Document generated on 04/17/2024 5:41 a.m.

Francophonies d'Amérique

Modernité et nomadisme artistiques dans *Les portes tournantes* de Jacques Savoie

Pénélope Cormier

Number 19, Spring 2005

L'Acadie

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1005318ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1005318ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (print)
1710-1158 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Cormier, P. (2005). Modernité et nomadisme artistiques dans *Les portes tournantes* de Jacques Savoie. *Francophonies d'Amérique*, (19), 185–192. https://doi.org/10.7202/1005318ar

Copyright © Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MODERNITÉ ET NOMADISME ARTISTIQUES DANS *LES PORTES TOURNANTES* DE JACQUES SAVOIE

Pénélope Cormier
Université de Moncton

L'écrivain transfuge

Avec la publication des *Portes tournantes* chez Boréal Express en 1984, l'écrivain acadien Jacques Savoie s'intègre à l'institution littéraire québécoise. Pour un écrivain, le choix d'un éditeur n'est jamais innocent, car il constitue le premier indice de sa position dans le système littéraire. Dans ce cas particulier, la position signalée est en fait celle d'un transfert d'institution, du passage de Jacques Savoie de l'espace littéraire acadien à l'espace littéraire québécois.

Cette position d'écrivain transfuge est certes difficile à tenir pour l'écrivain issu d'une petite littérature. Le sentiment d'abandonner le lieu d'origine (dont la situation est déjà si précaire) donne mauvaise conscience à l'ambition d'atteindre, dans la plus grande institution, une diffusion et une reconnaissance impensables dans la périphérie. Il y a donc confrontation d'allégeances : celle envers son milieu et celle envers son art. Le dilemme est d'autant plus inavouable que l'exil (et tout particulièrement l'exil des artistes) est un grand tabou des petits milieux concernés par leur survie.

Devant la difficulté d'exprimer l'enjeu de son exil, Jacques Savoie a recours à son œuvre pour expliquer, sinon justifier, ses positions. *Les portes tournantes* mettent donc en scène toute une galerie d'artistes qui seront autant de relais de parole et de doubles de l'écrivain. Les rapports de ces personnages à leur art, aux autres artistes et aux non-artistes du roman procurent autant d'indices pour comprendre la logique derrière leurs déplacements spatiaux… et ceux de l'auteur lui-même.

La mauvaise conscience

Relais de parole de l'auteur, les personnages-artistes des *Portes tournantes* ont l'obligation de témoigner de l'auteur à sa place. En ce sens, leur première tâche sera précisément d'attester de sa difficulté ou de son incapacité à prendre la parole ouvertement. Il est en soi révélateur que toute une galerie de doubles de l'auteur soit mise à contribution pour rendre compte des troubles de parole d'une seule personne. La somme des difficultés d'expression de tous les personnages-artistes du roman signale le poids presque démesuré de la mauvaise conscience de l'auteur, qui se manifeste d'abord par une paralysie langagière. Inversement, ce que les artistes du roman parviendront malgré tout à exprimer n'en sera que plus intense.

La pianiste Céleste Blaudelle – mère du peintre Madrigal Blaudelle, lui-même père du jeune Antoine (artiste en devenir) – est le personnage-artiste du roman dont le déplacement spatial (de Val-d'Amour à Campbellton, puis à New York) est le plus ancien. Ce n'est qu'au terme de sa vie qu'elle éprouve le besoin de justifier son départ aux yeux du fils qu'elle a abandonné à Campbellton. Elle prendra la plume et lui écrira une série de lettres, empruntant la tonalité de la confession plus que celle de la communication épistolaire : « Moi, Céleste Beaumont, déserteuse d'une guerre qui ne m'a pas fait mourir, je m'éteins doucement dans une paix que j'ai trouvée à New York. » (Savoie, 1984 : 41)[1] Son commentaire autodépréciateur se conjugue à l'impossibilité évidente de ressentir une culpabilité trop marquée : malgré le sentiment de culpabilité que lui donne sa « désertion », elle est en paix avec elle-même et avec sa décision.

Ses lettres prendront trente ans à parvenir à Blaudelle, lui-même aux prises avec des difficultés à exprimer ouvertement aux autres ce qu'il juge essentiel. L'artiste de Savoie n'est pas bavard ou, quand il l'est, « il raconte n'importe quoi » (p. 17). En particulier, Blaudelle donne l'impression de taire quelque chose d'inavouable qu'il croit pouvoir effacer en le gardant enfoui : « Il a toujours peur qu'on en sache trop sur sa vie. Alors il le cache jalousement, son Livre Noir » (p. 24). Encouragé par l'exemple de sa mère, Blaudelle essaiera de prendre la parole à la fin du roman – ce qu'il ne parviendra cependant pas à faire. Les mots qu'il n'a jamais prononcés provoquent chez lui une véritable paralysie : « Des petits bouts de discours m'arrivent à la bouche dans une confusion terrible » (p. 137). Finalement, il articulera une seule formule cohérente, qui ne fait cependant qu'exprimer son désarroi devant son incapacité à s'exprimer : « [...] on n'arrive jamais à dire ce qu'on a à dire à ceux à qui on veut le dire, hein? » (p. 137).

La modernité artistique

La meilleure prise de parole de tout artiste demeure donc encore son art. Pour Blaudelle, l'art est une recherche de l'originalité la plus marquée. Il s'agit de faire ce que personne n'a encore fait, de sorte que l'art se comprend selon un « dépassement permanent[2] » (Bourdieu, 1971 : 56), un mouvement progressif vers l'avant, vers le futur impossible (lieu de l'originalité pure), qu'à défaut de pouvoir atteindre on compense par un présent toujours renouvelé. Ainsi figure dans le studio de Blaudelle un tableau de Cézanne auquel il a redonné vie en le faisant matériellement dépasser les limites du cadre : « depuis que Blaudelle l'arrose, la végétation a tellement poussé dans l'image que plus personne ne sait dire ce que c'est vraiment. Il est très fier de ce fouillis de broussailles et de lierres qui sortent du cadre et tombent par terre » (p. 20). Devant le manque d'enthousiasme pour l'œuvre, il insistera sur son caractère original : « Un Cézanne arrosé. C'est pas tout le monde qui aurait pensé à ça » (p. 20).

Cette volonté de réactualiser le tableau de Cézanne en en redéfinissant constamment les limites (à mesure qu'il « pousse ») fait de Blaudelle un artiste à la conception moderne de l'art, car

> le moderne est toujours nouveau, c'est-à-dire déclassable au nom même de sa définition. La seule façon, dans l'espace littéraire [ou artistique] d'être

> vraiment moderne, c'est de contester le présent comme dépassé, par un présent plus présent, c'est-à-dire inconnu, et de devenir ainsi le dernier moderne certifié (Casanova, 1999 : 131).

Du point de vue de la chronologie linéaire, la modernité est le fait de repousser vers l'avant les limites du temps, c'est-à-dire d'être toujours en mouvement, « surfant » sur la vague du présent.

Ce mouvement continu de repoussement des limites est le fait de tous les artistes du roman, qui ne se bornent pas non plus à dépasser les seules limites de l'art, mais également celles de ses supports physiques. Ainsi en est-il du Cézanne arrosé débordant de son cadre, mais aussi des autres tableaux du peintre : « Quand il est en forme comme ça, Blaudelle, il devient tellement ambitieux qu'il peint à côté de ses tableaux. T'aurais dû voir l'effet. Il y avait un trait noir d'au moins trente centimètres, accroché dans l'air du temps » (p. 64). Céleste Blaudelle, en son temps, faisait aussi éclater les limites physiques de l'instrument de musique : « J'avais fait de la maison de Pierre Blaudelle une maison de musique. Les murs en dégoulinaient, les gros meubles cossus en étaient imbibés, les miroirs chinois en résonnaient » (p. 113).

Les artistes vont pousser la recherche du mouvement jusqu'à dépasser les limites de leur propre corps. Le jeune Antoine décrit son père comme un homme qui s'éparpille hors de son corps physique, « partout et dans toutes les directions à la fois » (p. 15), pour prendre le plus d'espace possible. De son côté, Céleste témoigne d'une semblable aptitude à se projeter hors d'elle-même, par une sorte de communion émotive avec le violoniste new-yorkais Papa John Devil : « Il m'arrive de voir l'émotion quitter son corps et venir tranquillement vers le mien. Les gens qui nous entourent ne comprennent pas » (p. 41).

La communauté artistique

En vertu de l'expérience commune de l'incompréhension du reste du monde, mais surtout en reconnaissance du partage de cette mise en valeur du mouvement de dépassement des limites, les artistes du roman auront tôt fait de se regrouper en communauté distincte, tout entière tournée vers l'atteinte de la modernité artistique. Cette communauté n'est pas constituée de façon explicite dans le roman, mais prend la forme d'une reconnaissance tacite de la supériorité de la filiation artistique sur toute autre; dans *Les portes tournantes*, c'est l'artiste (plus que l'homme ou la femme) qui engendre l'artiste. Déjà, Céleste avait assumé seule sa maternité en proclamant catégoriquement : « Je vais avoir un fils » (p. 127). Blaudelle complétera la boucle dans une scène hautement symbolique, où il donna une seconde naissance (plus artistique que biologique) à Antoine, sur fond de musique du violoniste new-yorkais, dont le nom de scène est *Papa* John Devil – ce qui n'est pas un hasard –, comme si ce dernier cherchait à se substituer au véritable père de Blaudelle, tragiquement et désespérément dénué de toute fibre artistique…

Ainsi, la communauté d'artistes se définit de façon positive, tous partageant une même qualité, mais également de façon négative, par opposition aux non-artistes. Il y a

reconnaissance, de part et d'autre, du fossé séparant les artistes et les non-artistes. Les artistes se situent eux-mêmes en marge du reste de la société qui les exclut, les considérant tellement étranges que leur état d'artiste est parfois assimilé à la folie. Céleste est carrément la « folle de la rue Prince-William » (p. 121) pour les habitants de Campbellton, tandis que Blaudelle est lui aussi considéré comme fou par d'autres personnages (affectueusement, cependant).

L'incompréhension fondamentale entre les deux groupes est attribuable à leur radicale divergence de conceptions de l'art. Le mouvement caractéristique des personnages-artistes trouve son exact opposé chez d'autres personnages, essentiellement Pierre Blaudelle (époux de Céleste et père du peintre) et le reste de sa famille. La grossièreté primitive de ces derniers (c'est le « clan » Blaudelle) cloche avec la culture éclairée de la communauté artistique et sa conception résolument moderne de l'art; les Blaudelle, antimodernes par excellence, sont pour leur part des êtres tout à fait statiques.

Leur conception de l'art l'est tout autant, l'artiste devant, selon eux, se contenter de reproduire les grands classiques, l'expression par excellence de la légitimité artistique. L'œuvre classique est une œuvre moderne ayant subi l'épreuve du temps :

> Est classique, littérairement parlant, ce qui échappe au temps, ce qui sort de la concurrence et de la surenchère temporelle. L'œuvre moderne est alors arrachée au vieillissement, elle est déclarée intemporelle et immortelle. Le classique incarne la légitimité littéraire elle-même, c'est-à-dire ce qui est reconnu comme *La* littérature, ce à partir de quoi seront tracées les limites de ce qui sera reconnu comme littéraire (Casanova, 1999 : 132-133).

Il se dégage de cela que si le classique a déjà été moderne, réciproquement le moderne est appelé à devenir classique – ou plutôt, *certains* modernes sont appelés à devenir classiques. La modernité artistique est donc un pari dont l'enjeu est la légitimité artistique future. Un pari osé, qui n'a rien à voir avec la légitimité confortable du classique ayant déjà fait ses preuves. Pour le clan Blaudelle, un tiens vaut mieux que deux tu l'auras, et l'artiste *reproducteur* de légitimité passée est nettement préférable à l'artiste *producteur* de légitimité à venir, une légitimité incertaine et impalpable.

Malgré cette conception qui voudrait le confiner dans un rôle statique plutôt que dynamique, l'immobilisme définissant le non-artiste peut avoir de quoi rassurer l'artiste, dont la situation est toujours instable, du fait de son parti pris pour le déplacement constant vers un objet par définition insaisissable. Comme l'apprend à ses dépens Céleste, l'art peut parfois jouer de mauvais tours, auquel cas la stabilité d'un Blaudelle immuable est très attirante : « Voilà comment j'ai épousé Pierre Blaudelle. Hollywood venait de me tourner le dos. Je me suis retrouvée entre Val-d'Amour et la rue Prince-William » (p. 112). Prise dans un entre-deux, dans un *entre-lieux*, Céleste tente de trouver racine sur le véritable roc immuable qu'est Pierre Blaudelle, en emménageant chez lui.

Cette proximité de l'artiste et de son contraire dans un espace partagé est reprise à l'intérieur même du peintre Blaudelle. Orphelin de naissance, Pierre Blaudelle étant mort à la guerre, et Céleste l'ayant abandonné, Madrigal Blaudelle a reçu pour tout

héritage un nom de son père et un prénom de sa mère. Mais avec son nom, il a hérité de tout le statisme de Pierre Blaudelle, dont le monument commémoratif dans le parc de Campbellton n'aura pas véritablement transformé le père de Madrigal en le faisant passer de « Pierre » en granit. De son prénom saugrenu, le peintre retirera tout le mouvement caractéristique de sa mère (un « madrigal » étant une musique polyphonique, donc intrinsèquement mobile), mouvement qu'il reprendra, d'abord par son déplacement de Campbellton à Québec, puis en s'amusant à changer régulièrement de prénom. Son fils Antoine finira par l'appeler simplement Blaudelle, pour retrouver une stabilité et une simplicité tribales : « C'est un peintre, Blaudelle, et je l'appelle par son nom de famille parce que, côté prénom, c'est un peu compliqué. Il en a eu tellement » (p. 11).

Ces changements de prénom se font en concordance avec l'alternance des périodes réalistes et des périodes abstraites du peintre, c'est-à-dire en fonction de l'aller-retour constant du personnage entre ses deux héritages et les conceptions artistiques qui leur sont liées. Quand il est « hyper-réaliste » (p. 11), Blaudelle essaie de faire le portrait d'Antoine, ajoutant à l'immobilité du sujet posant l'immobilisme de l'art. À l'opposé, dans ses périodes « non-figurative[s]-débile[s] » (p. 11), le mouvement devient le moteur de son art, de sorte qu'il « fait le portrait » d'une tempête de neige en son mouvement même.

Depuis toujours inconsciemment tiraillé par ces deux pôles mutuellement exclusifs de sa personnalité, Blaudelle résoudra cette tension en clôture de roman, en assumant complètement et uniquement la consanguinité de l'art et en éliminant complètement la part du père, c'est-à-dire l'élément *granitique* de lui-même qui « faisait du bruit dans son ventre » (p. 153). La communauté d'artistes, indépendante du temps comme de l'espace (réunissant pêle-mêle Baudelaire, Cézanne, Céleste, Blaudelle et John Devil), demeure donc intacte dans son fonctionnement autoreproducteur et autarcique.

Le nomadisme artistique

Comme la présence d'une chose et de son contraire chez une même personne est impossible, la cohabitation de l'artiste et du non-artiste dans le même lieu s'avère impraticable et conduit au déplacement de l'artiste. On ne saurait trop insister sur le fait que le nomadisme inhérent à l'artiste moderne – ce fait de ne pas reconnaître les frontières géographiques – est tout d'abord une prise en charge de son destin artistique. Au dépassement des limites de l'art, du support de l'art et du corps physique correspond le dépassement des limites *spatiales*.

Ce nomadisme de l'artiste est donc à première vue neutre : les déplacements spatiaux de l'artiste à la conception moderne de l'art ne témoignent pas de sa préférence pour un lieu plutôt qu'un autre, mais plutôt d'une indifférence pure et simple au lieu. C'est l'art qui devient le lieu privilégié d'enracinement de l'artiste, de sorte que son « exil » se fait moins d'un lieu physique à un autre – de l'Acadie au Québec, par exemple – que d'un lieu physique à un lieu virtuel, indépendant des réalités spatio-temporelles : le lieu de la communauté artistique. La modernité artistique constitue la seule valeur légitime pour la collectivité d'artistes.

L'artiste moderne des *Portes tournantes* ne réussit cependant pas si facilement à se libérer des contraintes imposées par le lieu, de sorte que ses déplacements spatiaux deviennent le lieu d'un combat pour l'autonomie de son art. Dans ses lettres, Céleste reviendra constamment sur son départ de Campbellton, déplacement qu'elle assimile elle-même à un abandon : « je suis déserteuse. Déserteuse d'un mari, d'un enfant et d'une guerre » (p. 42). Cette guerre dont il lui faut s'échapper à tout prix est moins la Seconde Guerre mondiale que la guerre d'usure que lui mènent Pierre Blaudelle et sa famille. Le nomadisme inhérent à l'artiste moderne prend même ici davantage la forme d'une *fuite* que d'une *désertion*. Il s'agit de fuir le clan Blaudelle, qui refuse la modernité artistique et cherche à dompter l'artiste moderne : « Pierre avait compris qu'il lui fallait mater mon génie » (p. 116-117).

Ainsi, en quittant Campbellton pour New York, Céleste embrasse certes sa vocation artistique dans son acception moderne (avec tout ce que cela implique de dépassement des limites). Ce faisant, elle délaisse aussi tout ce qui n'est pas artistique, à commencer par le statisme des Blaudelle. Son parcours est repris par son fils à la génération suivante, preuve que l'inertie constitutive du clan Blaudelle n'évolue pas rapidement : « Trente ans plus tard, sans le savoir, j'ai achevé le travail qu'elle avait commencé dans le clan Blaudelle. Je suis devenu l'artiste qu'on ne voulait pas qu'elle soit. On m'a renié, comme on l'avait reniée, elle, et j'ai dû moi aussi déserter » (p. 135). Le rapport entre artistes et non-artistes prend bel et bien ici l'allure d'une confrontation, à laquelle réagira l'artiste par un déplacement spatial visant à lui permettre de trouver un endroit plus propice à l'épanouissement indépendant de son art moderne.

Céleste ira à New York; Blaudelle, à Québec. Là aussi, l'artiste est marginal et étranger, mais il n'y aura pas de choc des conceptions artistiques ni de tentative de refoulement de la modernité artistique. Celle-ci était impossible à Campbellton, où l'on n'accepte que l'art source de prestige (matériel et/ou symbolique) immédiat : l'art folklorique de Val-d'Amour où la musique est la nourriture du pauvre – « C'était le dessert. Comme il y avait quatorze bouches à nourrir, on préférait jouer un peu de musique » (p. 45) –, l'art strictement commercial du cinéma de Litwin et les classiques des concerts de charité des Blaudelle. Toutes ces manifestations artistiques se réduisent finalement à reconnaître à l'art une simple valeur marchande : « Les Blaudelle suivaient mes progrès musicaux avec le même intérêt que le cours du bois à la Bourse. [...] Si j'apprenais plus que ma tonne de Chopin dans le mois, les enchères montaient » (p. 117).

Cet assujettissement de l'art à des principes économiques n'est certes pas chose limitée à l'Acadie; il a cours partout et partout il signifie la mort de l'art. Ainsi, le gérant new-yorkais de Papa John Devil va interrompre celui-ci en plein morceau pour lui faire signer un contrat, « tuant » ainsi l'artiste et son art : « Quand le vieux musicien s'est penché pour mettre sa griffe, l'autre lui a donné une tape dans le dos. Vu de derrière, il aurait eu un couteau dans la main que ça ne m'aurait pas surprise. » (p. 91). Pareil rapport strictement monétaire à l'art existe aussi à Québec, mais on y tolère néanmoins la présence de l'art moderne. Même si Armande ne connaît rien à l'art (elle-même admet ne pas avoir lu trois lignes de Baudelaire) et demeure indifférente au Cézanne modernisé,

elle manifeste beaucoup de passion pour le tableau très moderne de Blaudelle, allant jusqu'à faire « défiler les curieux : les admirateurs sont complimentés avec effusion, ceux qui ne se montrent pas assez enthousiastes sont couverts d'insultes » (p. 133).

Dans ce contexte, Québec fait figure de lieu intermédiaire entre, d'une part, Val-d'Amour et Campbellton, et, d'autre part, New York. En quittant Val-d'Amour pour Campbellton, Céleste laisse derrière elle un « petit tas de taudis dans le fond d'une vallée » (p. 44) pour pénétrer dans « cette immense ville qu'est Campbellton » (p. 44). Avide de prestige et de grandeur, elle n'a cesse de viser toujours plus haut, toujours plus loin, toujours plus grand. Ce n'est qu'à New York, grande ville parmi les grandes villes, qu'elle est parfaitement comblée. Si elle y est heureuse, elle ne domine cependant pas la situation; elle, qui a toujours voulu avoir la haute main sur tout se retrouve « à l'ombre des grands édifices » (p. 41) de cette ville somme toute un peu trop grande pour elle…

L'impression grisante de dominer le monde, que Céleste cherche depuis ses douze ans, est plutôt celle de Blaudelle dominant une bonne partie de la ville de Québec depuis son studio. Dans la « grande ville », l'artiste moderne cherche, autant que l'autonomie artistique, une certaine entropie inspirante. Le lieu le plus petit est également le plus simple, de sorte que Blaudelle craindra « de se retrouver dans la basse-ville et de ne plus pouvoir remonter. On dit que la vie est moins tordue là-bas… et c'est très mauvais pour la peinture quand tout est trop simple » (p. 57). Si l'artiste autonome est en principe totalement indifférent au lieu, l'artiste en quête d'autonomie pourra choisir un espace plus indépendant que son lieu d'origine, mais représentant néanmoins une moindre trahison que d'autres. Dans le roman, c'est le cas de Blaudelle, qui s'établit à Québec au lieu de poursuivre sa quête d'autonomie et d'inspiration artistique dans des villes toujours plus grandes. Chose importante, Blaudelle représente également le personnage-artiste qui reflète le mieux le parcours de Jacques Savoie lui-même.

L'artiste, de l'Acadie au Québec

Jacques Savoie ne s'est pas intégré à l'univers littéraire québécois au point où la problématique de l'exil des artistes acadiens, et particulièrement celle de *son* exil, ne transparaît pas dans *Les portes tournantes*. Dans ce roman, il insiste sur la modernité artistique, plutôt que sur des polémiques nécessairement banales entre lieu acadien et lieu québécois, pour excuser son départ de l'Acadie. Cette insistance a pour effet de recentrer l'attention sur des considérations strictement artistiques, car l'art, entre toutes choses, doit se montrer indépendant. Seules des raisons artistiques sont bonnes pour justifier le déplacement (ou non) de l'artiste.

Certes, l'artiste issu d'un milieu aussi exigu que l'Acadie aura toujours mauvaise conscience de le quitter, de l'abandonner en quelque sorte. Ce sentiment de culpabilité est toutefois amorti par l'intuition d'avoir malgré tout pris la bonne décision en choisissant de se déplacer, pour le bien de l'Art. Le processus d'autonomisation du champ artistique, c'est-à-dire l'action par laquelle il se libère de toute détermination extérieure à l'art, se comprend, depuis les travaux de Pierre Bourdieu, comme un phénomène de multiplication et de diversification des artistes, des consommateurs d'art

et des institutions reliant ces deux groupes[2]. Ainsi peut-on considérer qu'en se déplaçant de Campbellton à Québec, donc en contribuant à diversifier le groupe des artistes acadiens et en en multipliant le public, Blaudelle, et du même coup Jacques Savoie, fait plus que rendre davantage possible la reconnaissance de la légitimité de son art moderne; il contribue aussi à fournir son autonomie au champ artistique acadien.

NOTES

1. Les références subséquentes à cet ouvrage seront désormais incluses dans le texte.
2. Voir à ce sujet diverses publications de Pierre Bourdieu sur l'institution littéraire, l'article cité p. 50.

BIBLIOGRAPHIE

SAVOIE, Jacques (1984), *Les portes tournantes*, Montréal, Boréal Express.
BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22, p. 56.
CASANOVA, Pascale (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.