



Varia 2

- **Stéphanie Danaux**

Franges d'autel ou la tentation du livre de luxe au Québec

Tout au long du XIX^e siècle, la plupart des livres produits au Québec se destinent à tous les publics, sans distinction de classe sociale. La présentation des livres reste généralement modeste, sans véritable recherche matérielle ou esthétique. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, quelques publications se distinguent cependant par une mise en page plus soignée et une recherche plastique distinctive. Cette évolution touche principalement le genre poétique qui atteint les couches les plus lettrées et les plus aisées de la population. Dans ce nouveau type de production, l'image trouve parfois sa place. Une douzaine de recueils poétiques illustrés se succèdent ainsi entre 1899 et 1919 : *Mélanges poétiques et littéraires* de Félix-Gabriel Marchand (1899), *Femmes rêvées* d'Albert Ferland (1900), *Fleurettes canadiennes* d'Oswald Mayrand (1900), *Sous les Pins* d'Adolphe Poisson (1902), la troisième édition de *La Légende d'un peuple* de Louis Fréchette (1908), les quatre tomes du *Canada chanté* de Ferland (1908-1910), *Mignonne, allons voir si la rose... est sans épine* de Guy Delahaye (1912) et *Symphonies* d'Émile Venne (1919).

Conception insolite d'une curiosité bibliographique

Au début de cette période, un ouvrage étonnant par sa mise en page et l'abondance de son illustration voit le jour. Il s'agit de *Franges d'autel*, un recueil de poèmes réunissant les œuvres de Serge Usène et Louis Dantin (anagramme et

pseudonyme du père Eugène Seers, 1865-1945), Émile Nelligan (1879-1941), Lucien Renier (pseudonyme du père Joseph-Marie Melançon, 1877-1956), Arthur de Bussières (1877-1913), Albert Ferland (1872-1942), Amédée Gélinas, Louis Fréchette (1839-1908) et Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946). À l'exception de Dantin/Usène/Seers, tous sont membres de l'École littéraire de Montréal, un cercle d'écrivains et d'intellectuels canadiens-français sans distinction de style, actif de 1895 à 1935¹[1]. Deux pages extraites d'un poème d'Alfred de Musset – *Le Pélican* – complètent l'ouvrage. Si le lieu et l'année de l'édition figurent en couverture et page de titre, *Franges d'autel* ne porte aucune mention du compilateur ou de l'éditeur. La publication est entièrement dirigée par Dantin – son pseudonyme le plus connu –, un personnage tourmenté à la personnalité complexe, qui devient par la suite un acteur influent de la vie littéraire canadienne-française. Peu de gens connaissent alors l'identité de l'éditeur-compilateur, qui gardera le secret plusieurs années.

Issu d'une famille huppée, Dantin profite d'un séjour d'étude en Europe pour intégrer la communauté des Pères du Très-Saint-Sacrement de Bruxelles en 1883². Âgé de seulement dix-huit ans, le novice se forme à Rome, puis s'installe à Paris, où il reçoit son ordination sacerdotale en 1888. Entre autres responsabilités, ses supérieurs l'affectent à la direction de la revue *Le Très Saint Sacrement*. En 1894, il connaît une première crise spirituelle et se livre à quelques frasques, qui culminent par une fugue³. Repris en main par sa communauté, Dantin se résigne à son sort et regagne le Canada. Il y rejoint les Pères du Très-Saint-Sacrement, installés sur le Plateau Mont-Royal de Montréal. Tirailé de doutes sur sa

¹ Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, Dantin se rapproche de plusieurs membres du cénacle, assistant notamment à plusieurs séances publiques de l'École. Y. Garon, « Louis Dantin aux premiers temps de l'École littéraire de Montréal », *L'École littéraire de Montréal. Bilan littéraire de l'année 1961*, t. 2, sous la direction de P. Wyczynski, Ottawa, Fides, « Archives des lettres canadiennes », 1963, pp. 259-260.

² R. Robidoux, « Présentation », dans *Franges d'autel*, fac-similé avec une présentation et des annotations de R. Robidoux, Montréal, Cahiers du Québec, « Documents littéraires », 1997 (rééd. 1900), p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11.

vocation, Dantin s'isole et ne participe plus aux rites⁴. Il se voit alors confier la direction de l'imprimerie, où il apprend le métier de typographe. En janvier 1898, il fonde et dirige la revue *Le petit Messager du Très-Saint-Sacrement*. Auparavant, les Pères du Très-Saint-Sacrement de Montréal recevaient l'édition française de ce périodique. Entre 1898 et 1899, Dantin publie dans ces pages la plupart des poèmes de *Franges d'autel*, recueil dont il est tout à la fois l'éditeur, le typographe, l'imprimeur et le principal auteur, puisqu'il signe les trois-quarts des textes.

La page de titre de *Franges d'autel* précise que l'ouvrage comprend vingt-six dessins et dix-huit grandes compositions de Jean-Baptiste Lagacé. Les vingt-six dessins incluent des vignettes en tête et fin de chapitre, ainsi que quelques vignettes in-texte auxquelles s'ajoutent des bandeaux, lettrines et culs-de-lampe. Les dix-huit grandes compositions se déploient quant à elles autour du corps de texte, à la manière des enluminures médiévales. Certaines illustrations, notamment celles des poèmes *Mysterium Fidei* de Dantin et *Bene Scripsisti de Me* de Gélinas, ainsi que quelques bandeaux (également parus dans la revue), sont réutilisés plusieurs fois. Les illustrations, réalisées à la plume et à l'encre, sont reproduites en noir et blanc grâce à un procédé photomécanique. Seul le titre, le lieu et la date de l'édition apparaissent en rouge grenat sur la couverture. La publication préliminaire des poèmes dans différents numéros du *Petit Messager du Très-Saint-Sacrement* explique en partie l'abondance et la variété de cette mise en page. Cela peut aussi venir d'un souci d'éviter toute monotonie dans la lecture, car Dantin projette dès 1898 de rééditer ces textes sous la forme d'une anthologie. La plupart des poèmes sont ainsi tirés à part au fur et à mesure de leur parution dans *Le petit Messager du Très-Saint-Sacrement*, avant ou après l'impression pour la revue selon les cas. En 1900, Dantin les réunit et les relie entre eux, en conservant l'essentiel de la mise en page et les illustrations originales, procédure

⁴ En 1903, Dantin renonce définitivement à la vie religieuse. Il s'exile aux États-Unis où il travaille comme typographe, notamment à Boston et Cambridge. Il reste en contact étroit avec les milieux littéraires canadiens-français, développant une intense carrière de romancier, poète et critique littéraire. Il agit également comme mentor auprès de nombreux jeunes écrivains. Y. Garon, « Louis Dantin aux premiers temps de l'École littéraire de Montréal », *Op. Cit.*, p. 258.

peu commune qui explique l'absence de numérotation des pages. Il ajoute quelques nouveaux poèmes, entre autres pour combler les pages vides, et crée ainsi, sous le nom de *Franges d'autel*, un petit volume *in-octavo* de soixante-dix-neuf pages, probablement tiré à moins de cinq cents exemplaires⁵.

L'unité thématique des textes, ainsi que l'unité graphique des illustrations assurent l'effet de recueil. Bien que conçus pour différents auteurs, les dessins de Lagacé sont en effet réalisés dans un court laps de temps – moins de deux ans – et offrent une grande uniformité stylistique. L'ensemble se caractérise par un graphisme réaliste légèrement simplifié, au trait linéaire, simple et vif, sans schématisation excessive ni déformation, avec travail des volumes et des demi-teintes. Ce style s'inscrit dans la tradition du dessin journalistique adopté par la plupart des illustrateurs professionnels du Québec jusqu'aux années 1920. La plupart des illustrations incluent la signature de Lagacé, lorsque celle-ci ne déséquilibre pas l'ensemble. Le nom complet de l'illustrateur et le détail de ses illustrations font l'objet d'une mention en couverture. Ces éléments, qui ne sont pas au service de l'énoncé littéraire, relèvent du paratexte éditorial de l'œuvre littéraire, selon la formule de Gérard Genette⁶. Ils indiquent au lecteur l'importance de la recherche matérielle et graphique dans le volume. Lagacé est également associé au travail d'écriture de *Franges d'autel*, dans lequel il publie *Noël*, un court poème sans réelle originalité. À ce titre, son nom apparaît à deux reprises sur la couverture : en tant qu'illustrateur, mais aussi en tant qu'auteur. Ces éléments suggèrent une juste reconnaissance du travail accompli, doublée d'une réelle complicité entre le compilateur et l'illustrateur.

Quelques poèmes de Renier, Nelligan, Ferland et Fréchette ne sont pas illustrés, mais simplement accompagnés de bandeaux à motifs floraux et d'ornements d'origine typographique. Sept poèmes – trois de De Bussières, deux de Renier, un de Nelligan et un de Dantin – n'ont jamais été publiés dans la revue,

⁵ *Ibid.*, pp. 262-263 et R. Robidoux, « Présentation », *Op. Cit.*, pp. 27-28. La revue *Le petit Messager du Très-Saint-Sacrement* et l'édition originale du recueil *Franges d'autel* sont conservées dans les collections patrimoniales de Bibliothèques et Archives nationales du Québec à Montréal.

⁶ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1987, p. 29.

parce qu'inédits ou édités dans un autre périodique. Ceux-ci ont été composés typographiquement et ajoutés au recueil en 1900. Sans doute était-il trop tard ou trop coûteux de concevoir de nouvelles illustrations. La réalisation de *Franges d'autel* semble en effet s'être faite aux frais des Pères du Très-Saint-Sacrement, peut-être même à leur insu. Si la plupart des textes se présentent exactement tels qu'ils étaient dans la revue, quelques-uns se retrouvent dépouillés dans le recueil de leur illustration originale au profit d'un autre. *Malédiction*, l'un des quatre poèmes de De Bussièrès imprimé directement pour le recueil, reçoit ainsi la composition qui encadrait initialement *La Réponse du Crucifix* de Nelligan. Nelligan, interné en hôpital psychiatrique depuis août 1899, ne contrôle pas réellement la publication de ses œuvres. Il a d'ailleurs confié ses manuscrits à son ami Dantin, qui en dispose à sa guise. Le poème *Paysage* de Dantin voit quant à lui son encadrement initial, un rectangle sobre à motifs floraux stylisés, remplacé par une illustration plus volumineuse, empruntée à deux poèmes anonymes parus dans la revue (*Le Salut du matin* et *L'Adieu du soir*). Malgré l'échange, les motifs concordent parfaitement. Dantin privilégie peut-être son œuvre, mais il veille aussi à « [...] assurer un certain équilibre dans l'illustration des poèmes, en dotant d'une grande composition iconographique un poème d'Arthur de Bussièrès ("Malédiction") et un poème d'Émile Nelligan ("Les Décicides") »⁷.

D'autres morceaux, comme *Messe basse* de Renier, ne sont illustrés ni dans la revue, ni dans le recueil. Renier n'a d'ailleurs jamais eu recours à l'illustration au cours de sa carrière. La médiation de l'image, susceptible de distraire l'attention du lecteur ou de détourner le sens de l'énoncé littéraire, n'est pas toujours facile à accepter pour un auteur. De son côté, Ferland a sans doute refusé de confier l'illustration de ses vers à Lagacé. Il a pour habitude, depuis 1892, d'accompagner les poèmes qu'il publie dans *Le Monde illustré* et *La Presse* d'un dessin de sa main. Il vient également d'éditer son premier recueil, *Femmes rêvées* (1899), illustré par son ami le peintre George Delfosse (1869-1939), avec qui il multiplie les collaborations. Par la suite, Ferland revient à l'auto-illustration

⁷ P. Wyczynski, *Nelligan. 1879-1941. Biographie*, Montréal, Fides, « Le Vaisseau d'or », 1987, p. 349.

et sera connu, avec le recueil intitulé *Le Canada chanté* (1908), comme le précurseur du livre d'artiste au Québec. De même, Fréchette – lui-même peintre amateur, tenté dans sa jeunesse par une carrière artistique – multiplie depuis 1892 les collaborations avec Henri Julien (1852-1908), illustrateur vedette du journal anglophone *The Montreal Daily Star* et de *L'Almanach du Peuple* du libraire-éditeur Beauchemin. À cette époque, Fréchette a déjà suggéré à Julien d'envisager l'illustration d'une réédition de *La Légende d'un Peuple* – avec le poème intégré à *Franges d'autel* – qui paraîtra en édition de luxe en 1908⁸. C'est sans doute pourquoi cet extrait de *La Légende d'un Peuple* apparaît sans illustration dans *Le petit Messager du Très-Saint-Sacrement* de février 1898, puis dans le recueil *Franges d'autel*.

La seule illustration inédite – l'une des plus originales et des plus réussies du recueil – est celle du poème *Processions*, dans lequel l'éditeur use pour la première fois de son nouveau pseudonyme : Louis Dantin. Le lien texte-image paraît trop manifeste pour que la composition ait été empruntée à un autre texte, quoique la partie supérieure – reproduisant la Cène – semble inspirée d'une vignette publiée dans *Le petit Messager du Très-Saint-Sacrement* d'avril 1898.

Une approche traditionnelle du rapport texte-image

Dans *Franges d'autel*, les poètes alternent les écritures romantiques, parnassiennes et symboliques⁹. L'unité de ton provient de la thématique commune, car toutes les pièces sont d'inspiration religieuse, comme l'indique le titre du recueil. Les auteurs chantent l'Eucharistie, l'Amour éternel, le Saint Sacrement, les fêtes religieuses, les devoirs d'un prêtre, la Rédemption, etc. Leur démarche poétique est principalement descriptive et narrative. Le travail de l'illustrateur contribue aussi à l'unité du recueil. Lagacé met généralement en

⁸ D. Hardy, « Henri Julien, "ce diable d'homme" », dans *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, sous la direction de M. Cambron, Montréal, Fides/Bibliothèque nationale du Québec, 2005, p. 165.

⁹ P. Wyczynski, « Franges d'autel », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1900-1939*, t. 2, sous la direction de M. Lemire (dir.), Montréal, Fides, 1980, pp. 519-520, P. Beaulieu, « L'œuvre poétique de Louis Dantin », *Études françaises*, vol. 2, n°1, 1966, p. 76 et F. Hébert, « L' "hostie" de Dantin », dans *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, sous la direction de M. Cambron, Montréal, Fides/Bibliothèque nationale du Québec, 2005, p. 238.

image un ou deux passages de chaque poème. Les scènes bibliques ou fantastiques l'emportent en nombre sur les scènes de genre ou les paysages. Les vues n'occupent souvent qu'un coin de la composition, comme dans le poème *Paysage*, qui aborde entre autres éléments le thème du bon berger, figure récurrente du *Nouveau Testament* et symbole bien connu de Dieu ou Jésus comme guide de la communauté des chrétiens. La double composition de *Deus absconditus* éclaire la façon dont l'artiste exploite le texte. Les vers de ce poème solennel – qui célèbre la lumière divine qu'apporte l'Hôte de l'Ostensoir – se divisent en deux parties de quatre strophes chacune, disposées de manière équilibrée sur une double page. L'illustration se déploie autour du texte, principalement dans les parties inférieures et latérales extérieures. Sur la page de droite, Lagacé s'inspire de la première strophe, très visuelle :

C'était aux premiers feux de la première aurore ;
Tout être s'éveillait, jeune, aimant, radieux
Les astres s'allumaient aux espaces des cieux
Et la terre paraît son orbe vierge encore [...].

L'artiste crée un site paradisiaque, sorte de jardin d'Eden d'inspiration tropicale, à l'arrière-plan duquel un soleil rayonnant se lève sur l'océan. Colombes et oiseaux de paradis virevoltent au-dessus d'une végétation luxuriante d'où se détachent quelques palmiers. Les autres strophes de cette page s'avèrent plus difficiles à interpréter, car elles font exclusivement référence à des murmures, des voix et des cris évoquant « [...] CELUI QU'ON NE VOIT PAS ! ». Sur la page opposée, l'illustration de la seconde partie du poème obéit aux mêmes principes. Lagacé privilégie les vers suivants :

Les chrétiens prosternés, l'âme silencieuse,
Présentaient le tribut de leurs cœurs frémissants,
Et du haut de l'autel les prêtres bénissants (sic)
Promenaient l'Ostensoir sur la foule pieuse.

Le dessinateur met en scène une foule compacte d'hommes et de femmes agenouillés devant un autel surmonté d'une tourelle de style gothique, ornée d'un étendard brodé des mots *Adoremus in æternum*, qui correspondent aux premières paroles d'une prière chrétienne éponyme consacrée au Saint-Sacrement. Un diacre

agite un encensoir au premier rang. Debout sur l'autel, le prêtre est vêtu d'une aube recouverte d'une chape et porte sur ses épaules un voile huméral. Il saisit le Saint-Sacrement en forme d'ostensoir rayonnant (à l'intérieur duquel se trouve l'hostie consacrée) et le présente à l'adoration des fidèles. Cet ostensor fait écho à l'astre solaire de la page opposée, ces deux motifs circulaires symbolisant la lumière divine. Lagacé semble donc sélectionner les passages les plus visuels du poème, selon un mode plutôt descriptif et narratif.

Plusieurs éléments indiquent que Lagacé développe aussi un travail de création complexe à partir de l'énoncé littéraire. Dans *Deus Absconditus*, aucun vers ne précise la nature exotique de la faune et de la flore de ce premier matin, pas plus que l'architecture gothique dans laquelle se déroule cette messe originelle. Lagacé exploite donc les silences et les non-dits du poète pour compléter selon son goût le décor des illustrations, révélant dans le même temps sa maîtrise de l'iconographie chrétienne. De la même manière, dans l'illustration droite de *Deus Absconditus*, il utilise par deux fois le thème de l'eau – l'océan à l'arrière-plan et la chute d'eau au premier plan –, symbole de la pureté et de la renaissance par le baptême. La colombe isolée symbolise l'Esprit Saint, mais représentée en couple, elle fait aussi référence à l'union de la vie matérielle et spirituelle. L'approche de Lagacé, plus créative qu'il n'y paraît au premier regard, est allégorique, bien que ces allégories reposent sur une iconographie préalablement définie. En revanche, si les palmiers sont l'attribut traditionnel des martyrs chrétiens, ils ont ici pour fonction, comme l'oiseau de paradis, de donner une touche enchanteresse au paysage, tout en équilibrant la composition vis-à-vis de la page opposée. Ces éléments relèvent d'un exotisme de convention, sans réelle recherche documentaire, qui contribue néanmoins à l'atmosphère de mysticisme et de merveilleux qui baigne ces images. En parallèle, les costumes modernes des hommes dans la foule agenouillée permettent à l'illustrateur de s'affranchir du texte en puisant quelques éléments dans la vie de son époque.

Lagacé a assimilé l'importance du symbolisme de l'hostie et de l'ostensoir chez Dantin. Ces deux motifs sont récurrents chez Dantin, poète symboliste fasciné par le mystère de l'Incarnation – le plus grand des symboles chrétiens –,

mais doutant de sa propre foi¹⁰. À chaque citation de l'hostie dans un poème, Lagacé en propose une représentation. Ce motif apparaît dans les illustrations de *Deus Absconditus*, *Processions*, *Les Étoiles*, *Mysterium Fidei*, *Le Nénuphar* et *L'Hostie du maléfice* de Dantin, mais aussi dans *Petit Vitrail* et *Les Déicides* de Nelligan, *Bene scripsisti de Me* de Gélinas et quelques autres. Lagacé représente l'hostie rayonnante, en référence à l'Esprit Saint (*Les Étoiles*, *Le Nénuphar*), ou percée de trois clous et saignante, en référence au calvaire du Christ sur la croix (*Les Déicides*). À plusieurs reprises, il l'associe au trigramme « *IHS* », forme contractée du nom de Jésus en grec ancien, « *IHESUS* » (*Le Nénuphar*, *Les Étoiles*). Le mot « *Hostia* » apparaît dans plusieurs compositions en forme de cartouche (*Le Nénuphar*). Lagacé inclut également plusieurs citations christiques, comme « *Hoc est Corpus Meum* », qui constituent des références explicites au mystère de la transsubstantiation (*Bene scripsisti de Me*). Les illustrations offrent ainsi une métaphore du Saint-Sacrement, car elles enveloppent les poèmes comme l'ostensoir enchâsse l'hostie. Lagacé retient aussi l'importance du thème de l'astre solaire, exploité dans les vers de *Deus Absconditus*, *Soleil d'hiver*, *Paysage* et d'autres morceaux de Dantin. Si certains motifs lui sont peut-être soufflés par Dantin, leur utilisation révèle chez Lagacé une connaissance des rituels chrétiens, du latin et de l'iconographie religieuse traditionnelle, ce que confirme par la suite son œuvre en tant que dessinateur de vitraux¹¹.

Lagacé ne saisit cependant pas, ou ignore délibérément, l'ironie, l'amertume et même la violence qui teintent certains poèmes du recueil. Chez de Bussièrès, le Christ est comparé à un troubadour (*Désolation*). Chez Dantin, les scènes sacrificielles et profanatrices abondent, flirtant avec l'iconoclasme (*L'Hostie du maléfice*). Chez Nelligan, le thème de la mort du Christ teinte l'écriture d'une grande violence (*Les Déicides*)¹². Malgré les doutes qui émaillent l'énoncé littéraire, les illustrations de Lagacé, d'inspiration religieuse et

¹⁰ F. Hébert, « L' "hostie" de Dantin », art. cit., p. 250.

¹¹ En 1929, Lagacé dessine onze vitraux historiés pour les fenêtres du rez-de-chaussée de la basilique Notre-Dame de Montréal.

¹² P. Beaulieu, « L'œuvre poétique de Louis Dantin », art. cit., p. 78 et F. Hébert, « L' "hostie" de Dantin », art. cit., pp. 247-250.

théologique, louent le mystère de l'Eucharistie et l'amour de Dieu, sans ambivalence ni ironie. Lagacé opère des choix dans les thèmes de ses illustrations, négligeant les strophes les plus équivoques, sans doute pour ne pas heurter le clergé ou encore ses propres convictions. L'image devient source de relecture subtile de l'énoncé textuel, ce qui permet à Lagacé d'affirmer l'indépendance de son art.

Du Romantisme à l'Art nouveau

Plusieurs éléments de cette édition insolite suggèrent un héritage du livre romantique. L'abondance sans précédent de l'illustration, qui s'infiltré partout, le rejet complet du hors-texte, au profit de la vignette in-texte ou de l'encadrement, ainsi que l'absence de contours rectilignes faisant office de cadre indiquent une volonté – caractéristique du livre romantique – d'harmoniser le passage du texte à l'image. Leur proximité visuelle favorise une symbiose entre les deux énoncés, encouragée par l'absence de décalage entre le passage sélectionné par l'illustrateur et sa traduction en image. La disparition de la bordure n'est cependant pas systématisée et, même lorsqu'elle est effective, l'effet de contraste entre le blanc du papier et le traitement sombre des compositions crée souvent, tout particulièrement dans *L'Hostie du maléfice*, un cadre en négatif autour du dessin. Les vignettes in-texte, tout en étant positionnées à l'intérieur du corps de texte, respectent quant à elles les limites de la justification du texte. Elles présentent globalement les mêmes formats d'une page à l'autre et restent au centre de la page, sans être entourées par le texte et sans diversité dans les formats, les tailles ou les positionnements. L'usage du dessin à la plume et à l'encre rappelle également les vignettes gravées romantiques, qui imitaient volontiers cette technique. L'adoption de ce médium dans *Franges d'autel* résulte toutefois d'impératifs techniques consécutifs à la reproduction photomécanique. Ce procédé reste dominant dans la presse et l'édition au Québec jusqu'aux années 1920. L'intérêt de Lagacé pour le mouvement et les compositions dynamiques suggère aussi une réinterprétation des modèles de l'illustration romantique,

quoique l'usage excessif du clair-obscur – qui vise à dramatiser les compositions par un travail sur la lumière – tende parfois à figer les personnages.

L'attrait pour le Moyen-âge, qui s'exprime autant dans le choix des sujets que dans celui des mises en page, reflète également cet intérêt tardif pour le courant romantique. Le goût de Lagacé pour les scènes sombres et terrifiantes, dans lesquelles le déploiement imaginaire va volontiers jusqu'au fantastique, s'inscrit également dans cette tendance. Les illustrations de nombreux poèmes multiplient les figures fantastiques. Anges ailés et auréolés, noirs démons et serpents entortillés se côtoient dans un univers nocturne, voire ténébreux. Dans *L'Hostie du maléfice*, Lagacé, tout en apportant un soin particulier à la représentation des décors d'inspiration gothique, plonge le lecteur dans un monde infernal. Le corps nu, musclé et sombre de Satan, aux ailes pointues et déployées, rappelle celui de Méphistophélès volant au-dessus de la ville dans les lithographies réalisées en 1827 par Eugène Delacroix, artiste romantique par excellence, pour le *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe. De même, la vignette représentant le héros, Guido, debout devant sa table de travail, évoque la scène figurant Faust dans son cabinet. Plusieurs éléments semblent empruntés à la lithographie de Delacroix : le héros, à la barbe en pointe, apparaît debout devant sa table de travail, recouverte d'un drapé et de plusieurs livres ; un siège curule (siège aux pieds incurvés formant un X large, sans dossier ni accoudoir) recouvert d'un coussin et une lampe suspendue au plafond meublent la pièce. La connivence entre ces illustrations n'est sans doute pas le fruit du hasard, car le long poème de Dantin partage avec le *Faust* de Goethe le thème du pacte avec le Diable.

L'édition de *L'Histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillants chevaliers* de Renaud de Montauban, illustré entre 1881 et 1883 par Eugène Grasset (1845-1917), constitue un autre chef d'œuvre de cette veine médiévale qui culmine dans le dernier quart du XIX^e siècle. Grasset, artiste français d'origine suisse, initiateur du courant Art nouveau, réalise avec ce conte mérovingien une

œuvre magistrale, tant en termes créatifs que techniques¹³. Chez Grasset, l'attrait pour le Moyen-âge relève, plus que de la tradition romantique, d'une curiosité pour l'idéal artisanal de cette période et pour la redécouverte de son architecture. De ce point de vue, il s'inscrit dans la lignée des travaux du Britannique William Morris (1834-1896), qui renouvelle depuis les années 1870 la conception et la fabrication du livre, et du Français Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), qui contribue au mouvement de restauration des constructions médiévales¹⁴. En s'inspirant des enluminures et de l'ornementation des manuscrits médiévaux, Grasset bouleverse les principes d'agencement du texte et de l'image dans le livre. Il enthousiasme aussi la critique pour sa connaissance encyclopédique des architectures et costumes médiévaux. Ce n'est pourtant qu'au milieu des années 1890 que Grasset est accueilli comme le précurseur d'une nouvelle ère de l'illustration, lorsque que *L'Histoire des quatre fils Aymon* suscite, à la faveur d'articles publiés dans la presse, un regain d'intérêt dans la communauté des bibliophiles¹⁵.

Dans *Franges d'autel* et *L'Histoire des quatre fils Aymon*, les formats et positionnements exploités traduisent un désir commun de modernisation de la mise en page et d'intimité physique entre le texte et l'image, doublé d'une volonté de luxuriance illustrative et ornementale caractéristique des manuscrits enluminés. Lagacé et Grasset recourent tout deux au principe de fragmentation – avec ou sans encadrement – des illustrations, procédé qui permet à l'illustrateur d'exploiter simultanément plusieurs passages de l'énoncé textuel. Chez Lagacé, la

¹³ D'origine suisse, Grasset s'installe à Paris en 1871 où il devient l'un des plus grands promoteurs du courant Art nouveau. Affichiste célèbre, il développe également une importante activité d'illustrateur, travaillant entre autres pour *L'Almanach du bibliophile*, *La Plume*, *Le Paris illustré* et *L'Illustration*. L'art de Grasset est bien connu dans le Nord de l'Amérique, car l'artiste collabore avec quelques revues américaines comme *The Harper's*, *The Illustrated Newspaper* et *The Century*. A. Murray-Robertson, *Grasset. Pionnier de l'Art nouveau*, Lausanne/Paris, Bibliothèque des arts/24 heures, 1981, 224 p. Les illustrations de *L'Histoire des quatre fils Aymon* offrent la particularité d'être reproduites en couleurs grâce à un procédé récent, la chromotypographie, mise au point par Charles Gillot (p. 128).

¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 146-149. Le critique Fernand Weyl publie notamment un article consacré à Grasset et à *L'Histoire des quatre fils Aymon* dans *L'Art et la Vie* d'avril 1894, reproduit dans *La Plume* en mai 1894. L'intérêt des bibliophiles pour cet ouvrage tarde surtout en raison de la reproduction photomécanique des illustrations.

fragmentation du dispositif illustratif autour du poème *Le Voile* (six sections réparties symétriquement sur une double-page) ponctue les principaux évènements de la trame narrative des vers. Les plans, généralement moyens, mettent ainsi l'accent sur une action ou un objet, selon une approche anecdotique et descriptive vis-à-vis du texte. Dans *Processions*, un encadrement décoratif combinant des motifs végétaux et géométriques stylisés relie l'une à l'autre les deux illustrations. Cet encadrement traduit un désir de cacher la construction par l'ornement caractéristique de l'Art nouveau français, par opposition aux réalisations britanniques¹⁶. Dans *L'Histoire des quatre fils Aymon*, Grasset recourt souvent à ce procédé, qui offre au lecteur une impression de profusion. Les principes de base qui régissent les relations physiques entre le texte et les images sont similaires dans les deux ouvrages, mais Lagacé conserve – même dans ses doubles-pages – un goût marqué pour la symétrie, héritée du style classique français. Il privilégie, spécialement dans ses grandes compositions, des découpages inspirés des encadrements et bordures – d'abord à motifs végétaux, puis figurés – apparus dans les livres d'heures et les manuscrits d'apparat des XIV^e et XV^e siècles. L'illustration – identique – des poèmes *Mysterium Fidei* et *Bene Scripsisti de Me* évoque même les codes en usage dans les portraits d'Évangélistes qui se développent dès le VII^e siècle dans les manuscrits religieux. Deux personnages en habits monacaux apparaissent en pied, de trois-quarts face, assis et engagés dans une activité liée à la lecture. Ils sont surmontés de représentations du Christ et de la Vierge Marie en majesté, de face, auréolés et le corps nimbés de lumière. Parallèlement à ces illustrations, le corps de texte reste toujours solidaire. Il forme un bloc au centre ou légèrement décentré vers les marges intérieures. L'image se déploie autour, sur deux, trois ou quatre côtés. Elle occupe ainsi l'ensemble de la page, unique ou sectionnée en plusieurs parties.

Dans *L'Histoire des quatre fils Aymon*, Grasset exploite parfois une mise en page similaire, mais ce format semble plus présent dans ses illustrations commerciales, comme les affiches *Les Fêtes de Paris* et *La Librairie romantique*

¹⁶ *Ibid.*, p. 145.

en 1885 et 1887, les calendriers *Belle Jardinière* à la fin des années 1890, ou encore les affiches et couvertures des fascicules conçues pour le *Nouveau Larousse illustré* – avec la fameuse *Semeuse* – en 1897. Ce type d'encadrements rectangulaires entourant, sur deux côtés, la partie où se trouve le texte caractérise, selon Anne Murray-Robertson, la « [...] tendance modérée de sa conception de l'illustration »¹⁷. Dans le domaine du livre, Grasset revient à cette formule pour l'illustration, plus tardive, du roman *Balthazar* d'Anatole France (1909). L'illustration reste alors à l'intérieur du cadre. Les mises en page de *L'Histoire des quatre fils Aymon* relèvent d'une démarche plus audacieuse¹⁸. Grasset fractionne parfois le texte en plusieurs parties, tandis que l'image éclate à l'extérieur du cadre, passant derrière le texte, réapparaissant dans un angle ou dans l'autre. Grasset ne se fixe aucune limite et exploite au maximum les possibilités offertes par la surface de la page, excluant toute notion de symétrie.

Les deux illustrateurs partagent également un goût pour l'architecture médiévale. Ils exploitent notamment le motif du château moyenâgeux entouré de nuées de corbeaux ou de chauves-souris. Cette iconographie confère aux deux scènes une atmosphère angoissante d'isolement, avec une forte référence mortifère. Les corbeaux sont en effet des oiseaux charognards qui volent au-dessus des champs de batailles pour se nourrir des cadavres, tandis que les chauves-souris symbolisent la vie nocturne et la mort. Grasset illustre un long roman mérovingien qui justifie pleinement cette iconographie. En revanche, eu de poèmes de *Franges d'autel* suggèrent explicitement un contexte médiéval. Plusieurs illustrations, telles *L'Hostie du maléfice*, *Deus Absconditus*, *Les Étoiles* et *Le Voile*, présentent pourtant des éléments architecturaux, plus ou moins présents, issus de cette période : arcades à voutes d'ogives, colonnes, arcs brisés, tourelle gothique, etc. Sans doute ces éléments décoratifs ont-ils chez Lagacé une fonction avant tout ornementale. Le gothique flamboyant, en particulier, apparaît comme un style très décoratif qui ajoute à la luxuriance décorative de la page. Le

¹⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸ G. N. Ray, *The Art of the French Illustrated Book, 1700 to 1914*, New York, The Pierpont Morgan Library/Dover Publications, 1986, p. 465.

choix des costumes, concordant à celui des décors, confirme l'intérêt de l'artiste pour la période médiévale : hommes en collants et tunique ceinturée, moines en robe de bure, gardes en armure ou femmes vêtues de longues robes à larges manches, à la tête voilée et couronnée.

Cet attrait se manifeste aussi dans le choix des caractères d'imprimerie. Comme *L'Histoire des quatre fils Aymon*, *Franges d'autel* offre une alternance entre une typographique grasse inspirée de la calligraphie médiévale au niveau des titres et une typographie romaine ou italique plus conventionnelle au niveau du corps de texte. Les lettres des titres présentent un tracé anguleux, l'épaisseur des traits reposant sur une alternance de pleins et de déliés. Celles du corps de texte, droites ou inclinées, arborent une épaisseur de trait régulière avec empattements. Ce procédé de mise en valeur *via* le style des caractères permet de marquer une rupture avec le précédent chapitre ou poème. Dans *Franges d'autel*, cet aspect de la mise en page et de la fabrication du recueil dépend directement de Dantin, qui remplit la mission de typographe. Si ces variations typographiques résultent aussi de la publication préliminaire des poèmes dans *Le petit Messager du Très-Saint-Sacrement*, il ne faut pas oublier que Dantin projette leur réédition sous forme de recueil dès 1898. Ces effets typographiques, réfléchis et anticipés, reflètent ainsi sa démarche esthétique.

Au Québec, aucune édition antérieure ne laisse augurer la débauche illustrative de *Franges d'autel*. Élève du peintre académique Edmond Dyonnet à l'*Art Association of Montreal* dans les années 1890, Lagacé expose peu, tout en étant un artiste incontournable du milieu artistique canadien-français. Il fait un passage comme illustrateur au *Monde illustré* de Montréal en 1894 et 1895, puis comme critique d'art, chroniqueur et illustrateur à *La Revue Moderne* jusqu'en 1906. Dans les pages de ce périodique, il illustre les contes de Pamphile Le May, les nouvelles de Raoul Renault et Eugène Aubert, les romans *Charles Guérin* de Joseph-Olivier Chauveau et *L'Oublié* de Laure Conan. Plusieurs de ces textes sont réédités sous forme de livre, avec les illustrations originales de l'artiste. Lagacé réalise également, en 1898 pour le libraire-éditeur Beauchemin, une quinzaine de dessins à la plume, à l'encre et au lavis pour *Le Sault-au-Récollet* du curé Charles-

Philippe Beaubien. Par la suite, il illustre plusieurs recueils de nouvelles de la Société-Saint-Jean-Baptiste de Montréal (1916-1919), le recueil de poèmes *Coup d'ailes* de Jean Bruchési (1922) et le récit *Mon Voyage autour du monde* d'Émile Miller (1923). Lagacé totalise ainsi une vingtaine de romans, recueils de contes et de poèmes au cours de sa carrière¹⁹. Aucune de ces éditions ne ressemble à *Franges d'autel*, ni par l'iconographie, ni par la mise en page. Ce constat suggère que Dantin, en poète bibliophile, a orienté le travail de son ami Lagacé.

Postérité de *Franges d'autel*

Franges d'autel, insolite et unique en son genre dans l'édition canadienne-française, n'a aucun équivalent avant les années 1930. À une époque où l'importation française domine le marché francophone et où les éditeurs de littérature peinent à se professionnaliser, la production de ce type de livres reste en effet exceptionnelle. L'édition poétique illustrée se développe à partir des années 1910 chez le libraire-éditeur Cornélius Déom, avec les recueils d'Albert Ferland, Guy Delahaye et Émile Venne. Il faut attendre cependant les années 1930 pour voir apparaître, avec la collection *Les Poèmes* publiée aux Éditions Albert Lévesque, une production illustrée concertée, témoignant d'une véritable recherche plastique.

Malgré la publication dans la presse de comptes-rendus élogieux lors de sa parution en 1900, *Franges d'autel* tombe rapidement dans l'oubli. L'ouvrage joue pourtant un rôle majeur à plusieurs niveaux. Dans l'histoire des anthologies québécoises, il constitue le premier choix de poésies religieuses du Québec²⁰. Dans l'histoire du livre illustré, l'abondance et l'originalité du dispositif illustratif

¹⁹ Lagacé développe par la suite une fructueuse carrière d'enseignant. D'abord titulaire de la première chaire canadienne d'histoire de l'art de l'Université Laval de 1904 à 1944, il officie en parallèle comme professeur à l'École de la Société Saint-Jean-Baptiste de 1911 à 1925 et aux Beaux-arts de Montréal de 1925 à 1935. Il dispense aussi des cours de dessin à l'École du Conseil des arts et manufactures de Montréal en 1912 et devient le premier inspecteur de l'enseignement du dessin pour la Commission des écoles catholiques de Montréal de 1928 à 1942. Au cours de sa carrière, il illustrera une vingtaine de romans et de recueils de contes. D. Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Musée du Québec/Presses de l'Université Laval, 1992, pp. 450-451.

²⁰ P. Wyczynski, « *Franges d'autel* », *Op. Cit.*, p. 521.

en font une réalisation exceptionnelle. S'il reste difficile de circonscrire les modèles sur lesquels reposent le travail de Dantin et Lagacé, la réalisation de *Franges d'autel* s'inscrit visiblement, tout comme *La Chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand (1900) ou *La Légende d'un peuple* de Louis Fréchette (1908), dans la lignée des courants bibliophiles européens. Le beau livre ou livre de bibliophile est le fruit de la collaboration d'un auteur et d'un artiste, généralement un peintre, autour d'un texte littéraire de qualité. Sa valeur repose sur sa qualité matérielle, car il associe des illustrations originales reproduites selon un procédé artisanal à un format imposant, un papier de grande qualité, une typographie soignée et une reliure recherchée. Dans le même temps, sa valeur marchande est souvent augmentée artificiellement par la limitation du tirage. *Franges d'autel* ne correspond pas à cette définition. Malgré la luxuriance de l'illustration et les recherches typographiques, l'ouvrage est réalisé à l'économie et la limitation du tirage, loin d'être artificielle, en est une conséquence directe. Les dessins de Lagacé sont de plus reproduits par un procédé photomécanique. Si sa valeur matérielle empêche de le considérer comme tel, l'opulence et le raffinement du dispositif illustratif de *Franges d'autel* révèlent une tentation pour le livre de luxe. En dépit de la modestie des moyens à leur disposition, Dantin et Lagacé expriment avec *Franges d'autel*, fruit d'une longue réflexion et d'une méticuleuse préparation, un idéal de préservation de l'art du livre.