

« Étranger à son temps et à lui-même. » L'écrivain et ses signatures

Lucie Robert

Volume 30, Number 1 (88), Fall 2004

Le pseudonyme au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/009887ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/009887ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (2004). « Étranger à son temps et à lui-même. » : l'écrivain et ses signatures. *Voix et Images*, 30(1), 31–46. <https://doi.org/10.7202/009887ar>

Article abstract

Remarkably fictionalized by Monique LaRue in her novel *La gloire de Cassiodore*, the issue of writers' dual profession in the history of Québec literature has rarely been examined. And yet, we know that practising the other craft is a necessity that shapes the literary field. This article initiates an analysis of dual careers, based on examples of writers whose professional double life is expressed by the use of a double signature. In these cases, a pseudonym is no longer an extension of the writing process, but a way of asserting a dual identity, making a distinction between work and life, and establishing a break between the two worlds. This singular practice of the dual signature is surely indicative of the status that writers assign to literature at various times.

« ÉTRANGER À SON TEMPS ET À LUI-MÊME. »

L'écrivain et ses signatures

+ + +

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Remarquablement fictionnalisée par Monique LaRue dans son roman *La gloire de Cassiodore*, la question de la double profession des écrivains, dans l'histoire de la littérature au Québec, n'a fait l'objet que de rares observations. L'on sait pourtant que l'exercice de cet « autre » métier est une nécessité structurante du champ littéraire. Le présent article amorce une réflexion sur ces doubles carrières, à partir d'exemples où le dédoublement professionnel entraîne l'usage d'une double signature. Dans ce cas, le pseudonyme est non plus le prolongement de l'écriture, mais une manière de poser l'identité double, de distinguer entre la vie et l'œuvre, d'opérer une rupture entre les deux univers. Sans doute que cette pratique singulière de la signature agit comme révélateur de la conception que les écrivains se font de la littérature à des époques diverses.

Dans *La gloire de Cassiodore*, le plus récent roman de Monique LaRue, le personnage de Garneau, professeur de français, adopte le pseudonyme de «Cassiodore le Jeune» pour signer les chroniques qu'il rédige dans le journal syndical du collège. À la fin du roman, il réunit ses chroniques en un ouvrage unique, qu'il publie sous le même pseudonyme. Garneau, ou plutôt Cassiodore le Jeune, se trouve alors propulsé sur le marché de la littérature. Le champ littéraire reçoit donc à la fois l'ouvrage et son auteur, contraint de se soumettre aux exigences des médias. Garneau découvre ainsi un univers qu'il maîtrise mal, n'en connaissant ni les us ni les coutumes, et il se perçoit rapidement comme un étranger. Alors qu'il avait cru livrer la somme de son expérience professorale à la postérité, il se découvre un Autre, entièrement construit par les médias, figure aliénée et aliénante, personnage plus que personne, dont il ne maîtrise pas les conditions de représentation. Faute d'avoir écrit lui-même ce rôle et son personnage, lui, qui n'avait pas songé à cette advenue, atteint tout de même une gloire éphémère.

Le pseudonyme choisi par Garneau n'est pas le fruit du hasard, et on lui reprochera de s'être, par là, prétendu écrivain : «Les vrais maîtres n'ont pas besoin de laisser de traces écrites¹.» Car Garneau n'est pas un écrivain de fiction, mais un professeur dont la seule œuvre sera un recueil de lettres publiques concernant la formation littéraire à l'école. Le professeur a ainsi un double dans l'écrivain qui signe du pseudonyme de Cassiodore le Jeune. Dans ce cas-ci, le double emploi se trouve inscrit dans le double nom : Garneau et Cassiodore sont en réalité deux identités distinctes. L'une désigne la personne, le professeur ; l'autre désigne l'écrivain essayiste, et, comme c'est généralement le cas, le pseudonyme se présente comme le prolongement de l'œuvre.

Garneau, cependant, aurait dû réfléchir deux fois avant d'adopter le nom d'une des figures les plus singulières de l'histoire de la littérature. Car le choix du nom de Cassiodore trahit sa position de professeur, conservateur de la tradition. Historiographe et rhéteur, héritier des enseignements de Quintilien, fondateur de la grande tradition monastique de la copie, auteur d'un magistral ouvrage intitulé *Les institutions divines et païennes* où il développe un programme de formation littéraire, Cassiodore allait devenir le modèle du professeur, comme Hippocrate est celui du médecin, et il incarne, plus que tout autre personnage, la figure de l'Institution. Choissant de s'identifier à cette figure, Garneau, lui-même descendant d'une longue lignée de professeurs, confirme plus qu'il n'atténue la distinction qui persiste entre les deux professions, celle de l'écrivain et celle du professeur de lettres. De sorte que le pseudonyme choisi apparaît comme un piège puisqu'il donne à l'écrivain l'identité d'un autre professeur. Contamination il y a ici entre les deux identités, au point de semer le doute sur l'authenticité de la carrière de l'écrivain.

+ + +

1 Monique LaRue, *La gloire de Cassiodore*, Montréal, Boréal, 2002, p. 13.

Remarquablement fictionnalisée par Monique LaRue, la question de la double profession des écrivains, dans l'histoire de la littérature au Québec, n'a fait l'objet que de rares observations². L'on sait, par exemple, que les écrivains du dix-neuvième siècle gagnaient leur vie comme avocats, fonctionnaires ou journalistes, que les écrivains du vingtième siècle sont plutôt journalistes, cinéastes ou réalisateurs à la radio ou à la télévision et, comme Garneau et sa collègue Pétula Cabana, professeurs de lettres. L'on sait également que l'exercice de cet « autre » métier est une nécessité structurante du champ littéraire. En effet, rares sont les écrivains qui parviennent à gagner leur vie par l'écriture, du moins en début de carrière. Dans ces conditions, l'« autre » métier offre à la fois l'autonomie financière qui permet à l'écrivain de poursuivre son œuvre et l'autonomie institutionnelle qui le dispense de soumettre sa plume aux exigences commerciales de la grande diffusion. Vient cependant un moment, dans certaines trajectoires singulières, où la contradiction ainsi créée entre les deux professions, contradiction qui oppose l'exigence du temps à celle de l'authenticité de l'œuvre, est parfois résorbée par l'abandon de l'une ou l'autre des deux professions. Si certains écrivains choisissent de vivre, souvent pauvrement, de leur plume, d'autres renoncent à l'écriture et n'auront jamais produit qu'une « œuvre de jeunesse ». Toutefois, on notera tout autant la profusion de ces trajectoires, doubles et constantes, d'écrivains qui parviennent à conjuguer l'une et l'autre de ces deux professions, par choix ou par nécessité.

L'histoire de ces doubles carrières reste cependant à faire, en ce qu'elle apparaît révélatrice du statut accordé à l'écriture et à ses diverses pratiques dans une société donnée. Il y a là une réflexion à opérer sur la manière dont est vécu le métier d'écrivain, sur la conception que l'écrivain se fait de cette activité, sur la relation qu'il entretient avec le reste du monde social. Il existe certainement une contradiction entre le caractère autonome du métier d'écrivain, cette autonomie garante d'une authentique recherche d'écriture, et les contraintes matérielles de son exercice. Et il y a, tout autant, une pluralité de résolutions possibles de cette contradiction. Si parfois les liens entre les deux professions conjuguées apparaissent plutôt ténus — c'est le cas des médecins, des hommes d'affaires voire d'un peintre en bâtiment³ —, celles-ci sont le plus souvent complémentaires. Les avocats, journalistes, professeurs et cinéastes sont d'abord des manipulateurs de langage, et ils sont, les uns et les autres, des intellectuels. Et que dire de ces cas où les écrivains poursuivent une double carrière littéraire, à la fois comme auteurs d'ouvrages populaires de série et comme auteurs d'une œuvre distincte, reçue par les voies de la critique légitime ?

Jacques Dubois a sans doute raison d'amorcer une telle réflexion en soulevant l'hypothèse suivante :

+ + +

² Voir Maurice Lemire, « La carrière d'écrivain au Québec », Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Les éditions de l'IQRC, 2002, p. 389-402. ³ Je pense ici à Ringuet (Philippe Panneton) ou à Bertrand Vac (Aimé Pelletier), médecins, sur lesquels je reviendrai plus loin, à l'auteur dramatique français Michel Vinaver (Michel Grinberg), industriel, et au poète Arthur de Bussièrès, peintre en bâtiment.

Il n'importe pas trop de voir si, dans ces cas, c'est le professeur qui est devenu écrivain ou si l'écrivain s'est fait en outre journaliste. La question est plutôt de savoir s'il y a clivage entre les deux occupations ou si une sorte de contamination se produit entre elles⁴.

Il rappelle, du même coup, la distinction qu'opérait Roland Barthes parmi les intellectuels, entre l'*écrivain* et l'*écrivant*⁵, avant d'en faire le fondement de la réflexion alors esquissée. La proposition de Roland Barthes permet d'envisager le cas des doubles trajectoires comme matérialisant une double posture dans le champ intellectuel, révélant vraisemblablement une fracture dans les modalités de l'écriture, mais exercée par un Sujet qui reste unifié. Les cas de figure soulevés par Jacques Dubois — Émile Zola, Jean-Paul Sartre, Serge Doubrovsky — sont ainsi caractérisés par leur signature unique, ce qui, dans les termes proposés ultérieurement par Nathalie Heinich, révèle « une posture identitaire prédisposant à l'unicité⁶ ». Ces écrivains tendent alors à vivre leur double situation « comme un choix plutôt que comme une nécessité⁷ ».

Or, la question de la signature est ici essentielle. Avant même de réfléchir à l'éventuelle contamination d'un métier sur l'autre se pose la question de savoir comment l'écrivain vit cette singulière posture du dédoublement. Car, à côté de ceux qui présentent, tout au long de leur carrière, une signature unique, correspondant au nom propre de l'état civil, se dressent ceux qui se dotent de signatures, voire d'identités multiples. Cette posture, à l'inverse de celle qu'analyse Jacques Dubois, repose sur une singulière définition de soi-même, qui creuse une tranchée entre la vie et le travail, entre les deux professions, voire entre les diverses fonctions de l'écriture. Le pseudonyme est non plus le prolongement de l'écriture, mais une manière de poser l'identité double, de distinguer entre la vie et l'œuvre, d'opérer une rupture entre les deux univers. Ces cas de signatures multiples sont assez rares dans l'histoire de la littérature québécoise, mais ils sont suffisamment intéressants pour que l'on s'interroge sur les raisons qui peuvent entraîner un écrivain à adopter une seconde identité, comme s'il fallait, pour écrire, que *Je soit un Autre*, comme s'il fallait distinguer nettement les lieux et les modes d'intervention, comme si le pseudonyme pouvait agir comme un mur, comme un obstacle à la contamination d'une profession par l'autre. Il s'agit donc de réfléchir à ces cas de double carrière, d'identifier ce qu'est cette deuxième profession, dont on pourrait dire qu'elle est ainsi mise à l'écart, volontairement. Sans doute que cette pratique

+ + +

⁴ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, coll. « Dossiers Media », 1978, p. 106-107. ⁵ « L'écrivain participe du prêtre, l'écrivain du clerc; la parole de l'un est un acte intransitif (donc, d'une certaine façon, un geste), la parole de l'autre est une activité [...] la parole de l'écrivain est une marchandise livrée selon des circuits séculaires, elle est l'unique objet d'une institution qui n'est faite que pour elle, la littérature; la parole de l'écrivain, au contraire, ne peut être produite et consommée qu'à l'ombre d'institutions qui ont, à l'origine, une tout autre fonction que de faire valoir le langage: l'Université, et accessoirement, la Recherche, la Politique, etc. » Roland Barthes, *Essais critiques I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1964, p. 152. ⁶ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 50. ⁷ *Ibid.*

singulière de la signature agirait comme révélatrice de la conception que les écrivains se font de la littérature à des époques diverses.

L'IDENTITÉ DE L'ÉCRIVAIN

Pierre-Joseph-Olivier Chauveau est sans doute le premier à avoir énoncé quelques réflexions sur les conditions de l'apparition de la signature dans la littérature québécoise⁸, et son parcours paraît assez représentatif de l'histoire de la signature au dix-neuvième siècle pour qu'il serve ici de cas type. Lui-même n'aura de cesse de laisser des indices quant aux éventuels auteurs des écrits restés anonymes. Quelques exemplaires de journaux conservés à la bibliothèque de l'Assemblée nationale portent des notes manuscrites à cet effet⁹ et, dans son *François-Xavier Garneau. Sa vie et ses œuvres*, il se désigne, à rebours, comme l'auteur de plusieurs articles parus dans le même journal¹⁰. Or, les écrits qu'il signe ainsi rétrospectivement, et qui concernent les sciences et les beaux-arts, sont contemporains des premiers poèmes de l'auteur qui, chaque fois, suivant le modèle établi par François-Xavier Garneau, appose alors ses initiales. On observe ici, déjà, une première opération, qui distingue entre les écrits qui appartiennent à son œuvre littéraire à lui, de cette autre littérature qui renvoie, selon l'expression de Manon Brunet, à « ce qui est éphémère, donc [ce] qui ne vaut pas la peine de durer, en principe¹¹ ».

Dans ce cas, une première signature, « P. C. », précède celle, mieux connue, de « P. J. O. Chauveau ». Elle désigne une œuvre de jeunesse, parue entre 1838 et 1851. Elle identifie les écrits du jeune poète, orateur prisé par les associations, du chroniqueur qui témoigne de la politique de son temps dans les divers journaux de l'époque : *Le Canadien*, *Le Castor* et *Le Courrier des États-Unis*, surtout. Si l'on

+ + +

8 Il faut relire les notes infrapaginales de *François-Xavier Garneau. Sa vie et ses œuvres* (Montréal, Beauchemin & Valois, 1883), où Chauveau identifie les auteurs de plusieurs écrits restés anonymes, les siens, ceux de Garneau, mais aussi plusieurs autres. À propos de Garneau, il écrit : « Notre historien [Garneau] fut un des premiers à signer ses productions de ses initiales, et quelquefois de son nom. [...] M. Garneau, qui avait besoin de gagner la vie de sa famille dans des carrières où des aptitudes de plus d'un genre étaient requises, avait donc un double mérite à braver l'un et l'autre préjugé : le préjugé littéraire et celui que j'appellerai anti-littéraire. » (p. xxx) **9** Sous le pseudonyme de « Jules », Louis-David Roy publie une pièce en vers « Le 2 novembre 1831 », dans *Le Canadien*. Une semaine plus tard, le 9 novembre, et dans le même journal, André-Rémi Hamel publie anonymement ses « Stances... à John Neilson ». Ces deux numéros du *Canadien*, conservés à la Bibliothèque de l'Assemblée nationale à Québec, portent chacun une inscription manuscrite de Chauveau qui permet d'identifier les auteurs de ces poèmes. Dans le premier cas, on peut lire « par D. Roy, mon oncle » et dans le second « par M. A.-R. Hamel (mon oncle) ». (Voir Jeanne d'Arc Lortie, *La poésie nationaliste au Canada français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1975, p. 204, note 19 et p. 238, note 196.) De même, le premier numéro de *L'Institut*, conservé à la bibliothèque de l'Assemblée nationale à Québec, porte une inscription de la main de Chauveau : « Série complète de ce journal dirigé par le futur historien du Canada et David Roy, avocat, devenu juge ensuite » (*L'Institut*, vol. I, n° 1, 7 mars 1841, p. 1). **10** C'est le cas de « Beaux-arts » (*Le Canadien*, vol VII, n° 148, 30 avril 1838, p. 3), texte anonyme que Chauveau s'attribue dans *François-Xavier Garneau. Sa vie et ses œuvres*, op. cit., p. xliii. **11** Manon Brunet, « Anonymat et pseudonymat au XIX^e siècle : l'envers et l'endroit de pratiques institutionnelles », *Voix et Images*, n° 41, hiver 1989, p. 171.

trouve, à l'occasion, une signature un peu plus précise, «M. Chauveau», c'est dans un périodique à vocation culturelle, *Le Ménestrel*, où elle suit un texte intitulé «État de la littérature en France depuis la Révolution». Difficile de dire, dans ce cas, qui de l'auteur, qui prononce la conférence, ou de l'éditeur, qui en reproduit un extrait, a pris la décision d'allonger le nom de famille. Ce qui paraît plus curieux, toutefois, est la parution anonyme des premiers chapitres de *Charles Guérin* dans *l'Album littéraire et musical de La Revue canadienne*, en 1847. L'auteur n'a guère laissé de commentaires sur cet anonymat singulier, unique dans son œuvre, et il n'est pas possible, dans l'état de nos connaissances, d'offrir une quelconque conclusion sur les motifs qui ont présidé à ce choix. En revanche, il faut garder en mémoire le fait que, n'eût été de la publication ultérieure du roman en volume, sous la signature complète de l'auteur — ce qui fut également le cas pour *La terre paternelle* de Patrice Lacombe —, cet anonymat aurait eu une tout autre résonance.

Quand paraît le roman complet, en 1852, il faut bien constater que l'auteur, cependant, ne signe pas Pierre Chauveau, qui donnerait le nom complet que suggérerait l'abréviation déjà connue de «P. C.». À ce moment, il est devenu «Pierre-Joseph-Olivier» ou «P.-J.-O.» Chauveau. Manon Brunet a déjà émis plusieurs hypothèses intéressantes pour expliquer la disparition de l'anonymat au milieu du dix-neuvième siècle, signalant notamment la nouvelle reconnaissance sociale accordée à cette époque aux genres poétiques et romanesques et la publication par souscription qui exige, par ses modalités propres, que l'auteur soit connu des éventuels souscripteurs¹². L'allongement du prénom peut s'expliquer tout autant par ces facteurs. En effet, au moment où il adopte cette signature imposante, voire autoritaire, de caractère anglo-saxon par la multiplication des initiales, Chauveau vient d'être nommé solliciteur général (1851) puis secrétaire provincial (1853) dans le parlement de l'Union. Il compte bien sur ses commettants pour rendre possible la publication de son roman. Aussi peut-on envisager ce cas comme un premier cas de double signature. «P. C.» était un jeune auteur romantique, vaguement libéral; «P.-J.-O.» est un conservateur, chrétien. «P. C.» était l'ami de François-Xavier Garneau et de Napoléon Aubin; «P.-J.-O.» fréquente plus souvent l'abbé Hospice-Antoine Verreau et Côme-Séraphin Cherrier. «P. C.» est la signature d'un journaliste et d'un député ambitieux; «P.-J.-O.» est la signature d'un homme d'État connu, romancier et poète de surcroît.

La version anonyme de *Charles Guérin*, qui paraît en 1846, appartient à un autre registre d'écriture en ce qu'elle prétend *divertir* ses lecteurs, selon les objectifs fixés par la revue¹³. Incomplète, cette première version du roman nous laisse sur une action dont les termes ne sont pas encore clairement posés et sur des problèmes

+ + +

12 Elle note ainsi que les romans qui paraissent dans les périodiques avant 1850 sont tous anonymes et qu'ils seront tous réédités avec la signature de leur auteur. De même, en 1862, *Jean Rivard* paraît dans *Les Soirées canadiennes*, sous la signature de son auteur. L'anonymat, s'agissant des romans, est alors à peu près disparu (Manon Brunet, *loc. cit.*, p. 172). **13** Voir Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, tome III, 1840-1869 «*Un peuple sans histoire ni littérature*», Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1996, p. 190. Voir aussi l'article que Paul Aron et Nathalie Roxborough consacrent au «Divertissement», dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 152-153.

qui n'ont pas encore trouvé leur résolution. Si nous y trouvons bien mis en place certains motifs devenus classiques dans le roman du dix-neuvième siècle¹⁴, rien dans cette version n'oblige encore l'auteur à conclure comme il le fait par la création d'une nouvelle société, reproduisant l'ancienne en miniature. La version finale du roman, celle qui paraît en 1852, est bien celle de «P.-J.-O.», qui se voit en homme d'État influent, mais qui est bientôt relégué au poste de Surintendant de l'Instruction publique. Sa version de *Charles Guérin* dispose de la tentation qu'avaient opérée jusque-là, et dans l'écriture même, le roman d'aventures et le roman de mœurs français. Elle dispose de la logique du divertissement qui présidait à l'écriture du feuilleton. *Je*, ici, n'est pas *un Autre*, mais il révèle tout de même une autre vision de soi, qui laisse une marque dans l'écriture.

Dans le cas particulier de Chauveau, la double signature ne désigne pas deux carrières parallèles, qui opposeraient par exemple, dans un même temps, un journaliste signant «P. C.» et un homme d'État, signant «P.-J.-O.». Les deux carrières se suivent et marquent des temps différents. En ce sens, la modification de la signature renvoie aussi bien aux transformations que connaît le statut de la littérature au Québec, en ce milieu du dix-neuvième siècle, qu'à l'état d'avancement de la trajectoire singulière de l'auteur, trajectoire d'homme d'État et d'écrivain à la fois, selon le modèle romantique établi par Victor Hugo et Lamartine, et qui prend, à un certain moment, un virage résolument conservateur. Toutefois, on relève deux autres signatures qui peuvent être envisagées en parallèle à la signature du jeune «P. C.», et qui soulèvent de nouvelles questions. Ces deux signatures renvoient à l'usage de pseudonymes, celui de «Josephte» et celui de «Gaspard Le Mage». L'usage du pseudonyme est, chez Chauveau, un événement rare. Sa trajectoire, brièvement esquissée ici, révèle plutôt un écrivain soucieux de reconnaissance, menant une carrière stable et continue, alliant la politique et la littérature, sans distinction ni rupture profonde. Il y a plus qu'une contamination entre les deux professions, et l'on pourrait avancer l'idée de fusion. Le fait que Chauveau ne revienne pas au roman ne doit pas masquer le fait qu'il continue d'écrire toute sa vie: il sera poète, biographe et essayiste, bref, un écrivain «sérieux», selon la désignation de l'époque. Or, c'est précisément un écrivain «moins sérieux» que révèlent les deux pseudonymes utilisés.

«Josephte» apparaît deux fois dans cette œuvre, signant deux poèmes parus dans *La Revue canadienne* en mars et en avril 1845¹⁵. On notera deux faits particuliers. D'une part, le pseudonyme choisi est un prénom féminin, ce qui nous rapproche du cas singulier de «Marie-Louise», autre pseudonyme féminin, utilisé par Joseph-Guillaume Barthe dans *Le Populaire* en 1837¹⁶. Une signature féminine

+ + +

14 On relira l'analyse du roman que propose Maurice Lemire dans *Formation de l'imaginaire québécois (1764-1867)*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1993, p. 66-74. **15** Josephte, «À une étoile tombante», *La Revue canadienne*, vol. I, n° 13, 29 mars 1845, p. 113; «À l'oiseau blanc (Vers libres)», *La Revue canadienne*, vol. I, n° 15, 12 avril 1845, p. 137. **16** Sur cette signature, voir Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome II, 1806-1839. Le projet national des Canadiens*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 341-343.

n'est pas chose fréquente à cette époque, et le cas de «Marie-Louise» avait soulevé quelques sourcils. Le cas de «Josephte» est moins nouveau et moins remarqué, mais les poèmes signés de ce pseudonyme restent parmi les premiers qui portent une signature féminine. D'ailleurs, la signature féminine reste assez rare, encore en 1845, pour que la rédaction de *La Revue canadienne*, introduisant le premier poème de «Josephte», précise : «Nous ne publions jamais un article sans en connaître l'auteur, mais nous faisons volontiers une exception en faveur des dames¹⁷.» La question se pose donc de savoir ce qui entraîne un écrivain, déjà connu par ailleurs, à utiliser un pseudonyme pour désigner ces deux poèmes en particulier et, de surcroît, à utiliser un pseudonyme féminin. D'autre part, il faut souligner le fait que les deux poèmes paraissent dans *La Revue canadienne*. Or, *La Revue canadienne* est d'allégeance libérale et elle s'inscrit dans le sillon de l'Institut canadien de Montréal. Il y a là un effet de masque non négligeable, nécessaire au jeune député réformiste qui doit éviter de flirter de manière explicite avec les libéraux, s'il espère poursuivre sa carrière politique. Il faut envisager l'hypothèse d'une bifurcation temporaire dans la trajectoire, bifurcation qui en laisse présager une seconde, celle précisément de la publication anonyme de *Charles Guérin* dans l'*Album de La Revue canadienne*. Ce qui conduit à relier le pseudonyme de «Josephte» à cet anonymat est le statut que le prénom lui-même occupe dans le discours de l'époque. Josephte, en effet, est un prénom générique, la version féminine de Jean-Baptiste, figure populaire un peu naïve¹⁸. Nous ne sommes guère en strict «régime de singularité¹⁹», mais plutôt devant une signature qui se fonde, jusqu'à gommer l'individualité, au «régime de la communauté», mais d'une communauté qui s'est dotée d'une figure représentative d'elle-même.

Reste alors la variable féminine, que l'on ne saurait passer sous silence. Car adopter un pseudonyme féminin, n'est-ce pas déjà contribuer à définir ce que serait ou devrait être une littérature écrite par les femmes? Réginald Hamel distinguait deux séries de poèmes bien distincts autour de 1840 : «La première, pleinement engagée dans la lutte, la seconde cherchant une évasion à travers les sujets les plus divers²⁰.» L'œuvre de «Josephte», aussi mince soit-elle, appartient à la seconde série. Il s'agit de deux poèmes brefs, qui empruntent au rondel une forme fixe, mais sans rigueur absolue. «À une étoile tombante» est composé de six quatrains décasyllabiques aux rimes croisées, où le poète s'adresse à l'étoile comme à un ange ou à une instance qui habite «le ciel, ce doux séjour Que désire l'âme immortelle». «À l'oiseau blanc» reprend un modèle semblable, mais en lui donnant de l'ampleur. Le poème est composé de six sextains. S'il est sous-titré «Vers libres», c'est que la

+ + +

17 *La Revue canadienne*, vol. I, n° 13, 29 mars 1845, p. 113. **18** C'est du moins ce qu'affirme Auguste Soulard, «La presse libérale. 12^e toast», *Le Fantasque*, 30 juin 1842, p. 3. **19** C'est de cette manière que Nathalie Heinich exprime la tension qui existe entre les diverses positions du champ artistique. Voir *Être écrivain*, op. cit. On se rappellera que la recherche de Nathalie Heinich se distingue de celle de Pierre Bourdieu précisément en ce qu'elle prétend être une sociologie du singulier. **20** Réginald Hamel, *Le préromantisme au Canada français (1764-1844)*, Montréal, Université de Montréal, Centre de documentation des lettres canadiennes-françaises, 1965, p. 95-96.

longueur du vers, généralement des alexandrins, s'accorde parfois la liberté d'oublier un pied et que la rime échappe parfois à la règle : l'auteur fait ainsi rimer « voix » avec « forê », « enneigé » et « glacé ». Comme dans le poème précédent, le poète s'adresse à l'oiseau : « Petit oiseau blanc, tu viens nous réjouir. » Dans les deux poèmes, l'étoile et l'oiseau favorisent l'expression de sentiments liés, dans le premier cas, à la nuit et, dans le second, à l'hiver, trahissant à la fois l'inquiétude du poète devant la mort et une sorte de sérénité qu'accentue la forme. Il n'y a là rien de bien novateur ni même de grande qualité, mais par le choix de la forme fixe et des figures choisies, ces poèmes tranchent radicalement avec la satire ou l'élegie héroïque des longs poèmes politiques de « P. C.²¹ ». Aussi, trois ans plus tard, quand Chauveau renouvelle sa collaboration à *La Revue canadienne* en publiant « À Albion²² », un nouveau poème politique, appose-t-il à la fin les initiales qui lui servent alors de signature courante.

Dans ces signatures travesties que sont « Marie-Louise » et « Josephte », en tant que signatures féminines masquant un locuteur masculin, se développe une idée, une image, voire un fantasme. En 1837, l'image renvoie la poésie des femmes aux affaires d'amour et à la mort comme remède à la souffrance. Marie-Louise construit une prose lyrique, empreinte de lamentations, d'effusions, sensibles aux maux de la vie. De même, la rédaction de *La Revue canadienne* décrit les poèmes de « Josephte » de la manière suivante : « Les stances ci-dessous sont heureuses, délicates et jolies ; elles ont un parfum de poésie *et de sentiment* que nos lecteurs admireront comme nous²³. » Ainsi, le pseudonyme féminin justifie les manifestations du « moi » qui percent depuis 1830. Il y a là une vision de la sorte de littérature que désigne le pseudonyme féminin, une littérature légère, de divertissement, approfondissant le sentiment et, par là, plus intime, dégagée des obligations de l'écriture engagée dans les débats politiques et nationaux. Le pseudonyme apparaît alors comme une signature de nature distincte de celle qui renvoie à la transformation du nom propre de l'état civil. Chez Chauveau, il désigne une trajectoire parallèle, mais une trajectoire qui ne trouve aucun prolongement dans la suite de la carrière de l'auteur. Peut-être représente-t-il du même coup une des frontières de la littérature légitime.

« Le pseudonyme est une pratique privilégiée par le journalisme pamphlétaire », notait encore Manon Brunet²⁴. C'est, en effet, à ce genre qu'appartient l'œuvre unique de Gaspard Le Mage qui désigne deux auteurs, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau et Joseph-Charles Taché. Intitulée *La pléiade rouge*, l'œuvre de Gaspard Le Mage est une collection de portraits satiriques. Il n'est pas clair qui des deux hommes a eu l'idée de ces portraits. Le genre appartient certainement plus à Taché qu'à Chauveau, et la plupart des historiens s'accordent ainsi à attribuer la

+ + +

21 Voir mon article, « Autour de “L'insurrection” du jeune Pierre Chauveau », Bernard Andrès et Marc-André Bernier (dir.), *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Paris/Québec, L'Harmattan/ Les Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2002, p. 327-345. **22** P. C., « À Albion », *La Revue canadienne*, vol. IV, n° 121, 6 juin 1848, p. 1. **23** *La Revue canadienne*, vol. I, n° 13, 29 mars 1845, p. 113. Je souligne. **24** Manon Brunet, *loc. cit.*, p. 176.

paternité de Gaspard Le Mage au premier. Il est même possible que d'autres plumes se soient jointes aux leurs, puisque l'ouvrage s'ouvre sur une préface qui fustige les journaux anglais qui traitent « d'incapables et d'imbéciles les Morin, les Taché, les Chauveau, les Cartier et tous les hommes distingués de notre race²⁵ ». Or, si le pseudonyme est une signature qui masque l'identité réelle d'un auteur, celle-ci doit d'abord être envisagée dans le contexte de sa création, où l'opacité désirée n'est peut-être pas toujours aussi absolue qu'elle ne le paraît d'abord. Gaspard Le Mage ne serait certainement pas le premier à livrer son identité réelle au moyen d'une citation, d'une référence ou d'une mise en abyme.

Gaspard Le Mage n'est pas qu'un pseudonyme. Il s'agit d'abord et avant tout d'une signature qui répond au registre d'écriture mis en place dans le recueil de portraits. Ces portraits suivent l'élection à la Chambre de treize députés libéraux, « astres nouveaux qui devaient jeter un éclat sans pareil ». Quelques-uns de ces députés forment ici une pléiade, c'est-à-dire une constellation de six ou sept étoiles visibles à l'œil nu, alors que les autres, si toutefois elles existent, « ne sont pas visibles à l'œil nud dans la sphère des intelligences ». En tant que prêtre et astrologue, le mage est ainsi celui qui est apte à décoder le langage des étoiles, et Gaspard est l'un des trois mages qui suivirent, un jour, « l'étoile de première grandeur » jusqu'à Bethléem. Accomplissant la tâche qui lui est dévolue, Gaspard Le Mage entreprend donc de « passer toutes ces étoiles en revue l'une après l'autre [...] Après avoir invoqué la muse Uranie qui préside aux harmonies des sphères célestes ». Du titre à la signature se prolonge donc une isotopie, qui trouve sa justification dans l'introduction du recueil de portraits. Gaspard Le Mage n'est ni un nom ni même un nom supposé. Il est déjà une figure, et il a part entière dans la fiction satirique. Toutefois, l'on ne saurait négliger le fait que le mage, en tant que figure, s'apparente aussi à celle du prophète. S'il étudie les étoiles, c'est d'abord pour connaître la marche à suivre et pour guider le peuple dont il est le prêtre. Il y a là la répétition d'une figure déjà construite par Victor Hugo dans son poème « Les mages », et dont Paul Bénichou, dans son étude sur le romantisme, a fait une figure exemplaire du poète moderne :

La mission humaine du Mage a plusieurs noms, Science, Progrès, Liberté, mais elle a pour objet en toutes choses de mettre les peuples debout, de les instituer peuples, selon la fonction attribuée aux antiques législateurs, dont Hugo voit l'image dans la fameuse vision d'Ézéchiel ressuscitant des ossements²⁶.

En ce sens, signer « Gaspard Le Mage », c'est aussi désigner son œuvre comme une œuvre littéraire d'abord et avant toute velléité politique.

+ + +

25 Gaspard Le Mage, *La pléiade rouge*, suivi de *l'Apothéose des martyrs de Gaspard Le Mage*, par Le Sage, Montréal, Presses de La Minerve, 1854, p. 1. Toutes les citations de cet ouvrage sont tirées de la même page. L'orthographe de l'époque a été intégralement respectée. **26** Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988, p. 525.

Il y a, en effet, dans *La pléiade rouge*, un évident plaisir à l'écriture, mordante à souhait, parfois complaisante dans la méchanceté. L'on n'y trouve guère cette force de conviction, sûre d'elle-même bien qu'étant isolée dans sa croyance, qui caractérise les pamphlets de Louis-Antoine Dessaulles. L'on n'y trouve guère non plus la volonté de discuter les idées ou les programmes. S'il y a adversaire ici — et par conséquent polémique —, il se trouve du côté de « la presse anglaise en général qui ne loue les Canadiens français que lorsqu'ils ne sont pas au pouvoir, et n'a de tendresse que pour ceux d'entre nous qui travaillent à affaiblir nos compatriotes en les divisant », et du côté des « feuilles rouges », en particulier du *Moniteur canadien*, qui « avait décrit la pléiade comme étant composée “de jeunes gens d'une intelligence supérieure, d'une éducation politique accomplie et d'une indépendance de caractère à toute épreuve” ». Si *La pléiade rouge* appartient aux genres pamphlétaires, c'est donc sous la forme atténuée de la satire, qui vise à discréditer l'interlocuteur, mais qui ne cherche guère à imposer une vérité que l'auteur serait le seul à détenir. En ce sens, la satire ne peut pas être considérée comme un genre sérieux, puisqu'elle évacue les enjeux politiques importants qui avaient pourtant présidé à son écriture.

L'œuvre connaît un succès appréciable. Les divers portraits qui composent *La pléiade rouge* paraissent d'abord dans *La Minerve*, à l'automne 1854. Devant le succès qu'ils connaissent, *La Minerve* avise ses lecteurs que les portraits seront réunis en brochure et tirés à plusieurs milliers d'exemplaires²⁷. Aussi « Gaspard Le Mage » pratique-t-il, comme « Josephite », une littérature de divertissement. Il s'agit de rire de l'adversaire, de l'isoler dans sa bêtise et de faire rire le lecteur avec soi. Toutefois, à la différence de l'œuvre de Josephite, celle de Gaspard Le Mage ne renvoie guère à un divertissement de type familial, léger et introspectif, expression élémentaire d'un « moi » auquel le siècle résiste sans compromis. Le divertissement de Gaspard Le Mage est destiné aux adultes actifs dans la sphère publique et il ne se comprend qu'en fonction de l'esprit du temps. Dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, le genre connaîtra bon nombre d'héritiers : *Les contemporains* d'Alphonse Ouimet sont de la même trempe, comme les portraits littéraires de Jean Piquefort (Adolphe-Basile Routhier) ou de Placide Lépine (Henri-Raymond Casgrain). Et si ces textes sont aujourd'hui tombés dans l'oubli, c'est que nous n'en possédons plus les clés du rire.

Dans ces exemples, l'écrivain utilisant un pseudonyme cherche quelque chose qu'il ne peut pas écrire sous son vrai nom. L'auteur ne se cache pas derrière le pseudonyme, qui n'apparaît dans ce cas-ci que comme un prolongement de l'écriture, comme un jeu de cache-cache, qui se déploie aux marges de l'institution. Aux signatures sérieuses est réservée la littérature sérieuse, celle qui concerne les

+ + +

²⁷ Sur cet ouvrage, on lira Évelyne Bossé, *Joseph-Charles Taché (1820-1914), un grand représentant de l'élite canadienne-française*, Québec, Éditions Garneau, 1974, chapitre IV, et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, tome III, 1840-1869. « Un peuple sans histoire ni littérature », *op. cit.*, p. 322. On trouvera là, en outre, la reproduction du portrait consacré à Jean-Baptiste-Éric Dorion.

« études de mœurs » et la poésie patriotique. Chez Chauveau, l'usage du pseudonyme renvoie chaque fois à une fonction spécifique de la littérature qui reste impossible au Bas-Canada : l'expression du moi intime et la fonction de divertissement. La première s'exerce sous un pseudonyme féminin, expression de l'identité générique des Canadiennes françaises, alors que la seconde, encore ancrée dans la caricature de la sphère publique, exige un pseudonyme masculin, mais qui fait déjà partie du jeu.

LA REPRÉSENTATION DE SOI

Ainsi, la signature, telle qu'elle s'exerce au dix-neuvième siècle, nous renvoie-t-elle à une première formulation de ce que Nathalie Heinich nomme « la nécessaire réserve de l'écrivain à l'égard de toute insertion communautaire, en même temps que sa tentation permanente²⁸ ». Le siècle de Chauveau valorise l'insertion communautaire, c'est-à-dire l'engagement de l'écrivain dans la vie de la Cité. À celle-ci est donc réservée une signature qui engage la personne tout entière. Le pseudonyme désigne alors les marges d'une littérature qui tente de s'écrire, mais qui ne parvient pas à faire admettre sa légitimité. L'écrivain réserve sa personne et se met en retrait. Or, dans ces marges du dix-neuvième siècle, se trouvent précisément les germes d'une modernité, qui trouvera son expression légitime et accomplie au vingtième siècle. La signature, au dix-neuvième siècle, manifesterait donc le paradoxe déjà souligné par Fernand Dumont, ce « paradoxe d'une écriture qui, selon les premières apparences, n'est que laborieux prosaïsme et plate idéologie et qui, en fait, ne dit que l'absence de l'écrivain à son temps et à lui-même²⁹ ». Ces « premières apparences » seraient précisément celles qui s'affichent sous l'authenticité du nom, alors que la présence de l'écrivain à son temps et à lui-même s'exercerait ici sous le pseudonyme. Ce régime singulier de la signature connaît d'irrémediables transformations au vingtième siècle.

Sociologue et poète, Fernand Dumont a lui-même marqué ce déplacement en affirmant la présence de l'écrivain au monde par la continuité d'une signature unique, marquant du même coup l'unité de son œuvre, à la fois (et non parallèlement) poétique et scientifique. Il y a là certainement un souci d'authenticité, qui exige la présence de l'écrivain dans la Cité, mais aussi, à l'inverse, l'inscription de l'exigence communautaire dans l'écriture. C'est là, sans doute, un des traits les plus caractéristiques de la signature littéraire au Québec au vingtième siècle, que cette fusion entre l'individu et son œuvre, que ce refus du régime de l'absolue singularité.

Il se trouve tout de même certains cas où cette fusion se révèle impossible. L'écrivain se met en exil de lui-même, selon l'expression de Maurice Blanchot³⁰.

+ + +

28 Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 160. **29** Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, p. 320. **30** Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 322.

Dans ce cas, le pseudonyme agit comme une stricte séparation entre la présence publique de l'écrivain et l'existence privée de la personne civile, et c'est cette séparation, seule, qui rend possible l'écriture. Ainsi en est-il, par exemple, de Félicité Angers, qui exerce sa vie publique sous le pseudonyme de Laure Conan et qui insiste, auprès de l'abbé Casgrain, pour que sa vie privée soit tenue à l'écart. Elle utilise elle-même le mot «inconvenance» pour justifier sa décision³¹. Il en sera de même de toute l'écriture féminine jusqu'à Jovette Bernier ou Yvette Mercier-Gouin qui, les premières, s'affichent comme des personnes publiques. Je ne reviendrai pas ici sur le cas de Louis Dantin, analysé ailleurs par Pierre Hébert³², mais je soulignerai tout de même qu'ils ont été quelques-uns, parmi les prêtres — Louis Dantin (Eugène Seers), Lucien Rainier (Joseph Melançon), Rodolphe Dubé (François Hertel) —, à opérer semblable distinction entre la parole privée, soumise à l'autorité de l'Église, et une parole publique, plus personnelle et plus moderne, eux qui n'ont d'ailleurs cessé de vivre le pseudonyme — et de l'écrire — comme un exil. Le nom de plume est alors ce qui permet à l'écrivain de se dégager d'un univers formé de conventions et de règles. Nous sommes ici devant d'authentiques vies parallèles — bien plus que des carrières — et l'on s'étonne, à bien y réfléchir, que ces cas n'aient pas été plus nombreux dans l'histoire littéraire du Québec.

Si les avocats continuent alors d'écrire sous leur vrai nom et de fréquenter à l'occasion les pages des journaux, si les professeurs, qui arrivent au début du siècle à la fonction d'écrivain, font de même³³, le cas des médecins paraît plus singulier. Sont connus les cas de Philippe Panneton (Ringuet) et d'Aimé Pelletier (Bertrand Vac), médecins et romanciers, comme celui de Guillaume Lahaise (Guy Delahaye), lui aussi médecin, mais poète. Ces exemples montrent deux univers parallèles qui se déploient dans de véritables carrières, mais sans jamais se croiser. Or, Ringuet est aussi le Philippe Panneton qui avait signé, avec Louis Francœur, une série de pastiches intitulés *À la manière de...*³⁴. Il s'agit là, visiblement, d'une œuvre de jeunesse, écrite en collaboration avec un journaliste déjà connu et à qui l'on doit, dès lors, attribuer une grande partie du succès de l'ouvrage, à un moment où le romancier ne s'est pas encore vraiment découvert. L'hypothèse serait ici que la médecine est une des rares professions libérales (avec la pharmacie peut-être) à ne pas être sollicitée par les exigences de la sphère publique, c'est-à-dire par l'intervention politique et le débat d'idées. Le statut du roman, dans les années trente,

+ + +

31 «[J]amais je ne consentirai à ce qu'il soit question de moi dans mon livre. Cela me semblerait d'une inconvenance choquante.» Lettre à Alfred Garneau, 23 mars 1884, dans Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance, 1878-1924*, recueillie et annotée par Jean-Noël Dion, Montréal, Éditions Varia, coll. «Documents et biographies», 2002, p. 182. Voir aussi Maurice Lemire, «Félicité Angers sous l'éclairage de sa correspondance», *Voix et Images*, n° 76, automne 2000, p. 142-143. **32** Voir l'article de Pierre Hébert dans ce numéro. **33** On trouve ici un contre-exemple, celui de Jean-Marcel Paquette, unique à ma connaissance, qui distingue son œuvre d'écrivain et de critique de son métier de professeur de lettres et de chercheur, publiant ses romans, essais, carnets, traductions et adaptations, sous le pseudonyme de Jean Marcel, mais signant l'édition critique des *Contes* de Jacques Ferron (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1998) de son nom entier. **34** Louis Francœur et Philippe Panneton, *Littératures... à la manière de...*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1924.

mais encore plus dans les années quarante, commence à changer, et il est de plus en plus fortement lié à la conception d'une littérature « pure », dégagée des impératifs de l'engagement social ou national. La chose est encore plus claire dans le cas de la poésie de Guy Delahaye, poésie exotiste, moderniste par essence, écrite en marge de toute volonté de représentation nationale. Aucun de ces écrivains ne s'est exprimé sur ce qui l'aurait motivé à séparer ainsi ses deux professions. Il reste que le choix de se créer une identité double montre, à tort ou à raison, sinon la réalité du moins le sentiment d'une incompatibilité. L'inscription du citoyen dans la Cité reste le fait de la personne, et c'est l'écrivain qui apparaît comme un personnage, soumis aux exigences de la représentation. Du même coup, la double identité permet aux deux carrières (celle de médecin et celle d'écrivain) de se réaliser complètement, indépendamment l'une de l'autre. C'est peut-être d'ailleurs ce qui distingue le mieux ces cas de celui d'un autre médecin, Jacques Ferron, qui agit comme contre-exemple. Ferron, en effet, ne s'est jamais tenu loin de la sphère publique, et son œuvre est intimement liée à son engagement politique. De même, la médecine et la littérature n'ont jamais été pour lui des univers parallèles. L'une et l'autre s'imbriquent, s'influencent, s'alimentent, mais dans une relation inégale : « Écrire ce n'est pas une profession³⁵ », dira-t-il.

L'écrivain authentique se sert ainsi d'un nom de plume comme d'un prolongement à son œuvre, quand la relation entre les deux carrières, voire les deux vies, ne permet pas d'envisager le compromis autrement. La figure de l'écrivain devient elle-même une production littéraire, et elle est, dès lors, soumise aux exigences de la représentation publique. Qu'en est-il alors des cas de double représentation, de ceux qui exercent leur double carrière sur deux scènes parallèles du champ de la culture ? Ce sont des cas stricts de double profession, mais bien des cas de « dédoublement³⁶ » à l'intérieur d'une même profession ou d'un même type de profession. Dans ces cas, le nom propre caractérise le parcours « noble » et il s'oppose au pseudonyme, qui désigne le parcours « mineur ». C'est ainsi que je m'explique le fait que le poète Jean Charbonneau ait senti le besoin d'adopter le nom de scène de Delagny, quand vint le temps de monter sur les planches des « Soirées de famille », alors que les acteurs devenus auteurs dramatiques conservent normalement soit leur nom civil (de Julien Daoust jusqu'à Jean-Pierre Ronfard), soit leur nom de scène (Paul Gury), montrant par là l'unité de leur parcours. Telle serait également l'analyse du cas d'Yves Thériault, qui signe d'un nom de plume son œuvre de littérature populaire, dite « alimentaire », composée de romans policiers et de romans érotiques,

+ + +

35 Jacques Pelletier et Pierre L'Hérault, « L'écrivain est un cénobite. Entrevue avec Jacques Ferron », *Voix et Images*, vol. VIII, n° 3, printemps 1983, p. 404. Il s'agit d'une entrevue fascinante, où Ferron dévalorise constamment sa relation à la littérature, remettant en cause l'hétéronomie de son écriture. Il dit encore : « Je me suis quand même toujours situé parmi les écrivains mineurs [...]. J'ai fait mon travail d'historien sérieusement : j'en suis satisfait bien que ce ne soit pas un travail qui appartienne à la grande littérature. Enfin j'étais pris par un Québec que j'aurais mieux aimé si la langue n'avait pas été menacée. J'aurais parlé de choses ordinaires comme on le fait dans d'autres pays. » (p. 404, je souligne.) **36** J'emprunte le mot à François de Singly qui a étudié, sous cet angle, le cas singulier de Jacques Laurent/Cécil Saint-Laurent, « Un cas de dédoublement littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 36, décembre 1976, p. 76-85.

conservant son nom propre pour les œuvres dites «sérieuses»³⁷. Il existe certainement une perception singulière des conditions de la double représentation qui conduit l'écrivain à conserver son nom et à se doter d'une identité distincte pour exercer un art qui apparaît alors comme mineur, bourgeois ou commercial.

C'est précisément cette relation factice entre l'être et sa représentation que, plus récemment, le chanteur Jean Leloup dénonçait dans la polémique contre l'ADISQ, alors qu'il annonçait sa volonté de renoncer à son nom de scène en même temps qu'à sa carrière d'auteur-compositeur-interprète pour se consacrer à l'écriture. Dans ce cas, il s'agit d'une deuxième rupture de parcours, marquée par autant de signatures. En effet, Jean Clair, Jean Leloup et Jean Leclerc désignent trois moments distincts dans la carrière de la même personne. Jean Clair était un interprète, connu surtout pour son rôle dans *Starmania*, l'opéra rock de Luc Plamondon et Michel Berger. Il exerce sa carrière sur une scène strictement commerciale. La naissance de Jean Leloup, peu après, marque l'émergence de l'auteur-compositeur-interprète, carrière différente, déjà plus risquée, mais aussi appelant une reconnaissance plus grande de l'œuvre. Or, il semble bien que le statut d'artiste, reconnu par l'industrie du disque, soit devenu impensable : «Le vedettariat lui pèse, beaucoup, énormément, à la folie»³⁸, observe le journaliste Stéphane Baillargeon. Jean Leclerc, en effet, prétend devenir nouvelliste et romancier. Le passage du statut d'auteur à celui d'écrivain se marque d'un changement dans la signature. Le nom sera désormais garant de l'authenticité, comme la littérature apparaîtra plus authentique que la chanson, trop soumise à la logique commerciale : «Je n'aime pas ça vivre sur une image ou dans l'idée que les autres se font de moi. [...] [J]e n'ai plus envie de capitaliser sur mon visage»³⁹. » Comme le Garneau de Monique LaRue, invité à la télévision pour faire la promotion des lettres de «Cassiodore le Jeune», Leloup est forcé de constater : «C'est la barbe qui plut»⁴⁰.

Si, dans tous ces cas, le nom de plume et le pseudonyme distinguent l'écrivain de la personne civile, c'est d'abord en fonction de l'image que ces écrivains se font de la littérature. L'image est variable, comme on a pu le constater, et elle varie en fonction du rôle que l'écrivain accorde à la littérature et de la place que cette littérature occupe dans la sphère publique : engagement, divertissement, expression de soi. Or, ce rôle est parfois en opposition avec celui que la société tout entière lui concède. Se créent alors des zones de tension, non pas entre les diverses postures de l'écrivain, celles que tentait précisément de désigner la distinction entre *écrivains* et *écrivants*, qui ne semble pas être ici la tension la plus structurante, mais bien, et plus fondamentalement, entre la littérature elle-même et la Cité. Il y a là une dénonciation de la sphère publique elle-même, en ce qu'elle reste un espace constamment séduit par la représentation et par ses règles, au détriment de son rôle dans l'expression de l'opinion publique. Au dix-neuvième siècle, ces règles sont des

+ + +

37 Voir Hélène Lafrance, *Yves Thériault et l'institution littéraire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. «Edmond-de-Nevers», n° 3, 1984. **38** Stéphane Baillargeon, «Le dernier coup de gueule de Jean Leloup», *Le Devoir*, 28 octobre 2003, p. 1 et 8. **39** *Ibid.* **40** Monique LaRue, *La gloire de Cassiodore*, *op. cit.*, p. 266.

convenances, qui contraignent l'homme d'État à la littérature patriotique, les femmes à la « modestie » et les prêtres au silence. Dans tous ces cas, le pseudonyme appelle l'autonomie de l'écrivain et, du même coup, celui du champ littéraire tout entier. Au vingtième siècle, ces règles sont de plus en plus liées aux impératifs du marché, et la publicité tend à se substituer à l'opinion publique, comme l'a montré Jürgen Habermas⁴¹. C'est là que la mise en représentation, que laisse entrevoir le pseudonyme, devient plus problématique, entraînant un évident jeu de masques, où l'écrivain protège l'authenticité de son œuvre. Dans un modèle comme dans l'autre, cependant, le nom de plume renvoie ce qui paraît être une nécessité de l'écriture, qui est de rester imperméables aux exigences extérieures, garantie d'autonomie. C'est là que la question des signatures devient la plus significative. Car, en définitive, il importe assez peu que le nom de plume masque la personne ou l'écrivain authentique. Ce qu'il importe de saisir davantage, me semble-t-il, ce sont ces lieux de tension, qui témoignent d'un malaise évident et qui, chaque fois, menacent de rendre l'écrivain « étranger à son temps et à lui-même ».

+ + +

41 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978 [1962].