. 91

²⁷ À noter que le récit *Moi, mes souliers* est aussi refusé par les éditions Fides. Il sera publié par les éditions Amiot-Dumont, à Paris, en 1955.

²⁸ Aurélien Boivin *et al.*, « Félix Leclerc. Entrevue », *Québec français*, n° 33, mars 1979, p. 41.

²⁹ *Ibid.*

peut supporter le « bavardage », la chanson exige de l'auteur qu'il compresse le propos et qu'il « se taise » le plus possible, pour dire mieux et plus³⁰.

1.3 Le premier calepin en chantier

L'idée du calepin plaît peut-être à Leclerc parce qu'elle lui permet de rassembler ses écrits sous une même couverture. Les genres qu'il fréquente assidument depuis ses débuts radiophoniques – théâtre, conte, chanson – trouvent leur place dans le premier calepin. Leclerc dit d'ailleurs, pour décrire le premier calepin publié, que « C'est peut-être une chanson... C'est un ensemble de pensées qu'on ramasse dans le fond de sa main... un ramassis d'idées³¹... » Les idées ou les ébauches de poèmes, de chansons, de pièces, de romans, le calepin les recueille toutes.

Le désir de Leclerc de rassembler ses écrits explique peut-être la création du premier calepin. Mais l'écriture de celui-ci s'explique aussi par des tendances fortes qui présageaient son apparition. D'abord, la présence, dans chacune des œuvres publiées de Leclerc (pièces de théâtre, contes, romans), d'une écriture caractérisée par la brièveté. Comme nous l'avons montré depuis le début de ce chapitre, aucune œuvre ne s'éloigne de ce style, qui privilégie la fragmentation du texte aux dépens du récit long et continu. Ensuite, il faut souligner les nombreux déplacements et voyages de l'artiste durant les années 1950 (de La Tuque à Paris en passant par Trois-Rivières, Québec et Montréal³²), qui parcourt l'Europe, le Maghreb et le Québec dans ses tournées de spectacles. Ces voyages nous donnent une idée du contexte dans

³⁰ « [...] c'est exigeant, une chanson. C'est tant de lignes, tant de paroles, il n'y a pas un mot que l'on puisse dire pour rien; on ne peut se permettre de s'écarter, il faut directement aller au sujet. Si ce que vous avez à dire, ce sont des bavardages, ce sera alors un livre. Si vous pouvez le comprimer, le presser en dix-huit lignes, dans le creux de votre main, comme un citron, ça pourra faire une chanson. La chanson est très exigeante. Il suffit d'enlever un mot pour que tout s'écroule. Il est important qu'elle soit bien architecturée. C'est cela la chanson! » Cité dans Aurélien Boivin *et al.*, « Félix Leclerc. Entrevue », *op. cit.*, p. 37.

³¹ Jacques Keable, « *Le calepin d'un flâneur* », *La Presse*, 5 octobre 1961, p. 20; cité dans Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *op. cit.*, p. 35.

³² Il habite aussi à Montréal, Saint-Jovite, Sainte-Marthe, Vaudreuil, et suit les Compagnons de Saint-Laurent jusqu'aux États-Unis.

lequel a lieu l'écriture. La vie de Leclerc, fragmentée dans l'espace et dans le temps en raison de ses nombreux engagements, est un terreau propice à l'éclosion de la forme du calepin, œuvre elle-même fragmentée en genres et en écrits, véritable miroir des déambulations du poète depuis le début de sa carrière de chansonnier. Enfin, le troisième élément qui nous renseigne sur la genèse de l'écriture du premier calepin est la constitution progressive d'une figure populaire. La reconnaissance débute dans les années 1940, alors que Leclerc atteint une notoriété dans ses émissions de radio, mais est surtout façonnée par le succès du chansonnier, qui, dès son premier retour d'Europe en 1953, reçoit un accueil triomphal du public montréalais. La constitution d'une figure populaire est façonnée aussi par l'écrivain lui-même, qui met en scène son ascension dans le monde du spectacle dans son livre autobiographique *Moi, mes souliers*. Le projet du calepin, encore imprécis à ses débuts, est une occasion pour Leclerc de profiter de sa popularité pour diffuser ses idées par une autre voie que la fiction, présumant que son public le suivra dans l'aventure.

C'est durant la période artistiquement intense des années 1950 que Félix Leclerc compose la plupart des fragments qui figurent dans son premier calepin publié en 1961 : « Ce recueil, j'ai commencé à y jeter des pensées il y a déjà six ans, quand j'étais en Suisse. J'y notais ce qui me venait à l'esprit, mais pas en vue d'une future publication. Depuis 1955, le calepin a grossi, et quand j'ai revu ces notes, j'ai constaté qu'il y avait assez de choses pour composer ce calepin³³. » *Le calepin d'un flâneur* porte bien son nom. Le Leclerc de la fin des années 1950 n'est pas l'homme sédentarisé qu'il sera à la fin de sa vie. Il est en déplacement continu entre l'Europe et le Québec, entre les grandes métropoles et sa campagne de Vaudreuil, mais aussi entre la chanson et le théâtre, et entre la radio et la télévision³⁴. « Notre flâneur, écrit Zimmermann, devait pourtant trouver le temps de noter ses impressions, ses

³³ Jean Hamelin, « Pensées et notations », *Le Devoir*, 5 octobre 1961, [s.p.].

³⁴ « Vingt-six épisodes du téléroman *Nérée Tousignant*, dont le scénario est écrit par Félix Leclerc, sont diffusés à la télévision de Radio-Canada entre avril et septembre 1956. La série raconte les difficultés qu'éprouve un artiste pour faire reconnaître son talent. Dans « Chez Félix Leclerc. Émission Carrefour », entrevue de Jacques Languirand diffusée le 16 février 1956 à la télévision de Radio-Canada, *Radio-Canada*, en ligne, <http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/musique/dossiers/761/>, consulté le 10 août 2010.

pensées, ses colères, ses émotions, le jour ou la nuit, entre deux tours de chant, ou sur une banquette de métro, allant vers les studios d'enregistrement, sur la route, en tournée, ou encore chez lui, entre la lecture du journal du matin et la promenade dans les bois ou dans les champs; enfin, en toutes circonstances, ce fameux paresseux ne devait penser qu'à travailler³⁵... » Leclerc écrit partout où il se trouve. À cet effet, une correspondance avec la fille de l'artiste, Nathalie Leclerc, aujourd'hui directrice de l'Espace Félix-Leclerc, nous a appris que le calepiniste écrivait sur des feuilles blanches de format lettre, de façon manuscrite ou dactylographiée. Très souvent, paraît-il, il notait sur des napperons de restaurant les pensées qui lui traversaient l'esprit³⁶. Si ses déplacements étaient propices à l'écriture, son grenier, que ce soit dans sa maison de Vaudreuil ou dans celle de l'île d'Orléans, l'était aussi. Véritable atelier de l'écrivain, ce grenier, reconstitué à l'Espace Félix-Leclerc, a été le décor de quelques scènes du film *Félix Leclerc, troubadour*, réalisé par Claude Jutra. L'artiste Yves Tessier a aussi photographié l'artiste dans cet espace de création. Le flâneur, à la fois nomade et sédentaire, a pour objectif de produire « une image par jour³⁷ ». Pour lui, « l'important, c'est de créer, l'important c'est de pondre, de créer, de souffler, de sortir quelque chose³⁸... » Pas étonnant qu'avec cette idée en tête, il ait réussi à créer les 1054 fragments qui composent son premier calepin.

Le projet d'écriture du calepin s'inscrit chez l'artiste dans un plan de carrière ambitieux. Il désire en effet profiter de l'élan que lui procure son succès de chansonnier pour mieux faire connaître son œuvre littéraire. Leclerc voit plus loin que le succès immédiat qui n'est encore pour lui que le début de l'aventure. En 1951, lorsqu'il songe à publier un recueil de ses meilleurs contes tirés de sa trilogie³⁹, il écrit une lettre au directeur adjoint de Fides pour lui faire part de son plan d'avenir : « Supposons que le livre marche comme les chansons, voyez-

³⁵ Éric Zimmermann, *op. cit.*, p. 105.

³⁶ Correspondance par courriel entre le 1^{er} mai et le 2 mai 2007.

³⁷ Louis Tanguay, « Félix Leclerc », *Le Soleil*, 17 septembre 1983, p. E2.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Le hamac dans les voiles*. Contes extraits d'*Adagio, Allegro et Andante* est publié en 1952 à Paris et à Montréal.

vous la force que cela me donnera quand je publierai un nouveau livre chez Fides à mon retour au Canada? Car il n'est pas question que je chante toute ma vie – la création m'intéresse plus que l'exécution. Je ferai d'autres chansons, je ferai du film, je ferai d'autres livres, je commence seulement à me réaliser. Les marchés s'ouvrent à ma production⁴⁰. » À l'orée de la quarantaine, Leclerc est donc un artiste bien en vie et bouillonnant de projets. Surtout, on apprend dans cette lettre que le plan privilégié de Leclerc est d'écrire des « livres », ce qui signifie autant du théâtre, des contes que des romans. Même si la chanson accapare la majeure partie du temps de l'artiste, ce dernier voit aussi dans le genre du calepin une possibilité de faire sa marque dans le monde des livres. Nous allons maintenant définir le genre du calepin en portant un regard historique sur sa pratique.

1.4 La reconnaissance du calepin

Le calepin met du temps avant d'acquérir un statut autonome dans le champ littéraire. On sait que ce type d'objet existe depuis longtemps; de Vinci est sûrement un des plus illustres artistes à en avoir utilisé un, et aussi un des premiers⁴¹. Son utilisation se répand au XIX^e alors que l'industrie papetière le rend plus facilement accessible⁴². La génération des « écrivains-chercheurs⁴³ », Flaubert en tête, s'en sert lors de voyages et d'enquêtes servant à la rédaction de romans. À la même époque, le calepin est l'allié naturel du flâneur. Petit, facilement transportable, il peut accompagner le marcheur dans ses déambulations : « Objet

⁴⁰ Marcel Brouillard, *Félix Leclerc. L'homme derrière la légende*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1994, p. 116.

⁴¹ Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, I, Paris, Gallimard, « Tel », 1942, 667 p. Il s'agissait de calepins qui n'étaient pas destinés à la publication : « N'oublions pas que, dans sa pensée, les notations qu'il jetait sur le papier n'étaient pas destinées au public; sans doute comptait-il les revoir et les mettre au point. » Note de la traductrice, Louise Servicen, p. 15.

⁴² Louis Hay, « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay *et al.*, *Carnets d'écrivains 1*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 9.

⁴³ Pierre-Marc Biasi, « La notion de "carnet de travail": le cas Flaubert », dans Louis Hay *et al.*, *op. cit.*, p. 23.

et fonction font système : la caractéristique matérielle, la taille, répond à la fonction, la mobilité⁴⁴. » Le calepin est donc pendant longtemps réservé à un usage privé.

Nous entendons par « calepin » un objet de petite taille, aux pages brochées, dont le contenu se présente sous forme fragmentaire, discontinue, brève et inachevée, et qui n'est généralement pas destiné à la publication⁴⁵. Ces remarques rapprochent le calepin du journal intime, mais celui-ci se caractérise plutôt par une écriture narrative, centrée sur le moi du sujet et qui doit « respecter le calendrier⁴⁶ », condition essentielle à son existence. Le calepin est quant à lui un « instrument de travail qui n'est pas concentré sur la personne, mais sur la genèse de la pensée⁴⁷ ». Si les sentiments et états d'âme sont l'apanage du journal, les pensées et la réflexion caractérisent le calepin, « laboratoire de l'œuvre⁴⁸ » et réservoir d'idées. En outre, le premier serait d'utilisation plus rigide (en raison de sa périodicité), et le second plus malléable, car c'est l'auteur qui le compose à partir des petits feuillets blancs qui lui laissent une grande liberté⁴⁹. Malgré cette distinction, il arrive que les deux genres empiètent l'un sur l'autre, tant la ligne peut être mince entre écrits intimes et réflexions philosophiques, surtout lorsque le « je » de l'énonciateur est en cause.

Les écrivains sont les premiers à négliger la valeur littéraire de leurs calepins et à les reléguer dans les marges de la littérature. C'est le cas de Joseph Joubert, auteur de carnets qui deviendront célèbres après sa mort, « et qui presque chaque jour a auprès de lui un carnet où

⁴⁴ Louis Hay, « L'amont de l'écriture », *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ Cette définition est celle de Robert Melançon. Propos recueillis lors de la « Journée d'étude Roman et carnets » tenue à l'Université McGill le 15 mars 2007.

⁴⁶ Maurice Blanchot, « Le journal intime et le récit », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 224.

⁴⁷ Françoise Simonet-Tenant, *Le Journal intime : genre littéraire, écriture ordinaire*, Paris, Nathan, 2001, p. 16.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ De l'avis d'André Major. Propos recueillis lors de la « Journée d'étude Roman et carnets » tenue à l'Université McGill le 15 mars 2007.

il écrit, ne publie rien et ne laisse rien publier⁵⁰ ». Aussi, Henry de Montherlant, dans la préface de ses *Carnets* qu'il publie de son vivant, demande « qu'on n'oublie pas qu'il s'agit de notes en marge d'une œuvre⁵¹ », en rappelant que c'est en fonction de celle-ci qu'il faut en juger l'intérêt, « et non comme si elles étaient l'ouvrage unique d'un auteur qui n'aurait pas d'œuvre à proprement parler⁵² ». Cette affirmation, datant de 1956, témoigne d'un réel malaise à l'égard du statut du calepin, qui à l'époque, même s'il est publié, demeure un objet à traiter avec circonspection. On voit que dans le champ littéraire, la notion d'œuvre occupe une place immuable et difficile à redéfinir. Le roman et la poésie sont les genres classiques auxquels le calepin doit disputer sa place, au risque de rester dans l'ombre. L'écriture « carnétiste cherche-t-elle [...] à nourrir la littérature, ou à s'en reposer⁵³ », se demande-t-on alors? Si l'une ou l'autre de ces questions mène à une réponse affirmative, la destination du calepin ne peut qu'être celle des marges de la littérature. Rappelons que Leclerc lui-même ne parle pas de son premier calepin comme d'une œuvre, mais reste vague en disant : « C'est peut-être une chanson... C'est un ensemble de pensées qu'on ramasse dans le fond de sa main... un ramassis d'idées⁵⁴... »

La reconnaissance tarde aussi car la critique, pendant longtemps, ne voit le salut de la littérature que dans l'œuvre achevée et continue. Difficile en effet de reconnaître un genre dont les textes adoptent les formes les plus variées, de même qu'une écriture fragmentaire qui brise la linéarité traditionnelle du livre : « Essais, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements⁵⁵ » sont les mots employés par Paul Valéry pour décrire ses propres cahiers⁵⁶,

⁵⁰ Maurice Blanchot, « Joubert et l'espace », *op. cit.*, p. 80.

⁵¹ Henry de Montherlant, « Préface », *Essais*, Paris, Gallimard, 1963, p. 967.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Sophie Hébert, « Ce que la pensée doit au carnet », *Revue Recto/Verso*, n° 5, décembre 2009, p. 2, en ligne, <http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Ce_que_la_pensee_doit_au_carnet.pdf>, consulté le 15 juillet 2010.

⁵⁴ Jacques Keable, « *Le calepin d'un flâneur* », *La Presse*, 5 octobre 1961, p. 20.

⁵⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, t. 1, La Pléiade, p. 6; cité dans André Carpentier, « Le dit du carnetier », dans Hélène Guy et André Marquis (dir. publ.), *Le choc des écritures*, Québec, Nota bene, 1999, p. 11.

ce qui montre bien toute l'étendue des registres auxquels le lecteur est confronté. Mélissa Dufour, auteure d'un mémoire sur les carnets d'André Major, évoque la difficulté de définir cet objet, qui « ne répond à aucune règle préétablie⁵⁷ ». « Devant un tel ensemble hétérogène, constitué de textes eux-mêmes hybrides, dit-elle, il paraît plus que difficile d'esquisser une définition générale capable de rendre compte d'une majorité de parties formant ce tout composite qu'est le corpus de carnets⁵⁸. » Et c'est là où le bât blesse, car c'est de la possibilité d'appartenance à un genre défini que vient en partie sa légitimité : « À des époques où l'appartenance générique d'un texte décide de sa valeur littéraire⁵⁹ », la confusion règne autour des multiples approches du calepin (génétique, historique, littéraire, sociologique) et rend ce genre difficile à catégoriser. Afin d'esquiver le débat, d'aucuns seraient tentés d'y voir seulement un support pratique, capable d'accueillir un grand nombre de formes brèves, de la maxime au fragment et de l'aphorisme à la courte description d'une scène de café, sans se soucier des différentes fonctions auxquelles il peut servir. Faut-il rappeler qu'un critique avait d'ailleurs reproché à Leclerc d'avoir voulu « à tout prix vider ses tiroirs⁶⁰ » pour remplir les 170 pages de son premier calepin? Mais le calepin recèle un potentiel littéraire que certains finiront par mettre en lumière.

En effet, le problème de légitimité historique du calepin tend à se résoudre par l'approche plus systématique de la critique génétique. Depuis les années 1970, avec l'essor de cette discipline, le calepin prend une importance nouvelle et une notoriété grandissante. Ce sont les proches des écrivains ou les chercheurs qui, pour la plupart, à partir du XX^e siècle, éditent, de façon posthume, ces calepins, cahiers et journaux laissés dans les fonds

⁵⁶ Le cahier est généralement de format plus grand que le carnet, et aussi moins mobile que ce dernier.

⁵⁷ Mélissa Dufour, « L'écriture de la désertion. Étude des carnets d'André Major », mémoire de maîtrise en études littéraires, Sainte-Foy, Université Laval, p. 10.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁹ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* p. 65; cité dans F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 30.

⁶⁰ Gaston Dulong, « *Le calepin d'un flâneur* de Félix Leclerc », *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville, 1961, p. 42.

d'archives. Ce qui jusque-là est réservé au domaine de l'intime appartient dorénavant aux chercheurs et aux lecteurs qui profitent de la publication de plusieurs calepins d'écrivains. En sortant de l'ombre de multiples notes et fragments laissés sur divers supports, il est possible d'entrer dans des lieux jusque-là inaccessibles; la publication des calepins ouvre en effet la porte de l'atelier des écrivains et des arcanes de leurs œuvres⁶¹. On pense aux calepins de Flaubert, Camus, Valéry, Ponge et Perec pour n'en nommer que quelques-uns. Notre démarche, qui est de situer les calepins de Leclerc parmi les œuvres du même type, bénéficie donc des travaux des chercheurs qui mettent, depuis quelques décennies, le calepin sur l'écran radar de la littérature.

Les calepins composés en marge de l'invention se regroupent généralement sous le terme d'avant-texte, « cet ailleurs de l'écriture où s'est élaborée l'œuvre⁶² ». Louis Hay en distingue trois types, soit les carnets d'esquisse, d'enquête et composite⁶³. Le premier serait celui qui permet à l'écrivain de jeter pêle-mêle ses pensées dans un espace circonscrit, sans se préoccuper ni de l'ordre ni de la valeur de celles-ci. Notes, remarques, pensées, voire maximes ou anecdotes souvent inachevées y sont consignées dans le plus grand désordre. Le carnet d'enquête est celui que le romancier utilise pour préparer la rédaction d'une œuvre et avoir en main une quantité importante d'informations sur le sujet qu'il désire traiter. Les écrivains réalistes et naturalistes tels Flaubert, Zola et Proust tiennent ce type de carnets assidument pendant leurs recherches sur le terrain. Le carnet composite serait, le nom le dit, un mélange de ces deux types d'approches, permettant à l'auteur de glaner des informations lui servant à préparer une œuvre, qu'elle soit en projet ou non. Ainsi les trois types de carnets peuvent être considérés comme des avant-textes; même si le carnet d'esquisse n'en est pas un

⁶¹ En plus des chercheurs réunis autour de Louis Hay, en France, le champ littéraire québécois s'intéresse activement à la question depuis quelques années. Il faut mentionner le projet de recherche en cours : « Traces et tracés de l'invention : archives d'écrivains québécois », dirigé par Jacinthe Martel de l'UQAM. Cette dernière a également publié récemment « *Une fenêtre éclairée d'une chandelle* ». *Archives et carnets d'écrivains*. Hubert Aquin, Francis Ponge et Jacques Brault, Québec, Nota bene, 2007.

⁶² Julie LeBlanc, « Présentation », *Voix et Images*, vol. 29, n° 2 (86), « Le laboratoire de l'écriture : manuscrits et variantes », hiver 2004, p. 10.

⁶³ Louis Hay, « L'amont de l'écriture », *op. cit.*, p. 10-12.

à proprement parler, il en recèle le potentiel, car l'auteur peut toujours y revenir et sélectionner dans son amas de fragments une idée qu'il développera plus tard.

On le voit, avec les travaux de Hay et de plusieurs autres chercheurs, un renversement s'opère : on voit dans le calepin la véritable essence de l'œuvre, noyau dur de l'imagination. Certains vont même jusqu'à le préférer au roman achevé, « la fiction, le contenu fabuleux n'ayant peut-être [...] qu'une valeur superfétatoire, celle d'un voile [...] sur un corps nu⁶⁴ ». On considère la pensée, dans son instantanéité, comme capable de produire une signification égale à celle de l'œuvre longtemps remise sur le métier : « Le carnet, recueillant ces pensées déjà mûries, dépasserait, presque naturellement, son statut génétique pour accéder à celui d'œuvre à part entière⁶⁵. » L'œuvre de Leclerc augmente alors ses chances d'être reconnue en raison d'une réévaluation du calepin dans la littérature.

La « légitimation du support "carnet"⁶⁶ » ouvre une brèche dans le champ littéraire. Dorénavant, des auteurs en viennent à publier eux-mêmes les carnets qu'ils rédigent en marge de leur production de roman (Montherlant est de ceux-là), certains allant même à accorder une grande importance à ce genre : « la production carnétiste de cette période [le XX^e siècle] est en tous points considérable, marquée par une tendance croissante à la publication anthume, faisant passer le carnet du statut de support à celui de nom de genre, ou tout du moins de forme littéraire assumée par l'auteur, voire reconnue par le champ littéraire⁶⁷ ». Qu'on pense à Georges Perros⁶⁸ en France et à Paul Chamberland, André Carpentier et André Major au Québec. Leclerc suit une trajectoire similaire, en commençant

⁶⁴ Jean Malaurie, « Introduction », dans Émile Zola, *Carnets d'enquête*, p. III; cité dans Louis Hay, « L'amont de l'écriture », *op. cit.*, p. 21.

⁶⁵ Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Il publie, chez Gallimard, trois volumes de formes brèves intitulés *Papiers collés*, en 1960, 1973 et 1978 (posthume pour ce dernier).

la rédaction de ses calepins à temps perdu, sans d'abord avoir l'intention de les publier, et en consacrant entièrement les dernières années de sa vie à ce type d'écriture.

1.5 Description des calepins

1.5.1 *Le calepin d'un flâneur* (1961)

Il est intéressant de voir comment la critique réagit au *Calepin d'un flâneur*⁶⁹ et comment elle évolue à l'égard de l'auteur. Entre 1951, année de parution de *Théâtre de village*, chahuté par Gilles Marcotte qui ne revendique rien de moins que la fin de « l'aventure littéraire⁷⁰ » de Leclerc, et 1961, année où paraît le premier calepin, l'artiste a acquis une renommée qui lui permet d'explorer un genre nouveau qui laisse aux critiques bien peu de points de repère pour l'évaluer. L'homme de théâtre et le romancier marchait dans des sentiers minés, ces deux genres majeurs étant fortement codifiés, alors que le calepiniste ouvre une nouvelle voie en proposant une forme encore peu exploitée. Quelques contemporains de Leclerc s'adonnent à cette écriture, comme Félix-Antoine Savard avec son *Carnet du soir intérieur*, Philippe Panneton avec son *Carnet du cynique* ou encore Jean Pellerin avec son *Calepin du diable*. Toutefois, ces œuvres sont publiées après la parution du *Calepin d'un flâneur*. Si on voulait explorer les influences possibles d'autres auteurs sur les calepins de Leclerc, il faudrait se tourner du côté des moralistes français du XVII^e siècle français, La Fontaine, La Rochefoucauld et La Bruyère en tête. Ces deux derniers, par la facture de leurs œuvres – fragmentaire, discontinue –, par le ton aussi – humoristique, grave, ironique – et par la valeur morale de leurs pensées et maximes, se rapprochent d'une véritable

⁶⁹ Édition originale : Montréal et Paris, Fides, 170 p. Format : 1,6 cm x 14,3 cm x 21,8 cm. Nous utilisons l'édition Bibliothèque québécoise, 1988, 225 p. Format : 1,2 cm x 10,7 cm x 17,9 cm.

⁷⁰ Il souhaitait ni plus ni moins la mort artistique de l'auteur, à propos du recueil *Théâtre de village*, paru en 1951 : « Dans *Théâtre de village*, Félix Leclerc semble toucher le fond. On n'y retrouve aucun des quelques signes de présence qui nous retenaient encore aux *Dialogues d'hommes et de bêtes*. Pour nous, l'aventure est finie. Puisse-t-elle l'être également – dans le domaine littéraire, s'entend – pour Leclerc. » Gilles Marcotte, « Félix Leclerc touche le fond », *Le Devoir*, 17 novembre 1951, [s.p.]; cité dans Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *op. cit.*, p. 23.

influence littéraire pour Leclerc. La parenté de La Fontaine est quant à elle pleinement assumée, Leclerc ayant dit que l'auteur de *Fables* était un de ses écrivains fétiches⁷¹.

Plusieurs critiques font la part belle au *Calepin d'un flâneur*. Le poète Alfred DesRochers est un des plus enthousiastes. Il conclut son article, dans lequel il relève de nombreux alexandrins et des haïkus, par une absolution : « En tout cas, la poésie du *Calepin*, pour moi, vaut infiniment mieux que celle de jadis, celle que Leclerc rencontrait pieds nus dans l'aube⁷²... » Pour DesRochers, il est temps de tourner la page. La « réputation de facilité déplorable et de sentimentalité pleurnicharde » de Leclerc, que nous avons évoquée plus haut, est « surfaite⁷³ » dit-il. Gaston Dulong n'est pas du même avis : le calepin est selon lui de la « pseudo-littérature » qui aurait mérité de rester dans les tiroirs⁷⁴. La condamnation de l'auteur rappelle celles des Marcotte et Barbeau : « [...] quand je vois une espèce de ganache comme Félix Leclerc célèbre, je me hérise. Il est le prototype du Canadien français gnan-gnan. Dans ses *Carnets (sic)*, les bêtises se suivent à la ligne⁷⁵ ». La première œuvre publiée sous la forme de calepin n'épargne donc pas Leclerc des attaques personnelles qui ont été son lot au fil des ans.

⁷¹ « Depuis [que j'ai quitté l'école], je suis l'homme de quelques auteurs : Shakespeare, Racine, La Fontaine, Molière et d'un livre : la Bible. » Cité dans C. Chaput, « Félix Leclerc, de Paris : "Si je reviens au Canada, c'est parce que je veux être témoin de notre révolution" », *Photo-Journal*, 5 avril 1967, p. 85.

⁷² Alfred DesRochers, « *Le calepin d'un flâneur* de Félix Leclerc », *Lectures*, vol. 8, n° 5, p. 141-142.

⁷³ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁴ Il ajoute : « En refermant *Le calepin d'un flâneur* de Félix Leclerc, je serais tenté de dire à l'auteur : "laissez là votre plume et reprenez votre guitare". Pourquoi vouloir à tout prix vider des tiroirs? Car c'est bien là l'impression que laisse l'auteur : il lui fallait 170 pages de texte, alors il a fourni du texte pour 170 pages. D'abord quelques mots sur la langue de ce livre. Rarement livre fut écrit dans une langue aussi populaire, aussi bâtarde. Voici quelques échantillons : mois des *semences*, p. 88; vendeur de *tombes*, p. 31; [...]. Ajoutons à cela des jeux de mots faciles; des charades auxquelles s'amuse les gosses de six ou sept ans [...]. De la pseudo-littérature! Et ce sont ces auteurs que l'on place au pinacle de notre littérature! Pauvre de nous! » Dans Gaston Dulong, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁵ *Ibid.*

Au-delà de l'appréciation générale, la critique s'attarde surtout à l'aspect fragmentaire du livre. On parle alors de « sac de graines mélangées⁷⁶ », de pensées, de maximes, de réflexions, de portraits, d'anecdotes, de calembours, de notations cursives pour désigner les fragments. Julia Richer parle de « phrases détachées et d'impressions fugaces⁷⁷ ». Peu de mots sur la forme même du livre, qu'on réduit à une « enveloppe nouvelle⁷⁸ » sous laquelle les grands thèmes de Leclerc sont développés (la nature, l'amour, la vie, la mort, la détresse humaine). Sur la lecture du livre, pourtant spécifique, on dit qu'on ne peut le « lire d'affilée, sans arrêt de la première à la dernière page⁷⁹ ». Bref, le premier calepin est vu comme un simple réservoir de pensées servant au poète à illustrer ses thèmes de prédilection. On y voit même un signe de facilité, voire de faiblesse littéraire, en reprochant à l'auteur d'avoir « vidé ses tiroirs » pour remplir les 170 pages du calepin, alors que l'écriture de cette œuvre procède d'un choix esthétique qui s'inscrit de façon cohérente dans le parcours de l'écrivain, comme nous l'avons montré plus haut.

Comment les pages manuscrites et les bouts de papier sur lesquels Leclerc inscrivait ses pensées ont-ils pris forme? La première édition du calepin se présente comme un livre de format régulier, un peu plus grand que le format de poche dans lequel il sera réédité plus tard dans la collection « Bibliothèque québécoise ». Le livre n'a donc pas l'apparence d'un calepin, ce « [p]etit carnet de poche sur lequel on note des renseignements, des impressions » (*Le Petit Robert*). La couverture de l'édition originale présente tout de même le titre du livre en écriture manuscrite, ce qui suggère le caractère intime du calepin. À l'intérieur, les fragments se succèdent, séparés chaque fois par trois astérisques. Quelques fragments sont datés (« lundi 16 novembre 1959, Paris »), d'autres titrés (« Chanson », « Fable », « Les hommes »). Ces remarques sont importantes, car nous verrons plus loin comment l'aspect

⁷⁶ Gilles de La Fontaine, « *Le calepin d'un flâneur* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 4, Montréal, Fides, 1984, p. 112.

⁷⁷ Julia Richer, « Le calepin d'un flâneur », *Notre temps*, 28 octobre 1961, p. 5.

⁷⁸ Jacques Keable, « Félix Leclerc en mille phrases », *La Presse*, 11 novembre 1961, p. 10.

⁷⁹ F. Sylvestre, « *Le calepin d'un flâneur* », *Culture*, vol. 23, n° 2, juin 1962, p. 195; cité dans Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *op. cit.*, p. 35.

visuel du calepin évolue à chaque nouvelle publication, pour se rapprocher de l'idéal du calepin de poche. Car si ce premier calepin n'est pas au départ prémédité, les autres le seront.

Le calepin, entendu comme recueil de notations diverses est en fait le prolongement moderne du recueil de maximes, dont la reconnaissance avait été gagnée quelques siècles plus tôt par les moralistes. En effet, parmi tous les types d'œuvres fragmentaires, celles recueillant strictement des aphorismes jouissent très tôt d'une légitimité, si bien que « la sorte de texte qui en résulte [...] est admise depuis longtemps comme genre littéraire⁸⁰ » ou du moins « toléré[e]⁸¹ » par la critique peu encline au discours discontinu, car « l'aphorisme est un petit continu tout plein, l'affirmation théâtrale que le vide est horrible⁸² ». Si le premier calepin de Leclerc renferme des centaines de maximes, il laisse aussi la place à une écriture de l'instantanée plus propre au carnet d'esquisse qu'au recueil d'aphorismes : l'achevé (la maxime) y côtoie l'inachevé (avant-texte). Certains des fragments qu'on retrouve à l'état d'esquisse sont développés par l'auteur ultérieurement, notamment dans son œuvre chansonnière. Donnons pour exemple la chanson « Les moutons sur la rivière⁸³ », enregistrée en 1967. Cette chanson raconte l'histoire de Jeannot le berger, qui, faute de pouvoir conquérir le cœur de Margot, se suicide dans la rivière. Ses moutons, voulant suivre leur maître et non « Margoton la fière qui brisait tout/Le cœur des gars surtout », plongent dans la rivière « à la filée/Un à un sans s'presser ». Il est possible de voir la source de cette chanson dans un très court fragment – paru dans le *Calepin d'un flâneur* en 1961 – dont la marque de l'inachèvement est établie par les points de suspension :

Des moutons sur la rivière, depuis que s'est noyée la bergère... (*CDF*, p. 128)

⁸⁰ Werner Helmich, « Discontinuité donnée et discontinuité recherchée », dans Isabelle Chol (dir. publ.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 30.

⁸¹ Roland Barthes, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 178.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Félix Leclerc, *Tout Félix en chanson*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 148.

Bien sûr, dans le travail de composition, la bergère est devenue un homme, mais outre ce changement, le fragment résume à lui seul tout le drame de la chanson. Un travail qui a pu durer une dizaine d'années avant d'arriver à une version définitive gravée sur disque⁸⁴.

D'autres exemples de l'aspect incomplet de certains fragments du premier calepin peuvent être donnés. On retrouve le premier couplet de la chanson « L'imbécile » (ainsi que le premier vers du second), chanson qui est enregistrée en 1960 (*CDF*, p. 195). La chanson « L'eau de l'hiver » (*CDF*, p. 161) apparaît dans une forme remaniée, chanson qui est pourtant composée en 1954. Par rapport à la version sur disque, celle qui figure dans le calepin contient des ajouts, et certains vers ont été supprimés. La chanson « Perdu, gagné » (1959) est sectionnée dans le calepin : le troisième couplet est inscrit de façon intégrale à la page 29 et les quatre autres couplets apparaissent à la page 18. Enfin, la chanson « Petit pont défendu » (1978) est quant à elle reproduite de façon presque intégrale (*CDF*, p. 91); n'y manque que le premier vers (« En 1940 on chantait des tangos »), qui sera vraisemblablement ajouté en 1978 lors de sa sortie sur disque⁸⁵. Le premier calepin est, pour le chansonnier, un laboratoire intéressant qui lui permet de publier des fragments qui ne seraient pas achevés tout en faisant profiter à son public de ces bribes de poésie. Quant aux chansons ayant déjà fait l'objet d'une publication, peut-être que l'auteur cherche à les revoir dans un autre cadre afin de les améliorer à sa pleine satisfaction.

Au début des années 1960, l'écrivain Leclerc conçoit donc un objet littéraire qui lui permet de s'exprimer en dehors des genres établis. Leclerc se sert même de ce livre pour répondre aux critiques. Le premier fragment du *Calepin d'un flâneur* est à cet égard révélateur. Dans une sorte de prologue sous forme de fable, le narrateur met en scène deux

⁸⁴ Gilles de La Fontaine, auteur de l'article sur le *Calepin d'un flâneur* dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (t. 4, p. 112), est le premier à avoir établi le lien entre ce fragment et la chanson. Celle-ci paraît sur l'album *La vie* en 1967. Nous lui devons aussi les observations qui suivent concernant « L'eau de l'hiver » et « Perdu, gagné ».

⁸⁵ Selon Luc Bellemare la chanson aurait été composée en 1947. Voir « Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc : une analyse des relations texte-guitare », *op. cit.*, p. 167. La chanson « Batelier, batelier » est un autre exemple d'une chanson qui est enregistrée plus de dix ans après sa publication dans le premier calepin. Sa version dans le *Calepin d'un flâneur* (p. 163) diffère légèrement de celle sur le disque *L'alouette en colère* (1972). La fin est quelque peu modifiée.

poètes, glaneurs d'images, forcés de cesser leurs activités pour rentrer dans l'ordre et rapporter de l'argent. Mauvais calcul de la part des forces de l'ordre : « C'est [devenu] un pays muet, aux villes tristes, où le monde claque des dents de froid et de peur et fait semblant d'être heureux⁸⁶. » (*CDF*, p. 12) Les mille images et pensées qui suivent cette fable sont autant de munitions que Leclerc utilise pour renverser la tendance de l'obscurantisme culturel qui règne au Québec pendant une bonne partie de sa carrière et qui veut le museler à plus d'une reprise – à l'instar des deux personnages qu'il met en scène.

1.5.2 *Chansons pour tes yeux* (1968)

Durant les années 1960, la notoriété de Leclerc sur les scènes musicales québécoise et européenne se confirme par de nombreuses tournées de spectacles. Déjà, en 1959, la création du groupe de chansonniers les Bozos, nom donné en l'honneur de la chanson de Leclerc, confirme l'ascendance de celui-ci sur la jeune génération. Un sondage auprès des collégiens le place même en tête des écrivains canadiens-français les plus populaires de l'époque⁸⁷. Le court-métrage *Félix Leclerc troubadour*, tourné par Claude Jutra, ainsi que le documentaire *La vie*, de Jean-Claude Labrecque, montrent un engouement certain de la classe artistique pour l'œuvre du poète. Dans la même veine de reconnaissance, deux études d'ensemble paraissent, les deux écrites par des admirateurs français. En 1964, Luc Bérumont publie *Félix Leclerc*, dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » et, trois ans plus tard, Jean-Claude Le Pennecc fait paraître *L'univers poétique de Félix Leclerc*. Bérumont participe davantage à la construction du mythe de Leclerc qu'il ne fait une étude littéraire proprement dite. Ses analyses cherchent à percer l'homme plutôt que l'œuvre. Le Pennecc fait de même, en citant les textes abondamment pour mettre en lumière les thèmes importants de l'artiste. Dans les

⁸⁶ Désormais, toutes les références aux calepins seront indiquées par les sigles suivants, suivis du folio : *Calepin d'un flâneur* (*CDF*), *Chansons pour tes yeux* (*CPY*), *Le petit livre bleu de Félix* (*PLB*), *Rêves à vendre* (*RAV*), *Dernier calepin* (*DC*).

⁸⁷ Jean O'Neil, « Félix Leclerc recueille 1390 voix chez les étudiants », *La Presse*, 6 avril 1963, p. 6. Yves Thériault arrive deuxième, Saint-Denys Garneau troisième.

années 1960, la reconnaissance de l'auteur possède donc des bases solides, fort de ses succès dans le domaine de la chanson. Malgré la période de production de chansons la plus intense de sa carrière – 45 textes durant cette décennie –, Leclerc ne délaisse pas le théâtre. Il crée en 1963 l'*Auberge des morts subites*, et en 1967, *Les temples*, en plus de faire jouer de nouveau, comme on l'a déjà dit, le *P'tit bonheur*, à Paris, grâce à une subvention du gouvernement québécois.

Dans une entrevue qu'il accorde en 1963, Leclerc, en plus de faire le bilan des dernières années, annonce son intention de publier d'autres calepins : « Des chansons, 75 environ, une dizaine de contes, le même nombre de poèmes, 4 pièces et 10 livres. J'aimerais sortir un calepin tous les trois ou quatre ans⁸⁸. » En 1965, on parle dans les médias⁸⁹ de la publication d'un deuxième calepin pour l'année suivante, mais c'est finalement en 1968 que paraît *Chansons pour tes yeux*⁹⁰, un livre, malgré son titre, qui s'inscrit dans la lignée du premier calepin. En effet, des fragments se succèdent sur la page, en moins grand nombre toutefois que dans l'œuvre de 1961 : 325 apparaissent en tout, sans séparation typographique. Cette omission donne une impression de continuité à l'ensemble des maximes, des pensées, des historiettes et des anecdotes qui s'y trouvent. Le livre, paru d'abord chez Robert Laffont, à Paris, est en outre préfacé par le journaliste français Gilbert Salachas. Après avoir lu la « cinquantaine de pages dactylographiées » qu'on lui avait remises, il a eu cette pensée péremptoire : « Ce bouquin n'est pas destiné aux critiques ni à aucun des membres de la confrérie dite des "esprits supérieurs". Ce n'est pas un traité, c'est une musique. » (*CPY*, p. 13)

⁸⁸ Pierre Luc, « Vie, amour, bonheur, théâtre, nature : voilà les clients du patron de l'*Auberge des morts subites* », *La Patrie*, 31 janvier au 6 février 1963, p. 3.

⁸⁹ « En même temps, il accumule la matière pour un autre *Calepin d'un flâneur* qui paraîtra probablement à l'automne de 1966. » Cité dans Martial Dassylva, « Félix Leclerc et la révolte des jeunes », *La Presse*, 18 décembre 1965, p. 7.

⁹⁰ Édition originale : Paris, Robert Laffont, 120 p. Nous utilisons l'édition Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 1976, 120 p. Format : 1 cm x 11 cm x 16,2 cm.

La mise en garde de Salachas n'y fera rien. Au contraire, ce livre semble faire renaître un vieux débat autour de la figure de Leclerc : certaines critiques ne peuvent se résoudre justement à juger l'écrivain et le musicien sur le même pied. La confusion est peut-être créée par le titre de l'œuvre, qui semble annoncer un recueil de chansons. Mais il y a plus. Le succès populaire et largement consensuel de l'artiste semble porter ombrage à l'écrivain que Leclerc souhaite présenter aux yeux du public. Si le chansonnier, admet André Major dans *Le Devoir*, est « le chef de file malgré lui de tous ceux qui ont voulu chanter le pays et leur cœur », l'auteur ne mérite pas qu'on le présente comme « l'un des écrivains les plus importants du Canada français », ce que fait l'éditeur Robert Laffont. Ce genre de publicité, affirme Major, « abaisse le niveau de qualité de la littérature québécoise ». Pour celui qui sera plus tard auteur d'un carnet de pensées, Leclerc donne à la France en particulier un « visage folklorique et donc rassurant » du Québec, ce qui lui vaudrait une « admiration injustifiée⁹¹ » là-bas. Major n'est pas le seul à avoir jugé le chansonnier supérieur à l'écrivain; Gilles Marcotte faisait de même au début des années 1950. La littérature québécoise, en cours de légitimation, se cherche des modèles qui puissent donner l'image d'une littérature moderne, en phase avec les courants littéraires français qui prônent l'effacement de l'auteur devant le texte et un plus grand travail formel. Il est clair que, dans ce contexte, un simple recueil de pensées comme celui de Leclerc fait trop de bruit en France au goût de certains. La réplique de Leclerc est pourtant inscrite en toutes lettres dès la première page du livre. Le premier fragment est une adresse au lecteur qui enjoint celui-ci à contempler « les mondes [...] dans la goutte d'eau » et « l'araignée qui fera sa toile sous nos yeux » plutôt que les « lanceurs de fusée et les plongeurs dans l'abîme » (*CPY*, p. 17), référence directe aux récentes explorations lunaires. Bref, par ces mots, Leclerc répond aux critiques qui voient la littérature québécoise dans un ailleurs improbable, alors que lui préfère nourrir celle-ci d'images du quotidien qui proposent aux lecteurs de prendre possession de leur monde. L'auteur de la contemplation, à cette époque, s'oppose à l'auteur de l'action et de l'engagement, qui apparaît à partir de 1970. Peut-être est-ce là une autre explication pour justifier les critiques

⁹¹ André Major, « La carte postale de Félix Leclerc », *Le Devoir*, 28 septembre 1968, p. 14.

qui sont portées à son écriture : à l'époque des Ferron et des Aquin, Leclerc fait pâle figure, ancré dans un Québec traditionnel dont il ne s'est pas encore complètement détaché.

Une autre observation qui revient à propos du deuxième calepin concerne l'inachèvement des fragments. Pour Gilles de La Fontaine, une chanson de Leclerc sans musique ne lui rend pas justice : « Entre la chanson et le poème en prose, note-t-il, beaucoup de ces textes arrivent mal à se situer, pour être si peu l'un ou l'autre⁹². » Les chansons seraient donc achevées, à l'opposé de ces « embryons de pensées ou de rêve qui n'ont pas atteint leur forme⁹³ ». L'ironie est qu'un journaliste fait observer à Leclerc, quelques années plus tard, que certaines de ses chansons sont très brèves, lui demandant si cela est dû à la paresse : « certaines de vos chansons durent 45 secondes, elles ne semblent pas terminées⁹⁴ », remarque-t-il. La question se pose en effet : quand une œuvre est-elle achevée, aussi brève soit-elle? Une chanson d'une minute est-elle moins achevée qu'une autre de 40 couplets? Il semble que ce soit plus la qualité poétique des œuvres que La Fontaine remet en question. Cependant, son analyse demeure partielle : la chanson « Les mauvais conseils » (1969) est justement un exemple de texte constitué d'une succession de très courts segments qui, s'ils étaient séparés, pourraient vivre une vie autonome : « La connaissance est loin des livres/Repos fatigue et fatigue repose/Et si tu chantes chante pour toi d'abord/Car l'ignorance a le mépris facile⁹⁵. » Bref, même la chanson n'échappe pas à la fragmentation et à l'inachèvement, qu'on confond souvent avec la concision de la pensée. Mais nous reviendrons plus loin sur cette question, car elle est au centre de toute réflexion sur l'écriture fragmentaire.

⁹² Gilles de La Fontaine, « Chansons pour tes yeux », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 4, Montréal, Fides, 1984, p. 138.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Yves Taschereau, « Félix Leclerc. Le refus de vieillir », *L'Actualité*, vol. 4, n° 2, février 1979, p. 11.

⁹⁵ Félix Leclerc, *Tout Félix en chanson*, *op. cit.*, p. 132.

La réception critique de ce deuxième calepin nous montre comment le rayonnement de la figure du chansonnier affecte positivement la carrière de l'écrivain auprès du public français, où Leclerc possède une légitimité grandissante, alors qu'au Québec la légitimité de l'écrivain est contestée. Il s'agit donc d'un cas de transfert de légitimité, du chanteur vers l'écrivain. Rappelons qu'à cette époque, plusieurs livres de Leclerc sont publiés en France avant de l'être au Québec⁹⁶. Les ouvrages sont donc destinés aux Français, qui sont avides de lire les pensées de ce « Canadien » qui les fascine depuis sa première apparition à Paris en 1950. En ce sens, le public français cherche dans la littérature québécoise l'équivalent d'un Louis Hémon, et il le trouve dans les pensées contemplatives de Leclerc qui est encore tourné vers la nature. En somme, sans la légitimité acquise par la chanson, il est fort probable que les calepins de Leclerc n'auraient jamais existé. Nous pourrions en dire autant d'André Major, qui fut d'abord connu comme romancier, avant de publier deux livres sous forme de carnet, bénéficiant lui aussi d'un transfert de légitimité⁹⁷. Cependant, Major, en publiant ces carnets, annonce qu'il renonce à l'écriture romanesque, alors que Leclerc continue de jouer sur les deux tableaux de la chanson et de la littérature, ce qui explique pourquoi la critique québécoise est si méfiante à son endroit.

Le deuxième calepin permet donc à l'auteur de poursuivre le travail commencé avec le *Calepin d'un flâneur*. Il faut attendre dix ans et la sortie du troisième calepin pour voir et entendre un changement de ton.

1.5.3 *Le petit livre bleu de Félix ou Nouveau calepin du même flâneur* (1978)

Félix Leclerc revient au Québec en 1970 après avoir passé la majeure partie des trois années précédentes en Europe. Il s'installe à l'île d'Orléans où il fait bâtir maison sur la terre de ses ancêtres. Le geste n'est pas que symbolique : déjà, en 1967, Leclerc disait : « Nous

⁹⁶ *Moi, mes souliers*, Paris, Amiot-Dumont, 1955; *Le fou de l'île*, Paris, Denoël, 1958; *Le calepin d'un flâneur*, Fides, Montréal et Paris, 1961; *Carcajou ou le diable des bois*, Paris, Robert Laffont, 1973.

⁹⁷ Il s'agit du *Sourire d'Anton ou l'adieu au roman* (2001) et de *L'esprit vagabond. Carnets* (2007).

revendiquons dignité et respect, vis-à-vis des Anglais. Aujourd'hui, ces derniers sont forcés de nous reconnaître. Sinon, ce sera le séparatisme⁹⁸. » Quelques années s'écoulaient avant qu'il passe de la parole au geste, mais son installation à l'île est vue comme un parti pris pour le Québec. Les événements d'Octobre ne tardent pas à le toucher. Intercepté par des soldats de l'armée canadienne sur le pont de l'île, profondément humilié, il compose en peu de temps l'« Alouette en colère », une chanson qui annonce un tournant dans sa carrière. Jamais Leclerc n'avait été aussi incisif que dans cette description d'une jeunesse aliénée et d'un « fils révolté ». Les années 1970 voient apparaître un Leclerc plus affirmé, ouvertement nationaliste et engagé dans la cause indépendantiste que défend le Parti québécois, sans toutefois en afficher officiellement les couleurs. Plusieurs des 27 chansons qu'il compose durant cette décennie montrent une vision plus radicale du monde, comme « L'encan », « Le chant d'un patriote » et « Le tour de l'île ». Son propos est plus direct, plus ancré dans la réalité populaire, moins allégorique; il dénonce les problèmes sociaux et politiques de son temps, en plus d'aborder de front la question identitaire. Le ton est donné : « J'ai marché pendant trop longtemps dans les sentiers fleuris et embaumés. Il est plus que temps que j'emprunte des sentiers plus fréquentés, les chemins trop souvent piégés sur lesquels marchent six millions de mes frères⁹⁹. » À partir de ces années, le militantisme de Leclerc lui donne accès à un public plus jeune. Ce public, composé entre autres de la jeune génération de chanteurs québécois (les Séguin, Beau Dommage, Sylvain Lelièvre) contribue à faire de Leclerc un patriarche aux yeux de plusieurs¹⁰⁰. Il s'agit d'une nouvelle étape dans la constitution de la figure populaire de l'artiste, plus particulièrement du chanteur, car c'est l'aspect de sa carrière qui prévaudra au cours de la décennie.

Son théâtre se fait aussi plus politique. *Qui est le père?*, comédie dramatique créée en 1973, met en scène un personnage du nom de Jean-Baptiste, aux prises avec l'Américain

⁹⁸ C. Chaput, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁹ « Dossier Félix Leclerc », *L'Encyclopédie de l'Agora*, 2004, en ligne, <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Felix_Leclerc>, consulté le 22 août 2010.

¹⁰⁰ Les Séguin reprennent la chanson « Le train du nord », alors que Leclerc enregistre, en 1978, « La complainte du phoque en Alaska » de Beau Dommage.

Uncle Sam et l'Anglais John Bull, qui lui disputent la paternité du fils qui vient de naître. Cette pièce, qui exprime « d'une façon explicite le thème de l'émancipation politique des Québécois¹⁰¹ », exprime des préoccupations partagées par plusieurs auteurs de l'époque. En abordant les thèmes de l'aliénation, de la révolte, de la domination et de la dépendance sur les plans économique et politique, Leclerc n'est plus considéré comme un artiste d'une autre époque. La contemplation de jadis cède lentement le pas à l'action. *La peur à Raoul*, autre pièce d'inspiration politique, prend l'affiche en juillet 1977. Leclerc s'attaque cette fois aux peurs de la population : peur de l'argent, de l'affirmation, de l'indépendance, etc¹⁰².

En 1973, Leclerc publie un roman, *Carcajou ou le diable des bois*, une œuvre fortement fragmentée. Elle est divisée en 42 chapitres titrés : Leclerc la décrit, dans sa dédicace, comme un livre « d'images et de portraits¹⁰³ ». Alors qu'une critique regrette qu'il n'ait pas plutôt fait de ces courts chapitres des chansons¹⁰⁴, une autre voit au contraire ceux-ci comme des fragments plus achevés que les maximes de ses calepins : « *Carcajou* est un heureux retour à la littérature, qui fait oublier la sagesse un peu courte du *Calepin d'un flâneur*. Félix Leclerc [...] pousse la réflexion à un niveau supérieur, celui du conte où il excelle¹⁰⁵. » On ne semble toujours pas s'entendre sur la valeur littéraire du style bref de Leclerc. La critique n'apprécie guère les œuvres qui hésitent entre l'achevé et l'inachevé, préférant souvent les ignorer. Le type de critiques que reçoit Leclerc rappelle le sort réservé en 1918 à *La Scouine*, d'Albert Laberge. Œuvre de facture très similaire au roman *Carcajou*, elle « se présente [...] sous la forme d'un court roman divisé en trente-quatre chapitres¹⁰⁶ ». Au sujet du roman de Laberge,

¹⁰¹ Josée Neron, « *Qui est le père?* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 5, Montréal, Fides, 1987, p. 755.

¹⁰² Jamais publiée. Ginette Pelland en fait une description et une analyse dans son ouvrage *Félix Leclerc, écrivain du pays*, Montréal, Michel Brûlé, 2008, p. 237-243.

¹⁰³ Félix Leclerc, *Carcajou ou le diable des bois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 7.

¹⁰⁴ Gilles de La Fontaine, « *Carcajou ou le diable des bois* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 5, p. 98.

¹⁰⁵ Réginald Martel, « Cette félicité signée : Félix », *La Presse*, 10 février 1973, p. D3.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 169.

Jean-Pierre Boucher, auteur d'un essai sur le recueil de nouvelles, nous rappelle que « sans s'interroger davantage, on a conclu hâtivement de la brièveté de l'ensemble à un manque de souffle de l'auteur, et de la multiplicité des chapitres à la discontinuité et à l'incohérence. Conclusion : Laberge ne compose pas, il accumule¹⁰⁷ ». La même critique est adressée au roman *Carcajou*, « cet ensemble de nouvelles aux allures de contes, dont le fil conducteur, plutôt lâche, n'arrive pas à constituer ce qu'on pourrait appeler un bon roman à tiroirs¹⁰⁸ ». L'exemple de *La Scouine* nous aide à cerner la place réservée aux œuvres de Leclerc dans le champ littéraire; le problème du genre se pose – entre conte, roman, portrait, chanson –, et semble compromettre les chances de Leclerc d'être reconnu par l'histoire littéraire.

C'est durant les années 1970 qu'on reconnaît aussi l'apport de l'artiste à la culture québécoise et francophone en lui remettant plusieurs prix¹⁰⁹. Leclerc acquiert ainsi une stature plus imposante auprès de ses pairs et du public. Sa renommée est d'autant plus grande que sa présence en public diminue au cours de la décennie. Il est bien difficile d'avoir accès au poète de l'île, de plus en plus reclus sur ses terres. Sa santé déclinante ne favorise pas non plus ses sorties publiques, surtout à la fin des années 1970. Il prend part néanmoins activement à quelques événements à caractère politique, au Québec comme en France¹¹⁰.

En décembre 1978, Leclerc sort simultanément le disque *Mon fils*, le dernier enregistré par le chansonnier, et le *Petit livre bleu de Félix*, sous-titré *Nouveau calepin du même flâneur*¹¹¹, troisième volet de la série. C'est la maison « Les Nouvelles éditions de l'Arc »,

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Gilles de La Fontaine, « *Carcajou ou le diable des bois* », *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁹ En 1973, il reçoit le Grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros pour l'ensemble de son œuvre. En 1975, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal lui décerne le prix de musique Calixa-Lavallée. Le prix Denise-Pelletier lui est remis en 1977 en reconnaissance de sa carrière dans le domaine des arts de la scène.

¹¹⁰ Parmi ceux-ci, on peut nommer sa participation à la Superfrancofête en 1974 et sa présence à un spectacle de la Saint-Jean-Baptiste tenu au Stade olympique en 1977. Il participe aussi à un spectacle du Parti communiste français en septembre 1977, la Fête de l'Humanité.

¹¹¹ Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 302 p. Format : 2 cm x 10,3 cm x 16 cm. Première et seule édition.

dirigée à l'époque par Gilles Vigneault, qui prend en charge l'édition du livre. Le format de poche contraste avec l'édition grand format du premier calepin. Les fragments – contes, fables, maximes, chansons, poèmes, saynètes – sont cette fois-ci séparés par des pictogrammes – renard, fleur, lion, sapin, etc. – créés par le concepteur graphique du livre, Claude Fleury. On compte 459 fragments dans le calepin, faisant de lui le second plus volumineux. Quant au disque, il est orchestré par le musicien François Dompierre, comme l'avait été l'album *Le tour de l'île*, lancé trois ans plus tôt. Ces associations avec Vigneault et Dompierre témoignent d'une volonté de l'artiste de renouveler son style, tout en restant fidèle à lui-même; l'édition du livre et l'orchestration du disque demeurent sobres et discrètes.

Par ce double lancement qui a lieu lors d'une visite éclair à Montréal, Leclerc attire l'attention de la presse écrite et plusieurs articles paraîtront dans les mois suivants, portant autant sur le disque que sur le calepin. L'accueil est favorable et aucune fausse note ne marque la publication du livre comme ce fut le cas lors de la parution de *Chansons pour tes yeux*. L'époque semble révolue où l'écrivain était « à peu près ignoré de la critique officielle et universitaire, quand il n'était pas attaqué avec mépris¹¹² ». On n'hésite plus à parler d'écrivain ou de poète populaire pour décrire celui qui avait vendu, en date de cette année 1978, plus de 500 000 volumes des 19 titres publiés chez Fides. Pas étonnant, par ailleurs, qu'on omette le nom de famille dans le titre du livre : Leclerc se passe désormais de présentation.

Si la couverture médiatique de ce calepin est importante, c'est en partie à cause du contexte politique qui règne au Québec. En ces années préréférendaires, le petit livre à la couverture bleue a tout l'air d'un manifeste politique à l'usage à la fois du lecteur et de l'électeur québécois. Leclerc fait alors partie des artistes dont la voix compte le plus dans le débat sur la question nationale. Et comme ses interventions publiques se font rares, le calepin vient rompre son silence. Bref, le retour définitif de Leclerc au pays en 1969, son engagement politique visible dans ses chansons et la publication de son calepin à une époque clé de l'histoire semblent satisfaire la critique, qui ne voit plus en lui une menace à l'image de la

¹¹² Jean Royer, « Dans l'intimité des mots », *Le Devoir*, 28 avril 1979, p. 21.

littérature québécoise à l'étranger. D'autant que le *Petit livre bleu de Félix* est publié seulement au Québec et est destiné au public québécois.

Leclerc profite du *Nouveau calepin* pour développer sa pensée sur le plan politique. Bien sûr, quelques chansons avaient auparavant abordé le thème du pays, mais ici il profite d'un espace moins circonscrit pour livrer sa pensée. L'écriture du calepin s'en ressent, qui est beaucoup plus ample, plus étoffée aussi. Aux formes brèves que Leclerc pratique depuis le premier calepin, s'ajoutent de courts textes en prose à saveur politique. Le nouveau calepin contient de nombreux textes qui font plusieurs pages, ce qui est très rare dans les deux premiers essais. Des textes comme « Bizarreries entendues sur la rentabilité à l'île d'Orléans », d'une longueur de sept pages, montrent un écrivain plus affirmé, moins prolix, qui prend la plume pour décrier des réalités sociales et environnementales qui le choquent. Il donne une clé importante de cette nouvelle position dans un autre passage où il définit le rôle du poète dans la société :

[...] Le poète est le miroir de son temps. Parler de jardins de roses quand le sang coule dans la rue n'est ni réaliste, ni brave, ni utile. Dénoncer les abus, protéger les faibles a toujours été le rôle d'hommes libres comme le poète. [...] (*PLB*, p. 106)

Par cette affirmation, Leclerc montre qu'il suit la marche naturelle de la majorité des Québécois. À la manière d'un René Lévesque, il ne précède pas les aspirations de ceux-ci, mais agit à titre d'accompagnateur.

L'écrivain militant et engagé qu'il montre dans ce nouveau calepin ne met pas de côté le poète de la contemplation et l'homme de la nature qu'il est depuis toujours. L'« écrivain intimiste¹¹³ », qu'on range aux côtés d'un Gilles Archambault, est aussi un fabuliste qui met en scène des animaux pour mieux peindre un travers de la société (« L'assemblée contradictoire ») ou la faiblesse morale d'un compatriote. Le philosophe, comme plusieurs commentateurs le nomment, nourrit en outre une œuvre de réflexions portant sur la vie, l'amour et la mort, des thèmes qui lui sont chers et qu'il ne cesse d'approfondir : « Je suis

¹¹³ *Ibid.*

pour la peine de vivre », lance le poète dans le nouveau calepin. Peut-être inspirés par le format de poche du livre, plusieurs commentateurs voient dans ce calepin une invitation au ressourcement spirituel, le nommant tour à tour « bréviaire », « viatique », « livre-missel », « livre de chevet ». Même Leclerc y voit une œuvre que le « lecteur puisse [...] apporter avec lui à son travail ou ailleurs et en lire des extraits à tout moment¹¹⁴ ».

Dans le *Petit livre bleu de Félix*, Leclerc s'éloigne de la maxime pour créer des œuvres qui contiennent de courtes pensées qu'on pourrait nommer des micro-essais ou micro-pamphlets, ces petits fragments où Leclerc livre son opinion de façon lapidaire et sans appel :

Diversité des nations, richesse de l'univers!
 Quelle pauvreté si la terre entière ne parlait que l'anglais! Une seule religion, une seule couleur de peau, une seule monarchie, une seule chemise, une seule température, un seul menu, une seule grande communauté quel ennui, quelle mesquinerie! Ce « way of life » sent la taupe, l'homme de caverne, le colon, le club fermé! (*PLB*, p. 243)

Ce type d'essais embryonnaires, qui dévoile la pensée de l'auteur sur des sujets d'actualité comme la question culturelle ou linguistique du Québec, est propre au genre du calepin qui, au contraire du journal, se concentre sur la pensée et non le moi intime. On sent que ce type de fragment pourrait être développé davantage – les points de suspension montrent souvent cette possibilité –, mais Leclerc préfère leur forme courte et directe :

Il y a un mur devant moi, je ne peux pas passer : c'est un homme qui ne parle pas ma langue. À l'étranger c'est normal, mais chez moi... (*PLB*, p. 200)

Si les calepins de Leclerc sont à la fois un laboratoire des œuvres à venir et un laboratoire de la pensée critique, ils jouent aussi le rôle de recueil. Dans le *Petit livre bleu de Félix*, en plus d'inclure presque toutes les chansons de l'album *Mon fils*, Leclerc insère des textes narratifs déjà publiés ailleurs ou des scènes de théâtre déjà jouées. Le calepin se fait alors moins avant-texte que recueil de type anthologique, c'est-à-dire un recueil qui se veut

¹¹⁴ Louis-Guy Lemieux, « Pour renards avertis », *Le Soleil*, 13 janvier 1979, p. E1.

« une entreprise de récupération, de reprise¹¹⁵ ». Par exemple, la pièce *l'Eau qui coule*, écrite en 1966 pour la troupe des Gesteux, est reproduite entièrement dans le *Petit livre bleu de Félix* (p. 264-280). Le texte est précédé d'une adresse au lecteur qui est invité à découvrir l' « histoire de F.X., un habitant, à qui arrive une chose extraordinaire que le curé se charge de lui annoncer ». Aussi, un court extrait de la pièce *Maluron*, créée en 1947, mais jamais publiée à ce jour, paraît dans le même calepin (p. 111-113). D'autres textes, de type essayistique, avaient déjà paru ailleurs¹¹⁶. Il s'agit des textes « Des étrangers dans nos murs » (*PLB*, p. 53) et « L'histoire de Jean-Baptiste racontée par son employeur » (*PLB*, p. 71). Le cas de la chanson « Le 16 novembre 1976 l'an 1 du Québec » (*PLB*, p. 126) est le plus intéressant (voir fig. 1.1, p. 44). Écrit « au dos d'un menu de restaurant¹¹⁷ » entre Quimper et Paris le soir de la victoire du Parti québécois, le 15 novembre 1976, le texte est ensuite lu à la radio et à la télévision française¹¹⁸, publié dans un journal québécois, enregistré sur l'album *Mon fils* puis inclus enfin dans le *Petit livre bleu de Félix*.

Calepin le plus achevé, le plus inspiré des cinq, le *Petit livre bleu de Félix* contient une tension créatrice entre le poète engagé et l'écrivain intimiste. Quel autre format de livre peut faire côtoyer un texte sur l'indépendance à venir et un autre sur le bonheur? Voyant dans ce genre un espace de liberté, Leclerc y consacre de façon exclusive les dernières années de sa vie d'auteur.

¹¹⁵ Irène Langlet, « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littérarité : Paul Valéry et Robert Musil », dans François Dumont (dir. publ.), *Approches de l'essai. Anthologie*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2003, p. 253.

¹¹⁶ Selon André Gaulin, « *Le petit livre bleu de Félix* », dans Gilles Dorion (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 6, Montréal, Fides, 1994, p. 628.

¹¹⁷ « Un poème qui passera à l'histoire », *L'information nationale*, décembre 1976, p. 19. L'article ainsi que le manuscrit original du texte peuvent être consultés à la page web suivante : <<http://pistard.banq.qc.ca/>> (cote : P1000, S3, D2405).

¹¹⁸ Diffusé le 17 novembre 1976 par TF1 et publié par le journal *Le Monde* le 20 novembre. Selon Jacques Erwan, « Félix Leclerc », *Paroles et musique*, n° 38, mars 1984, p. 19.

1.5.4 *Rêves à vendre ou Troisième calepin du même flâneur* (1984)

Le 20 mai 1980, Félix Leclerc est dans les coulisses du Colisée de Verdun en attente des résultats du référendum sur l'avenir du Québec. René Lévesque l'a choisi pour annoncer à la population la victoire de l'option du Oui, le cas échéant. Constatant à sa grande déception les résultats, Leclerc s'en retourne le soir même dans son île. Mais l'artiste n'avait pas dit son dernier mot. Quatre ans plus tard, la figure de proue des artistes pour l'indépendance publie le troisième calepin du même flâneur, *Rêves à vendre*¹¹⁹, fruit de ses dernières années de réflexion. Leclerc ne se laisse pas toucher par le désenchantement comme d'autres artistes le sont après la défaite référendaire. Le calepin cultive toujours le rêve du pays à faire, en mettant cette fois-ci l'accent sur la question linguistique : c'est sa « préoccupation, [s]on espérance¹²⁰ ». D'entrée de jeu, il annonce au lecteur qu'il éparpillera différentes « options au hasard de ce livre » (*RAV*, p. 22) concernant l'avenir du français au Québec : « Trois Canada », « Pour un Québec bilingue », « Pour un Canada anglais », « Pour un Canada français », « Pour un Canada bilingue » et enfin « Pour un Québec français ». Cette série de petits essais, marqués par l'humour, l'ironie et le ton polémique de l'auteur, forment la ligne directrice du calepin et contribuent à son unité. Retiré dans son île, Leclerc n'en demeure pas moins un lecteur attentif de la politique québécoise et canadienne; il continue, malgré la défaite référendaire, à alimenter le débat.

Ce calepin, publié aux « Nouvelles éditions de l'Arc », est lancé en compagnie de Gilles Vigneault, qui admet tout de même avoir dû insister auprès de Leclerc pour qu'il publie ses réflexions. C'est que Leclerc, depuis la fin des années 1970, ne chante plus sur scène. Sa présence en public se fait rare et il écrit, dit-il, « pour [s]'amuser, pour [s]a femme, pour [s]es enfants¹²¹ ». Il envoie néanmoins à l'éditeur « une liasse de papiers, enveloppée dans du

¹¹⁹ Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 250 p. Format : 1,6 cm x 10,3 cm x 15,9 cm. Première et seule édition.

¹²⁰ Julie Stanton, « Toujours l'indépendance! », *Le Devoir*, 5 mai 1984, p. 35.

¹²¹ Jacques Samson, « Invitation à rester là », *Le Soleil*, 5 mai 1984, p. F1.

papier brun et retenue par une cravate¹²² ». Claude Fleury, illustrateur, retient l'idée pour la conception de la couverture du livre. Il crée aussi de nouveaux pictogrammes pour séparer les 333 fragments qui le composent (ours polaire, corde à linge, motoneige, etc.). Il s'agit, en outre, du même format de poche que celui du *Petit livre bleu de Félix. Rêves à vendre* montre cependant une plus grande structure que le précédant calepin. Plus d'une centaine de fragments sont titrés, ce qui permet au lecteur de s'y retrouver plus facilement. Ces textes sont généralement plus longs que les maximes et courtes observations que Leclerc pratique encore, mais avec moins d'insistance. On sent que l'écrivain n'est plus celui du premier calepin qui écrit entre deux spectacles de très courts fragments; la prose est ici plus développée et le livre renferme un des textes les plus longs de tous les calepins : « Curriculum vitae de la super vedette » (*RAV*, p. 153-162). Dans ce récit qui caricature l'ascension d'un artiste anonyme, les phrases sont brèves, coupées avant la ligne et les nombreuses énumérations donnent du rythme à l'ensemble. La voix du conteur, voire du chansonnier, perce à chaque interjection :

[...] Quinze lignes de ses mots
quinze étages de granit!
Il a ramené le clin d'œil dans un pays tragique
qui ne savait ni rire ni créer.
Il a remis l'espoir en marche! [...] (*RAV*, p. 160)

Rêves à vendre est la dernière œuvre publiée par l'auteur de son vivant. Il continue à écrire durant les années suivantes, tout en portant un regard particulier sur l'œuvre qu'il a construite au fil des ans. Dans la dernière année de sa vie, Leclerc relit les 19 titres qu'il a publiés, tous genres confondus. Le 7 avril 1988, il adresse une lettre à Gilles Boulet, alors président de l'Université du Québec, dans laquelle il lui demande d'écrire l'introduction de ses « Œuvres poétiques », qu'il compte publier à l'automne. Il écrit : « J'ai retouché, revu, corrigé, enrichi, effacé et pris la crème de 12 de mes 19 livres (quatre sur le théâtre, un sur la chanson, qu'on ne touche pas et deux [autres ont été] enlevés). [...] De ces 12 livres expurgés, un brouillon très propre en est sorti avec ratures et retouches. [...] Considérez cette

¹²² *Ibid.*

demande comme faisant partie d'un projet unique au Québec¹²³. » Leclerc n'expédiera jamais la lettre à son destinataire. Il meurt avant de le faire, le 8 août 1988, à l'île d'Orléans. Son souhait toutefois se réalisera. En 1994, *Les œuvres de Félix Leclerc choisies et corrigées par Félix Leclerc* sont publiées par l'éditeur Henri Rivard, en quatre tomes, dans une édition « de prestige¹²⁴ ». Les quatre calepins s'y retrouvent, en plus du *Dernier calepin*¹²⁵, cinquième et dernier de la série, qui est publié à titre posthume en octobre 1988.

1.5.5 *Dernier calepin* (1988)

Écrits entre janvier 1986 et juin 1988, comme l'indique l'auteur à la fin de l'œuvre, les 273 fragments qui composent le *Dernier calepin*¹²⁶ s'inscrivent dans la lignée du *Petit livre bleu de Félix* et de *Rêves à vendre*, tant par leur présentation matérielle (format, aspects visuels, édition) que par les questions politiques qu'ils soulèvent, linguistiques en particulier. Des textes comme « Interdire la langue française au Québec », « Charte des langues au Québec » et « Souhaits pour le futur de la francophonie » montrent un auteur toujours prêt à dénoncer les dangers du bilinguisme et l'apathie des siens en matière de défense de la langue. Mais l'homme qui se révèle le plus dans ce calepin, c'est celui qui tourne un regard nostalgique sur sa vie. Il évoque certains moments importants de sa carrière et effectue un retour aux sources de son inspiration dans quelques textes poétiques où il se range avec les « outardes, les innocents, les contemplatifs » (« Bilan », *DC*, p. 93) et où il entend l'appel de la Terre, à qui il adresse un poème d'amour (« Terre, jamais je ne t'oublierai », *DC*, p. 190-191). Le *Dernier calepin*, qui a peu d'écho dans la presse, est considéré par Gilles Vigneault,

¹²³ Félix Leclerc, « Lettre à Gilles Boulet », *Les œuvres de Félix Leclerc choisies et corrigées par Félix Leclerc*, t. 1, Saint-Charles-sur-Richelieu, Henri Rivard éditeur, 1994, p. 11-12.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹²⁵ « Son dernier livre, qui devait s'intituler *Le cinquième calepin* (dans la série des *Calepins du flâneur*) était déjà chez l'éditeur, Les Nouvelles éditions de l'Arc, et devait paraître à l'automne. "Le titre sera sûrement changé, compte tenu des événements", a précisé M. Jobin. » Cité dans Denis Lessard, « Deux services religieux pour Félix », *La Presse*, 10 août 1988, p. A1.

¹²⁶ Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 191 p. Format : 1,4 cm x 10,3 cm x 15,9 cm. Première et seule édition.

l'éditeur du livre, comme un « testament ». « Le testament, dit-il, c'est l'héritage sur des disques et des milliers de pages, mais c'est aussi ce petit livre bleu¹²⁷. » Héritage que plusieurs lecteurs s'approprient encore aujourd'hui, en citant les pensées de Leclerc dans les tribunes publiques¹²⁸.

Le calepin *Rêves à vendre* et le *Dernier calepin* comptent aussi leur lot d'inédits et de reprises. Parmi eux, « Papillon, volage papillon¹²⁹ » (*RAV*, p. 181), « Curriculum vitae de la super-vedette¹³⁰ » (*RAV*, p.153-162), « Les emplois fiables¹³¹ » (*DC*, p. 36-38), « Les escales de ma vie¹³² » (*DC*, p. 124-128) « La loi 101¹³³ » (*DC*, p. 181-182). Fait intéressant, trois contes parus initialement dans le recueil *Allegro*¹³⁴, en 1944, sont repris dans le *Dernier calepin* dans des versions abrégées : « Le patriote », « Le rival » et « Histoire d'une mouche » (*DC*, p. 138, 145 et 164). Ce dernier texte porte la mention « Lumière sur un vieux souvenir des années 1940 », ce qui incite le lecteur à retourner flâner dans les premiers contes de l'écrivain pour en découvrir la version originale.

La série des calepins occupe donc une place de choix dans l'œuvre de Leclerc. Aux côtés des chansons et des œuvres narratives, les calepins permettent à l'auteur de pratiquer une écriture libre, sans les contraintes que le théâtre ou la chanson peuvent lui imposer. En

¹²⁷ Georges Lamon, « Le testament de Félix Leclerc », *La Presse*, 19 novembre 1988, p. E3.

¹²⁸ Certains textes sur la langue, comme « Interdire la langue française au Québec », sont repris par des organismes qui militent pour la protection du français. En 2010, ce texte a été publié dans la revue *Québec français* par l'Association québécoise des professeurs de français en signe d'opposition à la Loi 103. Voir le n° 158, été 2010, p. 40-41.

¹²⁹ Il s'agirait d'une chanson ou d'un poème inédit. Le texte, dans le calepin, est daté de 1940.

¹³⁰ Publié dans *Le Devoir*, le 19 janvier 1985, p. 19.

¹³¹ Texte lu le 6 juin 1988 lors du festival « Un geste pour la paix » et publié après la mort du poète le 13 août 1988 dans *La Presse*, soit avant la publication du *Dernier calepin*.

¹³² Publié la première fois dans *Le Soleil*, le 30 novembre 1986. Publié de nouveau dans *Le Soleil*, le 9 août 1988, p. A6.

¹³³ Publié dans l'*Action nationale*, vol. 76, n° 5, janvier 1987, p. 408-409.

¹³⁴ Félix Leclerc, *Allegro, op. cit.*, p. 189, 79 et 93.

même temps, l'écriture du calepin n'est pas étrangère au style qu'il avait en grande partie développé à la radio : le fragment, la brièveté, le texte discontinu marquent son œuvre du début à la fin de sa carrière. Cette constance sur le plan du style n'empêche pas l'auteur d'évoluer sur le plan des idées. On l'a dit, le troisième calepin se distingue des deux premiers par l'apparition de thèmes identitaires et politiques, qui nécessairement amènent certains textes de Leclerc à devenir plus explicites, et donc plus longs.

Les calepins que Leclerc publie entre 1961 et 1988 sont des œuvres rédigées avec une intention manifeste d'être lus par le public, ce qui les distingue clairement des carnets d'enquête ou d'esquisse qui ont une fonction purement utilitaire et qui sont destinés aux archives de l'écrivain. Cependant, nous venons de voir que ceux de Leclerc sont un lieu d'expérimentation pour l'écrivain et surtout pour le chansonnier. Ils se situent à mi-chemin entre le recueil de maximes que composaient les moralistes des XVII^e et XVIII^e siècles et le carnet d'écrivain – forme beaucoup plus ouverte –, jouissant d'une double reconnaissance et profitant de toutes les potentialités d'un tel genre. Leur publication permet à l'auteur d'insérer des textes qui avaient connu une diffusion restreinte, pour les faire connaître d'un plus large public. Le calepin devient un outil qui, avec le temps, acquiert des fonctions qu'il n'avait pas au début : Leclerc ose renouveler le genre du recueil de maximes sans perdre de vue la présence du flâneur qui assure l'unité de l'ensemble et qui lui donne entière liberté de composition.

Dans les calepins, plusieurs tensions animent la figure de l'auteur, peut-être davantage que dans les autres types d'œuvres. Tension entre le flâneur de la ville et celui des champs, entre l'homme contemplatif et l'homme d'action, entre le politique et l'intimisme et entre l'écrivain et le chansonnier, à qui on le ramène toujours. On retrouve donc, sous le couvert du calepin, toutes les dimensions de l'artiste, tiraillé bien souvent entre le désir de plaire à un public fidèle et celui de répondre à une critique difficile à son égard. Une analyse plus attentive de la pratique d'écriture et de la posture énonciative de l'auteur nous permettra maintenant de creuser davantage la question de sa position dans le champ littéraire.

CHAPITRE II

LE FLÂNEUR

Le flâneur apparaît dans l'Europe industrialisée du XIX^e siècle, « avec l'urbanisation accélérée et la prolifération de la littérature urbaine¹ ». Le philosophe Walter Benjamin fait remonter l'origine du flâneur aux physiologistes, ces auteurs qui, vers les années 1840, empruntent la voie du portrait, de l'esquisse et de l'anecdote pour dépeindre les types sociaux et professionnels parisiens, comme le poète, le bourgeois et le médecin. L'ensemble des petits textes illustrés qu'ils publient en format de poche donne une vision globale de la nouvelle société marchande, raison pour laquelle Benjamin qualifie cette littérature de « panoramique² ». Le flâneur, un des types décrits par les physiologistes, est un déambulateur oisif qui arpente, sans but précis sinon celui de se perdre, les rues de Paris pour observer les changements d'une société entraînée dans la grande aventure du capitalisme industriel. Qu'il soit simple badaud ou écrivain, le flâneur est un spectateur attentif du paysage urbain en pleine transformation. La construction des Grands Boulevards et des passages, ces galeries commerciales parisiennes, facilitent d'ailleurs les déplacements du flâneur et multiplient ses points de vue. Tout concorde donc à faire apparaître cette figure dans la poésie et la littérature. Alors que Jean-Jacques Rousseau, près d'un siècle plus tôt, représente l'écrivain type du promeneur solitaire qui philosophe à la campagne, Charles Baudelaire est l'emblème

¹ Christina Horvath, « La déambulation comme démarche documentaire : Zones de Jean Rolin », dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir. publ.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 248.

² Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002 [1955], p. 57.

du flâneur à la ville. Il se détache du physiologiste en poétisant les bribes d'images qu'il recueille à la volée et en mettant en scène le flâneur dans ses poèmes. Benjamin, qui fait l'étude de la figure du flâneur chez Baudelaire, cite d'ailleurs le poème « À une passante » pour illustrer l'homme qui « cherch[e] un refuge dans la masse de la grande ville³ » afin de mieux percevoir les mystères de la nature humaine : « La rue assourdissante autour de moi hurlait⁴ », écrit Baudelaire. De ce chaos, l'anecdote et l'éphémère – « Fugitive beauté⁵ » – ressortent et servent de matériau à l'écrivain déambulateur.

Pour bien situer la figure du flâneur dans l'histoire littéraire, il faut regarder du côté d'une possible filiation québécoise, à laquelle pourrait appartenir Leclerc. À l'instar de Paris, Montréal vit une période de transformations importante au XIX^e siècle, avec les débuts de l'industrialisation : « entre 1845 et 1870, la population montréalaise fait plus que doubler, passant de cinquante mille à cent sept mille habitants⁶ », explique Gilles Marcotte dans un article sur une chronique d'Hector Fabre (1834-1910), journaliste, écrivain et diplomate. Fabre est un des premiers à faire entrer la figure du flâneur dans la littérature québécoise, par le biais d'une chronique intitulée « La vieille rue Notre-Dame⁷ », qui constitue un petit traité de la flânerie. La rue Notre-Dame, à Montréal, est pour Fabre un lieu de prédilection pour s'y adonner, mais un lieu en perte, car le tramway et les grands travaux de modernisation altèrent le cachet ancien de la rue. De tous les types de flâneurs qu'il présente (« cosmopolite », « amateur », « ordinaire », « timide », « d'occasion », etc.), le flâneur « moderne » est celui qui se laisse le moins importuner par le paysage urbain en transformation : « Il n'a d'autre but que la flânerie, écrit Fabre. Sa curiosité s'adresse à tout. Plus il y a de passants, de passantes, plus il y a de spectacles, plus il est joyeux. Mais il sait se

³ Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*

⁶ Gilles Marcotte, « Un flâneur, rue Notre-Dame », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, 1991, p. 29. L'article de Marcotte porte sur la chronique de Fabre intitulée « La vieille rue Notre-Dame ».

⁷ Hector Fabre, *Chroniques*, Québec, Imprimerie de l'événement, 1877, p. 37-42.

contenter de peu et trouver sa proie dans la disette comme dans l'abondance⁸. » Le flâneur moderne, cet « être multiple⁹ », en phase avec son époque et à l'aise dans l'adversité est tout à l'opposé du flâneur du passé, qui déserte les pavés pour gagner la verdure : « Il y a encore quelques flâneurs du passé, écrit Fabre, mais ils flânent peu dans la rue Notre-Dame. Ils ne font qu'y passer. Comme ils se promènent surtout pour leur santé, ils vont chercher le grand air dans les grands chemins, aux environs de la Montagne¹⁰. » Ce flâneur du passé nous intéresse particulièrement dans le cas d'une analyse du flâneur chez Félix Leclerc, quand on connaît le penchant de ce dernier pour la nature. Nous y reviendrons plus loin.

Le flâneur a considérablement changé le visage de la littérature, autant au Québec qu'en Europe. L'écrivain, en s'appropriant cette figure, porte un nouveau regard sur le monde; en sortant de son atelier et en empruntant les rues de la ville, il a le loisir de côtoyer physiquement ses sujets de roman ou de poème en devenant et de fréquenter, calepin à la main¹¹, les lieux qu'il dépeindra dans ses livres :

[La flânerie] est un principe dynamique de métamorphose à cause de sa capacité à rompre avec la vision naturelle ou son simulacre perspectiviste [...]. Sans cesse la fonction de la flânerie, comme concept opératoire de la naissance d'une nouvelle esthétique, sera de passer d'une représentation à une vision, à une méditation sur l'homme ordinaire, qui fait les foules autant que les plus grandes solitudes¹².

Dans la rue, le flâneur est en contact avec le fait divers, l'anecdote, de même qu'avec le quotidien de l'homme ordinaire et anonyme. Il se démarque tout de même de celui-ci, car il

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ Nous pourrions dire aussi « caméra au poing », en pensant au cinéaste Pierre Perrault, « l'explorateur du direct », comme le nomme Daniel Laforest dans son article « La cartographie du sensible », dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir. publ.), *op. cit.*, p. 143-158. L'artiste flâneur n'est pas que littéraire, il est présent dans plusieurs domaines, comme la peinture et le cinéma.

¹² Suzanne Liandrat-Guigues, « Une perception appareillée », *Propos sur la flânerie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 19-20.

s'attarde à souligner, à mettre en lumière ce que le passant non avisé ne voit pas, aveuglé par l'abondance des stimuli urbains. Le flâneur désire faire ressortir de la masse d'événements qui surviennent dans les villes des images particulières, raison pour laquelle Liandrat-Guigues parle du passage d'une « représentation à une vision », vision nécessairement moins abstraite, plus en prise sur le réel.

Chaque flâneur parvient différemment à sonder son monde. Pour l'écrivain allemand Franz Hessel, dans ses *Promenades dans Berlin* (1929), « flâner est une sorte de lecture de la rue où les visages, les étalages, les vitrines, les terrasses de café, les tramways, les autos et les arbres deviennent de pures lettres¹³ ». Aussi bien dire que tout peut devenir prétexte à l'écriture. Plus près de nous, le Québécois André Carpentier concentre ses déambulations autour d'un lieu précis, que ce soit les ruelles montréalaises dans le cas de son premier recueil, ou les cafés de la métropole pour son deuxième¹⁴. Son point de vue sur le monde est en continuel déplacement; chaque flânerie lui apporte son lot d'observations qu'il consigne dans un calepin : « Avec la flânerie, écrit Liandrat-Guigues, se dessine un nouveau partage du sensible qui [...] repose sur le décentrement, la discontinuité, la sérialité, d'une part, et d'autre part, la montée en puissance du quelconque, en accord avec la marche et le mouvement de la ville¹⁵. » La flânerie apporte à la littérature cette idée du mouvement, qui entraîne nécessairement la fragmentation de l'écriture, si elle veut être le juste reflet du réel. En flânant, l'écrivain s'autorise à rédiger sous forme brève et fragmentaire les pensées qui lui viennent en tête, car tout lui apparaît dans le désordre, la discontinuité, la confusion. Le fragment, vu comme le résultat d'une déambulation, est d'ailleurs considéré comme « un

¹³ Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, p. 141; cité dans Robert Dion, « Franz Hessel ou l'Art difficile de la promenade », dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir. publ.), *op. cit.*, p. 213.

¹⁴ André Carpentier, *Ruelles, jours ouvrables - flâneries en ruelles montréalaises* : récit, Montréal, Boréal, 2005, 361 p. et, du même auteur, *Extraits de café*, Montréal, Boréal, 2010, 342 p.

¹⁵ Suzanne Liandrat-Guigues, *op. cit.*, p. 12.

emblème d'une certaine modernité¹⁶ », en ce sens qu'il reflète la fragmentation du temps et de l'espace des sociétés industrielles.

Nous sommes maintenant en mesure de nous questionner sur le sens du terme « flâneur » que Leclerc utilise pour nommer ses calepins. Il s'agit là d'un choix qui n'est pas accidentel. La figure du flâneur chez Leclerc influence autant l'écriture que la posture énonciative de l'écrivain et elle s'harmonise en partie au flâneur baudelairien et fabrien.

2.1 « Flâneur à la ville comme aux champs¹⁷ »

Avec ses « calepins d'un flâneur », Félix Leclerc s'inscrit dans la lignée des déambulateurs urbains. En effet, il écrit une partie des fragments qui figurent dans son premier *Calepin d'un flâneur* lors de ses longs séjours dans l'Europe de l'après-guerre, où il présente ses chansons et ses pièces¹⁸. À Paris, il vit dans Saint-Germain-des-Prés et fréquente les artistes qui se produisent dans les cabarets, dont Francis Blanche, Raymond Devos, Boris Vian et Maurice Chevalier. Il profite d'une vie culturelle bouillonnante ainsi que d'une ville qui invite à la flânerie. Dans son récit autobiographique *Moi, mes souliers*, il fait l'inventaire du paysage urbain de Paris, à la manière de Franz Hessel cité plus haut : « C'est un émerveillement que de marcher dans Paris par un soleil d'avant-midi. Qui que tu sois, d'où que tu viennes, tu t'assois, tu flânes, tu bois un verre, tu arrêtes, tu cours, tu marches, tu es dans ton jardin. [...] Des parcs, des arbres, des places, des bancs, des marchés, des crieurs,

¹⁶ Jean-François Chassay, « Fragment », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 249.

¹⁷ L'expression est de Éric Zimmermann, *Félix Leclerc, la raison du futur*, Montréal, Les Éditions Saint-Martin, 1999, p. 105. Éloi de Grandmont utilise presque la même expression dans le titre d'un article qui décrit l'environnement urbain de Leclerc à Paris : « Un homme des champs s'en va-t-en ville », *Perspectives*, vol. 2, n° 20, 14 mai 1960, p. 39-41. À noter que cet article paraît avant la publication du premier calepin.

¹⁸ Nous rappelons la citation : « Ce recueil, j'ai commencé à y jeter des pensées il y a déjà six ans, quand j'étais en Suisse. J'y notais ce qui me venait à l'esprit, mais pas en vue d'une future publication. Depuis 1955, le calepin a grossi, et quand j'ai revu ces notes, j'ai constaté qu'il y avait assez de choses pour composer ce calepin. » Cité dans Jean Hamelin, « Pensées et notations », *Le Devoir*, 5 octobre 1961, [s.p.].

des fleuristes, des petits métiers¹⁹. » Le soir, il chante, et l'après-midi, il « flân[e] sur les quais²⁰ », écrit-il dans son récit qui oscille entre le journal, le conte et l'anecdote. Bien qu'il se sente chez lui, à Paris, le flâneur reste attaché à la terre de Vaudreuil où il habite, au Québec, et une certaine nostalgie le rattrape à l'occasion dans ses premières pérégrinations outre-Atlantique : « Je pense que j'aime bien le Canada, que je m'ennuie pour ma savane et que je ne suis pas fait pour la gloire. [...] Je veux la paix de mon grenier, les labours de mon champ sous le pied, la crête des Laurentides à l'horizon, et la voix de mon père-lièvre dans mon oreille²¹. » Écrit en partie en Europe, le *Calepin d'un flâneur* porte la mention, à la toute fin du texte, « Vaudreuil 1960 », lieu où le manuscrit est terminé²².

C'est donc un « flâneur à la ville comme aux champs²³ » qui livre ses pensées dans son premier calepin et les suivants. Leclerc ne peut se résoudre à choisir entre la ville, qui permet à son art de vivre, et la campagne, source d'inspiration première et endroit par excellence du ressourcement. On trouve, dans le premier calepin de Leclerc, des traces de ses déambulations urbaines. Dans un fragment de plus de deux pages, daté du « Lundi, 16 novembre 1959, Paris », Leclerc relate le premier matin où il conduit son fils à l'école. Au fil du parcours, le regard du flâneur se pose sur le quotidien des Parisiens :

[...] On a vu une femme qui promenait deux gros chiens noirs vêtus de petites couvertures de laine. Elle marchait vite. Martin s'est retourné pour admirer les chiens et, à la course, il m'a rejoint. On a pris le métro, direction Balard. [...] c'était plein de gens dans le train, presque tous des hommes assis qui lisaient leur journal sous la lampe comme au foyer le soir. On est descendu à Concorde. [...] Ah! Les longs couloirs et le silence des bouches et le bruit des semelles. Ces troupeaux d'hommes plein les escaliers et les corridors sous terre. [...] (*CDF*, p. 61)

¹⁹ Félix Leclerc, *Moi mes souliers, Journal d'un lièvre à deux pattes*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 1970 [1955], p. 150.

²⁰ *Ibid.*, p. 153.

²¹ *Ibid.*, p. 159.

²² La mention apparaît dans l'édition originale, mais disparaît dans les éditions suivantes.

²³ Éric Zimmermann, *op. cit.*, p. 105.

Ce type de fragment, relativement long, demeure peu fréquent dans le premier calepin, où la ville apparaît plus souvent sous la forme de courts instantanés. Des références à des lieux emblématiques urbains (métro, place, rue) ou à la foule qui se presse parsèment le recueil :

Clochard assis dans la boue des marches du métro. Il est saoul et sale. Une dame en vision s'en écarte vivement, espérant que le petit chien qu'elle serre sur son cœur n'a rien vu. (*CDF*, p. 65)

La foule se bousculait pour voir le pigeon blessé sur le trottoir. Parmi les badauds, un amputé des deux jambes que personne n'a remarqué. (*CDF*, p. 69)

Leclerc désire ici mettre en évidence les inégalités qu'il perçoit dans l'environnement urbain; ses écrits cherchent d'ailleurs rarement à faire l'éloge de la ville. La ville est le lieu d'un progrès technique ou scientifique et d'un développement industriel que le flâneur associe à un spectacle déshumanisant :

Ciment, béton, machines de fer, routes suspendues, montagnes découpées, lacs déplacés, ponts dans le ciel. [...] Sur le feu infernal cuisent des chefs-d'œuvres (*sic*) dans d'énormes marmites que le technicien coule sur le dos des pays. Son crayon : un bulldozer; son papier : le continent; sa gomme à effacer : la bombe. Et crachent les cheminées, et naissent des villes. On n'arrête pas le progrès. Le musicien a fait son baluchon et sur son âne, s'en est allé. Mais où? Dans la lune? Interdit. (*CDF*, p. 63-64)

L'artiste brimé dans ses droits et victime de censure est une figure qui n'est pas nouvelle chez Leclerc²⁴, mais elle prend ici une tournure particulière, car c'est la ville dans son ensemble, et non seulement des individus qui occupe le rôle du pourfendeur. À tout prendre,

²⁴ On pense, entre autres, à la chanson « Contumace » (1944), au roman *Carcajou* (1973) et au récit liminaire du *Calepin d'un flâneur*, que nous avons résumé aux pages 31 et 32 du présent mémoire. Dans « Contumace », les agissements des censeurs envers l'artiste sont décrits ainsi : « deux hommes armés à collet blanc lui touchent le dos / Très galamment en s'excusant lui disent ces mots / Monsieur monsieur vous êtes sous arrêt ». Cet extrait de la chanson est repris presque mot pour mot dans le prologue de *Carcajou*; Leclerc récupère donc l'extrait de la chanson et s'en sert pour décrire la situation initiale du roman où un écrivain est arrêté et conduit chez l'« Inspecteur Carbone de l'Escouade de la surveillance des Idées pour avoir écrit un livre contre le régime » (Leclerc, *Carcajou*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 9-17). Le récit liminaire du premier calepin reprend presque le même schéma. On ne peut donc dire que le rapport de Leclerc à l'autorité évolue, du moins pas dans les exemples donnés; il reste plutôt empreint de méfiance.

le flâneur préfère encore aller voir « au bout du champ, si le blé est sorti », plutôt que d'assister « à cette minute unique dans l'histoire scientifique » (*CDF*, p. 122) que représente le lancement de la fusée vers la lune. Bien que favorablement impressionné par la richesse culturelle de la vie parisienne, le flâneur subit peut-être négativement, tout comme celui que décrit Benjamin, « le choc des images, des informations, des spectacles, des événements, des rencontres fulgurantes. Il subit la pression de l'éphémère, du fugitif, de la modernité²⁵ ». Le rapport du flâneur à la ville se double donc d'un rapport au progrès technique empreint de prudence et de scepticisme²⁶.

La ville est aussi le lieu où le flâneur croise et rencontre une multitude de personnages, qu'il tente de dépeindre à l'écrit. Certains de ses fragments rappellent d'une certaine façon les esquisses du physiologiste du siècle dernier; dans un style beaucoup moins étoffé que ces derniers, il décrit les types sociaux qu'il aperçoit ou qu'il devine derrière l'image que ces derniers projettent. Leclerc s'affaire à démasquer l'homme de la rue, l'ouvrier ou le passant :

Impeccable de tenue et de portefeuille, il voyage à travers le monde, enragé d'être inconnu. (*CDF*, p. 78)

La voilà maintenant femme, vêtue de ce corps qu'elle n'a pas demandé, et qui va faire des ravages pendant trente ans. (*CDF*, p. 124)

Bien que les descriptions de Leclerc diffèrent par la forme de celles des physiologistes, leurs intentions sont similaires. Fruits de l'observation du flâneur, ces remarques lapidaires, par leur accumulation, finissent par broser le portrait d'une société dans laquelle cohabitent tous les types sociaux. Les calepins parlent du poète comme du laissé-pour-compte, du citadin comme du paysan. Le flâneur ne les voit pas tous du même œil. Il craint les citadins, qu'il compare à des « bêtes féroces [qui] croient peu en l'amitié » (*CDF*, p. 122), mais

²⁵ Régine Robin, « L'écriture flâneuse », dans Philippe Simay (dir. publ.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris et Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2005, p. 46.

²⁶ À signaler, Leclerc signe la préface, en 1961, d'un livre de photographies de l'artiste Michel Régnier, intitulé *Montréal, Paris d'Amérique*, aux éditions du Jour. Il y décrit en deux pages les contradictions et les oppositions de Montréal, ses beautés et ses laideurs, tout en portant un regard plutôt amical sur cette ville qu'il juge « généreuse, gueularde et attachante », ce qui est loin, en somme, de l'attitude craintive du paysan à laquelle on aurait pu s'attendre.

louange le forgeron, qui « sait à peine lire », et dont le « travail est plus intéressant à regarder que si on écoutait une voix raconter une histoire des Mille et une nuits » (*CDF*, p. 32-33). Homme errant et cultivé, le flâneur respecte plus que tout la parole de son aïeul. Ce parti-pris pour l'homme simple, qui possède un savoir hérité des ancêtres, revient régulièrement sous la plume du calepiniste. L'aïeul est en quelque sorte le flâneur du passé que décrit Fabre, celui qui est « toujours à l'affût des nouvelles²⁷ ». « Principal témoin²⁸ » des événements de sa communauté, le flâneur du passé « s'en v[a] par la ville répandant le récit²⁹. » Selon Marcotte, le flâneur du passé est « l'homme de l'origine, de l'histoire, de la parole pleine, de l'unité³⁰ », ce qu'illustre bien le fragment suivant :

J'arrive du bout du monde avec mes traversées de quarante pays. Je suis moins intéressant que mon vieux père qui raconte le voyage qu'il fit hier à trois maisons d'ici. (*CDF*, p. 145)

Pour Leclerc, ces références aux aïeux introduisent dans le calepin l'idée de la mémoire, d'une certaine vision du monde qu'il faut perpétuer et conserver. Le choc de la modernité vécu à Paris ne peut que renforcer le désir de l'artiste de faire une place de choix à l'évocation du passé.

Si le flâneur considère la ville à la fois comme un lieu de découvertes et d'aliénation, et le citadin comme un être cultivé, mais dont il faut se méfier, il voit la campagne comme un éden qui étale ses merveilles au quotidien. Il aime « s'évade[r] sur la petite route à flânerie derrière chez [lui] où Geneviève [l']attend quelque part le long du ruisseau qui dégèle... » (*CDF*, p. 216). Les références au milieu rural abondent et proposent une vision souvent féerique de la nature et des animaux, comme dans ces brèves scènes :

²⁷ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 32.

²⁸ Hector Fabre, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 32.

Les hirondelles dessinent des arbres dans l'air et se posent un petit moment sur les branches imaginaires. (*CDF*, p. 214)

Hier. Bal annuel, dans la forêt ce soir chez les lièvres, juste au-dessus de la cache où dorment deux ours. (*CDF*, p. 215)

Plus loin, le flâneur associe les traits de l'homme à ceux d'une bête qui lui ressemble, pour mieux en caricaturer les défauts moraux. « L'homme a sa réplique chez les bêtes », annonce-t-il, avant de faire défiler une série de correspondances du même type qui font réfléchir le lecteur :

[...] Il y a les hommes-chiens, les soumis, les fidèles qui baisent la main qui les frappe. Il y a les hommes-chats, intéressés, flatteurs, menteurs, parjures, quand ils ont faim. [...] (*CDF*, p. 195)

Quand le flâneur parle de la nature, le conteur et le fabuliste en lui ne sont jamais loin. Et à la manière de La Fontaine, l'homme est souvent le point de mire du poète. Le flâneur chez Leclerc se distingue donc en partie de celui de Baudelaire par le regard qu'il tourne aussi bien vers la ville que vers la campagne, et se rapproche, dans l'esprit du moins, de la figure du promeneur solitaire en milieu rural, personnifiée à l'origine par Rousseau et reprise par Fabre et son flâneur du passé. Leclerc serait donc un « flâneur solitaire », figure hybride qui utilise, lorsque la situation s'y prête, des références rurales pour décrire et critiquer ses contemporains urbains et qui, à d'autres occasions, renonce à la figure du flâneur pour « s'évade[r] sur la petite route à flânerie », tel un promeneur solitaire.

2.2 Le flâneur errant et enraciné

Leclerc partage une autre caractéristique avec la figure du flâneur étudiée par Benjamin, celle, selon la formule célèbre du critique, de « l'allure nonchalante [du flâneur] qui va herboriser sur le bitume³¹ ». On l'a dit, le flâneur n'a pas d'intention précise lorsqu'il se promène dans la foule. C'est quelqu'un qui arpente la ville – et aussi la campagne dans le cas de Leclerc – dans le but de se perdre. André Gaulin, qui signe la présentation du *Calepin d'un*

³¹ Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 59.

flâneur, voit dans la démarche nonchalante du flâneur chez Leclerc une « gratuité, celle du rêve, de la marginalité, de l'errance, de la folie³² ». Plusieurs fragments du premier calepin sont le reflet de ce laisser-faire, à la frontière du rêve et de l'oisiveté :

Elle est si difficile à pratiquer qu'on va bientôt la ranger avec les vertus, la paresse. (*CDF*, p. 73)

L'oisif et le paresseux ne font rien, mais le premier sait ce que font les autres. (*CDF*, p. 180)

La figure du flâneur chez Leclerc s'accorde sur ce point tout à fait avec la nonchalance typique du flâneur décrite par Benjamin. Mais, paradoxalement, l'errance de Leclerc, sa capacité à vivre en marge de la société et à la frontière du rêve, va de pair avec un fort enracinement physique et spirituel. Cette pensée l'illustre bien :

Tremper sa plume dans l'aurore en regardant par le carreau de la grange. (*CDF*, p. 17)

La grange, pour Leclerc, c'est son atelier d'écrivain, l'endroit où il passe de longues heures à écrire, le matin, avant d'aller aux champs³³. Bien que le flâneur, chez Leclerc, n'ait pas toujours les deux pieds sur le bitume, il peut, de son atelier, porter le même regard observateur et critique sur la société dans laquelle il vit. L'errance et l'enracinement, traits distinctifs du poète, marquent d'autres œuvres, notamment la célèbre chanson « Moi, mes souliers ». Cette chanson illustre la vie d'un homme qui évolue dans un univers qui peut sembler clos (l'école, le village, les champs), mais qui fait appel en même temps à un imaginaire ouvert (Athènes, la lune, les fées, le paradis). Dans cette chanson qui porte moins sur le voyage que sur l'identité, les souliers du chanteur, solidement enracinés dans l'imaginaire québécois, sont aussi le symbole d'un départ vers l'ailleurs. La figure du flâneur,

³² André Gaulin, « L'art de la maxime », dans Félix Leclerc, *Le calepin d'un flâneur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, p. 7.

³³ Leclerc parle de ses habitudes d'écriture dans l'émission « Carrefour », diffusée le 16 février 1956 à la télévision de Radio-Canada, en ligne, <http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/musique/dossiers/761/>, consulté le 10 août 2010.

par sa paresse et sa propension au rêve, semble donc être en mesure de rallier l'homme enraciné et le poète errant.

À l'image de cette attitude rêveuse, l'écriture du flâneur se permet tout : elle joue sur les tons – on passe sans transition du dramatique, au comique, au poétique –, la forme et la longueur – de la maxime à la fable. Il est important de préciser que Leclerc, dans ses calepins, ne verse jamais dans la banalité du quotidien (liste d'épicerie, notations factuelles, états d'âme ponctuels, etc.), privilégiant une vision poétique du monde qui l'entoure. Leclerc use abondamment d'images dans ses œuvres littéraires, et l'espace du calepin ne fait pas exception :

Revenu d'un long voyage depuis une semaine, la maison bien enveloppée dans un grand nuage de brume, et moi au centre avec ma famille, je m'abreuve de paix sans que personne ne me voie. (*PLB*, p. 46)

On le voit, même les évocations du quotidien et les scènes plus intimes échappent à la plate transcription du réel, et sont traitées d'une façon littéraire au point où chaque lecteur peut s'y reconnaître.

2.3 L'observateur actif

Nonchalant et oisif, le flâneur, chez Leclerc, n'en demeure pas moins un observateur actif. Pour arriver à constituer un calepin contenant plusieurs centaines de pensées, le flâneur doit continuellement garder l'œil ouvert sur son environnement. Sa démarche, note Marie-Hélène Sarrasin dans un essai sur la déambulation, se traduit par une « acuité de la perception, par un sentiment d'être dans le monde³⁴ ». Pour faire une lecture juste de la société, le flâneur doit, selon elle, « creuser le paysage [...] aller au-delà du constat de la banalité³⁵ ». André Carpentier, flâneur montréalais, n'en pense pas moins : « La disponibilité

³⁴ Marie-Hélène Sarrasin, *Habiter l'instant suivi de Fragments de routes pour une (dé)marche créatrice*, mémoire de maîtrise en création littéraire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 89.

³⁵ *Ibid.*, p. 90.

est le mot-clef³⁶. » Le flâneur doit favoriser une position d'ouverture à l'autre tout en portant sur lui un regard avisé. Derrière une apparente nonchalance se cache un poète à la plume aiguisée et au regard alerte; Leclerc profite de la solitude de son atelier pour parfaire l'écriture de ses pensées lapidaires et aller au-delà de ce que lui projette la vie quotidienne.

Cet état d'ouverture favorise la collecte d'images, étape préalable à l'écriture. Leclerc qualifie d'ailleurs son premier calepin d' « un ramassis d'idées³⁷ » qu'il a mises en forme après en avoir accumulées un assez grand nombre. Cette figure du cueilleur de pensées rappelle celle du chiffonnier qui fascine Baudelaire : « Déchets ou mots perdus, le chiffonnier est celui qui ramasse, fait le tri³⁸. » Les fragments de débris que ramasse le chiffonnier font écho, pour Baudelaire, aux fragments de conversations, d'articles et de rencontres que recueille le flâneur. André Carpentier abonde en ce sens : « Le flâneur, lui, remarque. Son travail est de tout noter sans trop savoir ce qu'il en fera ensuite³⁹. » Ces notes accumulées deviennent le matériau principal du calepin, matériau qui sera développé plus tard : il peut s'agir d'une image, d'un mot, de la description d'une scène, d'une liste d'objets, voire d'un dessin. Rappelons que Leclerc pouvait noter à l'improviste des pensées qui lui venaient en tête au restaurant ou dans des lieux publics. La fille du poète, Nathalie Leclerc, se rappelle avoir vu son père emprunter un stylo à un serveur, sous l'impulsion d'une idée. Les notes rapidement gribouillées devaient être nécessairement inachevées, à peine esquissées. Ce n'est que plus tard qu'il les ajoutait à son document de travail principal. Le plus petit fragment de vie inscrit sur un bout de papier peut alors se transformer en maxime ou en aphorisme, formes privilégiées par Leclerc. Par sa présence au monde attentive et critique, le flâneur

³⁶ Valérie R. Carbonneau, « Autour d'un café avec André Carpentier », *Faubourg Ville-Marie*, mai 2010, p. 3.

³⁷ Jacques Keable, « *Le calepin d'un flâneur* », *La Presse*, 5 octobre 1961, p. 20.

³⁸ Régine Robin, *op. cit.*, p. 52.

³⁹ Valérie R. Carbonneau, *op. cit.*, p. 3.

« découvre dans l'analyse du plus petit moment individuel le cristal de la conjoncture globale⁴⁰. » Il cherche, par exemple, le sens de la vie dans le vol de l'outarde :

L'outarde ressemble à mon âme : traquée, inquiète, voyageuse. Quand elle passe, mon corps tremble. (*CPY*, p. 46)

Il exprime à mots couverts son statut de privilégié, auquel d'aucuns peuvent s'identifier :

Toute ma vie, j'ai vécu sous le seuil de la richesse (*DC*, p. 25)

Ou encore, il tire de sa propre expérience ce mode d'emploi à l'usage du futur vainqueur, à qui il conseille la modestie :

AUX HONNEURS

Ne forcez pas la porte, attendez qu'on vous invite, et si on le fait, arrivez en retard. (*DC*, p. 117)

2.4 Le flâneur moraliste

L'observateur actif qu'est le flâneur se double, chez Leclerc, de la figure du moraliste, celui qui écrit « sur le comportement et les valeurs de l'homme en société⁴¹ ». Les moralistes, qui apparaissent au tournant du XVII^e siècle, forment un « courant mi-littéraire mi-philosophique [qui] décrit les mœurs de façon souvent critique⁴² ». Ce sont les Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, des flâneurs de salon si l'on peut dire qui donnent une légitimité à la forme brève (la maxime, l'aphorisme, la sentence). La Bruyère obtient un grand succès en publiant ses *Caractères* (1688-1696), succès qui repose sur une « description pessimiste des comportements⁴³ » de même que sur une « observation aigüe de l'individu en société⁴⁴ »,

⁴⁰ Régine Robin, *op. cit.*, p. 52.

⁴¹ Pierre Schoentjes, « Moralistes », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *op. cit.*, p. 396.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 397.

⁴⁴ *Ibid.*

caractéristiques qui pourraient être aussi attribuées au flâneur. Car l'« acuité de la perception », qualité indispensable pour ce dernier, l'est tout autant pour l'auteur de maximes. Alain Montandon, dans son étude sur les formes brèves, mentionne d'ailleurs que La Rochefoucauld était reconnu pour ses « dons d'observations⁴⁵ » et qu'il tirait ses maximes de « l'observation quotidienne de l'homme⁴⁶ » :

L'écriture des moralistes est en contact direct avec le réel, elle en pratique l'anatomie, le sonde, le fouille sous tous ses aspects; elle tente de mieux le comprendre et de le présenter à la lecture. Le texte bref vaut alors comme une petite fenêtre ouverte sur le monde : il tire le rideau des faux-semblants qui gênent notre vision⁴⁷.

Bien qu'ils partagent le même don d'observation, moralistes et flâneurs évoluent à deux époques différentes, et n'entretiennent pas la même relation à la modernité. L'écriture du flâneur s'arrête là où celle du moraliste commence, c'est-à-dire quand celui-ci use de la morale pour tenter de modifier les comportements qu'il décrit. Les réflexions des moralistes, qui s'inscrivent dans l'esthétique classique, doivent « donner à réfléchir⁴⁸ », ce qui n'est pas l'objectif du flâneur baudelairien, dont le regard sur le monde se veut davantage une façon de libérer des perceptions et des impressions qui se suffisent à elles-mêmes.

Le caractère moralisateur qu'on a reproché à Leclerc est lié à cette figure du moraliste qui s'insinue dans les calepins. Qu'il soit habitant ou citadin, pauvre ou riche, l'homme est d'ailleurs au cœur de la réflexion morale de Leclerc depuis ses premiers contes. L'auteur de la trilogie *Adagio*, *Allegro* et *Andante* « devient souvent moralisateur, didacticien⁴⁹ », note Aurélien Boivin. À l'instar des moralistes, il présente, selon Lise Gauvin, un « comportement

⁴⁵ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 41.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Olivier Leplâtre, *La forme brève*, Paris, Gallimard, 2005, p. 188-190.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁹ Aurélien Boivin, « Une symphonie en trois mouvements », dans Aurélien Boivin *et al.*, *Les adieux du Québec à Félix Leclerc*, Montréal, Guérin littérature, coll. « Presses laurentiennes », 1989, p. 24.

plutôt qu'un portrait ou un type⁵⁰ », comme le patriotisme, l'amour, la sagesse ou le sacrifice, ce qui a pour effet d'alourdir le texte et de le rendre prévisible⁵¹. Leclerc a plus tard admis son penchant pour le didactisme et la morale : « C'était mon défaut dans le temps. Je comprends très bien ceux qui m'ont reproché ce défaut. On ne connaissait que la morale, que la religion. [...] J'ai été le Québécois le plus franc qu'il n'y a pas⁵². » Franc, et aussi fidèle à l'esprit du courant régionaliste du début du siècle, qui se caractérise, sous l'égide de Lionel Groulx et Camille Roy, par l'« attachement aux valeurs et coutumes traditionnelles [la langue, la terre et la foi], [par le] rejet de l'industrialisation et [par le] messianisme⁵³ », des thèmes que Leclerc délaisse lentement à partir des années 1960⁵⁴.

Le moraliste a donc pour effet de pervertir le regard attentif que le flâneur porte sur le monde. Celui-ci devient une figure plus controversée en raison des jugements moraux qu'il porte sur les hommes, jugements qui ne peuvent faire l'unanimité. Faut-il rappeler qu'André Major, dans sa critique négative du deuxième calepin, *Chansons pour tes yeux*, reproche à Leclerc cette « attitude individualiste et frileuse, dédaigneuse du monde, qui est méchant⁵⁵ », ce qui n'est pas sans rappeler « la description pessimiste des comportements » faite par les moralistes. Si le conte et la fable se prêtent souvent à l'enseignement d'une morale chez Leclerc – et aussi chez un autre auteur du classicisme français, La Fontaine – la maxime

⁵⁰ Lise Gauvin, « *Adagio* », dans Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 3, Montréal, Fides, 1982, p. 10.

⁵¹ Selon Lise Gauvin, *ibid.*

⁵² Aurélien Boivin *et al.*, « Félix Leclerc. Entrevue », *Québec français*, n° 33, mars 1979, p. 38.

⁵³ Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir. publ.), *La vie littéraire au Québec*, t. 5, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 50.

⁵⁴ La morale est aussi présente dans les chansons de Leclerc et Gérard Godin le notait, en 1963, dans le compte rendu d'un spectacle : « Le moraliste dit encore que la vie est dure et bonne tout à la fois, que l'amour est doux, fort et fuyant tout à la fois, et que la mort est toujours là [...]. Enfin, toute préoccupation sociale ou politique est absente des chansons de Leclerc et l'homme y est montré avec pessimisme, comme un loup pour l'homme, comme un exploiteur et un calculateur [...]. » Dans Gérard Godin, « Le moraliste, le lyrique et le folkloriste », *Écrits et parlés I*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1993, p. 358.

⁵⁵ André Major, « La carte postale de Félix Leclerc », *Le Devoir*, 28 septembre 1968, p. 14.

apparaît comme une autre forme légitime pour le faire. Il n'est pas étonnant de voir Leclerc profiter de cet espace de liberté pour écrire des centaines de maximes dans son premier calepin, celui qui en contient le plus.

2.5 La maxime et les autres formes brèves

Pour André Gaulin, la maxime est « une tentative de faire une phrase qui abolirait toutes les autres, un souci moral de voir le monde (on parle ici non péjorativement de moraliste), un plaisir de jouer avec les mots⁵⁶ ». Plus précisément, la maxime désigne une forme concise, close sur elle-même, d'origine mondaine et qui exprime « une généralité à valeur universelle⁵⁷. » Elle se caractérise « par sa visée moraliste, par laquelle l'auteur jette un regard critique sur le monde⁵⁸ » tout en s'énonçant à la forme impersonnelle, c'est-à-dire à la troisième personne du singulier ou du pluriel. En parlant des maximes de Vauvenargues (1715-1747), Jean Dagen affirme qu'elles « apparaissent comme le vestige d'une intuition ou d'une argumentation effacée, ou comme les prémisses d'un raisonnement en puissance⁵⁹ ». La brièveté de la maxime serait moins affaire de longueur que de concision, voire de condensation de la pensée. Son surgissement est imprévisible et il suit le mouvement de l'âme, que les mots doivent rapidement saisir : « elle transpose dans le langage le mouvement de l'intuition⁶⁰ ». La maxime peut être développée, mais sa création initiale demeure pour son auteur la représentation la plus fidèle de sa pensée, ce qui amène Dagen à dire que la maxime « exprime et engage sans réserve la personne de l'écrivain⁶¹ ». Développée en longueur, la

⁵⁶ André Gaulin, « L'art de la maxime », dans Félix Leclerc, *Le calepin d'un flâneur*, *op. cit.*, p. 7. Gaulin attribue ces mots à l'écrivain québécois Pierre Baillargeon.

⁵⁷ Jean Vignes, « Maxime », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir. publ.), *op. cit.*, p. 373.

⁵⁸ Contributeurs de Wikipédia, « Maxime (langue) », *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, 2007, en ligne, <[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Maxime_\(langue\)&oldid=51155652](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Maxime_(langue)&oldid=51155652)>, consulté le 22 juin 2010.

⁵⁹ Jean Dagen, « Présentation », dans Vauvenargues, *Des lois de l'esprit*, Paris, Éditions Desjonquères, 1998, p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

maxime reviendrait à trahir l'intention initiale de l'auteur, et à diluer la force de l'éloquence « faite de violence concentrée⁶² », ce qui, toujours selon Dagen, lui attribue un pouvoir de domination. Voici quelques exemples de maximes tirés des deux premiers calepins :

L'homme ne pardonne pas toujours, ni la gloire, ni l'argent; mais l'amour, oui. (*CDF*, p. 59)

On condamne l'escroc, le faux-monnayeur, le parjure. Pas l'injuste. (*CDF*, p. 133)

La souffrance n'oublie personne. Elle a des adorateurs qui l'appellent sainte. Elle a ses ennemis où elle s'attarde. (*CDF*, p. 155)

Les inutiles font quand même quelque chose : ils nuisent. (*CPY*, p. 66)

On voit que ces maximes sont descriptives, c'est-à-dire qu'elles ne « vise[nt] pas à régler les conduites humaines, pas explicitement du moins, mais à déchiffrer l'homme à travers elles⁶³ ». La maxime prescriptive énonce, quant à elle, une règle de conduite à suivre, et s'exprime sur le mode impératif ou à l'aide des verbes impersonnels falloir et devoir :

Abuse du présent. Laisse le futur aux rêveurs et le passé aux morts. (*CDF*, p. 137)

Ne t'encombre pas de haine. (*CDF*, p. 157)

Il faut s'accepter comme on est et accepter les autres comme ils sont, même s'ils ont, hélas! du talent. (*CPY*, p. 39)

Tout en gardant ses caractéristiques principales, la maxime se décline aussi sous d'autres formes. On pense à l'énigme et à la définition, qui sont présentées ici dans l'ordre :

Il est bête, cruel, ironique, paresseux et lâche. Qu'a-t-il? Du talent. (*CDF*, p. 15)

Un préjugé c'est une petite branche d'arbre qui empêche de voir la mer. (*CPY*, p. 23)

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² *Ibid.*, p. 14.

⁶³ Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, p. 73.

On voit que Leclerc utilise plusieurs variantes de la maxime afin de diversifier ses points de vue sur la société. Mais les calepins ne sont pas seulement le lieu d'une réflexion morale, ils proposent au lecteur plusieurs autres formes brèves qui visent à distraire et à émerveiller. Il n'est pas facile de distinguer la maxime des autres formes que Leclerc utilise, tant celles-ci se recourent. Ce qui les unit est la brièveté de l'expression « et des traits d'écriture spécifique visant une concision formelle⁶⁴ ». On pense au proverbe, à la sentence, à l'aphorisme et à l'anecdote. Quelques distinctions sont tout de même à faire.

- a) Le proverbe a une origine populaire, orale et anonyme; il arrive à Leclerc d'en inclure dans ses calepins, comme ceux-ci :

Noël au balcon, Pâques aux tisons. (Proverbe paysan) (*CDF*, p. 94)

Avant de juger l'Indien, chausse ses mocassins. (Proverbe) (*CDF*, p. 75)

- b) La sentence est une « formulation frappante et concise d'une pensée⁶⁵ » qui se présente comme une citation d'un autre auteur qu'on « insère dans la trame d'un discours continu⁶⁶ ». Leclerc déroge à cette règle puisqu'il insère la citation dans un recueil de textes discontinu. Citons tout de même :

À l'artiste. « Tu n'es pas digne de la solitude, sois donc une réussite sociale. »
(Max-Pol Fouchet) (*CDF*, p. 77)

« Selon que vous serez puissant ou misérable, les jugements de cour vous rendront blanc ou noir. » (La Fontaine) (*DC*, p. 11)

- c) L'aphorisme est un trait de l'esprit qui, contrairement à la maxime, n'a pas de valeur morale :

Chaque pomme est une fleur qui a connu l'amour. (*CDF*, p. 60)

⁶⁴ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁵ Bernard Roukhomovsky, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 72.

Le bruit est dans l'air. Le silence est dans l'eau. (*PLB*, p. 152)

- d) L'anecdote se caractérise, selon Alain Montandon, par « l'authenticité présumée, la représentativité, la brièveté de la forme et l'effet qui donne à penser⁶⁷ » :

Mon père, quatre-vingt-cinq ans, marche sur la route. – Embarquez-vous, le père? lui demande son voisin-camionneur. – Non, je suis pressé. (*DC*, p. 87)

« Ce week-end-ci, rien de trippant : meeting de designers en engineering au lobby d'un fast-food. » (Un parisien qui a sa Master-Card) (*DC*, p. 30)

Il demeure que de toutes ces formes, c'est la maxime que Leclerc privilégie dans ses deux premiers calepins. Comme nous venons de le voir, elle lui permet de dénoncer la sottise, l'ignorance, l'injustice, parmi d'autres lacunes morales des hommes qu'il observe, et ce, sans s'engager de façon personnelle. L'auteur se cache derrière un énonciateur absent pour bousculer le discours ambiant, sans qu'un personnage de théâtre ou de roman ne vienne orienter la transmission de la pensée, comme c'est le cas dans ses contes à saveur morale. Mais jusqu'à quel point le lecteur oublie-t-il la figure de Leclerc dans ses calepins? Malgré l'apparente neutralité de la maxime, une part de subjectivité serait à l'œuvre. L'absence de sujet apparent de l'énonciation « fait partie d'une stratégie de rhétorique⁶⁸ » qui viserait à transmettre un message sous le couvert de l'objectivité et de « la confiance absolue que lui accorde sa forme oraculaire et lapidaire⁶⁹ ». L'effacement de l'énonciateur dans la maxime prend même le sens, selon Roland Barthes, « d'un dieu caché qui profère des vérités mortelles⁷⁰ ». Pour Marc Angenot, l'effacement de l'énonciateur est « perçu comme une échappatoire⁷¹ », un moyen détourné d'entrer en contact avec son lecteur. Bref, nous pourrions voir l'emploi de la maxime comme un premier pas vers l'engagement ouvert que

⁶⁷ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁸ Jean Vignes, « Maxime », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir. publ.), *op. cit.*, p. 374. Vignes attribue ces propos à Jean Lafond, spécialiste des formes brèves.

⁶⁹ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, Payot, Paris, 1982, p. 72.

Leclerc assume pleinement à partir de l'épisode de « L'alouette en colère », un premier pas timide qui permet à Leclerc, par l'entremise de la posture du flâneur et de celle du moraliste, de jouer un rôle d'éveilleur de conscience tout en protégeant sa figure populaire qui, au début des années 1960, ne possède pas encore l'aura qu'elle acquerra dix ans plus tard.

2.6 Le flâneur et ses avatars

Par sa nature, le flâneur existe en marge de la société. Toujours en quête de solitude, il est physiquement dans la foule, mais séparé d'elle en esprit pour obtenir une vue d'ensemble. Le flâneur Franz Hessel, par exemple, aimait avoir « une position en retrait⁷² » sur la ville, ce qui lui donnait en revanche, aux yeux des autres, un air suspect. Aller à contre-courant de la vie quotidienne entraîne en effet la méfiance ou le regard curieux de ceux qui sont engagés dans le « rythme effréné de la grande ville capitaliste⁷³ ». Fantôme pour les uns, figure suspecte pour les autres, le flâneur joue à la frontière du visible et de l'invisible, de l'être et du paraître. Ce fragment tiré du calepin *Chansons pour tes yeux* l'illustre bien :

Ce flâneur avait le temps dans ses poches. Il remettait toujours son travail au lendemain. Il passait ses quatre saisons à renifler l'air, à écraser les boules de soleil ou de glace, jusqu'au matin où, dans une vitrine d'épicerie, il se vit vieillard fatigué, attendu de personne. Il eut honte, croyant avoir manqué sa vie et ne reparut plus. Pourtant s'il avait su... Il était l'évasion quotidienne du commis de l'épicerie. (*CPY*, p. 71)

Ce rare passage où Leclerc met en scène, en la nommant, la figure du flâneur, montre comment celui-ci a une position équivoque dans le paysage urbain. Il se confond ici au badaud, figure qui suggère, selon Gregory Shaya, la curiosité oisive, la crédulité, la simplicité d'esprit et l'ignorance béante⁷⁴, ce qui décrit bien l'allure du flâneur que Leclerc met en scène

⁷² Robert Dion, « Franz Hessel ou l'Art difficile de la promenade », *op. cit.*, p. 214.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ « The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910 », *The American Historical Review*, vol. 109, n° 4, février 2004, par. 15, en ligne, <<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/109.1/shaya.html>>, consulté le 11 septembre 2010. « The word [...] carried the connotation of idle curiosity, gullibility, simpleminded foolishness and gaping ignorance. »

dans ce fragment, celui qui « pass[e] ses quatre saisons à renifler l'air, à écraser les boules de soleil ou de glace ». Sa réaction de fuite, lorsqu'il se voit dans une vitrine, est d'ailleurs celle d'un être pour le moins déséquilibré. Le badaud n'entre pas en contradiction avec le flâneur, du moins pas avec le flâneur du passé décrit par Fabre. En effet, selon Gilles Marcotte, le flâneur du passé « appartient plutôt au type du badaud, tel que le définit Victor Fournel, cité par Benjamin, c'est-à-dire une personnalité "absorbée par le monde extérieur [...] qui le frappe jusqu'à l'enivrement et l'extase"⁷⁵ ». Comme nous l'avons dit plus haut, le flâneur du passé est « toujours à l'affût des nouvelles⁷⁶ », à l'image de celui qui « pass[e] ses quatre saisons à renifler l'air » à la recherche de la dernière rumeur.

L'exemple du badaud nous montre que l'identité du flâneur est protéiforme, qu'elle peut prendre plusieurs visages. Leclerc apprécie particulièrement ces personnages qui cherchent leur place dans le monde, un monde dont ils sont souvent exclus. Son œuvre littéraire contient plusieurs figures par le truchement desquelles parfois il s'exprime et qui, à l'instar du flâneur, évoluent en marge de la société. Parmi elles, il y a Fidor, fidèle ami du jeune personnage principal du roman *Pieds nus dans l'aube*. Le narrateur le décrit comme un enfant pauvre, flâneur à sa façon,

fréquent[ant] la rue, y ramassant ce qu'il pouvait au fil des trottoirs; parfois une idée saine habillée en pauvre, plus souvent des mensonges vêtus en petits princes. [...] Il possédait par intuition la science des animaux, la science des plantes, la science des étoiles. Son livre de classe, dans lequel il lisait infiniment mieux que nous les écoliers, c'était la nature⁷⁷.

Parmi les autres avatars du flâneur, on compte Bozo, dans la chanson du même nom, qui vit dans un rêve, au fond de l'eau, déconnecté du réel et laissé à lui-même, rêvant à des « musiciens/Vêtus de lin/Très fin⁷⁸ ». Il y a aussi le fou, personnage principal du roman *Le fou*

⁷⁵ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 32. La citation de Fournel est extraite de Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 447.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Félix Leclerc, *Pieds nus dans l'aube*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1946], p. 45-46.

⁷⁸ Félix Leclerc, *Tout Félix en chansons*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 42.

de l'île, cet être incompris qui déambule sur les chemins de l'île en quête d'un cerf-volant perdu, symbole du sens de sa vie. Fait intéressant, ce fou est aussi auteur-compositeur. Au chapitre onze, il chante la chanson « Le roi viendra demain », accompagné par Jubiau, le charretier-guitariste. Cette chanson est en fait une composition que Leclerc enregistre en 1957, soit un an avant la parution du roman. Elle commence ainsi : « Au ruisseau me suis baigné/comme font tous les bohémiens/fleuri mon coin de rocher/car le roi va venir demain⁷⁹ ». Une autre figure qui revient fréquemment dans les œuvres est justement celle du bohémien, qu'on retrouve aussi sous les traits du gitan et du tzigane. Leclerc voue un respect et une admiration à ces vagabonds qui parcourent villes et pays pour se produire en spectacle. Sa chanson « Prière bohémienne » s'adresse aux bohémiens anonymes qui « vont chaque matin bravement proprement/Dans leur petit manteau/Sous leur petit chapeau/Gagner en employés le pain quotidien⁸⁰ ». Sa chanson « Tzigane » évoque l'errance de ces êtres en symbiose avec leur environnement : « Tu es l'eau/Et la laine/Et le feu/Et puisque tu es aussi le vent/Après tzigane va-t-en⁸¹ ». La figure revient aussi dans le calepin, où le « je » se cache sous les traits d'une gitane : « Dans ton visage, je vois que ton cœur n'est pas heureux. (Une gitane). » (*CDF*, p. 119) Enfin, Leclerc se définit lui-même comme un marginal. À propos de sa carrière musicale, il aime dire qu'il est un « homme qui chante⁸² », et non un chanteur ou un chansonnier. Aussi, il se définit comme « un artisan comme ceux du temps des cathédrales [...]. Un troubadour sans règles, ni lois, ni recettes, ni conseils, qui fait ce qu'il y a dans son cœur, voilà le lièvre que je voulais devenir⁸³. » Du fou de l'île au troubadour, on sent une forte identification de Leclerc à ces avatars qui ne sont pas des flâneurs au sens baudelairien du terme, mais qui partagent certaines caractéristiques avec cette figure : la déambulation,

⁷⁹ Félix Leclerc, *Le fou de l'île*, Montréal, Fides, 1980 [1958], p. 93.

⁸⁰ Félix Leclerc, *Tout Félix en chansons*, *op. cit.*, p. 182.

⁸¹ *Ibid.*, p. 223.

⁸² « Les greniers de la mémoire : poésie dans la guitare », *Institut national de l'audiovisuel*, en ligne, <<http://ha.ina.fr/art-et-culture/musique/dossier/1694/les-greniers-de-la-memoire-poesie-dans-laguitare.20090331.03850976.non.fr.html>>, consulté le 23 juin 2010.

⁸³ Félix Leclerc, *Moi mes souliers*, *op. cit.*, p. 59.

l'errance, la marginalité, la liberté et la quête de la vérité.

La figure du musicien est particulièrement présente dans les exemples que nous venons de donner. Le musicien dont il est question n'est évidemment pas le chanteur à succès, mais plutôt le musicien amateur, qui joue pour un cercle restreint d'auditeurs – qu'on pense au fou de l'île, aux tziganes ou aux troubadours. Le musicien de rue, comme on pourrait aussi l'appeler, est en effet une des figures les plus remarquables d'autoreprésentation dans la chanson. Dans son mémoire qui traite de cette question, Alexandra Tremblay affirme que, pour plusieurs artisans de la chanson, « le musicien de rue est le véritable artiste qui vit pour l'art et non de l'art. Par contre, le musicien de la rue, un être anonyme, n'acquiert guère de reconnaissance et il vit plutôt pauvrement de son art⁸⁴ ». Leclerc serait donc tiraillé entre son propre succès et son désir de vivre pour l'art, c'est-à-dire de vivre sans se soucier des exigences de l'industrie auxquelles il doit se soumettre, comme les enregistrements, les spectacles, les voyages et la critique. L'utilisation de ces avatars lui permettrait de rester en contact avec le relatif anonymat qu'il a connu à ses débuts. Cet extrait du premier calepin résume bien cette volonté d'être fidèle à une certaine façon de faire artisanale :

Si tu es poète, que ton ambition ne soit pas de briller, mais de chanter le coin où tu vis. Et un soir, le roi viendra incognito, parce qu'il s'ennuie. (*CDF*, p. 143)

La référence à la figure du musicien amateur, et plus largement à celle du badaud, du bohémien ou du marginal, serait aussi une façon de définir auprès des autres artistes ainsi qu'auprès de son lectorat, sa vision de l'art, qui doit tendre vers l'authenticité de la démarche, au prix d'une moindre reconnaissance. Cet autre extrait cherche à montrer que cette vision est la bonne, et qu'elle risque de survivre à une vision élitiste de l'art :

La bohémienne danse pour sa tribu et non pour le professeur de danse qui est venu hier dans l'espoir de la surprendre en dehors des règles de la chorégraphie. « L'art est en péril », écrit-il depuis trois ans; et les bohémiens continueront de danser encore cinq siècles! (*CDF*, p. 208)

⁸⁴ Alexandra Tremblay, « L'autoreprésentation dans la chanson québécoise de 1957 à aujourd'hui », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 9.

Que ce soit dans ses contes, ses romans, ses chansons, ou ses calepins, Leclerc met en scène des figures qui ont en commun de vivre en périphérie de la société et des institutions. Souvent, il prête sa voix à ces personnages. Le « je » tend à s'effacer dans les deux premiers calepins en raison de l'utilisation fréquente de la maxime, mais lorsqu'il apparaît, le « je » de l'énonciation a une identité polymorphe; son statut dans le champ littéraire est indéfini, équivoque, ce qui permet à Leclerc de transmettre un message tout en brouillant les pistes de sa figure d'homme public. Un exemple précédent nous l'a montré dans la peau d'une gitane, les fragments suivants donnent la parole à des gens du peuple :

Si je suis pauvre, c'est ma faute : mais si nous le sommes tous, ce n'est plus notre faute. (Un Gaspésien) (*CDF*, p. 55)

« J'ai envie de rier, racontez-moi des histoires cruelles. » (L'homme du monde) (*CDF*, p. 77)

Les jumelles qu'on veut : instruction et hygiène. Celles qu'on a : ignorance et misère. (Pas de moi) (*CDF*, p. 42)

En cela, il se distingue de l'auteur André Major, pour qui le « je » du carnet est non métaphorique :

Dans le roman, par exemple, si on avait quelque chose de moralement à reprocher au personnage, je pouvais toujours me retrancher derrière mon masque d'auteur, de simple porte-parole. Alors que dans les carnets on ne peut plus se cacher, même si le Je de ces carnets est un autre moi-même. [...] les carnets sont le lieu naturel de l'expression des préoccupations du citoyen que je suis⁸⁵.

Toutefois, à partir du troisième calepin, un « je » non métaphorique apparaît dans l'écriture de Leclerc. En effet, certains fragments laissent paraître la figure de l'artiste à travers des préoccupations citoyennes. Il y a donc une évolution sur le plan de l'énonciation. Leclerc modifie son approche du calepin et décide d'y inscrire une parole délogée des contraintes de la fiction. Encore faut-il qu'il choisisse de laisser tomber une certaine pudeur, qu'alimente la poésie, et d'assumer une parole réaliste, à l'image de Major. Nous verrons

⁸⁵ Christian Desmeules, « André Major et la mutation de l'écriture », *Le Devoir*, 8 septembre 2007, p. F4.

maintenant que, au fil des calepins, la posture énonciative métaphorique de l'auteur, relayée par de multiples avatars, évolue et tend à laisser sa place à une posture qui laisse deviner la vraie nature de l'artiste, voire du citoyen qui sommeille en lui.

2.7 Le flâneur polémiste

Le sous-titre que donne Leclerc à son troisième calepin, *Le petit livre bleu de Félix*, paru en 1978, est évocateur : « Nouveau calepin du même flâneur ». Même flâneur, mais nouveau terrain d'exploration. Ce n'est plus seulement le cœur des hommes, la ville ou la campagne qu'il entend sonder, mais plutôt le pays et ses enjeux politiques. Le fragment liminaire, sorte d'ode au pays, met la table en ce sens : « Il sera question de tout cela dans ce livre/d'un pays immense/harmonieux/qu'on peut traverser/en avion/en bateau/en canoë/en vélo/mais aussi à pied. » Et il conclut le poème en disant : « En route les flâneurs! » (*PLB*, p. 10), invitant les lecteurs à le suivre dans les trois cents pages à venir. Ce flâneur, désormais plus près des préoccupations sociales et politiques de ses compatriotes, cherche moins à plaire à travers des aphorismes poétiques, qui abondaient dans le premier calepin, et « passe son temps à créer des images qui montrent du doigt et de façon claire la vérité de son temps qu'elle soit rose ou noire » (*PLB*, p. 107). Le contexte politique des années 1970 est tout autre que celui des années 1950, et Leclerc fait partie de ceux qui entendent discuter du projet de pays. Pour ce faire, la maxime devient trop contraignante, car elle ne permet pas à l'auteur de développer sa pensée. Sans délaisser la maxime, Leclerc profite du plus grand espace que lui procurent le conte, la fable, les dialogues et les commentaires en prose, formes qui conviennent mieux à la discussion et à l'argumentation d'enjeux politiques.

Plus rebelle, le flâneur? André Gaulin le pense. Selon lui, Leclerc, du *Calepin d'un flâneur* jusqu'au *Dernier calepin*, « va vers l'autonomisation, de la morale à la politique, de Christ à Mao (toutes distances gardées), du butinage à la mutinerie au sens où Gaston Miron parle de l'insubordination⁸⁶ ». Précisons-le : il s'agit bien d'une évolution vers une posture plus détachée de la morale et de la poésie, et non d'une rupture complète. Le flâneur, le poète

⁸⁶ André Gaulin, « L'art de la maxime », dans Félix Leclerc, *Le calepin d'un flâneur*, op. cit., p. 8.

et le moraliste sont toujours présents dans *Le petit livre bleu de Félix, Rêves à vendre* et le *Dernier calepin*, mais leur regard se pose désormais sur des enjeux contemporains, comme l'actualité politique nationale et internationale, ce qui change nécessairement leur posture énonciative. Ce nouveau regard, l'écrivain le pose sans le truchement de voix narratives, laissant place à un « je » non métaphorique, posture qu'on associe à celle de l'essayiste, celui qui accorde le privilège « à la réflexion, aux idées, à la pensée discursive et non à l'imagination, exaltée par la fiction⁸⁷ ». Mais l'essai, sous l'effet de la mutinerie dont parle Gaulin, se transforme souvent en satire, genre « visant à dénoncer les vices et les folies des hommes dans une intention morale et didactique⁸⁸ ».

Ainsi le *Petit livre bleu de Félix* s'ouvre sur un texte de sept pages intitulé « Bizarreries entendues sur la rentabilité à l'Île d'Orléans », sorte de lettre ouverte⁸⁹, non présentée comme telle, mais tout de même datée (Île d'Orléans, 20 mai 1976), dans laquelle Leclerc dénonce le projet de construction d'un centre d'achats. Par la satire, l'auteur soutient que les promoteurs immobiliers ne devraient pas s'arrêter à leur plan initial et modifier en profondeur le paysage de l'île en construisant, entre autres, une marina, un camp militaire anglais, une autoroute, un nouveau pont, voire un téléphérique pour permettre aux touristes de rejoindre la côte de Beaupré, tout cela au nom de la rentabilité et du profit. « Il y a tellement de choses farfelues, mais celle-là... je souhaite que ça se fasse au plus vite, quoiqu'au début, j'étais contre » (*PLB*, p. 15), ironise-t-il. Le portrait est grossi et cherche à faire rire, ce qui montre l'inscription de la satire dans la polémique : « Même si la polémique n'implique pas nécessairement le mensonge, souvent le polémiste grossit les traits de l'adversaire jusqu'à la caricature⁹⁰ », explique Jean-Frédéric Chevalier. Toutes les outrances sont évoquées par

⁸⁷ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 16.

⁸⁸ Claire Cazanave, « Satire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *op. cit.*, p. 560.

⁸⁹ La lettre ouverte est considérée par Marc Angenot comme une variante du discours polémique. Voir *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 59-60.

⁹⁰ Jean-Frédéric Chevalier, « Polémique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *op. cit.*, p. 472.

l'auteur, la dernière en liste étant de cacher le fleuve « si c'est rentable ». Il y a dans ce texte une tension constante entre le poète et le citoyen. Le lecteur connaît bien le premier, celui qui use de différents registres et voix pour s'exprimer, mais connaît moins le second qui prend une position franche sur un enjeu bien réel, dans ce cas-ci environnemental. Ainsi, à la fin du texte, l'énonciateur revient à la raison et délaisse son ton narquois. Le citoyen reprend la parole : « J'ai peur de vivre assez vieux pour voir ça : pollués jusqu'à la moelle des os, collés les uns sur les autres sur notre petit carré de ciment [...]. Dans vingt ans à l'île, si on les écoute on viendra de Montréal à pied pour voir un cheval en vie, un vrai, le dernier, le mien... » (*PLB*, p. 17). Le dernier argument évoque la fin probable d'un monde, car tout semble concourir à sa perte. L'auteur semble être le seul à prendre conscience de l'imposture :

Le pamphlétaire, écrit Marc Angenot, est porteur d'une vérité à ses yeux aveuglante, telle qu'elle devrait de toute évidence imprégner le champ où il prétend agir – et pourtant il se trouve seul à la défendre et refoulé sur les marges par un inexplicable scandale⁹¹.

Les sujets d'actualité ne manquent pas pour alimenter l'indignation du flâneur polémiste. La précarité de la langue française est cette autre « vérité aveuglante » dont Leclerc est porteur, et qu'il défendra jusque dans son dernier calepin. Reprenant le même procédé satirique que pour le texte « Bizarreries », il propose d'« Interdire la langue française au Québec » : « L'interdire pour un an. Puisqu'on n'en veut pas. Qu'on en a honte. [...] Nous la découvririons peut-être et, à six millions, l'imposerions logiquement et sans heurt ». (*DC*, p. 64-65) Ici, l'auteur pousse au ridicule les idées adverses pour mieux faire valoir son point de vue, mais il n'entend pas à rire. Leclerc, dans certains textes, laisse de côté la satire et adopte le ton grave du registre polémique. Dans celui intitulé « La loi 101 », publié dans le *Dernier calepin* et daté de novembre 1986, il blâme les membres du gouvernement qu'il qualifie d'« arrivistes » et de « magasiniers » qui « vendent trois siècles d'histoire pour quelques heures de pouvoir. » (*DC*, p. 183) L'humour est absent, le style est incisif et ne laisse aucun doute sur l'identité de l'auteur. Dans le même texte, il dit : « Oui, je suis bilingue. Ce n'est

⁹¹ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 38.

pas à l'école primaire que j'ai appris l'anglais, mais dans les rues d'Ottawa et à l'âge de quinze ans.» (*DC*, p. 181) Le « je » de l'énonciation est ici clairement Félix Leclerc, l'homme, le citoyen.

Le moraliste et le polémiste ont cette même volonté d'intervenir chez l'humain. Alors que le premier s'efforce de souligner les travers moraux de ses contemporains, le second s'attaque à ses idées. D'une posture à l'autre, les textes ont tendance à s'allonger et ne se résument plus à une ou deux lignes. Ils sont toujours relativement brefs – ceux qui comptent plus d'une page sont l'exception –, mais d'une brièveté qui ne se laisse pas enfermer dans un moule. Ce que dit Dagen à propos de Vauvenargues décrit assez bien le style pratiqué par Leclerc dans ses trois derniers calepins : « La forme est relativement brève, mais non pour enclore une proposition absolue dans une structure verbale bloquée, non pour délimiter le jeu de l'esprit⁹². » Même les textes plus longs que nous venons de citer sont structurés en de courts énoncés qui s'enchaînent, laissant voir une écriture par touche, par jet. D'ailleurs, l'aphorisme ne disparaît pas. Leclerc arrive même à concilier ses exigences avec son point de vue militant :

L'indépendance, c'est comme un pont. Avant personne n'en veut, après tout le monde le prend. (*DC*, p. 21)

Québec, pays divisé excepté quand il chante. (*RAV*, p. 103)

Pierre Bourgault en trois mots : la contemplation, l'éloquence, le couteau. (*RAV*, p. 216)

Leclerc, même dans ses écrits plus polémiques, demeure cet écrivain de l'image, qui cherche à dénoncer moins par une argumentation élaborée que par le choc des mots et des formules.

2.8 Le flâneur recomposé

Le flâneur de Leclerc est un être multiple, à la fois citadin et paysan, errant et enraciné, moraliste et simple poète, marginal et militant. Ces nombreux visages sont à l'image de

⁹² Jean Dagen, *op. cit.*, p. 13.

l'écrivain qui portait les chapeaux d'homme de théâtre, de conteur, de romancier, de fabuliste et de chansonnier. Leclerc, qui tolérait peu les contraintes formelles, privilégiant plutôt le « croise[ment] des cultures⁹³ », aurait donc trouvé dans le flâneur une figure assez ouverte pour pouvoir se l'approprier et la recomposer à sa guise. L'idéal du flâneur baudelairien – dont il s'inspire à certains égards, notamment dans ses déambulations parisiennes – ne pouvait à lui seul contenter l'appétit d'un écrivain ayant autant besoin de la foule – son public – que de la nature pour vivre. En lui adjoignant la figure du flâneur du passé ou celle du promeneur solitaire, nous avons pu mieux cerner les différents visages du flâneur de Leclerc, que nous avons nommé « flâneur solitaire », cette figure hybride et polyvalente pouvant passer du registre polémique au registre poétique ou aphoristique au gré de ses observations et du mouvement de ses idées, témoignant ainsi d'une vision de l'art où la liberté de l'artiste prédomine sur les exigences académiques. Loin d'adopter une posture totalement moderne, individuelle et dégagée du monde réel comme celle du flâneur baudelairien, son penchant pour la morale d'abord et pour la critique sociale ensuite en fait un écrivain engagé dans sa collectivité et désireux de la changer pour le mieux. Passant d'une posture effacée dans ses maximes à celle ouverte du polémiste – de l'énonciation des défauts moraux de ses compatriotes à la dénonciation de leurs idées destructrices –, Leclerc est ce philosophe humaniste qui s'intéresse à tout ce que les hommes touchent. Un humaniste qui lit l'encyclopédie, découvre le monde et continue de s'y intéresser jusqu'à la fin de sa vie⁹⁴. Il nous reste à voir comment ce flâneur négocie plus concrètement son rapport au monde réel, c'est-à-dire au champ littéraire et politique et plus généralement à la culture.

⁹³ Félix Leclerc, « Propos en contrepoint », *Cent chansons*, Montréal, Fides, 1970, p. 28.

⁹⁴ « J'ai une autre vie. Le fromage de chèvre, mes cordes de bois, la famille, mon encyclopédie. Je découvre le monde. Je m'en viens instruit. Pendant les tournées, je n'avais pas le temps de m'arrêter. » Cité dans Manon Gilbert, « Je ne m'ennuie pas vraiment de la scène », *Journal de Montréal*, 29 mai 1982, p. 40.

CHAPITRE III

L'HOMME ET L'ÉCRIVAIN

Le champ littéraire, comme défini par Pierre Bourdieu, est un espace composé d'agents, de pratiques et d'objets qui interagissent pour former une organisation autonome « de l'espace social global¹ »: il s'agit, d'une part, des écrivains, des éditeurs, des critiques et des lecteurs et, d'autre part, de la création, de la publication et de la lecture. Les œuvres proprement dites viennent compléter le tableau. Bourdieu divise le champ littéraire en deux types de sphères: « celle de la large diffusion relève des succès de vente et des gains financiers; celle de la diffusion restreinte relève des valeurs symboliques et de la reconnaissance par les pairs² ». En faisant des choix et en suivant une trajectoire particulière, les acteurs déterminent leur position dans le champ. Leclerc, par exemple, en publiant d'abord son roman *Le fou de l'île* et son récit *Moi, mes souliers* respectivement chez Denoël et Amiot-Dumont, deux maisons françaises, et en demandant à Jean Giono, de l'Académie Goncourt, de signer la préface de ce dernier livre, souhaite s'approprier un certain capital symbolique³ dans le champ. Cette quête de reconnaissance est toutefois soumise aux exigences des autres acteurs, dont la critique académique, qui détermine le plus souvent ce qu'est la littérature légitime. Nous avons déjà décrit, dans le premier chapitre, la réception

¹ Vincent Debaene, « Définition du champ », *Fabula, la recherche en littérature*, 2010, en ligne, <http://www.fabula.org/atelier.php?D%26acute%3Bfinition_du_champ>, consulté le 19 septembre 2010.

² Rémy Ponton, « Champ littéraire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 88.

³ Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1988], p. 235-236.

souvent négative des œuvres de Leclerc jusqu'en 1970. Ses œuvres sont régulièrement discréditées, notamment parce qu'elles s'inscrivent dans la sphère de large diffusion. Ses livres se vendent bien, ce qui gêne les gardiens de la sphère de diffusion restreinte – les Barbeau et Marcotte, entre autres –, qui voient le champ littéraire grugé par le succès commercial de l'artiste de la radio, média auquel on ramène toujours l'artiste pour le déprécier.

Leclerc est donc en constante lutte avec la critique et même le monde de l'édition⁴ et il doit user de différentes stratégies pour se faire une place dans le champ littéraire. Ce sont ses stratégies, et aussi ses prises de position que nous étudierons dans ce chapitre afin de déterminer la position de l'artiste dans le champ littéraire. Il s'agira de voir s'il se « porte vers une position déjà existante en adoptant une pratique littéraire reconnue et bien codifiée⁵ », ou s'il crée une nouvelle position. Pour ce faire, nous nous intéresserons à sa pratique du calepin, un genre qui lui sert de véhicule pour rejoindre plus directement son public, tout en déjouant les normes littéraires imposées par l'institution. Le calepin lui permet de prendre position sur la culture et la littérature, en profitant d'une parole libre, que ce soit celle du moraliste ou celle du polémiste. Nous regarderons aussi son habitus, que Bourdieu définit comme « un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital⁶ ». Il s'agit des « propriétés sociales des écrivains : âge, origine sociale et géographique, type et niveau d'études, situation, condition des débuts⁷ ». Nous verrons si cet habitus influence ou non sa vision de l'art.

Notre réflexion sur la position de Leclerc dans le champ littéraire s'appuiera surtout sur la notion de liminarité, développée par Michel Biron. Cette notion nous semble pertinente

⁴ Rappelons que le *Fou de l'île* est refusé par les éditions Fides en 1950, car on le considère comme trop poétique pour un roman.

⁵ Rémy Ponton, « Champ littéraire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *op. cit.*, p. 88.

⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 294.

⁷ Rémy Ponton, « Champ littéraire », *op. cit.*, p. 88.

pour analyser la vision du monde d'un artiste qui, comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, est avant tout un flâneur vivant en marge de la société, mais s'y intéressant tout de même beaucoup. L'écrivain liminaire est justement celui qui, sans prendre position contre l'institution littéraire, se satisfait d'une position en retrait de celle-ci pour se rapprocher de sa communauté. La pratique de l'écriture littéraire de Leclerc, de même que les différentes figures et postures qu'il adopte au fil des calepins, trouveront donc ici un nouvel éclairage.

3.1 La notion de liminarité en littérature

Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme⁸.
Le nez qui voque, Réjean Ducharme

« Je ne veux pas jouer un personnage; ni celui de poète national, ni aucun autre... C'est aux autres de décider ça. Moi, je n'aurai été qu'un homme avec une guitare qui voulait chanter les hommes et la terre qu'ils habitent⁹. » Voici comment Félix Leclerc aime décrire son rôle d'artiste dans la société. Il ne se considère ni comme un « romancier », un « fabuliste », un « musicien » ou un « chanteur¹⁰ », mais comme un homme pareil à tous les autres et qui est au service de ses semblables. Position ambiguë, mal assumée ou simplement naturelle? C'est en tout cas du bout des lèvres qu'on sent Leclerc accepter, à la toute fin du *Petit livre bleu de Félix ou Nouveau calepin du même flâneur*, un titre qu'il aimerait sûrement laisser aux autres :

- Quel souvenir de vous aimeriez-vous laisser sur cette terre? Celui d'un poète?
- Un poète... oui, ce serait bien. (*PLB*, p. 300)

⁸ Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 8; cité dans Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 10.

⁹ Louis-Guy Lemieux, « Félix : Je suis pour la peine de vivre », *Le Soleil*, 9 août 1988, p. A3. L'auteur mentionne dans l'article que ces paroles ont été recueillies en décembre 1986.

¹⁰ « Je ne suis pas un romancier, suis pas fabuliste, suis pas musicien, suis pas un chanteur : je n'ai jamais appris le chant. Je suis un homme qui chante. » Cité dans Jane Champagne, « Leclerc, un portrait d'un homme indépendant », *Le compositeur canadien*, n° 86, décembre 1973, p. 21.

Cette humilité et ce malaise à endosser un statut d'importance que le public, aussi bien québécois que français, lui accorde spontanément¹¹, n'est pas propre à Leclerc. Pablo Neruda, considéré comme le poète national du Chili, va dans le même sens dans ses mémoires : « Je n'aspire qu'à être aussi simple que mes camarades, aussi tenace et invincible qu'eux¹² ». Ces deux poètes d'origine modeste chercheraient donc à réduire le plus possible la distance qui les sépare de leurs compatriotes. La critique pourrait être une autre raison qui explique la position ambiguë de Leclerc. En remettant en question, à plusieurs reprises, les fondements littéraires de son œuvre et en discréditant l'écrivain qu'il voulait être, la critique aurait-elle réussi à modérer ses ambitions? Pionnier incontestable de la chanson, le natif de La Tuque connaît une ascension semée d'embûches dans le domaine des lettres – comme nous l'avons montré dans le premier chapitre –, mais cela ne lui enlève pas le désir de publier des livres jusqu'à la toute fin de sa vie¹³.

Ce préambule montre que le rapport de Leclerc à la culture et au champ littéraire ne va pas de soi : il est, à première vue, teinté d'une certaine ambivalence. On sent dans sa formulation, se disant « homme qui chante », un désir de prendre ses distances de la culture institutionnalisée – la culture savante – et une volonté manifeste de se rapprocher du peuple et de sa culture populaire. Cette posture de l'entre-deux implique des considérations sur le plan sociologique, que nous pourrions mieux saisir en explorant la notion de liminarité présentée par Michel Biron.

¹¹ Nous pensons à la consécration que constitue très tôt le *Félix Leclerc* de Luc Bérimont dans la collection « Poètes d'aujourd'hui », publié en 1964, aux éditions Seghers. À la mort de Leclerc, le terme poète, voire poète national, vient naturellement pour désigner l'artiste dans de nombreux articles, chroniques et éditoriaux. Voici quelques exemples tirés des journaux publiés quelques jours après sa mort, qui survient moins d'un an après celle de René Lévesque : « Parizeau : Il faut souligner la mort du poète », « Le milieu politique loue le poète et le patriote », « Le premier poète de l'indépendance », « Le départ du poète national ». Cité dans Claude Pelletier (comp.), *Félix Leclerc III : dossier de presse, 1987-1988*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1988.

¹² Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, traduction de Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1975, p. 409. Il dit aussi, dans le poème « El canto general » : « Soy nada más que un poeta : os amo a todos/ando errante por el mundo que amo » [Je ne suis qu'un poète/et je vous aime tous/errant par le monde que j'aime]; cité dans Pablo Neruda, *Canto general*, Santiago (Chili), Pehuén Editores Limitada, 2005, p. 335.

¹³ Le *Dernier calepin* (posthume) est daté, à la fin du livre, de janvier 1986 à juin 1988.

Dans *L'absence du maître*, un ouvrage qui permet de jeter un nouvel éclairage sur les œuvres de Saint-Denys Garneau, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, Biron décrit la relation de ces écrivains avec leur communauté, et montre de quelle façon particulière leurs œuvres s'y inscrivent. L'écrivain liminaire est, pour Biron, celui qui évolue « non pas contre, mais en dehors du pouvoir institutionnalisé¹⁴ », constitué de tous les agents du champ littéraire qui servent à légitimer la littérature (maisons d'édition, école, critique, prix, etc.). À cette structure hiérarchisée, l'écrivain liminaire préfère la *communitas*, une société définie par l'anthropologue anglais Victor W. Turner comme capable de regrouper les marginaux et les exclus de la structure officielle autour d'un système de valeurs basé sur l'idée de compagnonnage et de connivence¹⁵. L'écrivain n'occupe donc pas une position privilégiée dans sa communauté, mais évolue avec elle dans une recherche d'égalité.

L'écrivain liminaire a naturellement du mal à assumer une posture qui lui donne un statut particulier dans la communauté, en l'occurrence la posture d'écrivain. La citation du roman de Réjean Ducharme mise en exergue de cette section illustre bien cette volonté de l'homme de lettres de se détacher de l'institution littéraire, pour plutôt se solidariser avec la population et se fondre en elle. D'ailleurs, nous dit Biron,

Le maître de la *communitas* ne peut être que le faible (eu égard à la hiérarchie de la structure), celui qu'on appelle aujourd'hui le marginal, l'exclu. Ce héros liminaire échappe aux classifications habituelles et tend à se dépouiller des signes propres à la structure sociale (la position hiérarchique, la propriété, les vêtements, etc.)¹⁶.

L'écrivain doit conjuguer son désir d'écrire des œuvres avec celui de retrouver la communauté, dont l'acte d'écriture l'éloigne irrémédiablement. Cette tension le condamne à « la solitude ou à l'exil¹⁷ » et agit comme une perpétuelle conscience, ou « mauvaise

¹⁴ Michel Biron, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

conscience¹⁸ » comme le note Jean-Philippe Warren. Fait intéressant, les œuvres que convoque la littérature liminaire vont dans le sens même de ce dépouillement, c'est-à-dire qu'elles mêlent les genres et cherchent à brouiller les pistes qui les situeraient « à l'intérieur de la hiérarchie des formes littéraires¹⁹ ». Cela est causé par l'absence d'une forte tradition littéraire du champ québécois ainsi que l'absence de maîtres dignes de ce nom qui auraient instauré des écoles et des courants durables. L'écrivain liminaire n'a pas à s'opposer à une « esthétique dominante²⁰ », mais a le libre cours de concevoir la littérature qui lui convient, tant qu'elle le lie à l'individu social.

Michel Biron élabore son étude autour de trois auteurs majeurs de la littérature québécoise (Garneau, Ferron, Ducharme), dont les œuvres ont fait école. On ne saurait en dire autant des calepins de Leclerc, qui n'ont pas, comme l'on fait ses chansons, servi de modèle à d'autres écrivains. L'objectif de notre réflexion n'est pas de le comparer aux trois auteurs cités, mais plutôt de voir comment, comme nous invite à le faire Biron, « l'écriture qui s'y donne se rencontre [peut-être] ailleurs²¹ », en l'occurrence chez Leclerc, car plusieurs indices nous permettent d'aller en ce sens.

3.2 L'absence du maître

Le refus de se représenter comme un écrivain établi et de montrer ainsi son appartenance à une institution est une caractéristique de l'écrivain liminaire. Cette position est le corollaire d'une situation qui subsiste longtemps au Québec, celle de l'absence d'un véritable champ littéraire qui légitimerait la figure de l'écrivain. La littérature liminaire se forge en dehors de cet espace, de ce centre qui n'en est finalement pas un, parce qu'il ne possède ni les maîtres ni les institutions pour le structurer. Ce vide est difficilement vécu par plusieurs écrivains,

¹⁸ Jean-Philippe Warren, « Compte rendu. Michel Biron, *L'absence du maître* », *Recherches sociographiques*, vol. 43, n° 3, septembre-décembre 2002, p. 612, en ligne, <<http://www.erudit.org/revue/rs/2002/v43/n3/000615ar.pdf>>, consulté le 2 août 2010.

¹⁹ Michel Biron, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 308.

comme Octave Crémazie ou Saint-Denys Garneau, qui doivent évoluer dans l'absence d'une véritable « société de l'écrivain²² », qui se trouve ailleurs, nous dit Michel Biron. C'est lors de leurs voyages en France qu'ils découvrent la force et la vitalité de la culture française, et par opposition, la pauvreté de la leur. Crémazie, « vivant en exil à Paris, se désole de n'être ni français ni huron, de ne pas avoir une langue à lui et d'être ainsi condamné à une existence plus ou moins fantomatique²³ ». Yvon Rivard nomme cette prise de conscience « l'héritage de la pauvreté²⁴ », qui se définit par un rapport trouble à l'identité, à la langue et au pays, et qui affecte l'écrivain à la recherche d'une culture. Deux choix s'offrent à l'écrivain aux prises avec cet héritage. Ou bien il quitte sa communauté pour vivre, par exemple, à l'intérieur de l'institution littéraire française, ou bien il continue d'écrire dans sa communauté malgré le vide qui le fait souffrir. Quelle que soit sa décision, l'écrivain est voué à la solitude : s'il choisit la première option, il est coupé des siens, s'il choisit la seconde, il vit dans une communauté qui ne le reconnaît pas à sa juste valeur. Si plusieurs écrivains vivent durement cette relation à la communauté, d'autres, selon Rivard, y voient une « source d'espoir²⁵ ». Qu'en est-il de Félix Leclerc?

Son rapport à la France, même s'il est moins marqué, pour des raisons évidentes, par la déception, montre les traces d'un déséquilibre. Dans son premier calepin, écrit en bonne partie, rappelons-le, durant ses voyages à Paris, il illustre avec des métaphores sa perception de la France :

Le Canada est un garçon de seize ans. La France, une vieille dame. (*CDF*, p. 73)

Si tu aimes les adultes, tu aimeras la France. (*CDF*, p. 104)

Le grand-père du français était homme de lettres.
Le grand-père du Canadien était coureur des bois. (*CDF*, p. 205)

²² *Ibid.*, p. 37.

²³ Yvon Rivard, « L'héritage de la pauvreté », *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, 2006, p. 130.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* p. 132.

À première vue, on pourrait noter le sentiment d'infériorité de l'artiste qui est écrasé par l'expérience, la sagesse et l'intelligence de ce vieux pays. Mais il s'agit plutôt d'une relation de respect, dont Leclerc tire profit sur le plan intellectuel, et qui n'est pas sujet à tension. Pour Leclerc, les jeux sont faits. Sa culture est certes moins vigoureuse que la culture française, moins organisée, mais elle a au moins l'avantage de lui donner cette liberté qu'il chérit tant :

J'entre pas dans les catalogues et je ne veux pas non plus. Il n'y a pas de maîtres, il n'y a rien ici, il n'y a pas d'école; on fait une chanson, ça vaut ce que ça vaut, mais si ça a aidé à frayer un petit chemin dans la forêt, dans la jungle, on aura peut-être rendu un petit service²⁶.

Ce « troubadour sans règles, ni lois, ni recettes, ni conseils, qui fait ce qu'il y a dans son cœur²⁷ », comme il se définit lui-même, peut bien se passer d'une structure hiérarchisée, ancienne, comme l'est le champ littéraire français. Optimiste, le vide qu'il perçoit dans le champ québécois est cette liberté dont il a besoin pour créer. Contrairement à Crémazie et à d'autres écrivains qui souffrent d'une culture anémique, Leclerc s'accommode bien de la situation historique qui prévaut dans la littérature québécoise :

Aux chauds pays des trombes et des volcans
je préfère notre Amérique, le pays des hivers,
des fils de pionniers, des self-made men,
des mangeurs de guitares, des sportifs,
des essayeux, des coureurs des bois,
coureurs de risques, sans diplômes, ni titres,
ni héritages que celui d'homme libre
sautant d'une glace à la dérive à l'autre. (*RAV*, p. 20)

Tout est à faire, nous dit Leclerc, le champ est libre. À chacun de le combler à sa façon. Cette pensée, très « américaine » dans sa formulation, est propre à la modernité, nous dit Warren :

²⁶ Jane Champagne, *op. cit.*, p. 21

²⁷ Félix Leclerc, *Moi mes souliers*, Montréal, Fides, 1970 [1955], p. 59.

la modernité fait honneur à l'idéal de fondation, de la fondation d'une famille, d'une nation, d'une tradition ou d'une entreprise. Il y a en elle un désir du commencement qui accorde peu d'importance à la figure du disciple. La liberté moderne fait en quelque sorte de chacun son maître²⁸.

Un désir du commencement, pourrait se dire Leclerc, car il faut bien un début à tout. Sa vision des arts est tout empreinte de la volonté de créer pour faire naître un corpus d'œuvres national. Dans les années 1940, il se fait le défenseur d'une culture qui encourage la production, au détriment peut-être de la qualité qui allait, selon lui, venir par surcroît. Pour lui, il s'agit moins de créer des chefs-d'œuvre que de créer des œuvres qui sauront avec le temps donner la chance aux créateurs de se faire voir et entendre. Le défi est d'autant plus grand que Leclerc est à même de contempler le vide qui sévit dans les années 1940 et 1950 dans le domaine du théâtre. Il écrit, lors de la présentation de sa première pièce, *Maluron* :

J'adresse ces lignes aux auteurs, aux promesses d'auteurs, à ceux qui sont obsédés par des têtes, des couleurs, des attitudes. La scène est là. Écrivez. Le théâtre n'est pas une chose réservée aux dieux, c'est le pain du peuple. Et un peuple nous en avons un qui nous tend les bras. Ne nous flattons pas d'écrire des chefs-d'œuvre. Servons le pays. Les chefs-d'œuvre viendront par surcroît²⁹.

Ce discours s'apparente à celui de Camille Roy, qui, au début du XXe siècle, désire susciter l'avènement d'une « littérature canadienne de langue française », nom du manuel d'histoire qu'il publie en 1918. Son manuel concède « une place très large³⁰ » à des œuvres mineures, pour leur donner une visibilité, sachant très bien qu'elles ne résisteront pas à l'épreuve du temps. Il s'agit d'être patient, en somme, de persister; Roy, explique Biron, « situe son objet dans l'avenir plutôt que dans un passé qui [...] fait défaut³¹ ». Jusqu'en

²⁸ Jean-Philippe Warren, *op. cit.*, p. 615.

²⁹ Cité dans Roland-M. Charland et Jean-Noël Samson, *Félix Leclerc : Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française*, n° 2, Montréal, Fides, 1967, p. 41.

³⁰ Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, 8^e édition, Montréal, Beauchemin, 1939, p. 7. Cité dans Michel Biron, *op. cit.*, p. 21.

³¹ Michel Biron, *op. cit.*, p. 22.

1984, à la sortie de son quatrième calepin, Leclerc n'en dit pas moins en entrevoyant le jour où les efforts des siens connaîtront leurs fruits :

Après nous qui avons effarouché sans loi, sans académie et sans maître, parce que nous jouissions de la santé et que ça nous amusait, viendront les Balzac, les Montaigne et Zola qui est déjà Michel Tremblay. Viendront les grandes œuvres. Et ceux et celles qui les réaliseront seront nés de pères instruits. Comme depuis toujours les fils de Français³².

Il est particulier que cette vision de la littérature dure aussi longtemps. De 1947 à 1984, quelques générations passent, préparant le terrain à la venue d'une véritable culture, mais le même constat perdure selon Leclerc, celui de l'absence de grandes œuvres légitimes³³.

L'écrivain liminaire, quel qu'il soit, doit continuer, recommencer son travail, comme si rien n'avait été écrit avant lui. Comme le champ n'est pas suffisamment structuré, il n'offre pas de résistance à l'écrivain qui crée dans une liberté absolue, car il ne s'inscrit ni contre une école ni contre un courant. L'écrivain liminaire écrit donc dans un « commencement perpétuel³⁴ ». C'est dans l'acte d'écriture que la littérature se fait; chaque œuvre est un nouveau départ qui voit disparaître dans son sillage celle précédemment créée en l'absence de maîtres capables d'assurer une tradition. Dans cet esprit, le calepin est le genre idéal, car il permet de créer sans planifier, d'accumuler sans structurer. Il permet à son auteur de produire mille œuvres en même temps : « J'écris beaucoup, toutes sortes de choses qui me viennent à l'esprit et sans plan défini. L'important c'est de pondre³⁵ », dit Leclerc en fin de parcours.

³² Julie Stanton, « Toujours l'indépendance! », *Le Devoir*, 5 mai 1984, p. 35.

³³ Il peut être surprenant que Leclerc ne mentionne pas certains écrivains déjà consacrés à l'époque, comme Hubert Aquin ou Réjean Ducharme. Serait-ce parce qu'il ne les considère pas comme des écrivains ayant un succès populaire, comme Tremblay qui attire les foules? Dans ce cas, il est tout aussi étonnant de ne pas le voir citer Gabrielle Roy, dont le succès populaire, à l'époque, déborde les frontières du Québec.

³⁴ Le « commencement perpétuel » – titre d'un poème de Garneau où un homme y est décrit en train de reprendre sans cesse le compte d'un à cent – s'oppose, pour Biron, « à la littérature comme institution et à l'histoire comme série de ruptures ». Cité dans Michel Biron, « Quatrième de couverture », *op. cit.*

³⁵ Mireille Simard, « Je me sens aimé partout où on parle français », *Le Devoir*, 12 septembre 1983, p. 8

Chaque fragment est le recommencement d'un « essayeux » qui cherche à « défaire et [à] refaire constamment le monde³⁶ ». Leclerc est ce calepiniste toujours en quête d'une nouvelle idée à mettre au monde.

3.3 Le calepin, un espace de liberté

À un néophyte, les calepins de Leclerc pourraient donner l'impression d'être une simple reproduction des calepins matériels possédés par leur auteur. Rien n'indique dans le paratexte la source des fragments; ni la quatrième de couverture, ni l'introduction qu'André Gaulin ajoute à l'édition du *Calepin d'un flâneur* paru dans la collection Bibliothèque québécoise ne donnent le contexte de la publication. Au contraire, la présentation éditoriale donne l'impression au lecteur qu'il tient entre les mains une reproduction des véritables calepins de Leclerc. Plusieurs indices vont en ce sens. Le titre du *Calepin d'un flâneur* est calligraphié sur la page couverture de la première édition, sorte de gage d'authenticité. Le format de poche des calepins publiés chez les « Nouvelles éditions de l'Arc » rappelle le format traditionnel d'un petit calepin et facilite la vie au lecteur qui peut le glisser dans une poche, comme l'aurait fait son auteur. À partir du *Petit livre bleu de Félix*, troisième calepin de la série, la mise en page devient plus aérée par endroits : ici et là, un seul fragment occupe le centre d'une page et des pictogrammes dessinés à la main jouent le rôle de pied de mouche. À croire que, à ces pages spécifiques, Leclerc aurait lui-même voulu mettre en évidence une maxime en particulier en l'isolant. L'aspect artisanal – renforcé par l'absence de table des matières et le désordre qui en résulte – est donc mis de l'avant pour rendre le produit le plus près possible de l'image que le lecteur se fait d'un calepin.

Justement, ce lecteur sera surpris d'apprendre que Leclerc n'utilise pas de réel et tangible calepin pour noter ses pensées. Nous savons que Leclerc écrit sur des feuilles volantes et des bouts de papier de formats divers, qu'il rassemble ensuite dans son atelier avant de les dactylographier. Cette pratique se rapproche de celle de Georges Perros, qui « garde à l'état de bric-à-brac ces notes [...] et les fait passer d'emblée au statut de textes par

³⁶ André Gaulin, « Introduction : Entre les p'tits bonheurs et la grande espérance », *Tout Félix en chansons*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 14.

une série de collages. C'est dans le carnet (ou son absence) que s'est jouée la forme de l'œuvre³⁷. » En donnant le nom de « calepin » à ses recueils de pensées, Leclerc conserve seulement l'esprit de l'objet, l'idée du support capable de recueillir un grand nombre de formes différentes. Ce qui appartient, de prime à bord, à un vaste amas de textes fragmentaires se voit rassembler, après la publication, dans un « carnet imaginaire (imaginaire parce qu'il n'obéit pas aux lois du genre, qui imposent une fidélité intransigeante au texte manuscrit, à tous ses tours et détours)³⁸ ». Leclerc profiterait donc d'une plus grande liberté d'écriture. À la question que pose Sophie Hébert : « l'imaginaire dont le support "carnet" est à l'origine peut-il se poursuivre, se déployer émancipé de sa source matérielle³⁹? », il semble qu'on puisse répondre oui, car Leclerc a fait la preuve, cinq fois plutôt qu'une, que le genre du carnet existe bel et bien, et qu'il peut vivre une vie autonome en se soustrayant aux contraintes matérielles. Selon Mélissa Dufour, « c'est en tant qu'œuvre littéraire que le carnet est considéré, dès lors qu'il est retravaillé, (re)composé, réécrit⁴⁰ ». La mise en recueil serait donc le point de tension entre la spontanéité du premier jet et le projet de le rendre public.

³⁷ Louis Hay, « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay *et al.*, *Carnets d'écrivains 1*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 11.

³⁸ Hervé Ferrage, « Semaisons : l'esthétique du fragment », *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p.170.

³⁹ Sophie Hébert, « Ce que la pensée doit au carnet », *Revue Recto/Verso*, n° 5, décembre 2009, p. 8, en ligne, <http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Ce_que_la_pensee_doit_au_carnet.pdf>, consulté le 15 juillet 2010.

⁴⁰ L'usage du mot calepin ou carnet est aujourd'hui très répandu en dehors du domaine littéraire et renvoie rarement à l'objet matériel qu'il désigne. Par exemple, Réjean Tremblay intitule une section de sa chronique dans *La Presse* « Dans le calepin », où il donne en quelques lignes des faits parfois anecdotiques, parfois complémentaires à une chronique déjà publiée; le ministère du Développement économique, de l'Innovation et de l'Exportation met en ligne un calepin qui « constitue un aide-mémoire sur les échanges de biens et de services du Québec ». Dernier exemple, le journaliste du *Devoir* Christian Rioux a publié un recueil de ses chroniques sous le titre *Carnets d'Amérique*.

Le calepin, qu'il soit imaginaire ou non, est une forme qui donne une grande liberté à son auteur⁴¹. Pour plusieurs, dont André Major, le genre du carnet existerait justement dans cette liberté où l'auteur évolue :

[Le carnet est] un genre littéraire qu'on pourrait qualifier de « minimal », dans la mesure où l'écriture s'y exerce en dehors de tout souci de composition. Le « carnetiste », en ce sens, est l'écrivain le plus libre et le plus spontané qui soit, et en même temps celui qui, renonçant (au moins provisoirement) au projet de construire une œuvre ordonnée, accepte de se soumettre entièrement au monde qui l'entoure et de se laisser façonner par lui⁴².

On retrouve bien là l'attitude d'ouverture propre au flâneur. Mais cette posture libérée peut devenir aussi une sorte d'affirmation de soi et la revendication d'une différence. L'auteur de calepin, dont la pensée « se veut, dans son expression, radicalement contre l'ordre strict, dogmatique, systématique⁴³ », est un marginal qui défend le statut de la parole libre dans un champ littéraire qui la récuse ou qui veut la limiter. Il faut y voir une sorte de provocation, de liberté frondeuse contre l'institution que seul un homme libre et indépendant comme le flâneur – en l'occurrence Leclerc – peut assumer. Ce dernier refuse l'œuvre achevée et préfère le recueil fragmenté, une « non-œuvre⁴⁴ », pour « préserver le caractère ludique de sa production⁴⁵ ». Le calepin soustrait l'auteur à une prise de position officielle qui le ferait entrer dans le cercle de la littérature reconnue et lui permet de rester dans le camp des flâneurs et des marginaux – de la société des hommes pourrait-on dire. Les ponts ne sont

⁴¹ C'était aussi l'avis de J.-P. Sartre, qui écrit dans une lettre à Simone de Beauvoir : « Je veux dire juste par là que je ne pense plus en tenant compte de certaines consignes (la gauche, Husserl), etc., mais avec une totale liberté et gratuité [...] la forme carnet y est pour beaucoup ; cette forme libre et rompue n'asservit pas aux idées antérieures, on écrit chaque chose au gré du moment et on ne fait le point que lorsqu'on veut. » J.-P. Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres (1940-1963)*, Paris, Gallimard, 1983, p. 21 ; cité dans Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 6.

⁴² André Major, « Quatrième de couverture », *L'esprit vagabond. Carnets 1993-1994*, Boréal, 2007.

⁴³ Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 7

⁴⁴ F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 50.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 55.

toutefois pas coupés. L'un et l'autre camp sont liés par le désir de communiquer, de transmettre un message, une parole vraie :

Qu'est-ce donc qui nous lie à ces grands poètes dont nous ne connaissons jamais la forme d'écriture? Le fond. (*CDF*, p. 99)

Leclerc préfère la substance des mots, capables de véhiculer des idées, à celui « dans un style impeccable [...] n'a rien dit pendant trois heures ». (*CDF*, p. 58)

On comprend maintenant mieux les raisons pour lesquelles Leclerc choisit, en toute conscience de cause, le genre du calepin. Étant donné l'absence de celui-ci, l'écriture fragmentaire et brève qui caractérise le style de Leclerc ne serait pas née des contraintes des petites pages, mais d'une volonté de faire bref et, par conséquent, de la recherche d'une efficacité particulière. Ce choix

peut aussi revêtir une dimension plus symbolique, liée à la *place* que l'œuvre doit occuper dans la vie de l'écrivain, dilemme constant des carnétistes que Camus résume ainsi : « Peut-on porter la hantise d'une œuvre au creux d'une vie ronronnante, ou faut-il au contraire lui égaler sa vie, obéir à l'éclair⁴⁶? »

Ainsi, Leclerc aurait voulu porter son écriture au plus près de sa vie. Plus encore que le conte et la chanson, le genre du calepin s'imisce « au creux » de l'existence de l'auteur et se fait le témoin des mouvements de sa pensée. Ce n'est donc pas par hasard que les cinq calepins de Leclerc sont le miroir de l'évolution de l'auteur vers un engagement de plus en plus porté vers des préoccupations sociales et politiques, et donc au plus près des gens qui le lisent et qu'il cherche à atteindre. Il entend faire œuvre utile, en rendant accessible ses pensées, dans un format bref qui se lit aisément et qui amuse autant qu'il instruit et critique⁴⁷ : « Le désordre apparent, signe de la vie de la pensée et de la liberté, l'éclectisme bariolé ne veulent être en fait que les masques d'une pensée profonde que la perspicacité du

⁴⁶ Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 8. La citation de Camus est tirée de A. Camus, *Carnets (1935-1942)*, Paris, Gallimard, 1962, p. 236.

⁴⁷ C'était aussi le but des moralistes : « L'écriture de la brièveté est ressentie comme suffisamment, libre et multiple pour satisfaire le principe défendu par les Classiques et hérité des Anciens : instruire et plaire. » Voir Olivier Leplâtre, *La forme brève*, Paris, Gallimard, 2005, p. 5.

lecteur devinera⁴⁸. » Le calepin engage une complicité avec le lecteur, que des genres comme le roman et la poésie parviennent plus rarement à atteindre, complicité et proximité avec les hommes qui sont au cœur même du projet d'écriture de Leclerc :

Quelques élus d'un jour discutent des routes de littérature et de pain.
Loin des temples à paroles, quelques damnés font les routes, la littérature et le pain.
(*CDF*, p. 203)

3.4 Écrire pour l'homme

L'entrée en matière du présent chapitre nous a mis au fait d'une posture adoptée par Leclerc, en tout point semblable à celle du personnage de Mille Mille que nous avons citée plus haut : celle de l'écrivain qui, à l'instar de Ferron, se « fait un jeu de son refus d'être écrivain⁴⁹ ». Refus, dans le cas de Leclerc, d'être romancier, fabuliste, musicien ou vedette, mais souhaite d'être un « homme qui chante » : « Pourquoi faire d'un chanteur un homme à part? Moi je veux chanter comme travaille un ouvrier avant de rentrer chez lui à cinq heures. Et quelques fois, je me dis que j'aurais dû être ça... ouvrier... Je veux être anonyme... Je veux pouvoir marcher comme tout le monde dans la foule⁵⁰! » On reconnaît les traits de l'écrivain liminaire qui « refuse de se représenter comme un écrivain au sens professionnel du terme⁵¹ ». Comme le mentionne Michel Biron, il est fréquent qu'un écrivain refuse le titre qu'on veut lui donner, mais il est moins fréquent de voir un écrivain se représenter d'emblée, et à maintes reprises, par la négative, par « une non-catégorie, celle de l'homme tout court, c'est-à-dire de l'être hors institution, quelle que soit cette dernière⁵² ». Comme si Leclerc ne voulait pas renier ses racines profondes, qui sont celles de la Mauricie et de la colonisation

⁴⁸ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 88.

⁴⁹ Jean-Philippe Warren, *op. cit.*, p. 613.

⁵⁰ Claude Obernai, « Félix Leclerc. S'il y a un mot que je déteste, c'est bien celui de "vedette" », [s.l.s.d.]. Cité dans Claude Pelletier (comp.), *Félix Leclerc II : dossier de presse, 1943-1986*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986, p. 8-9 Selon le contexte de l'article, la publication remonte probablement à la fin des années 1960.

⁵¹ Michel Biron, *op. cit.*, p. 310.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

des terres. Cette image de « l’humble artisan⁵³ » qu’il désire se donner – image qu’on peut soupçonner, jusqu’à un certain point, d’être une fabrication, une « marque de commerce » –, se voit jusque dans le dépouillement scénique du chanteur. Sa célèbre chaise de bois sur laquelle il s’appuie durant ses tours de chant en constitue souvent le seul élément. Ses costumes de scène, une chemise à carreaux de bûcheron, et plus tard, une tunique verte faite main, lui donnent une allure sobre et paysanne, pour ne pas dire pauvre⁵⁴ : celle des hommes et des femmes qu’il aime chanter, « les bohémiens et les bohémiennes de [s]a rue⁵⁵ », comme il le dit dans la chanson « Prière bohémienne ».

Son attachement à l’homme anonyme tire ses racines dans l’enfance. Jeune, dans la maison familiale, il apprend la musique avec sa mère, pendant que sa sœur joue au piano les grands compositeurs classiques – Schubert en tête – et des chants populaires. Dans la même maison, « les bûcherons engagés par [s]on père affûtaient leurs haches ou leurs scies⁵⁶ ». Il s’agit d’une scène fascinante qui annonce de probables tensions dans l’œuvre d’un artiste en devenir. Un fragment du premier calepin évoque la scène :

Contraste. Nous écoutons du Mozart. Soudain quelqu’un a crié : « Le feu est dans l’tuyau. » (*CDF*, p. 29)

Rappelons que ce mélange des cultures se produit à une époque, les années 1920 et 1930, où

⁵³ Félix Leclerc, *Dernier calepin*, Montréal, Nouvelles éditions de l’Arc, 1988, p. 176. Le titre du fragment qui porte sur les débuts de la chanson québécoise est « Moi, l’humble, j’en fus le premier humble artisan ».

⁵⁴ « Vêtu de pantalons noirs retenus par une large ceinture également noire, chaussé de “souliers de bœufs” et portant une chemise beige en étoffe du pays, timidement, comme s’il chantait pour la première fois, Félix Leclerc fait son apparition. » Voir Jacques Dupire, « Félix Leclerc, vedette internationale », *Notre temps*, 5 mai 1951, p. 4.

⁵⁵ Félix Leclerc, *Tout Félix en chanson*, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁶ Félix Leclerc, « Propos en contrepoint », *Cent chansons*, Montréal, Fides, 1970, p. 8.

l'opposition de la culture d'élite et de la culture populaire était une opposition hiérarchique et reconnue comme telle : la culture des significations était la culture d'élite, une culture partagée par une fraction de la population, mais proposée comme référence commune à toute la société. D'abord littéraire, cette culture était faite du récit national, de la littérature canonique européenne, de la musique savante, de l'histoire de l'art et elle était reconnue comme la clef d'interprétation de la vie sociale⁵⁷.

Durant son enfance et son adolescence, Leclerc profite d'un privilège dont peu d'habitants peuvent profiter dans le contexte de la colonisation en Mauricie, celui d'une certaine ouverture à la culture d'élite. Selon Robert Thérien, à La Tuque « la vie est rude, la misère, omniprésente et la scolarisation, quasi absente⁵⁸ », mais le père de Leclerc, un commerçant qui est propriétaire d'un magasin général, « est devenu un des hommes les plus riches de la région et il veut que ses enfants aient accès à la culture et à l'éducation⁵⁹ ». Cela explique la présence de nombreux instruments de musique dans la demeure familiale⁶⁰, où logent aussi les bucherons. La crise vient cependant freiner la formation du jeune Leclerc qui étudie depuis 1928 au séminaire des Oblats de Marie-Immaculée à Ottawa, où il découvre les auteurs classiques. N'empêche, Leclerc avoue lui-même que le choc entre les cultures populaire et d'élite, « ce contraste entre la violence et la douceur⁶¹ », a été marquant : « J'ai connu très tôt cette espèce de contraste brutal entre la musique et... des hommes peu instruits; le mélange a fait un équilibre⁶². » Un équilibre entre le populaire et le savant que Leclerc ne cessera de revendiquer dans son œuvre, qu'il destine en grande partie à l'homme

⁵⁷ Georges Leroux, « La culture commune au Québec : les enjeux de la transmission », décembre 2007, p. 7, en ligne, <http://www.fse.ulaval.ca/fichiers/site_www/documents/A_1_agenda/Conference_GeorgesLeroux.pdf>, consulté le 2 août 2010.

⁵⁸ Robert Thérien, Notes pour Félix Leclerc, *Le grand bonheur*. [S.l.] : XXI-21 Productions XXICD21630, 2008, p. 3. 10 disques compacts.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ « Et, dans cette maison, les instruments ne manquaient guère : un violoncelle, un violon, un banjo et un piano. » Selon Jacques Erwan, « Félix Leclerc », *Paroles et musique*, n° 38, mars 1984, p. 19.

⁶¹ Jane Champagne, *op. cit.*, p. 14.

⁶² Félix Leclerc, « Propos en contrepoint », *op. cit.*, p. 9.

anonyme, celui qui n'a pas un accès facile à la culture : « c'est pour lui que j'ai envie d'aller à ma table et de travailler⁶³ », dira-t-il.

3.5 Le populaire et le savant

Ce rapport à l'homme peu cultivé, ce qu'Yvon Rivard nomme l'« héritage de la pauvreté », le poète Gaston Miron l'a aussi vécu. Comme Leclerc, il vient d'un milieu peu lettré, celui d'une famille de cultivateurs dans les Laurentides. Miron se dit « déchiré⁶⁴ » et « coupable⁶⁵ » d'écrire lorsqu'il découvre que son grand-père est analphabète. S'il décide d'écrire, il vole en quelque sorte la parole de ses ancêtres, mais s'il ne le fait pas, celle-ci est oubliée : « De là son hésitation, écrit Biron, devant cette sommation paradoxale, cette double contrainte qui fait de l'écriture une forme de trahison⁶⁶. » Pour tenter de résoudre ce conflit intérieur, Miron aussi bien que Leclerc voudront ériger une œuvre sans jamais perdre de vue la parole et la culture du pauvre, ce qui marquera durablement leur vision de l'art. Leclerc ira jusqu'à vouloir fonder toute culture sur les bases mêmes de la culture du peuple, c'est-à-dire sa langue, ses coutumes, ses traditions et les œuvres qu'il produit. Il justifie sa position ainsi :

[Les grands compositeurs classiques], où est-ce qu'ils ont pris leurs origines? C'est dans la valise populaire. C'est dans des airs que fredonnait un paysan, ou un charpentier ou un tisserand. Ils prennent un air comme ça, ou un cri d'oiseau. Un compositeur prend ça et il le fait. C'est né du populaire, c'est né dans la rue⁶⁷.

⁶³ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁴ André Major (dir. publ.), *L'écriture en question*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 1997, p. 132; cité dans Michel Biron, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁷ Jane Champagne, *op. cit.*, p. 22.

Leclerc cherche à rapprocher culture populaire et culture savante – la deuxième étant « tenu[e] pour légitime (canonique)⁶⁸ », la première non –, jusqu'à les fondre l'une dans l'autre. Il affirme, sous les couverts d'une question :

Une poésie qui n'est pas populaire, est-ce une poésie? (*PLB*, p. 134)

Par poésie populaire, Leclerc semble entendre « les œuvres authentiquement populaires qui sont aimées par le peuple parce qu'elles parlent son langage, expriment ses traditions et représentent ses intérêts⁶⁹ ». Cette vision de la culture ne fait pas de distinctions de classe, n'exclut pas de groupes économiques ou sociaux, elle est populaire au sens où elle inclut tous les hommes et les femmes que touche, ou doit nécessairement toucher la poésie, la vraie, car, dit Leclerc,

On reconnaît la poésie en y goûtant, comme de l'eau.
La très pure coule dans la solitude du cœur de l'homme. (*CDF*, p. 210)

Le rapport du poète à la culture populaire et à la culture savante est donc plus complexe qu'il n'y paraît. Il ne rejette pas l'une pour bâtir l'autre en vase clos, pas plus qu'il est complaisant envers la populaire, comme on pourrait le croire. Nous ne pouvons donc être d'accord avec la première partie de l'affirmation de Lise Gauvin et Gaston Miron qui disent : « Écrivain, [Leclerc] fait fi de la littérature savante et tente de construire ses propres images à même la tradition orale, la culture populaire et un humanisme quotidien⁷⁰. » Au contraire, le populaire et le savant communiquent, s'échangent des références et se nourrissent, toujours dans un souci d'équilibre :

⁶⁸ Anne-Marie Thiesse, « Populaire (Littérature) », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *op. cit.*, p. 477.

⁶⁹ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, p. 489.

⁷⁰ Lise Gauvin et Gaston Miron, *Écrivains contemporains québécois depuis 1950*, Paris, Seghers, 1989, p. 351.

Les mots, comme le blé, se soupèsent.
Parenté entre le moissonneur et le poète. (*DC*, p. 13)

Cet équilibre est présent dans les calepins, qui sont à la fois le lieu et le liant de cette double vision de la culture et du choc qu'elle engendre, d'une page à l'autre et d'un fragment à l'autre. Les éléments culturels auxquels le calepiniste fait référence sont un bon indicateur de sa vision de la culture. Le tableau 3.1 (*voir* p. 100) répertorie les portraits, les citations et les mentions de différentes personnalités du monde artistique ou d'œuvres intégrées dans les calepins. Le tableau donne un bon aperçu, d'une part, de l'évolution de la pensée de l'auteur et, d'autre part, de l'importance des cultures populaire et savante dans son imagerie mentale. *Le calepin d'un flâneur* présente peu de références culturelles en comparaison avec les trois derniers calepins. C'est que le calepiniste première mouture se fait moraliste; il est, comme nous l'avons vu, presque tout entier tourné vers l'homme, qu'il tente de décrire ou d'influencer à l'aide des maximes. L'homme du peuple occupe une très grande place aux côtés des figures canonisées que sont les Villon, Mozart et Shakespeare, qui eux se font discrets. Leclerc lui donne une voix par l'entremise de proverbes ou de mots populaires. En voici quelques exemples :

L'instruction c'est comme la boisson, il y en a qui supportent pas ça. (Mot populaire) (*CDF*, p. 38)

Un « j'quin ben » vaut mieux que deux « j'quinbendrai ». (Mot populaire) (*CDF*, p. 29)

On n'a pas de tableaux dans le salon, mais on a la fenêtre. (Un habitant) (*CDF*, p. 35)

« J'ai mûri mon âme », pour « j'ai réfléchi ». (Mon père) (*CDF*, p. 41)

Un vieux m'a dit : « Il ne pousse rien dans ma terre, elle a le sang malade. » (*CDF*, p. 50)

Si je suis pauvre, c'est ma faute; mais si nous le sommes tous, ce n'est plus notre faute. (Un Gaspésien) (*CDF*, p. 55)

Tableau 3.1
Portraits, citations ou mentions de figures ou d'œuvres artistiques
dans quatre des cinq calepins de Leclerc⁷¹

<i>Le calepin d'un flâneur</i> (1961)	Villon (24) Mozart (29) La Bruyère (30) Mille et une nuits (33) Voltaire (42) Louis Armstrong (45) <i>Le dernier des justes</i> d'André Schwarz-Bart (62) Max-Pol Fouchet* (77) La chanson « Les bateliers de la Volga » (101) Le film <i>La Dolce Vita</i> (112) Shakespeare* (114) Schubert (131) Sophocle* (160)
<i>Le petit livre bleu de Félix</i> (1978)	Tristan et Isolde de Wagner (20) Pauline Julien (24) Bach (34, 213) Vivaldi (34) Salvador Dali (36) <i>Odyssée</i> de Homère (47) <i>Iphigénie</i> de Jean Racine (67) Hugo, Molière, Shakespeare, Zola, Brecht, Lorca, Cervantès, Pasternak, Zinoviev, Soljénitzine (106) Cervantès* (121) René Lévesque (122) André Gide (135) Jean-Marie Vodoz* (140) Platon* (160) Guy Mauffette (162) Calvin, Ramuz, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Charles Apothéloz (190) <i>Le premier côté du monde</i> de Jean-Paul Fillion (220) Nelligan (231) Shakespeare, Dante, Pirandello, Michel-Ange, Rubens (233) Molière, Shakespeare (239) Elvis Presley (248) Yvon Deschamps (250) Beethoven (289) Hubert Aquin (291)
<i>Rêves à vendre</i> (1984)	Voltaire, Goethe (20) Wagner, Balzac (49) Charles Trenet (58, 210) Georges Brassens (81, 95) Le film <i>Molière</i> * (84) Calixa Lavallée (93) Gandhi (97, 245) George Orwell (111) Toscanini (104) Rimbaud (109) Gide (112) Boris Vian (139) Michael Arlen* (133) Malraux, Picasso (147) Hayim Bialik (152) Nathalie Simard (165) Marc-Aurèle (166) Guy Mauffette (174) Maurice Richard (175) Mgr Léger (199) Bruegel l'Ancien (201) Pierre Bourgault (216) Ken Dryden (217) Jean Giono, Wilfrid Laurier (218) Wagner, Pouchkine, Da Vinci, Mozart, William Blake, Picasso, Tagore, Senghor, Bizet, Jean-Paul Lemieux, Félix-Antoine Savard (220) Gilles Vigneault (223)
<i>Dernier calepin</i> (1988)	La Bruyère (9) La Fontaine* (11) Michel-Ange, Mozart, Picasso, Cervantès, Horace, La Fontaine, Gandhi, Shakespeare, Molière, Bergman, Disney, Chaplin (18) Picasso (34) <i>Maria Chapdelaine</i> (42) Jean Royer* (44) Jean Dufour (49) Soljenitsyne (54, 136) Zinoviev (55) <i>Le refus global</i> (76) Le film <i>Kamouraska</i> de Claude Jutra (77) René Lévesque (85) Raymond Devos (95) Colette (105) Rembrandt (106) Sarah Bernhardt (106) Maurice Chevalier (107) Gandhi (118) Vigneault, Ferland, Léveillé, Leyrac, Julien, DesRochers, Charlebois (127) Orson Welles, Ionesco (136) Aragon (174) Mozart (187)

⁷¹ Les auteurs présents à travers un de leurs écrits sont indiqués par un astérisque.

Cette coexistence de la culture populaire et de la culture savante met le lecteur en contact avec une littérature qui lui ressemble, tout en l'amenant à côtoyer la pensée des plus grands. Cela est encore plus vrai dans les trois derniers calepins. Comme nous le voyons dans le tableau 3.1, Leclerc ne se gêne pas de montrer un savoir encyclopédique, en citant Cervantès, en faisant le portrait de l'écrivaine Colette ou en mentionnant au passage les noms de Gide ou Malraux. Bien sûr, il serait hasardeux d'identifier, parmi les éléments, ceux qui relèvent d'une culture savante ou populaire, mais nous pouvons quand même remarquer l'évolution du calepiniste qui, à partir du *Petit livre bleu de Félix*, élargit ses horizons en faisant référence à plusieurs auteurs appartenant à la littérature légitime (Homère, Soljenitsyne, Pouchkine, etc.) tout en mentionnant des artistes que d'aucuns identifieraient comme populaires (Disney, Chaplin, Charlebois, Trenet, etc.). Il reste à voir maintenant dans quelles intentions Leclerc regroupe dans un même livre des références aussi disparates.

3.6 L'homme et l'intellectuel

nous avons laissé humilier l'intelligence des pères
 nous avons laissé la lumière du verbe s'avilir
 jusqu'à la honte et au mépris de soi dans nos frères
 nous n'avons pas su lier nos racines de souffrance
 à la douleur universelle dans chaque homme ravalé

je vais rejoindre les brûlants compagnons
 dont la lutte partage et rompt le pain du sort commun
 dans les sables mouvants des détresses grégaires⁷²
 Gaston Miron, « L'Octobre »

Nous disions que Leclerc n'affiche aucune complaisance envers la culture populaire et les individus qui la composent. Ceux-ci se présentent sous la figure de l'homme marginal, simple, du badaud anonyme ou du « vétéran » (*PLB*, p. 91) amer, que les jeunes n'écoutent plus. Mais autant Leclerc aime ces anonymes, autant ceux-ci n'échappent pas à sa critique. Leclerc dénonce la peur de l'argent (*RAV*, p. 72) ou des connaissances, ainsi que l'ignorance. Dans le prologue de *Rêves à vendre*, Leclerc met

⁷² Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 88.

en scène, dans un dialogue, deux personnages, l'un aliéné et refusant de discuter de politique, l'autre lucide et se moquant du premier. Ce dernier, désespéré, finit par lancer, ironiquement : « Levons nos verres à Sainte-Ignorance! » Dans un autre registre, un fragment du *Petit livre bleu de Félix* évoque, sous la forme d'un énigme, le même défaut :

Il n'est jamais allé au cinéma
 Ni n'a lu un livre
 Ni visité un musée.
 Il ne parle jamais parce qu'on ne le questionne jamais.
 Il travaille, mange et dort.
 Il semble heureux sans jamais rien demander.
 Il obéit.
 Est-ce un cheval?
 C'est un homme sur cinq. (*PLB*, p. 263)

Ces exemples montrent que Leclerc est capable d'être critique envers sa communauté, une critique qui se veut néanmoins constructive. Il estime que les siens peuvent améliorer leur sort par la voie de la culture et de l'éducation. Et ce sont les artistes qui ont la tâche « d'entr'ouvr[ir] pour lui l'épais rideau noir, [de lui faire] voir la Connaissance, cette toute petite lumière qui mène à l'amour » (*PLB*, p. 86). Même si on sent dans le discours de Leclerc une méfiance à l'égard des intellectuels – qu'il accuse de trop parler, de bavarder – et un parti pris pour l'homme de la rue, le calepiniste ne craint pas d'inclure la présence des gens cultivés. La culture savante peut nourrir l'homme et le peuple; elle n'est pas dans une sphère isolée, mais elle est capable d'élever le cœur de l'homme et de le rendre meilleur. Les écrivains, musiciens et poètes que Leclerc mentionne dans ses calepins sont pour lui avant tout des humains : « Qu'ont fait Hugo, Molière, Shakespeare, Zola, Brecht, Lorca, Cervantès, demande Leclerc? Raconter des intrigues, les meurtres, les camps de mort, les galères, la cupidité, le ridicule, l'avarice, le mensonge, la félonie des hommes de leur temps. » (*PLB*, p. 106) Malgré la stature de ces artistes, qui peut sembler inatteignable pour le commun des mortels, Leclerc les ramène à leur dimension humaine et montre que bien peu les sépare du peuple. Seulement la « forme » est différente, dirait-il sûrement, mais la forme compte moins que le contenu pour Leclerc. Dans les musiques de Bach et Vivaldi, le calepiniste ne voit « rien d'intellectuel, mais de la chair, du sang, des aubes [...] ». Une page musicale de Bach

peut faire la joie de tout un peuple » (*PLB*, p. 34). En somme, ce qui se dégage de cette vision de la culture, c'est que « tous les hommes sont égaux » (*PLB*, p. 144).

Le calepiniste jette les bases d'une société basée sur les liens de fraternité entre les hommes, en tissant des liens entre les grands artistes et le peuple. Les calepins de Leclerc cherchent, comme la poésie de Miron, à « lier [ses] racines de souffrance/à la douleur universelle dans chaque homme ravalé ». Le flâneur chez Leclerc désire « rejoindre les brûlants compagnons/dont la lutte partage et rompt le pain du sort commun/dans les sables mouvants des détresses grégaires ». Ainsi, l'écriture, qui éloigne normalement l'écrivain de sa communauté, déjoue la solitude qui la guette en se mettant au service de l'homme et de la femme. C'est l'engagement de Leclerc, en 1970, en même temps que son établissement sur l'Île d'Orléans, qui ouvre cette voie. Comme s'il avait besoin de s'éloigner – physiquement et mentalement –, pour mieux s'engager⁷³. L'écrivain savant qui le fascine et l'homme pauvre qu'il a toujours en lui se rejoignent dans cet équilibre :

Et la solitude? On peut rechercher la solitude pour créer, mais à la condition, quand même, de ne pas être dans sa tour d'ivoire, à l'écart, le dos tourné aux hommes. À un moment donné, se retirer pour en parler mieux. C'est cette solution que j'aime. [...] On essaie de redécouvrir les choses primitives. Je veux parler de cette solitude qui ne tourne pas complètement le dos à la vie. Ce serait créer une œuvre qui manquerait d'humanité, au fond⁷⁴.

De son île, Leclerc est à même de participer au mouvement de libération de son peuple. Après son dernier tour de chant, ses calepins restent ses dernières armes pour réunir ses « compagnons » sous la bannière du rêve et de l'espoir : « Un grand-père/Au regard bleu/Qui monte la garde/Y sait pas trop ce qu'on dit/Dans les capitales/L'œil vers le golfe ou

⁷³ Nous donnons le crédit de cette idée à Gisèle Tremblay, qui dit : « Curieusement pour un artiste qui a choisi la scène, Félix a besoin de solitude pour communiquer, il ne se sent proche des gens que loin d'eux, quand tout autour de lui devient plein de leur présence. » Voir Gisèle Tremblay, « Un public qui hésite entre l'homme et la légende », *Le Devoir*, 17 octobre 1973, p. 16.

⁷⁴ Félix Leclerc, « Propos en contrepoint », *op. cit.*, p. 29.

Montréal/Guette le signal⁷⁵ », chante-t-il dans *Le tour de l'île*. C'est là, en périphérie des postes de pouvoir, entre deux mondes, qu'il attend, prêt à cueillir les fruits du pays rêvé.

Les calepins de Leclerc sont ainsi le lieu de conception d'une position dans l'entre-deux du champ littéraire. Ils n'appartiennent complètement ni à la sphère de diffusion restreinte ni à la sphère de large diffusion. Leur aspect artisanal et hétérogène est en soi un refus de s'insérer dans « un catalogue », pour reprendre les mots de l'artiste, c'est-à-dire d'adhérer à une pratique littéraire codifiée. Leur liberté formelle en fait des objets littéraires difficiles à classer, et Leclerc se garde bien d'imiter un modèle à succès pouvant lui assurer une reconnaissance facile. La publication du premier calepin marque une rupture dans sa production, qui s'oriente alors davantage vers les idées que vers la fiction. Le pari peut paraître audacieux, quand on connaît le succès que l'auteur a remporté avec son récit autobiographique *Pieds nus dans l'aube* et avec ses premiers contes. En ce sens, l'audace le rapproche davantage de la sphère restreinte en visant moins le gain financier que le capital symbolique. Le choix d'une petite maison d'édition (Nouvelles éditions de l'Arc) au lieu de celle à laquelle il a été longtemps attaché (Fides), renforce davantage l'idée d'une quête de reconnaissance liée moins au succès populaire qu'à l'estime de ses idées. En publiant des calepins, il accède au monde des lettres, mais par la petite porte, en évitant de rompre avec un public dont il a besoin pour communiquer.

Ce public constitue l'autre versant de sa position de l'entre-deux. C'est à l'homme ordinaire qu'il destine ses pensées, ce qui montre un fort attachement au milieu dans lequel il a grandi. Toutefois, il ne faudrait pas voir une adhésion sans réserve à la culture populaire et à l'homme du peuple. Le regard du poète sur ce dernier est souvent très critique. Il n'affiche aucune complaisance à son endroit; il souhaite le rendre meilleur. Pour ce faire, les nombreuses références à la culture savante servent à réconcilier l'homme ordinaire et peu cultivé avec la « connaissance », que Leclerc sait être la voie du salut pour son peuple. Sans une culture, une langue et une éducation qui font la part belle autant à la culture populaire qu'à la culture savante, l'homme est privé de sa liberté et incapable de prendre son avenir en

⁷⁵ Félix Leclerc, *Tout Félix en chansons*, op. cit., p. 210.

main. Le discours du calepiniste cherche à lier le populaire et le savant, le passé et l'avenir et montre une volonté de communiquer avec l'homme à l'aide d'une langue simple et dépouillée des artifices de la fiction.

Enfin, la position de Leclerc est nouvelle, car elle est conçue à travers l'expérience des nouveaux médias, qui forment l'auteur autant sur les scènes que derrière le micro. Ainsi, tout son parcours, de son enfance à son dernier calepin, s'élabore en marge de l'institution littéraire. Refusant de s'identifier à l'avant-garde artistique du Québec de son époque⁷⁶, mais refusant aussi une vision racoleuse de la culture populaire, Leclerc conçoit une position de l'entre-deux, propre aux écrivains liminaires qui se satisfont d'une position en périphérie de l'institution. Il est probable que le rapport de Leclerc aux médias de masse (radio, télévision) lui permet d'échapper en partie à la solitude qui est souvent le lot de l'écrivain liminaire. Le texte intitulé « Bilan », qui paraît dans le *Dernier calepin*, est en ce sens fort révélateur :

Pas d'affrontement dans mon œuvre.
C'est une œuvre frileuse,
peureuse comme moi.
Rangez-moi avec les musiciens,
les outardes
les contemplatifs
Toute ma vie loin de la foule,
mais aussi toute ma vie
seul en face d'elle,
à défaire des nœuds. (*DC*, p. 93)

La position du chansonnier, seul sur scène devant son public, est ici évoquée. Elle rejoint la posture du flâneur – du contemplatif – baudelairien que nous avons étudiée plus haut, et celle de l'écrivain liminaire qui est pris entre le désir de créer et celui de communiquer avec la foule. Le calepiniste serait donc cette figure qui fait l'union de toutes les facettes de l'artiste et qui fait le pont entre l'homme et l'écrivain.

⁷⁶ « Jeune Québécois dans la vingtaine, j'étais une de ces mouches éjarrées dans le contexte religieux, prenant pour des imbéciles les avant-gardistes en plein vol qui "refusaient globalement tout". » (*DC*, p. 75-76)

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons analysé les calepins de Félix Leclerc avec un appareil critique moderne – ce que peu sont parvenus à faire avant nous – et nous avons montré que Leclerc s’inscrit dans la littérature en soutenant les comparaisons avec d’autres auteurs de son temps ou de périodes antérieures. Nous avons mis Leclerc en parallèle avec les moralistes des XVII^e et XVIII^e siècles français, de même qu’avec les flâneurs baudelairien et fabrien du XIX^e siècle, et les flâneurs plus contemporains comme André Carpentier. Ses calepins ont été analysés en prenant en considération les travaux de la critique génétique, travaux qui nous ont permis de situer les calepins de Leclerc parmi d’autres œuvres du même genre. La critique québécoise contemporaine nous a aussi permis d’aborder son œuvre sous un angle encore inédit en convoquant la notion de liminarité développée par Michel Biron. Bref, dans ce mémoire, l’œuvre de Félix Leclerc a été étudiée d’une façon nouvelle, et l’approche utilisée a pu nous permettre de confirmer notre hypothèse selon laquelle la position de Leclerc est dans l’entre-deux du champ littéraire. La principale difficulté que nous avons rencontrée dans ce travail était d’avoir comme objet d’études un corpus de textes qui se caractérisait le plus souvent par sa brièveté, par son aspect fragmentaire et donc par sa tendance à l’inachèvement. Ce type de pensée a ses limites. Elle est éparpillée dans un amas de textes que l’analyste doit lire attentivement et tenter de regrouper pour lui donner un poids, une signification. L’analyste doit en somme reconstruire la pensée de l’auteur pour en montrer la cohérence. Cela implique une grande vigilance, pour ne pas faire dire à l’auteur ce qui n’était pas son intention initiale.

L’objectif de ce mémoire était de réfléchir à la position de Félix Leclerc, calepiniste, dans le champ littéraire. La somme importante de textes que contiennent les calepins nous semblait représenter un corpus légitime pour tenter de cerner la pensée de l’auteur sur la culture et la littérature. Les cinq calepins publiés sur près de trente ans sont bien plus que de simples recueils dont l’auteur se serait servi pour « vider ses tiroirs », comme le lui avait

reproché un critique, mais des livres porteurs d'un discours sur l'homme et la société qui conduisent à une nouvelle interprétation du statut de l'artiste. Sa position est celle d'un entre-deux, ni tout à fait populaire, ni avant-gardiste, qui tente de réconcilier l'homme commun avec la culture. Mais le discours du calepiniste n'est pas le seul élément que nous avons pris en compte pour déterminer la position de l'auteur. Celle-ci se caractérise aussi par une pratique littéraire qui est en soi la représentation d'un compromis et d'une ambivalence. Un chapitre entier de notre recherche a été consacré à la figure du flâneur, une figure moderne que Leclerc réactualise. Le « flâneur solitaire » que conçoit Leclerc est une figure liminaire qui déambule à la frontière de la ville et de la campagne. Cette posture énonciative, qui se présente aussi sous les traits d'un moraliste et d'un polémiste, cherche à brouiller les pistes de la figure populaire de Leclerc, ce qui est le propre de l'écrivain liminaire, qui refuse d'assumer un statut qui créerait une trop grande distance entre lui et sa communauté. Refusant de s'installer à demeure dans une tour d'ivoire qui le couperait des siens, il rejette du même coup le statut social trop contraignant de chanteur ou de romancier. Leclerc efface les traces d'une position supérieure au plus humble des hommes, comme le montrent son costume de scène et son attachement aux images de l'enfance. Ce dépouillement matériel va de pair avec le dépouillement du texte, dont la brièveté et la fragmentation donnent la fausse impression d'une lecture accessible, parce que plus aérée, mais qui nécessite en réalité une participation active du lecteur, ce qui est une autre façon pour l'auteur de se rapprocher de celui-ci.

Pour arriver à cette position de l'entre-deux, nous avons d'abord analysé les œuvres littéraires et théâtrales de Leclerc avant 1961. Cette analyse nous a appris qu'il pratiquait depuis ses débuts une écriture qui tendait vers la brièveté de l'expression, et vers un style oral et fragmentaire, comme dans ses romans et ses contes. L'exemple du roman *Carcajou* donne la mesure de la pratique littéraire de l'auteur, qui fragmente l'œuvre pour multiplier ses points de vue sur le monde. Leclerc développe cette pratique à la radio, où il commence sa carrière. La position de l'auteur dans le champ littéraire est donc créée par ce nouveau média et aussi par la chanson, autre art que d'aucuns considèrent comme mineur et qui fait connaître à Leclerc un succès international au début des années 1950. Il est intéressant de rappeler que

certaines contes qu'il écrit pour la radio dans les années 1940 sont publiés de nouveau dans le *Dernier calepin*, montrant ainsi la filiation entre l'homme de la radio et le calepiniste.

La position de Leclerc se révèle aussi dans le choix du calepin, un art moyen au même titre que la chanson et le conte, qui illustre sa volonté de rallier un lectorat autant élitiste que populaire. En choisissant le calepin, il s'assure de ne pas s'aliéner l'une ou l'autre des parties, car le genre est à la fois très lisible et porteur de formes savantes, comme la maxime et autres formes brèves. En outre, le calepin est une forme qui convient parfaitement aux aspirations de Leclerc. À la différence des autres auteurs que Biron qualifie de liminaires, Leclerc ne se plaint pas du vide culturel québécois car, pour lui, le vide est un vecteur de changement, de création, et il cherche à le combler en utilisant le calepin, un objet qui lui permet de créer à volonté, de donner des pistes au lecteur et d'alimenter son imaginaire. Sa volonté de remplir le vide par la production d'idées et par la création tous azimuts est représentative de l'idée de commencement propre à l'écrivain liminaire. D'ailleurs, Leclerc ne s'en cache pas. L'absence de culture dont il est témoin est un moteur pour lui :

Il y a longtemps que je suis hanté par le pays. Où est-il le pays, où va-t-on s'enraciner, où va-t-on s'installer, quand va-t-on être chez nous? [...] Avant c'était nébuleux, brumeux, on ne savait pas trop, on savait qu'il nous manquait quelques choses, des assises, un pays¹.

Le calepin cherche donc à donner ces assises au pays, en proposant des « rêves à vendre », titre du troisième calepin. En ce sens, « Félix est un écrivain qui a sonné l'alarme, c'est une sentinelle² », comme le mentionne Aurélien Boivin. Le « commencement perpétuel » de l'écriture du calepin est le meilleur moyen pour Leclerc de susciter la réflexion et de donner les bases d'une culture québécoise autonome. Le combat de Félix Leclerc est à rapprocher de celui de son père, un bâtisseur de villages dans la région de la Mauricie : « C'était un pionnier [mon père], un gars fait pour les commencements. Je suis un peu

¹ Aurélien Boivin *et al.*, « Félix Leclerc. Entrevue », *Québec français*, n° 33, mars 1979, p. 37-38.

² Jacques Bouchard, Monique Giroux et Félix Leclerc, « Félix l'écrivain : les opinions opposées de deux spécialistes », *Heureux qui comme Félix : une histoire de Félix Leclerc*, CD 5, piste 6.

comme lui. Lui et moi, nous sommes faits pour partir des choses³. » Certes, Leclerc est reconnu pour être à l'origine d'un mouvement de chansonniers à partir des années 1950, mais il ne souhaite pas s'arrêter là et désire poursuivre sur son élan dans les domaines du théâtre et de la littérature.

La critique doute forcément d'un marginal, qui choisit une voie différente de celle en vogue à l'époque. Une certaine critique n'est pas tendre à l'égard de l'écrivain des débuts. Gilles Marcotte lui reproche une naïveté et un style surchargé et orné qui ne répond pas à l'exigence de la littérature. Victor Barbeau s'attaque à la formation radiophonique de l'artiste et se méfie de sa popularité grandissante. On a bien du mal à évaluer la position de Leclerc. Un auteur à l'époque ne peut porter les chapeaux de l'écrivain, de l'homme de radio et du chansonnier. En fait, seule la chanson échappe à la dévalorisation de son style. On met en doute le caractère artistique de sa production littéraire, trop attachée à la sphère de grande diffusion en raison des nombreux tirages de ses livres et de l'aura de la radio qui plane sur lui. Pour ces raisons, André Major, qui critique sévèrement le calepin *Chansons pour tes yeux*, n'accepte pas que Leclerc représente en France la littérature québécoise : il juge son écriture dépassée et empreinte de morale, ce qui ne correspondrait plus à la réalité littéraire des années 1960. Bien sûr, Leclerc peut aussi compter sur des critiques plus favorables. Il n'est pas surprenant de voir le poète et journaliste Alfred DesRochers bien accueillir le premier calepin du flâneur, lui qui partage avec Leclerc un certain habitus, dont l'attachement à la paysannerie. On sent dans l'analyse de DesRochers une volonté de légitimer la pratique littéraire de Leclerc : la présence d'alexandrins et de haïkus dans le calepin montrerait que l'auteur s'adonne à une recherche formelle rigoureuse qui dépasse la littérature orale, associée par plusieurs à la facilité. Mais la critique n'est pas la seule responsable de la remise en question du statut de l'œuvre de Leclerc dans le champ littéraire; le milieu de l'édition québécois y a aussi contribué. Rappelons que *Le fou de l'île* et *Moi, mes souliers* ont été refusés par l'éditeur Fides en raison principalement de la difficulté de catégoriser ces œuvres en un genre précis. Cela montre avec d'autant plus de force comment Leclerc a dû lutter pour

³ Aurélien Boivin *et al.*, « Félix Leclerc. Entrevue », *op. cit.*, p. 37.

se tailler une place dans le monde des lettres, sans jamais céder ni sur le plan de la forme ni sur le plan du discours.

La trajectoire de Leclerc dans le champ littéraire a été moins influencée par la critique – qui somme toute a eu peu d’emprise sur ses choix de carrière –, que par son succès populaire acquis dans le domaine de la chanson. Le transfert de légitimité d’un champ à l’autre, de la chanson à la littérature, a beaucoup contribué à la reconnaissance de sa démarche d’écrivain, comme l’a fait plus tard son engagement politique. Dans les trois derniers calepins, le polémiste, par ses prises de position sur l’actualité québécoise en phase avec l’opinion publique, a occulté quelque peu le moraliste, figure moins consensuelle. Cherchant une position légitime dans le champ littéraire, Leclerc a dû revoir ses stratégies au fil du temps, délaissant en cours de route le rêve d’une carrière théâtrale, mais découvrant en retour que la chanson pouvait devenir une porte d’entrée pour la littérature, en lui donnant une grande visibilité. Durant les dernières années de sa vie, l’écriture des calepins a permis à Leclerc de laisser libre cours à tous ses talents, créant des œuvres qui reflétaient une volonté de communiquer avec son public et de se rapprocher de la réalité nationale de ses compatriotes. En somme, le calepin est la synthèse du parcours de Leclerc, partagé entre ses diverses pratiques littéraires, entre la mémoire et l’avenir, entre son désir de plaire et celui d’instruire. Sa trajectoire d’écrivain est demeurée fidèle, tout au long de sa carrière, à une vision de la littérature tournée vers l’homme et le pays.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

Leclerc, Félix, *Le calepin d'un flâneur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1961], 225 p.

_____, *Chansons pour tes yeux*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 1976 [1968], 120 p.

_____, *Le petit livre bleu de Félix ou Nouveau calepin du même flâneur*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1978, 302 p.

_____, *Rêves à vendre ou Troisième calepin du même flâneur*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1984, 250 p.

_____, *Dernier calepin*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1988, 191 p.

Autres œuvres citées

Leclerc, Félix, *Adagio*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989 [1943], 222 p.

_____, *Allegro*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989 [1944], 207 p.

_____, *Pieds nus dans l'aube*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1946], 227 p.

_____, *Dialogues d'hommes et de bêtes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1949], 231 p.

_____, *Le hamac dans les voiles. Contes extraits d'Adagio, Allegro et Andante*, Montréal, Fides, 1951, 141 p.

_____, *Moi, mes souliers. Journal d'un lièvre à deux pattes*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 1970 [1955], 226 p.

_____, *Le fou de l'île*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1980 [1958], 217 p.

_____, « Préface », dans Michel Régnier, *Montréal, Paris d'Amérique*, Montréal, Éditions du Jour, 1961, p. 11.

_____, *Pieds nus dans l'aube*, Félix Leclerc, voix. [S.l.] : Universal 538 807-2, 2003 [1969]. Deux disques compacts.

- _____, *Cent chansons : texte des chansons précédé d'une interview par M. Jean Dufour et suivi d'une étude par Mme Marie-Josée Chauvin*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 1970, 255 p.
- _____, *Carcajou ou le diable des bois*, roman, Paris, Robert Laffont, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 268 p.
- _____, « Un poème qui passera à l'histoire », *L'information nationale*, décembre 1976, p. 19, en ligne, <<http://pistard.banq.qc.ca/>> (cote : P1000, S3, D2405), consulté le 15 septembre 2010.
- _____, *Qui est le père?*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1977, 122 p.
- _____, *Les œuvres de Félix Leclerc choisies et corrigées par Félix Leclerc*, t. 1, Saint-Charles-sur-Richelieu, Henri Rivard éditeur, 1994, 480 p.
- _____, *Tout Félix en chansons*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. « Les cahiers du CRELIQ », 1996, 290 p.

Études et articles sur Félix Leclerc et son œuvre

- Barbeau, Victor, *La face et l'envers : Essais critiques*, Montréal, Les publications de l'Académie canadienne-française, 1966, 158 p.
- Bellemare, Luc, « Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc : une analyse des relations texte-guitare », mémoire de maîtrise en musicologie, Sainte-Foy, Université Laval, 2007, 215 p.
- Bérumont, Luc, *Félix Leclerc*, Paris, Éditions Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1964, 185 p.
- Bertin, Jacques, *Félix Leclerc, le roi heureux*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1988 [1987], 315 p.
- Boivin, Aurélien, Gilles Dorion, André Gaulin et Christian Vandendorpe, « Félix Leclerc. Entrevue », *Québec français*, n° 33, mars 1979, p. 37-44.
- Boivin, Aurélien, « Les contes de Félix Leclerc : une symphonie en trois mouvements », dans Aurélien Boivin *et al.*, *Les adieux du Québec à Félix Leclerc*, Montréal, Guérin littérature, coll. « Presses laurentiennes », 1989, p. 11-33.
- Bouchard, Jacques, Monique Giroux et Félix Leclerc, *Heureux qui comme Félix : une histoire de Félix Leclerc*. [S.l.] : GSI Musique GSIC-10-981, 2000. Dix disques compacts.

- Brouillard, Marcel, *Félix Leclerc : l'homme derrière la légende*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1994, 362 p.
- Champagne, Jane, « Leclerc, un portrait d'un homme indépendant », *Le compositeur canadien*, n° 86, décembre 1973, p. 19, 21, 23, 46.
- Chaput, C., « Félix Leclerc, de Paris : "Si je reviens au Canada, c'est parce que je veux être témoin de notre révolution" », *Photo-Journal*, 5 avril 1967, p. 85.
- Charland, Roland-M. et Jean-Noël Samson, *Félix Leclerc : Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française*, n° 2, 9 fascicules, Montréal, Fides, 1967, 89 p.
- « Chez Félix Leclerc. Émission Carrefour », entrevue de Jacques Languirand diffusée le 16 février 1956 à la télévision de Radio-Canada, *Radio-Canada*, en ligne, <http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/musique/dossiers/761/>, consulté le 10 août 2010.
- Cormier, Sylvain, « Hommage des FrancoFolies à un homme de paroles. Félix, dans leurs mots », *Le Devoir*, 1er août 2008, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/culture/musique/199921/hommage-des-francofolies-a-un-homme-de-paroles-felix-dans-leurs-mots>>, consulté le 28 septembre 2010.
- Dassylva, Martial, « Félix Leclerc et la révolte des jeunes », *La Presse*, 18 décembre 1965, p. 7.
- DesRochers, Alfred, « *Le calepin d'un flâneur* de Félix Leclerc », *Lectures*, vol. 8, n° 5, janvier 1962, p. 141-142.
- Dorion, Gilles (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 6 : 1976-1980, Montréal, Fides, 1994, 1087 p.
- « Dossier Félix Leclerc », *L'Encyclopédie de l'Agora*, 2004, en ligne, <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Felix_Leclerc>, consulté le 22 août 2010.
- Dulong, Gaston, « *Le calepin d'un flâneur* de Félix Leclerc », *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville, 1961, p. 42.
- Dupire, Jacques, « Félix Leclerc, vedette internationale », *Notre temps*, 5 mai 1951, p. 4.
- Erwan, Jacques, Erwan Le Tallec et Marc Legras, « Dossier Félix Leclerc », *Paroles et musique*, n° 38, mars 1984, p. 13-34.
- Gaulin, André, « L'art de la maxime », dans Félix Leclerc, *Le calepin d'un flâneur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, p. 7-9.
- _____, « ...à Félix Leclerc, chanteur fervent de la terre... », *Lettres québécoises*, n° 52, hiver 1988-1989, p. 58.

- _____, « Introduction : Entre les p'tits bonheurs et la grande espérance », Félix Leclerc, *Tout Félix en chansons*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. « Les cahiers du CRELIQ », 1996, p. 5-15.
- Gilbert, Manon, « Je ne m'ennuie pas vraiment de la scène », *Journal de Montréal*, 29 mai 1982, p. 40.
- Godin, Gérald, « Le moraliste, le lyrique et le folkloriste », *Écrits et parlés I*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1993, p. 357-359.
- Grandmont, Éloi de, « Un homme des champs s'en va-t-en ville », *Perspectives*, vol. 2, n° 20, 14 mai 1960, p. 39-41.
- Hamelin, Jean, « Pensées et notations », *Le Devoir*, 5 octobre 1961, [s. p.].
- Keable, Jacques, « *Le calepin d'un flâneur* », *La Presse*, 5 octobre 1961, p. 20.
- _____, « Félix Leclerc en mille phrases », *La Presse*, 11 novembre 1961, p. 10.
- Lamon, Georges, « Le testament de Félix Leclerc », *La Presse*, 19 novembre 1988, p. E3.
- Leblanc, Geneviève, « Félix Leclerc en tant que figure rassembleuse d'une communauté mémorielle : incursion au cœur de l'identitaire québécois », mémoire de maîtrise en histoire, Sainte-Foy, Université Laval, 1998, 148 p.
- Lemieux, Louis-Guy, « Pour renards avertis », *Le Soleil*, 13 janvier 1979, p. E1.
- _____, « Félix : Je suis pour la peine de vivre », *Le Soleil*, 9 août 1988, p. A3.
- Lemire, Maurice (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 3 : 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, 1252 p.
- _____, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 4 : 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, 1123 p.
- _____, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 5 : 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, 1133 p.
- Le Pennec, Jean-Claude, *L'univers poétique de Félix Leclerc*, Montréal et Paris, Fides, coll. « Études littéraires », 1967, 267 p.
- « Les greniers de la mémoire : poésie dans la guitare », *Institut national de l'audiovisuel*, en ligne, <<http://ha.ina.fr/art-et-culture/musique/dossier/1694/les-greniers-de-la-memoire-poesie-dans-laguitare.20090331.03850976.non.fr.html>>, consulté le 23 juin 2010.
- Lessard, Denis, « Deux services religieux pour Félix », *La Presse*, 10 août 1988, p. A1.

- Luc, Pierre, « Vie, amour, bonheur, théâtre, nature : voilà les clients du patron de l'*Auberge des morts subites* », *La Patrie*, 31 janvier au 6 février 1963, p. 2-3.
- Maheu, Stéphanie, « La réappropriation du conte par Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron », mémoire de maîtrise en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 2000, 116 p.
- Major, André, « La carte postale de Félix Leclerc », *Le Devoir*, 28 septembre 1968, p. 14.
- Martel, Réginald, « Cette félicité signée : Félix », *La Presse*, 10 février 1973, p. D3.
- Naud, Pierre, « Félix Leclerc et le mouvement indépendantiste québécois : un mariage basé sur les valeurs communes », mémoire de maîtrise en sciences politiques, Ottawa, Université d'Ottawa, 2002, 163 p.
- O'Neil, Jean, « Félix Leclerc recueille 1390 voix chez les étudiants », *La Presse*, 6 avril 1963, p. 6.
- Otis, Nicole, « Esthétique de la réception, suivie de l'étude comparative de deux versions imprimées de *Pieds nus dans l'aube* de Félix Leclerc », mémoire de maîtrise en études littéraires, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 1999, 106 p.
- Pelland, Ginette, *Félix Leclerc, écrivain du pays*, Montréal, Les éditions Michel Brûlé, 2008, 354 p.
- Pelletier, Claude (comp.), *Félix Leclerc: dossier de presse 1943-1986*, vol. 2, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986, 101 p.
- _____, *Félix Leclerc: dossier de presse 1987-1988*, vol. 3, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1988, 258 p.
- Richer, Julia, « Le calepin d'un flâneur », *Notre temps*, 28 octobre 1961, p. 5.
- Roy, René-Homier, « Le tour de Félix Leclerc », *Nous*, novembre 1975, p. 26-38.
- Royer, Jean, « Dans l'intimité des mots », *Le Devoir*, 28 avril 1979, p. 21.
- Samson, Jacques, « Invitation à rester là », *Le Soleil*, 5 mai 1984, p. F1.
- Sermonte, Jean-Paul, *Félix Leclerc, le roi-poète*, Saint-Constant, Broquet, 2009 [1989], 232 p.
- Simard, Mireille, « Je me sens aimé partout où on parle français », *Le Devoir*, 12 septembre 1983, p. 8.
- Stanton, Julie, « Toujours l'indépendance! », *Le Devoir*, 5 mai 1984, p. 35.

- Tanguay, Louis, « Félix Leclerc », *Le Soleil*, 17 septembre 1983, p. E2.
- Taschereau, Yves, « Félix Leclerc. Le refus de vieillir », *L'Actualité*, vol. 4, n° 2, février 1979, p. 7-12.
- Thérien, Robert, Notes pour Félix Leclerc, *Le grand bonheur*. [S.l.] : XXI-21 Productions XXICD21630, 2008, 50 p. 10 disques compacts.
- Tremblay, Gisèle, « Un public qui hésite entre l'homme et la légende », *Le Devoir*, 17 octobre 1973, p. 16.
- Zimmermann, Éric, *Félix Leclerc, la raison du futur*, Montréal, Les Éditions Saint-Martin, 1999, 224 p.

Ouvrages et articles théoriques

- Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire*, Payot, Paris, coll. « Langages et société », 1982, 425 p.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, 278 p.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002 [1955], 293 p.
- Biasi, Pierre-Marc, « La notion de "carnet de travail": le cas Flaubert », dans Louis Hay *et al.*, *Carnets d'écrivains I. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1990, 253 p.
- Biron, Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, 322 p.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 696 p.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 308 p.
- Boucher, Jean-Pierre, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, 217 p.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998 [1988], 567 p.
- Carbonneau, Valérie R., « Autour d'un café avec André Carpentier », *Faubourg Ville-Marie*, mai 2010, p. 3.

- Carpentier, André, « Le dit du *carnetier* (témoignage) », dans Hélène Guy et André Marquis (dir. publ.), *Le choc des écritures*, Québec, Nota bene, 1999, p. 11-24.
- Cazanave, Claire, « Satire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 560-561.
- Chassay, Jean-François, « Fragment », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 248-250.
- Chevalier, Jean-Frédéric, « Polémique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 471-472.
- Combe, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 175 p.
- Contributeurs de Wikipédia, « Maxime (langue) », *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, 2007, en ligne, <[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Maxime_\(langue\)&oldid=51155652](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Maxime_(langue)&oldid=51155652)>, consulté le 22 juin 2010.
- Dagen, Jean, « Présentation », dans Vauvenargues, *Des lois de l'esprit*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1998, p. 7-36.
- Debaene, Vincent, « Définition du champ », *Fabula, la recherche en littérature*, 2010, en ligne, <http://www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bfinition_du_champ>, consulté le 19 septembre 2010.
- Desmeules, Christian, « André Major et la mutation de l'écriture », *Le Devoir*, 8 septembre 2007, p. F4.
- Dion, Robert, « Franz Hessel ou l'Art difficile de la promenade », dans Bouvet, Rachel, André Carpentier et Daniel Chartier (dir. publ.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 207-221.
- Dufour, Mélissa, « L'écriture de la désertion. Étude des carnets d'André Major », mémoire de maîtrise en études littéraires, Sainte-Foy, Université Laval, 90 p.
- Ferrage, Hervé, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 2000, 398 p.
- Gauvin, Lise et Gaston Miron, *Écrivains contemporains québécois depuis 1950*, Paris, Seghers, 1989, 579 p.
- Groupe de recherche TSAR (Travaux sur les arts du roman), « Journée d'étude Roman et Carnets », atelier et table ronde, Université McGill, 15 mars 2007.

- Hay, Louis, « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay *et al.*, *Carnets d'écrivains 1. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1990, 253 p.
- Hébert, Sophie, « Ce que la pensée doit au carnet », *Revue Recto/Verso*, n° 5, décembre 2009, 8 p., en ligne, <http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Ce_que_la_pensee_doit_au_carnet.pdf>, consulté le 15 juillet 2010.
- Helmich, Werner, « Discontinuité donnée et discontinuité recherchée. Plaidoyer pour une désambiguïsation de certains termes littéraires », dans Isabelle Chol (dir. publ.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004, p. 25-34.
- Horvath, Christina, « La déambulation comme démarche documentaire : Zones de Jean Rolin », dans Bouvet, Rachel, André Carpentier et Daniel Chartier (dir. publ.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 247-255.
- Langlet, Irène, « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littéarité : Paul Valéry et Robert Musil », dans François Dumont (dir. publ.), *Approches de l'essai. Anthologie*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Visées critiques », 2003, p. 249-273.
- LeBlanc, Julie, « Présentation », *Voix et Images*, vol. 29, n° 2 (86), « Le laboratoire de l'écriture : manuscrits et variantes », hiver 2004, p. 9-11.
- Leplâtre, Olivier, *La forme brève*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard. Texte et dossier », 2005, 213 p.
- Leroux, Georges, « La culture commune au Québec : les enjeux de la transmission », décembre 2007, 19 p., en ligne, <http://www.fse.ulaval.ca/fichiers/site_www/documents/A_l_agenda/ConferenceGeorgesLeroux.pdf>, consulté le 2 août 2010.
- Liandrat-Guigues, Suzanne (dir. publ.), *Propos sur la flânerie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, 342 p.
- Marcotte, Gilles, « Un flâneur, rue Notre-Dame », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, 1991, p. 27-36.
- Martel, Jacinthe, « Au bras des ombres ou "les archives du vent" », *Tangence*, n° 78, été 2005, p. 133-150.
- Montandon, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 176 p.
- Montherlant, Henry de, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, 1604 p.

- Ponton, Rémy, « Champ littéraire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 88.
- Rey, Alain (dir. publ.), « Calepin », *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, Dictionnaires Le Robert-Sejer, 1998, p. 588-589.
- Rivard, Yvon, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, 258 p.
- Robin, Régine, « L'écriture flâneuse », dans Philippe Simay (dir. publ.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris et Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2005, p. 37-64.
- Roukhomovsky, Bernard, *Lire les formes brèves*, Nathan, Paris, 2001, 152 p.
- Saint-Jacques, Denis et Maurice Lemire (dir. publ.), *La vie littéraire au Québec*, t. 5 : 1895-1918, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, 680 p.
- Sarrasin, Marie-Hélène, *Habiter l'instant suivi de Fragments de routes pour une (dé)marche créatrice*, mémoire de maîtrise en création littéraire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 161 p.
- Schoentjes, Pierre, « Moralistes », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 396-397.
- Shaya, Gregory, « The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910 », *The American Historical Review*, vol. 109, n° 4, février 2004, 60 par., en ligne, <<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/109.1/shaya.html>>, consulté le 11 septembre 2010.
- Simonet-Tenant, Françoise, *Le Journal intime : genre littéraire, écriture ordinaire*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001, 128 p.
- Soriano, Marc, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, 527 p.
- Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 271 p.
- Thiesse, Anne-Marie, « Populaire (Littérature) », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 477-478.
- Tremblay, Alexandra, « L'autoreprésentation dans la chanson québécoise de 1957 à aujourd'hui », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 182 p.

Vignes, Jean, « Maxime », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 373-374.

Warren, Jean-Philippe, « Compte-rendu. Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme* », *Recherches sociographiques*, vol. 43, n° 3, septembre-décembre 2002, en ligne, <<http://www.erudit.org/revue/rs/2002/v43/n3/000615ar.html>>, consulté le 2 août 2010.

Divers

Bérubé, Renald (commissaire), « Yves Thériault : le pari de l'écriture », exposition tenue à la Grande bibliothèque, du 23 septembre 2008 au 18 janvier 2009.

Fabre, Hector, *Chroniques*, Québec, Imprimerie de l'événement, 1877, 264 p.

Major, André, *L'esprit vagabond. Carnets 1993-1994*, Montréal, Boréal, 2007, 325 p.

Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994, 231 p.

Neruda, Pablo, *Canto general*, Santiago (Chili), Pehuén Editores Limitada, 2005, 485 p.

_____, *J'avoue que j'ai vécu*, trad. de l'espagnol par Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1975, 466 p.

Vinci, Léonard de, *Les Carnets de Léonard de Vinci I*, trad. de l'italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1942, 667 p.