

Port Acadie

Revue interdisciplinaire en études acadiennes
An Interdisciplinary Review in Acadian Studies



Sympathy for the Devil : enjeux du passage du scénario *Le Concert* au roman *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie

David Décarie

Number 20-21, Fall 2011, Spring 2012

L'édition critique et le développement du patrimoine littéraire en Acadie et dans les petites littératures

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1010388ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1010388ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université Sainte-Anne

ISSN

1498-7651 (print)

1916-7334 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Décarie, D. (2011). *Sympathy for the Devil* : enjeux du passage du scénario *Le Concert* au roman *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie. *Port Acadie*, (20-21), 183–199. <https://doi.org/10.7202/1010388ar>

Article abstract

Le scénario de moyen métrage *Le Concert* écrit par Jacques Savoie pour l'ONF de Moncton entre 1983 et 1984 est fascinant pour la relation complexe qu'il entretient avec le roman *Les Portes tournantes* (1984), dont il constitue en quelque sorte une première version. Cet article s'intéresse au passage qui a lieu, d'un texte à l'autre, entre le personnage d'Alexandre Doyle et celui de Papa John Devil. Le relais des personnages synthétise en effet d'importants changements dans l'écriture et permet d'aborder les questions de l'exil et de l'aliénation, mais également de mieux comprendre une référence filmique importante du scénario et du roman : celle du film *The Jazz Singer*.

Sympathy for the Devil : enjeux du passage du scénario *Le Concert* au roman *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie

David Décarie
Université de Moncton

Résumé

Le scénario de moyen métrage *Le Concert* écrit par Jacques Savoie pour l'ONF de Moncton entre 1983 et 1984 est fascinant pour la relation complexe qu'il entretient avec le roman *Les Portes tournantes* (1984), dont il constitue en quelque sorte une première version. Cet article s'intéresse au passage qui a lieu, d'un texte à l'autre, entre le personnage d'Alexandre Doyle et celui de Papa John Devil. Le relais des personnages synthétise en effet d'importants changements dans l'écriture et permet d'aborder les questions de l'exil et de l'aliénation, mais également de mieux comprendre une référence filmique importante du scénario et du roman : celle du film *The Jazz Singer*.

Tous les critiques ont remarqué la diversité des formes littéraires, des arts et des médias représentés dans le roman *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie. À la fois thématique et formelle, cette polyphonie se retrouve également dans le foisonnement des variations génériques et médiatiques qui ont engendré l'œuvre et auxquelles celle-ci a donné lieu. En effet, la matière du roman a fait l'objet de plusieurs œuvres de genres et de supports différents, tant avant qu'après la publication du roman.

Dans une entrevue¹, Jacques Savoie a évoqué la genèse des *Portes tournantes*, dont l'écriture a été particulièrement longue et complexe. Celle-ci commence dès l'automne 1980, au moment où il amorce un virage important dans sa carrière puisqu'il a, un an plus tôt, publié son premier roman, *Raconte-moi Massabielle*, et donné, peu de temps avant, son dernier concert avec le groupe musical Beausoleil Broussard. L'écriture des *Portes tournantes* a donné lieu à cinq manuscrits, aujourd'hui disparus, portant tous des titres différents, certains d'entre eux assez éloignés du manuscrit final.

Au début des années 1980, Savoie, parallèlement à l'écriture du roman, travaille à l'écriture d'une dramatique radio et d'un scénario de film qui exploitent une matière commune, soit l'histoire de Céleste, pianiste accompagnatrice de films muets dans une petite ville du Nouveau-Brunswick. Savoie écrit la dramatique radio *Céleste* en 1982 pour le compte de Radio-Canada (Moncton) et celle-ci est réalisée par Bertholet

1. Entrevue réalisée en août 2009 par Jonathan Roy et moi-même dans le cadre d'un projet d'édition critique des *Portes tournantes*, qui sera publiée dans la collection « Bibliothèque acadienne » de l'Institut d'études acadiennes de l'Université de Moncton. Nous en remercions l'auteur.

Charron. Le texte a vraisemblablement été perdu. En 1982, à la réouverture du studio de l'ONF à Moncton, le producteur Éric Michel recrute Jacques Savoie à titre de réalisateur-pigiste. Celui-ci travaille alors à l'adaptation cinématographique de son roman, *Raconte-moi Massabielle*, non seulement écrivant le scénario, mais aussi réalisant le film avec l'aide du réalisateur Francis Mankiewicz. En 1983, Savoie dépose la première version du roman *Les Portes tournantes* aux Éditions du Boréal Express. Le manuscrit est refusé, mais les éditeurs encouragent l'auteur à retravailler le texte, ce qu'il fait. La même année, Savoie commence la scénarisation, pour l'ONF, du premier scénario du moyen métrage *Le Concert*, une reprise de son radio-roman, dont il écrit plusieurs versions sous différents titres (voir plus bas, note 6). En 1984, Le Boréal Express accepte enfin de publier le roman, dont le lancement a lieu à Moncton le 4 mai². Savoie poursuit toujours l'écriture de son scénario de moyen métrage, qui sera finalement bloqué par l'ONF, faute d'argent, le mois suivant.

L'auteur fait peu après la rencontre de la réalisatrice Léa Pool, qui avait lu *Les Portes tournantes* et lui propose d'en faire un long métrage. En 1984 et 1985, Savoie écrit donc plusieurs versions du scénario pour la réalisatrice, qui choisira finalement de se tourner vers un autre projet. En 1985, Savoie écrit une deuxième adaptation radiophonique des *Portes tournantes*, qui sera enregistrée et diffusée le printemps suivant pour la radio de Radio-Canada (Moncton) et dont le texte aurait également été perdu. À la suite du désistement de Pool, Francis Mankiewicz accepte de prendre la relève pour produire un long métrage et Savoie recommence l'écriture du scénario, refait à plusieurs reprises avant d'être tourné en 1987. Au mois de mai 1988, le film *Les Portes tournantes* est présenté au 41^e Festival de Cannes et remporte le Prix œcuménique.

Le roman connaîtra encore deux adaptations... En février 1988, une version radiophonique des *Portes tournantes* écrite par René Emmelin est diffusée sur les ondes de la radio-télévision suisse romande. En 2003, enfin, une troupe de ballet de Moncton, Le Ballet-Théâtre Atlantique, propose à Jacques Savoie de créer un ballet s'inspirant des *Portes tournantes* et celui-ci accepte d'écrire le livret. La première du ballet a eu lieu le 19 novembre 2004, au Théâtre Capitol de Moncton³.

-
2. Jacques Savoie, *Les Portes tournantes*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993 [1984]. Nous utiliserons désormais l'abréviation *LPT*.
 3. La chorégraphie était de Igor Dobrovolskiy, la musique, de François Dompierre, le décor, d'Yvon Gallant et les costumes étaient de Michael Eagan. Le ballet était présenté dans le cadre du projet *Dialogue des/of cultures*, entrepris pour marquer le 400^e anniversaire de l'Acadie.

Le parcours du roman, on le voit, est impressionnant et a retenu l'attention de la critique. Pierre Véronneau⁴ a ainsi décrit les circonstances de l'adaptation des deux premiers romans de Savoie⁵ : il livre notamment des réflexions intéressantes sur la « désacadianisation » des *Portes tournantes*. Lise Gauvin et Michel Larouche⁶ brossent quant à eux un tableau des principaux enjeux de la transformation du roman *Les Portes tournantes* en scénarios de long métrage, en film puis en radio-roman (l'adaptation de René Emmelin), mais ne traitent pas des scénarios du moyen métrage, dont l'existence n'est pas mentionnée dans leur article.

Nous nous sommes quant à nous intéressé à la relation entre la première série de scénarios de moyen métrage réalisée pour l'ONF de Moncton entre 1983 et 1984 et le roman *Les Portes tournantes*⁷. Longuement retravaillé, le texte du moyen métrage constitue une œuvre inédite qui est intéressante en soi, notamment parce qu'elle porte directement et exclusivement sur l'Acadie. Comme dans *Les Portes tournantes*, Savoie raconte l'histoire de Céleste, mais, à la différence du roman, aucune autre génération n'est mise en scène. L'héroïne partage de plus la vedette avec un personnage qui n'apparaît pas dans le roman : Alexandre Doyle, pianiste de renommée mondiale venant jouer à Frenchville, sa ville natale, un concert

4. « Jacques Savoie, scénariste de ses romans : une identité entre l'Acadie et le Québec », dans André Magord (dir.), *L'Acadie plurielle – Dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*, Poitiers et Moncton, Institut d'études acadiennes et québécoises, Centre d'études acadiennes, 2003, p. 699–716.
5. Sa description des scénarios du moyen métrage est toutefois approximative et comporte de nombreuses erreurs. Il attribue ainsi au personnage d'Alexandre (ou Harold) Doyle des prénoms fautifs (Constantin ou Frédéric). Il amalgame aussi les scénarios du moyen métrage avec des versions du long métrage auquel Savoie travaillera par après.
6. « La traversée des médias dans *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie : roman, scénarios, film et pièce radiophonique », dans Andrée Mercier et Esther Pelletier (dir.), *L'Adaptation dans tous ses états*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999, p. 699–715.
7. Il existe en tout sept états du texte à la cinémathèque québécoise, tous tapés à l'ordinateur, et dans lesquels on peut distinguer trois versions différentes. Deux des textes sont clairement antérieurs. Le premier, le 289.19 (« Le Journal de Céleste ou Pianos »), est copieusement annoté par Savoie tandis que le second, le 289.20, intègre sur le tapuscrit les corrections et les ajouts manuscrits de l'auteur. L'antériorité de ces scénarios par rapport aux autres, mais également par rapport au roman, se devine par les changements de nom des personnages. Le propriétaire du cinéma, Litwin, s'appelle ainsi Macintyre et est irlandais. Deux textes — numérotés 289.23, 289.24 et intitulés « Céleste ou Pianos » — présentent une version intermédiaire qui fait de la musique un personnage. Trois textes (289.25, 289.26, 289.27), enfin, présentent différents états de la version finale, dont le titre sera *Le Concert*. C'est, sauf indication contraire, le dernier état du texte (289.27) auquel nous nous référerons en utilisant l'abréviation C.

de Chopin avant de se rendre à New York pour jouer au Carnegie Hall. La musicienne de *ragtime* et le pianiste classique, dans le scénario, surmonteront peu à peu leurs différences pour vivre, par le biais de la musique, une histoire d'amour qui culminera dans leur départ vers New York.

Le scénario *Le Concert* est également fascinant pour la relation complexe qu'il entretient avec le roman *Les Portes tournantes*. Nous nous intéresserons tout particulièrement au passage qui a lieu, d'une version à l'autre, entre le personnage d'Alexandre Doyle et celui de Papa John Devil, car ce relais synthétise d'importants changements dans l'écriture. Nous étudierons tout d'abord les questions de l'exil et de l'effacement de l'Acadie, en les rattachant à la relation au père. Nous verrons ensuite que, bien que les deux versions thématisent l'aliénation, elles le font de façon différente : la résolution des conflits passe en effet, dans le scénario, par la fusion des antagonismes, tandis que le roman privilégie le retournement carnavalesque. Nous analyserons enfin une référence filmique importante du scénario et du roman : celle du film *The Jazz Singer*.

L'exil et la relation au père

Comme son premier roman, *Raconte-moi Massabielle*, le scénario *Le Concert* est centré sur l'Acadie. Dans le roman *Les Portes tournantes*, l'Acadie glisse au second plan, car celle-ci n'apparaît qu'en différé dans les lettres de Céleste parvenues, longtemps après sa mort en 1945, à son fils, l'artiste Blaudelle, qui habite la ville de Québec. Cet effacement ne fera que s'accroître dans le restant de l'œuvre de Savoie, où, à l'exception du film *Le Violon d'Arthur*, elle ne sera plus présente que symboliquement. L'effacement de l'Acadie, dans *Les Portes tournantes*, est de plus lié à l'exil de ses principaux protagonistes, Céleste et Blaudelle.

Dans son mémoire de maîtrise, Pénélope Cormier étudie, par le biais de la pragmatique littéraire, la question de l'exil chez Jacques Savoie, qui a choisi de s'établir et de travailler au Québec⁸. Elle replace l'exil de l'auteur dans le contexte des difficultés inhérentes à la littérature acadienne. Celle-ci constitue en effet, en raison notamment de la position minoritaire du français au Nouveau-Brunswick et dans les Maritimes, mais également de son marché restreint et de la fragilité de son institution littéraire, une petite littérature, une littérature périphérique ou encore une « *littérature de l'exiguïté* »⁹. Elle montre également que l'exil de l'auteur s'inscrit dans les relations problématiques de la littérature acadienne avec la litté-

8. Pénélope Cormier, « Jacques Savoie, ou l'attrait du centre – Étude de la scénographie des rapports institutionnels dans *Les Portes tournantes*, *Le Récif du Prince* et *Une histoire de cœur* », mémoire de maîtrise, Université de Moncton, 2006, 147 p.

9. François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Éditions Le Nordir, 1992, 175 p.

rature québécoise. L'exil constitue l'un des choix douloureux de l'écrivain acadien :

Placés devant une antinomie qui n'appartient (et n'apparaît) qu'à eux, [les écrivains périphériques] ont à opérer un « choix » nécessaire et douloureux : soit affirmer leur différence et se « condamner » à la voie difficile et incertaine d'écrivains nationaux (régionaux, populaires, etc.) [...] pas ou peu reconnus dans l'univers international, soit « trahir » leur appartenance et s'assimiler à l'un des grands centres littéraires en reniant leur « différence ». ¹⁰

Le sujet de l'exil, Cormier le montre, « *soulève des passions* »¹¹. L'écrivain exilé éprouve de la culpabilité, tandis que les écrivains qui restent se sentent trahis. Dans le cas de Jacques Savoie, ces sentiments s'exprimeront lors de la sortie de son film *Le Violon d'Arthur* en 1992, qui sera fort mal accueilli en Acadie. Cormier étudie la mauvaise conscience dans les romans de Savoie : « *Dans chaque roman figure une situation à la fois inavouable et intenable, qui donne lieu à la nécessité du départ, ainsi qu'à un sentiment inéluctable de culpabilité, et qui rend laborieuse la communication entre les personnages.* »¹² Dans le roman *Les Portes tournantes*, cette mauvaise conscience se devine dans la « désertion » de la pianiste : « *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* » (*LPT*, p. 131). Pourtant, lorsqu'il publie *Les Portes tournantes*, Jacques Savoie habite à Moncton, travaille pour le bureau acadien de l'ONF et est très impliqué dans son milieu et il ne viendrait à personne l'idée de contester l'identité acadienne de l'ancien membre de Beausoleil Broussard. Le roman en témoigne, la « mauvaise conscience » et la thématique de l'exil précèdent le déménagement de Savoie, qui n'aura lieu qu'en 1985. Comment comprendre cette curieuse prescience de l'œuvre? L'étude du scénario et du roman permet de déplacer la question en montrant son lien avec une autre thématique importante chez Savoie, celle de la relation au père. La question du père et de la paternité est en effet centrale dans le roman, qui se termine par l'accouchement symbolique d'Antoine, le jeune pianiste, par son père, le peintre, Blaudelle, lors du concert de celui qu'il reconnaît comme un père spirituel, le violoniste Papa John Devil. Céleste quitte de plus l'Acadie pour fuir une série de mauvais pères.

10. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Éditions du Seuil, 1999, p. 247 (cité dans la thèse de maîtrise de Pénélope Cormier, p. 54).

11. Cormier, *op. cit.*, p. 60.

12. *Id.*, p. 74.

L'effacement de l'Acadie, du reste, est déjà présent dans le scénario. L'écriture de Savoie y est davantage symbolique que réaliste. La petite ville acadienne où se déroule l'action ne s'appelle pas Campbellton, mais Frenchville, nom ironique qui décrit l'aliénation et le danger de l'assimilation des Acadiens. L'espace acadien, dans le scénario, est de plus aussi problématique que celui de son premier roman, qui était centré sur un non-lieu. Une thématique importante de *Raconte-moi Massabielle* revient en effet dans le scénario : celle du vide qui symbolise un rapport ambigu au passé et à la tradition¹³, mais également au père. La maison des Doyle ressemble en effet au Massabielle abandonné de son premier roman :

Le hall d'entrée est époustouflant. Plafonds de quinze pieds, grand escalier de bois verni, on se croirait dans un palais. Curieuse, Céleste jette un coup d'œil dans une pièce. C'est un grand salon... complètement vide. Seul un piano à queue noir meuble la pièce.

Doyle n'est toujours pas en vue.

Elle [Céleste] continue sa marche et jette un coup d'œil dans une deuxième pièce. Décor identique; pas un meuble mais encore un piano à queue, monumental et seul. (C, séquence 10, p. 43-44)

Le vide résulte des nombreux voyages du musicien à l'étranger, payés en bradant l'intérieur de la maison. Financé par la vente de la maison paternelle, le concert au Carnegie Hall donne le coup de grâce à la fortune familiale. Ce saccage de l'héritage paternel n'est pas sans rappeler les nombreuses profanations que Pacifique Haché fait subir au village de Massabielle et à l'église qu'il habite.

Un retournement important a toutefois lieu entre son premier roman et le scénario : tandis que *Raconte-moi Massabielle* met en scène Pacifique Haché, un personnage sans doute inspiré du résistant Jacky Vautour¹⁴, qui refuse héroïquement de quitter le village de Massabielle, *Le Concert* se termine au contraire par la vente de la maison paternelle et le départ vers

13. Comme le scénario évoque, symboliquement, le défi de faire du cinéma en Acadie, ce vide peut également symboliser l'absence presque complète d'institution et de moyens financiers. Faute de fonds, le scénario, pourtant modeste, demeurera d'ailleurs un scénario.

14. En 1969, plusieurs villages furent détruits et 250 familles furent expropriées lors de la création du parc national de Kouchibouguac. Jacky Vautour organisa une résistance contre cette expropriation qu'il n'accepta jamais. (Il habite encore dans le parc.)

New York des deux pianistes. Le personnage de Doyle, qui a beaucoup voyagé, met d'ailleurs Céleste en garde contre un retour à Frenchville :

– Vois-tu Céleste, t'as du talent, t'as de l'ambition...mais t'as pas de culture. (Céleste se vexe) Tu ne sais rien. T'as encore tout à apprendre de la vie. [...] Pars de Frenchville. Va-t-en. Va voir le monde. T'as tout à gagner... tu peux me croire. Le talent c'est comme un enfant. Si on le nourrit mal, il reste chétif. [...] Va voir le monde. Tu reviendras bien si tu en as envie. (C, séquence 13, p. 65–66)

Le départ de Doyle vers New York sera de plus parachevé dans le roman, puisque le personnage de Papa John Devil, violoniste new-yorkais afro-américain, remplacera celui-ci dans son rôle d'amant et de mentor de Céleste¹⁵.

De façon encore discrète, *Le Concert* met en scène ce que l'on pourrait appeler le syndrome de l'artiste bourgeois, dont la vocation provoque des conflits avec le père et avec sa classe sociale. Dans une première version du scénario, Madame Euclide rappelle ainsi la mémoire du père décédé pour blâmer l'exil du fils : « *Si ton père t'entendait... Y aurait jamais eu l'idée d'aller ailleurs, lui. Tout ce qu'il a voulu faire, il l'a fait ici.* »¹⁶ Témoins de la scène, Céleste demande à Doyle si son père jouait du piano et celui-ci, « *presque méprisant* », répond : « *Non non, c'était un docteur.* »¹⁷

Le dégoût de l'univers paternel se lit encore plus clairement dans *Les Portes tournantes*, qui met en scène le syndrome de l'artiste bourgeois en la personne de Madrigal Blaudelle, fils de Céleste, qui est, comme elle, renié par la bourgeoisie : « *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 désert.* » (LPT, p. 131)

La question du père est encore plus émotionnelle, plus blessante dans le roman, car l'aliénation s'exprime également par le biais du registre des violences sexuelles, absent des scénarios de moyen-métrage. Savoie,

15. Notons d'ailleurs que Savoie, en changeant de personnage, change également de cadre référentiel. Doyle, musicien de renommée internationale, « enfant prodige » acadien, a pour modèles Arthur Leblanc, sur lequel Savoie devait plus tard faire un film, mais également Richard Raymond, jeune prodige de Campbellton qui enseigne aujourd'hui le piano à McGill. Le modèle de Papa John, le violoniste Papa John Creach (qui jouera d'ailleurs le personnage qu'il a inspiré dans le film), est américain.

16. Scénario *Le Journal de Céleste*, version 289.20, cinémathèque québécoise, scène 18, non paginé.

17. *Ibid.*

dans le roman, donne à Céleste trois mauvais pères. Il y a d'abord le père biologique, violoniste qui vend littéralement sa fille à un inconnu. La thématique des violences sexuelles apparaît de plus au sein de la famille Beaumont par le frère, Arthur, qui se livre à des attouchements sur Céleste. Il y a ensuite John Alfred Litwin, le propriétaire du cinéma qui exploite — sexuellement et monétairement — la pianiste. Il y a enfin le père Blaudelle (ou « *Blaudelle père* », comme il est le plus souvent nommé¹⁸), le patron du moulin, qui force Céleste à jouer du Chopin tout en la désirant. Passant par l'exploitation commerciale et sexuelle de la jeune fille, la violence paternelle vise dans tous les cas à transformer la passion de la jeune fille pour le piano en activité laborieuse. Par le rêve ou par la fuite, la jeune femme réussit toutefois toujours à s'échapper. L'exil hors de l'Acadie et le départ vers New York s'inscrivent dans ce mouvement d'abandon du père, extrêmement libérateur pour l'artiste. Le voyage permettra de plus à Céleste de réinventer son père en la personne de son amant, Papa John Devil, qui deviendra le père symbolique de Blaudelle, et dont l'influence bénéfique viendra contrebalancer le trio des mauvais pères. Savoie bricole ce père d'emprunt en reprenant des éléments des trois pères : violoniste comme le père biologique, Devil partage également le prénom « John » avec Litwin et la fonction paternelle (« Papa ») avec « *Blaudelle père* ».

Combattre l'aliénation : de la fusion des antithèses au retournement carnavalesque

Dans *Les Portes tournantes*, l'union antithétique d'un ange (Céleste) et d'un diable (Devil) est bien évidemment arrangée avec le gars des vues (et des romans). La médiation des antithèses, on le verra, est au cœur du roman comme du scénario. *Le Concert* est en effet structuré autour d'une série d'antithèses qui décrivent l'aliénation de Céleste. Frenchville est ainsi opposé à la Mecque du cinéma américain, Hollywood. En développant cette antithèse, le scénario de Savoie critique implicitement l'effet du cinéma hollywoodien sur un petit milieu comme l'Acadie, car, comme la télévision à Massabielle, le cinéma hollywoodien devient un cheval de Troie ouvrant la voie à l'acculturation. Originaire de Val-d'Amour, la jeune Céleste est rendue étrangère à elle-même par le cinéma. Le film, nous dit le scénario, débute « *par des images de Céleste, jouant de son piano au pied d'un immense écran de cinéma. Cadrage serré; on ne voit que le film muet débobinant sa petite histoire et, en ombre chinoise, la silhouette de la pianiste, piochant sur l'instrument* ». (C, séquence 1, p. 4) L'aliénation de Céleste apparaît dans la taille de l'écran, dans sa position par rapport à

18. Le père n'a pas de prénom, contrairement à la mère (Simone) et au fils (Pierre).

celui-ci et dans sa transformation en ombre. Jeune fille d'origine modeste, sans éducation, Céleste se laisse séduire par le caractère fantasmagorique du grand écran et déserte la vie pour se réfugier dans ses rêves mensongers de richesse et de célébrité¹⁹. Par ses costumes flamboyants et ses affabulations, elle réussit presque à se convaincre, ainsi que ses concitoyens, qu'elle est une star d'Hollywood et à s'arroger une pathétique reconnaissance. Savoie, dans le roman, fera dire à son héroïne : « *Je passais la moitié de mon existence à déguiser et à maquiller l'autre moitié.* » (LPT, p. 107) Le roman poussera encore plus loin l'aliénation de Céleste, en évoquant ses relations sexuelles forcées avec Litwin, le propriétaire du cinéma.

Singeant les héroïnes d'Hollywood, Céleste n'est qu'un pion dans un jeu qui se joue ailleurs et qui lui échappe complètement. L'aliénation provient notamment du mouvement unidirectionnel de la production cinématographique allant du centre — Hollywood — vers la périphérie Frenchville, et de l'étanchéité à peu près totale des deux sphères. Céleste exploite toutefois habilement une faille du colosse hollywoodien : muet comme une carpe, celui-ci ne peut que « sous-traiter » localement son accompagnement musical. Ainsi, Céleste possède non seulement une petite place dans la machine hollywoodienne, mais un certain rapport de force dans ses rapports avec son employeur, auquel elle réussit à arracher une augmentation de salaire.

Les fantasmes cinématographiques de la pianiste teintent tous les aspects de sa vie, y compris sa relation avec Doyle. Dans les premières versions du scénario, celui-ci s'appelle Harold Doyle, ce qui met en lumière les raisons du choix de ce patronyme. L'attirance de Céleste pour le musicien s'explique ainsi par le culte qu'elle voue à Harold Lloyd, qui est alors l'acteur le plus célèbre d'Hollywood. La jeune femme a, dans sa chambre, une « *immense photo d'Harold Lloyd* » et elle raconte à ses « *admirateurs* » avoir refusé un rôle proposé par l'acteur. Si Lloyd est l'idole de Céleste, le type hollywoodien qui l'attire, elle s'identifie cependant davantage à Elsie Ferguson, dont elle lit l'histoire dans une revue :

[...] c'est à l'occasion d'un grand bal organisé par la « *Essanay film Production* » de Hollywood que la jeune actrice Elsie Ferguson a fait connaissance avec le grand acteur, Harold

19. Le rôle du cinéma dans le scénario *Le Concert* rappelle celui de la télévision dans *Raconte-moi Massabielle*. Dans son premier roman, en effet, le protagoniste est envoûté par une télévision vampirique qui ne cesse de grossir. Les médias de masse, chez Savoie, représentent à la fois un objet de fascination, une menace pour l'identité et une source d'aliénation. Dans *Le Concert*, la technologie menaçante traduit à la fois l'aliénation de Céleste et la fragilité de son identité.

Lloyd. Monsieur Lloyd aurait été très séduit par la jeune star et on raconte dans certains milieux qu'il songerait à lui offrir un rôle dans son prochain film. Miss Ferguson est native de Debden, une petite ville du Wyoming. Elle est à Hollywood depuis deux ans seulement.... (C, séquence 5, p. 17)

Céleste, dans une version antérieure, insiste sur la parenté de leur origine modeste : « *Elle vient de Debden dans le Wyoming. C'est un tout petit village de rien du tout Debden... comme Frenchville.* »²⁰. Notons l'utilisation du mot « *petit* » qui revient comme un leitmotiv pour décrire Céleste, appelée plus souvent qu'autrement la « *petite pianiste* ». Doyle, fils de bourgeois habitant une vaste demeure, pianiste possédant une certaine renommée et dont la photo orne, le temps d'un concert, la devanture du cinéma, sera ainsi, dans une version antérieure, associé par Céleste à l'acteur : « [...] *je connais une autre personne qui s'appelle Harold. Harold Lloyd. C'est un acteur de cinéma.* »²¹ Obèse, Doyle est de plus une sorte de géant — « *C'est un personnage énorme que ce Doyle* » (C, séquence 4, p. 15) — et le scénario mettra sans cesse en relief le couple baroque qu'il forme avec la petite pianiste.

Le concert de Doyle ouvre toutefois une première brèche dans l'univers fantasmagique de Céleste. Venant jouer un samedi soir, lors de la meilleure séance de la semaine, le pianiste lui vole littéralement la vedette. L'immense Doyle écrase la petite Céleste, dont le talent ne fait pas le poids :

Litwin : De la grande musique, Chopin. Les yeux de Litwin brillent quand il prononce le mot Chopin) [...]

Céleste : Parce que ma musique, ce n'est pas de la grande musique peut-être?

Litwin : Rag-times... Il a aussi une façon toute personnelle de prononcer ce mot. C'est aussi de la musique, mais ce n'est pas Chopin. (C, séquence 3, p. 12–13)

Dans les premières versions du scénario, Savoie insistait sur le manque de raffinement musical de Céleste : « *Céleste "bardasse" son piano avec une quasi-indifférence pour la musique. Cette séquence est l'âge de l'inconscience de la pianiste.* »²² L'aliénation de la pianiste passe

20. Scénario *Le Journal de Céleste*, version 289.19, cinémathèque québécoise, scène 12, p. 32.

21. *Ibid.*

22. Scénario *Céleste*, version 289.23, cinémathèque québécoise, séquence 1, p. 5.

également par la « *petite musique* » qu'elle joue : aussi populaire qu'éphémère, le *ragtime*, « *musique de chiffon* », était associé au cinéma muet et ne tardera pas à disparaître avec l'arrivée du parlant et la popularité grandissante du jazz. La scène cruciale, qui revient dans le roman, de la projection du premier film « parlant », *The Jazz Singer*, met ainsi en scène le double anéantissement de Céleste dans les domaines du cinéma et de la musique : « *On voit le projecteur cracher son faisceau de lumière en fond de salle et le plan se retourne sur lui-même. On est maintenant derrière Céleste et Doyle. Le "Jazz singer" apparaît à l'écran et la pianiste de cinéma muet se fige dans son siège.* » (C, séquence 12, p. 58) Céleste monte sur scène pour chercher le chanteur qu'elle croit caché derrière l'écran, mais demeure pétrifiée, devenant l'écran du chanteur de jazz.

Les antithèses, on le voit, abondent : Frenchville et Hollywood, le *ragtime* et Chopin, la musique populaire et la grande musique, la « *petite pianiste* » Céleste et l'« *énorme* » Alexandre Doyle, le peuple et la bourgeoisie, etc. Savoie, dans le scénario, œuvre toutefois à abolir ces antithèses. Les protagonistes du scénario vaincront en effet leurs différences pour s'unir par la musique et Doyle, comme Papa John dans le roman, encouragera et aidera Céleste à poursuivre sa carrière de musicienne. Il rassure celle-ci sur son talent et abolit la différence entre la haute et la basse musique en privilégiant l'authenticité : « *T'as dit que c'était pas vrai... qu'il n'y avait pas de grande musique. Que toutes les musiques se valaient si on y mettait du cœur...* » (C, séquence 10, p. 46) La cacophonie de l'antithèse...

Subitement, un "ragtime" déchaîné nous arrive de la pièce voisine. On est toujours avec Doyle dans son salon. Il continue son Chopin comme si de rien n'était. Le rag-time de Céleste prend des proportions. Elle joue de plus en plus fort. Le mélange des deux musiques est cacophonique. (C, séquence 10, p. 44)

fait alors place à la fusion des contraires :

Doyle entame les premières notes du Chopin que Céleste connaît (l'opus 18). Céleste s'engage presque aussitôt dans la ronde... après quelques mesures toutefois, elle y glisse des accords de "ragtime". D'abord surpris, Doyle sourcille, mais contrairement à la cacophonie que ce genre de mélange donnait dans la scène précédente, on a maintenant droit à un heureux alliage de "Rag-time et de Chopin".

Enthousiaste, Doyle se laisse prendre au jeu et pendant un moment, il oublie le concert du Carnegie Hall. Le musicien classique bascule dans cette petite musique baroque... et sans avoir à en parler, une véritable complicité s'installe soudain entre Doyle et Céleste... (C, séquence 10, p. 47)

Le scénario montre aussi l'aliénation de Doyle, qui est loin d'être aussi grand et gros qu'il le voudrait : « *On commence alors à deviner l'enjeu que représente le "Concert" du Carnegie Hall dans la vie de Doyle. Ce personnage qui jusque-là semblait au-dessus de tout a aussi ses angoisses.* » (C, séquence 10, p. 46) Une première version transformait même Doyle en une sorte de Charlot :

Doyle rougit aussitôt quand il la voit apparaître. Il y a de quoi d'ailleurs. Tout dans la chambre d'Harold trahit le discours qu'il tenait en arrière scène du théâtre de Macintyre. Le beau costume des premières scènes du film est accroché au mur. Vraisemblablement, c'est aussi le seul costume. Doyle porte des habits usés aux coudes et aux genoux et comme dans les autres pièces de la maison, il ne reste plus un meuble.

À l'instar d'Harold Doyle, le décor de cette pièce a deux personnalités. Les murs et la belle éducation sont là mais c'est tout. Le reste est une façade.²³

On peut rapprocher ce travail de médiation des antinomies de ce que Pénélope Cormier, dans sa thèse sur Jacques Savoie, voit comme étant l'obligation de tout auteur appartenant à une petite littérature : « *En somme le fonctionnement de l'institution exige s'explique en partie par la nécessité, à laquelle est confrontée l'œuvre littéraire, de résoudre le rapport asymétrique entre le centre et la périphérie.* »²⁴ Résolument optimiste, le scénario semble privilégier une sorte d'« art moyen » reposant sur l'authenticité et sur le compromis. Les contradictions qui déchirent l'auteur et la société acadienne trouvent ainsi une sorte d'apaisement. Même le conflit père fils débouche sur une sorte de compromis, car Savoie donne à son personnage musicien le prénom de son père : Alexandre.

Y a-t-il une telle médiation entre Frenchville et Hollywood? Pas tout à fait, même si le départ vers New York et le concert au Carnegie Hall marquent un certain rapprochement avec le géant américain. Un tel mariage a toutefois lieu au niveau de la forme, comme en témoigne le

23. Scénario *Le Journal de Céleste*, version 289.20, cinémathèque québécoise, scène 16, non paginé.

24. Cormier, *op. cit.*, p. 54.

générique du début, intégré à l'histoire par le biais d'un film muet du même nom : « *Un premier carton apparaît dans le film muet; ce carton est en fait le titre du film qui commence : LE CONCERT* » (C, séquence 1, p. 4). Le film *Le Concert*, film acadien, qui devait être l'une des premières œuvres de fiction du cinéma acadien, devait constituer cette heureuse fusion des contraires. Le projet échouera toutefois, faute d'argent, donnant raison à Litwin, le propriétaire du cinéma : « *Le cinéma, c'est un art d'argent. [...] il faut beaucoup d'argent pour faire du cinéma.* » (C, séquence 6, p. 21) Il s'agit d'un dur coup pour Savoie et pour son projet de faire du cinéma de fiction en Acadie.

En raison de cet échec, sans doute, Savoie, dans *Les Portes tournantes*, transforme en profondeur cette mécanique de l'aliénation en retrouvant la veine carnavalesque de *Raconte-moi Massabielle*, roman fondé sur « *l'acte carnavalesque par excellence, c'est-à-dire l'intronisation d'un fou* »²⁵. Le carnaval s'accompagne de l'alignement de toutes les antithèses sur une opposition dominante : celle des classes populaires et des classes bourgeoises. Celles-ci, on l'a vu, étaient déjà présentes dans le scénario, mais Savoie lui donnera une vigueur nouvelle en introduisant le détestable clan des Blaudelle. Ceux-ci n'apparaissent pas *ex nihilo* dans le roman. Ils viennent en quelque sorte meubler le vide de la maison paternelle de Doyle père dans le scénario²⁶. La transformation la plus importante qui permet aux Blaudelle d'exister est toutefois la disparition du bourgeois sympathique que représente Alexandre Doyle. Le personnage de l'artiste bourgeois Doyle éclate littéralement en deux et est remplacé par un bourgeois (Pierre Blaudelle, qui remplace Doyle auprès de Céleste lors du visionnement de *The Jazz Singer*) et un artiste (Devil). Dans le roman, le cinéma et le *ragtime* apparaissent d'abord comme aliénants, mais, face à la culture bourgeoise et au modèle figé de la musique qu'elle privilégie, ils deviennent ensuite libérateurs. Entre Chopin et Chaplin, Céleste choisit Chaplin.

Le concert de Doyle devient, dans le roman, celui de Céleste, et ces deux concerts de Chopin sont à la fois ressemblants et différents. Le scénario montre un carnaval avorté. Savoie présente en effet comme « *un ballet de maladresse et de jalousie de la part de Céleste* » (C, séquence 8, p. 32) son entrée au concert : elle arrive en retard, provoque des rires, parle haut et fort, et se ridiculise par son manque de culture. Le pianiste,

25. Denis Bourque, « Quand la fête "tourne mal" : carnavalesque et crise sacrificielle dans *Raconte-moi Massabielle* de Jacques Savoie », dans *Francophonies d'Amérique*, n° 6, 1996, p. 21.

26. De même, le personnage de Madame Euclide, snob de province qui organise le concert de Doyle, préfigure le personnage de la mère Blaudelle. (Dans les premières versions, elle est d'ailleurs l'ancienne gouvernante de Doyle, qu'elle materne.)

de façon autoritaire, met toutefois un terme au carnaval : « *Brusquement Doyle met le poing sur son clavier. Effet bœuf; le silence tombe net dans la salle. Madame Euclide approuve. Céleste s'enfonce dans son siège.* » (C, séquence 8, p. 36)

Le roman inverse la perspective, car c'est Céleste qui joue, bien malgré elle, un concert de Chopin :

Par moment, j'oubliais Chopin et je faisais des embardées spectaculaires. Mes dérapages étaient d'autant plus surprenants que je mettais deux mesures de « ragtime » ici et là pour rattraper mes écarts.

C'est à ce moment-là que Charlie Chaplin est venu à ma rescousse. Il est apparu dans l'allée, m'a salué bien bas et s'est cherché une place devant. » (LPT, p. 123)

Savoie, en un renversement qui donne le tournis, conserve l'interruption du scénario, mais en l'attribuant à Chaplin. Contrairement à Doyle, toutefois, Céleste accueille le carnaval. Recommencant à jouer du *ragtime*, elle fait danser le public : les pauvres, qui étaient « *tout au fond de la salle* » se retrouvent « *tout près de la scène* », tandis que la mère Blaudelle gît « *par terre dans l'allée, victime d'une faiblesse* », et que Pierre se fait « *rabrouer par son père* » (LPT, p. 124). La fusion des contraires fait alors place au retournement carnavalesque. Comme dans *Raconte-moi Massabielle*, le carnaval est une sorte de profanation de l'héritage paternel bourgeois. Il faut d'ailleurs noter que la maison de la rue Prince-William des Blaudelle a pour modèle la maison natale des Savoie.

On peut également faire l'hypothèse que le carnaval débouche sur un dépassement des antithèses, non pas par une fusion des contraires, mais par une transformation plus radicale. Céleste, en devenant artiste, transcende les deux classes sociales qu'elle a tour à tour incarnées. De même, délaissant à la fois le *ragtime* et le classique, elle devient pianiste de jazz.

The Jazz Singer

Dans le roman, Céleste ne quitte plus l'Acadie, comme dans le scénario, pour pallier un manque — manque d'emploi, manque de culture —, mais pour fuir l'élite bourgeoise et son hypocrisie. Ce faisant, Savoie dédouane Céleste de ce qu'elle appelle elle-même sa « *désertion* ». L'auteur renforce toutefois le caractère émotif de cet exil : la pianiste, dans le roman, ne quitte pas seulement l'Acadie, mais abandonne son fils, Madrigal. La profanation de l'héritage paternel et la fuite hors du

pays natal s'accompagnent de sentiments ambivalents, notamment une forte culpabilité, une impression d'avoir trahi, déserté. La culpabilité de l'artiste face au père bourgeois apparaît en filigrane dans la projection de *The Jazz Singer*, film musical américain d'Alan Crosland, sorti en 1927 et communément considéré comme le premier film parlant.

Les conflits père-fils et le syndrome de l'artiste bourgeois sont en effet au centre de ce film. Le protagoniste du film, Jakie (soulignons la parenté du prénom du « Jazz Singer » avec celui de l'auteur²⁷), encore enfant, entre en conflit avec son père, le chantré Rabinowitz, alors que celui-ci le surprend en train de chanter dans un bar (son nom de scène est « Ragtime Jakie »). Lorsque son père le punit en lui donnant la ceinture, Jakie fait la promesse de quitter le foyer familial pour n'y jamais revenir. Quelques années plus tard, Jakie, qui a troqué son nom juif pour celui de Robin, commence sur les scènes de Broadway un nouveau spectacle qui pourrait le propulser au sommet. Mais le concert tombe le jour de la Yom Kippour, et le père de Jakie, très malade, est incapable de chanter. Sa mère et un voisin convainquent Jakie de renoncer à son spectacle afin de le remplacer. Celui-ci se précipite donc à la synagogue pour y chanter et son père meurt dans la joie.

Dans le scénario comme dans le roman, Savoie ne retiendra du film qu'un extrait : celui d'Al Jolson maquillé en noir²⁸. La thématique de l'aliénation et de l'acculturation trouve sa parfaite incarnation dans cette image du juif Rabinowitz devenu Robin et interprétant *The Jazz Singer*, un noir clownesque. L'une des versions du scénario de long métrage de Savoie insistera sur cet aspect : « *C'est de l'escroquerie votre film parlant. Ils ont pris un blanc pour jouer le rôle d'un noir. C'est malhonnête, ça.* »²⁹ On a souvent comparé les Acadiens aux peuples juif et noir, et ceux-ci sont réunis dans l'image du clown noir. Résonne également l'image très forte des « *Nègres blancs d'Amérique* » de Vallière. Le clown noir constitue de plus une vision stéréotypée et raciste et ce personnage colonisé n'est pas sans rappeler l'image folklorique de l'Acadien perpétuée à la fois au Canada anglais et au Québec³⁰. La scène, dans le scénario, devient presque terrifiante.

-
27. Rappelons que le modèle de son premier roman était un autre Jacques : Jacky Vautour.
28. Dans le roman, le déguisement n'est que suggéré, le visage d'Al Jolson, l'acteur, étant décrit comme « *magistral et outrageusement maquillé* » (*LPT*, p. 110).
29. Scénario *Les Portes tournantes (le film)*, 17 mai 1985, cinémathèque québécoise, séquence 33, p. 81.
30. Savoie, d'ailleurs, au moment de l'écriture, vient de mettre fin à sa carrière musicale de chanteur folklorique.

Si le « Jazz Singer » est, dans le film, un fils rebelle ayant rompu avec la loi paternelle, ou un fils maudit, désavoué par son père, il devient, dans le scénario et dans le roman, l'agent de la colère paternelle. Le « Jazz Singer » est en effet la créature diabolique, le golem du second père, Litwin : « *Le rire de Litwin se mêlait à la voix suave du jazz singer dans un duo macabre. Je les imaginais tous les deux, se tapant sur les genoux dans la salle de projection et se félicitant du bon coup qu'ils me jouaient.* » (LPT, p. 111) Céleste, dans le roman, est « *hypnotisée* » (LPT, p. 111). Le scénario décrit avec plus de détails la « *chute de Céleste* ». Celle-ci est abolie (« *Céleste réalise alors ce que veut dire ce film pour sa carrière. Elle fond dans son siège* », C, séquence 12, p. 58), avalée par la créature qui s'anime :

Le "Jazz singer" apparaît à l'écran et la pianiste de cinéma muet se fige dans son siège. On a aussitôt droit à un très gros plan du chanteur noir (c'est en fait un blanc qu'on a maquillé). La bouche toute grande ouverte, il se met à chanter.

On a presque l'impression qu'il va nous avaler... qu'il va avaler la petite pianiste tellement sa bouche est immense. (C, séquence 12, p. 58)

Venant remplacer la pianiste, le Jazz Singer est en quelque sorte son double diabolique. Mais la jeune femme, comme elle le fait à plusieurs reprises dans le roman, saura transformer la malédiction en bénédiction : loin de fuir le diable, elle ira à sa rencontre. Véritable afro-américain et véritable jazzman, Papa John Devil, comme il remplace le trio des mauvais pères, vient panser la blessure causée par l'apparition du golem et inverser la chute en ascension. Savoie s'éloigne considérablement du *happy end* mélodramatique du film *The Jazz Singer*, dans lequel le fils rebelle renoue avec ses parents : Céleste quitte son père, Litwin, son mari, les Blaudelle, déserte la bourgeoisie pour donner son âme au diable. Papa John Devil est toutefois un bon diable : il aide non seulement Céleste, mais presque tous les personnages du roman, notamment l'accordeur Gunther qui retrouve grâce à lui sa passion pour le piano.

Du scénario *Le Concert* au roman *Les Portes tournantes* se dessine donc une série de mouvements par lesquels s'affine et se précise le projet de Jacques Savoie. L'Acadie passe ainsi du premier au second plan, tandis que le conflit père-fils et ce que j'ai appelé le syndrome de l'artiste bourgeois gagnent en clarté et en intensité. La fusion des antagonismes et la recherche de compromis fait également place à un retournement carnavalesque qui invalide le monde bourgeois du père. Savoie, enfin, par le

biais de l'éclatement du personnage de Doyle, invente de toutes pièces un père imaginaire venant contrebalancer les effets négatifs de la triade des mauvais pères et du golem parlant de Litwin.

On peut sans doute faire l'hypothèse que, comme Papa John permet, à l'intérieur du roman, de soulager les problèmes d'identité de Blaudelle fils, l'invention d'un père spirituel procure à l'écrivain Jacques Savoie certains bienfaits psychiques. Pourtant, la fabrication du père témoigne également de ce que l'on pourrait appeler l'influence d'un genre. Il est assez saisissant, en effet, de voir que Jacques Savoie, en fabriquant un père à Blaudelle, retrouve ce qui est, selon Marthe Robert, la fondation imaginaire du genre romanesque : le récit des origines, l'invention d'un père imaginaire³¹.

31. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.