écrits du Canada français

HOMMAGE à RENÉ GARNEAU

1907-1983

Présentation: Paul Beaulieu

Témoignages: Willie Chevalier
Paul Dumas, Jean-Louis Gagnon
Lucien Parizeau, Gérard Arthur, Andrée Paradis
Jean-Guy Pilon, Pierre Trottier, Jean Mouton

Choix de textes de René Garneau

Auto-portraits: Lettre à Dantin; C'était hier.
Roman: Ringuet à Marie-Claire Blais.
Poésie: Alain Grandbois à Jeune Poésie.
Beaux-Arts: Maurice Cullen à Pellan.
Écrivains français: Racine à Valéry.

écrits
du Canada français

ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

Publiés par les Écrits du Canada français, société sans but lucratif constituée en vertu de la partie III de la loi sur les compagnies du Québec.

Le Conseil d'administration:

Président:	Paul Beaulieu
Vice-présidents:	Claude Hurtubise
	Jean-Louis Gagnon
Trésorier:	Jean-Joffre Gourd, c.r.
Secrétaire:	Roger Beaulieu, c.r.
Administrateur:	Jean Fortier
Le vérificateur:	Michel Perron, C.A.

Note de gérance

Les Écrits du Canada français
publieront tout manuscrit inédit qui aura
été accepté par le conseil de rédaction.

Le prix de chaque volume: $6.50

L'abonnement à quatre volumes: Canada: $25.00; Institutions: $35.00; Étranger: $35.00
payable par chèque ou mandat à l'ordre de
Les Écrits du Canada français.

Le conseil de rédaction:
Paul Beaulieu, Mario Pelletier.

LES ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS
5754 avenue Déom
Montréal, Québec
H3S 2N4

écrits
du Canada français

50

MONTRÉAL 1984

Le Conseil des Arts du Canada a accordé une subvention pour la publication de cet ouvrage

Maquette de la couverture: JEAN PROVENCHER

Dépôt légal/1er trimestre 1984 Bibliothèque nationale du Québec

Copyright © 1984, Les Écrits du Canada français

PRÉSENTATION ET TÉMOIGNAGES



Dessin à la plume de Simone Aubry Beaulieu, Ottawa, 1950.
Extrait de *Simone Aubry Beaulieu*, Éditions du Lion Ailé, Montréal, 1982.

PRÉSENTATION

Paul Beaulieu

Cet Hommage se présente en deux volets. Le premier rappelle les témoignages de personnalités officielles adressés à la famille Garneau et ceux d'amis sur différents aspects de la carrière professionnelle et culturelle de René Garneau. Si le télégramme de Pierre Trudeau émanait du Cabinet du Premier ministre du Canada, au delà du caractère officiel du signataire, les mots sont porteurs de sentiments d'estime. Écrivant: «...Peu de Canadiens ont servi leur pays avec autant de loyauté... il a toujours donné le meilleur de lui-même..», se souvenait-il qu'il avait fait partie du premier comité de rédaction des *Écrits* dès leur fondation? La lettre du Secrétaire d'État aux Affaires extérieures souligne l'apport de René Garneau dans le domaine international au cours de sa carrière diplomatique. Quelques amis avaient porté témoignage dans des articles publiés soit dans *La Presse* soit dans *Le Devoir*; mentionnons Roger Lemelin, Antoine Desroches, Roger Duhamel, Jean-Charles Falardeau. Enfin des familiers de longue date ont confié aux *Écrits* leur message que l'on pourra lire dans les pages qui suivent.

Le second volet offre un choix de textes de René Garneau visant à donner la vraie mesure de son talent et de sa contribution

à la vie des idées et ainsi à dissiper une fausse impression que d'aucuns se sont plus à propager jusqu'à créer un mythe: celui de l'écrivain sans livre, sorte d'écrivain éphémère sans prolongement dans l'avenir.

Certes, parmi les intimes et les lecteurs de René Garneau, nombreux sont ceux qui déplorent qu'il n'ait jamais recueilli ses études les plus approfondies sur une pléiade d'écrivains canadiens et français ainsi qu'un choix de ses nombreux articles de critique dispersés dans des journaux et revues tant au Canada qu'en Europe (France, Belgique, Suisse) pour en faire un ou plusieurs volumes. Et pourtant à diverses reprises il avait été sollicité par des directeurs de collection, et des maisons d'édition lui avaient signifié leur intention de présenter au public un choix de textes. Pourquoi chez lui une réticence à publier un livre? Modestie, paresse, crainte d'un jugement d'ensemble sur sa production littéraire? Que de motifs ont été allégués! N'avait-il pas lui-même, au cours d'un entretien à la Radio en septembre 1971 au moment de quitter son poste d'ambassadeur auprès de l'Unesco, avoué qu'il avait pensé à «rapailler ce qu'il peut y avoir de valable dans ce que j'ai fait autrefois et de le présenter à mes amis...» Ces dernières années, le sujet revenait fréquemment en cours de conversations et cette répétition—sinon la conviction profonde—effritant sa réserve, il s'était bon gré mal gré rallié à l'idée d'une publication.

L'été dernier, pour l'encourager, ou plus précisément pour l'engager dans une voie sans échappatoire, je soumis par écrit à René Garneau un schéma de travail et, à mon retour de vacances au début de septembre, ce projet de publication dans les *Écrits* fut la première chose dont il fut question entre nous. Mon insistance à fixer une échéance assez rapprochée pour mener à terme le projet—était-ce prémonition?—l'agaçait, mais cédant aux multiples pressions amicales, il avait commencé à

revoir ses papiers en vue d'un choix. À l'occasion il me montrait avec une certaine nostalgie des copies de textes dactylographiés dont les années avaient jauni le papier. Perfectionniste jusqu'au scrupule, il lui répugnait de s'en départir, car, disait-il, s'imposaient des remaniements de style et, dans un souci de probité intellectuelle à l'endroit d'auteurs étudiés, des nuances aux jugements portés à l'époque. Et brusquement la mort interrompit ces efforts.

Les *Écrits* avaient contracté une dette à l'égard de René Garneau, car en plus de nous offrir depuis la reprise une collaboration régulière, ses conseils sur l'orientation à donner à la revue étaient des plus précieux. Mais un sentiment de reconnaissance, si fondé fût-il, n'aurait pas pleinement justifié l'initiative de lui consacrer ce numéro, n'eût été la qualité des textes, la pertinence des points de vue personnels sur les concepts littéraires et la justesse des jugements portés sur les oeuvres des écrivains, qui leur confèrent un caractère de permanence peu commun et une autorité sur laquelle appuyer une interprétation de l'évolution des lettres canadiennes-françaises.

Ayant eu le privilège de prendre connaissance des dossiers dans lesquels René Garneau avait enfoui ses écrits, l'ampleur de son activité intellectuelle et la variété des thèmes qui retenaient son attention furent pour moi une révélation.

Très tôt, René Garneau s'engagea dans la chose littéraire. Étudiant pour une courte durée à la faculté de médecine de l'Université Laval qu'il abandonna pour celle des lettres, sa signature apparaît dans *Le Bérêt*, journal des étudiants. On peut y lire entre autres textes, dans la livraison du 14 octobre 1928 un conte de Noël: *Inachevé*; suivent trois nouvelles, la première: *Ce qui demeure* paraît dans celle du 18 avril 1927, la seconde: *Illusions*, dans celle du 22 mars 1929 et la dernière: *Leur dernier film*, dans celle du 3 mai 1929. L'audace du jeune créateur le pousse à offrir

deux de ces nouvelles à un quotidien de Québec, *L'Événement*, qui publie *Ce qui demeure* dans son numéro du 2 février 1929 et *Le désir et l'homme* dans celui du 20 septembre 1930. Est-ce l'ambiance stimulante de Paris où il poursuit des études ou son admiration pour François Mauriac qui l'incite à lui envoyer cette dernière nouvelle et à inscrire sous le titre la dédicace suivante: «À monsieur François Mauriac, en reconnaissance». Le jeune auteur attachait quelque importance à l'exercice de ce genre puisqu'il s'en confie à Louis Dantin dans une lettre de Paris du 15 mars 1932: «Serait, dit-il de lui-même, tout à fait l'âne à bonnet carré si certains goûts pour la création littéraire ne l'entraînaient pas quelques heures par semaine dans d'interminables rêveries pendant lesquelles il a écrit des contes et des nouvelles». Quel mobile a tari cette veine littéraire? La réaction de Mauriac l'aurait-elle convaincu que son talent devait s'orienter plutôt vers l'analyse des oeuvres? Et pourtant près de cinquante ans plus tard, dans une conférence prononcée à l'Alliance française de Montréal, il fait un retour sur cette période de création. Après avoir admis que «le titre (de la nouvelle) était idiot au point d'être vulgaire», il tempère ce jugement en précisant que «la nouvelle n'était pas si mauvaise». À l'appui il fait appel à l'autorité de Mauriac qui dans une lettre 3 juin 1931 avait exprimé une opinion sur la qualité du texte que lui avait soumis son jeune correspondant canadien. «En tout cas, précise Garneau, Mauriac m'avait écrit fort gentiment que «son symbolisme un peu gros ne compromettait pas l'habileté du récit et la qualité du style». C'était une belle formule. Je continue à croire que c'était-là une appréciation sincère et je la trouve encore juste».

Au cours d'un stage de plusieurs années (1929-1933) à Paris comme étudiant, il fréquente les jeunes écrivains de chez nous qui allaient chercher la maîtrise de l'art d'écrire dans un climat plus favorable: Simone Routier, Alice Lemieux, Jovette Ber-

nier, Rosaire Dion-Lévesque et surtout Alain Grandbois. Les milieux littéraires français sont accueillants aux jeunes littérateurs canadiens, et rencontres et discussions se multiplient nombreuses, enrichissantes. Dans le cas de René Garneau, l'influence déterminante fut le commerce d'Alain au lycée Henri IV.

Son attachement à la littérature canadienne-française n'est pas obnubilé par l'éclat de la production littéraire française. On connaît de lui un long essai intitulé: *Littérature Canadienne Française. Tendances nouvelles*, (Paris 1932) destiné à une revue française. Déjà dans ces pages se manifestent quelques-uns des critères qui l'inspireront dans son oeuvre de critique. Tout d'abord, quitter les sentiers étroits de la tradition inefficace et éviter de confondre le plan esthétique et le plan moral. Tout en se montrant favorable à un élan vers la liberté de pensée et de forme qu'il trouve chez les jeunes écrivains, tendances favorables à l'épanouissement d'une littérature nationale, il se désolidarise de ceux qui prônent des théories excessives comme celle de vouloir une langue authentique canadienne. Ce plaidoyer pour la langue française n'annonce-t-il pas le défenseur intraitable de la culture française qu'il fut au cours de sa vie?

De retour au pays à la fin de 1933, l'orientation vers la littérature prendra une tournure décisive. L'activité littéraire prédominera sur les fonctions professionnelles qu'il exercera d'abord dans l'équipe rédactionnelle du quotidien de Montréal, *Le Canada*, et ensuite dans différents ministères à Québec. Les textes littéraires se mêlent aux éditoriaux. Le premier: *Le christianisme de Mauriac*, qui parut dans le numéro du 21 avril 1934, témoigne d'une profonde communion de pensée avec le grand romancier chrétien; le second, publié le 28 mai de la même année, consacré à l'oeuvre poétique de Louis Dantin offre l'une des plus sensibles appréciations écrites sur un écrivain injustement tenu dans l'ombre à cette époque.

Sa compétence dans le domaine littéraire est vite reconnue et nos principales revues littéraires font appel à une collaboration tant judicieuse: *La Revue Moderne*, *Revue dominicaine*, *Les Idées*, *Regards*, *Liberté*, *Amérique française*, *Vie des Arts*.

Conférencier très recherché, sa série de cinq conférences en 1939 sur Jean Racine à l'occasion du troisième Centenaire de sa naissance prononcées à l'École des Beaux-Arts de Québec, méritent une place de choix. Rarement l'un des nôtres analysa avec une telle perspicacité la vie et l'oeuvre du grand dramaturge classique ou, pour employer l'un de ses titres, «les sortilèges de Racine». Seules des affinités réelles rendaient possible une telle compréhension.

Les événements l'amenèrent à la Commission de l'Information en temps de guerre. Même dans ce cadre aux objectifs très délimités—l'effort de guerre—René Garneau ne peut pleinement retenir son penchant pour les lettres et, à l'occasion, des appréciations d'écrivains se glissent dans des émissions à fort contenu de propagande.

Après la guerre, en sus de sa principale occupation au Service international de Radio-Canada (1944-1946), René Garneau reprend sa collaboration littéraire au journal *Le Canada*; de 1945 à 1948 paraît chaque lundi une étude ou une recension sur des oeuvres appartenant à des disciplines des plus variées: roman, poésie, histoire, études sociologiques, et il est peu d'écrivains canadiens et français qui échappent à ses jugements. Un relevé incomplet dénombre plus d'une centaine de textes. On lui doit en outre deux suppléments qui eurent des répercussions en profondeur dans les milieux intellectuels du Québec. Dans le premier, publié le 22 octobre 1945, il s'interroge sur les caractéristiques de notre littérature et sur l'orientation des éditeurs canadiens. Dans une formule lapidaire, il constate que rien dans les oeuvres de Gabrielle Roy, Berthelot Brunet, Jacqueline Mabit,

Pierre Baillargeon publiées à cette époque n'est de filiation littéraire canadienne «depuis le choix des sujets, l'atmosphère, la manière et jusqu'à la philosophie particulière de la vie qu'elles trahissent plus ou moins explicitement. Et tout est de filiation purement française». Dans le second, paru dans le numéro du 4 novembre 1946, René Garneau précisait sa position sur la querelle de l'autonomie de notre littérature. Sa fidélité à la culture française le poussait au maintien des liens entre les deux expressions littéraires. Sur ce point sa position était catégorique, et il s'offusquait lorsque certains commentateurs à la radio et plus tard à la télévision établissaient une distinction entre les deux littératures, classant la littérature française dans la catégorie des littératures étrangères.

La réunion des textes les plus significatifs de René Garneau sur cette affaire—je pense notamment à *La crise est dans l'esprit* (4 novembre 1946), *Contre l'esprit d'isolement* (3 mars 1947), *Cette crise de l'esprit était une crise de nerfs* (26 mai 1947)—éclairerait un aspect de cette polémique qui marque un tournant décisif dans la prise de conscience d'une littérature autonome. Ces articles compléteraient le dossier qu'a constitué Robert Charbonneau dans son petit livre: *La France et nous*.

Une des grandes qualités de René Garneau dans ses critiques, c'était de ne pas mêler les domaines. Même lorsque ses prises de position le séparaient radicalement d'un écrivain, son jugement littéraire n'était pas commandé par ces divergences de pensée fondamentales. Devant l'oeuvre, il savait faire taire ses préférences personnelles. Ainsi en témoignent ces quelques lignes tirées d'une chronique consacrée à *Fontile*, roman de Robert Charbonneau, son principal antagoniste dans la polémique sur l'autonomie de notre littérature dont le ton vif et mordant laissa des séquelles amères:

M. Robert Charbonneau auquel je ne cesse de m'opposer

dans certains domaines à cause des idées inadmissibles et contradictoires qu'il professe sur l'autonomie de la littérature canadienne d'expression française, est, à mon avis, l'un des mieux doués et peut-être le plus prometteur de nos romanciers.

Vers la même époque, René Garneau donnait des émissions littéraires à Radio-Canada, qui nous ont valu une autre liste impressionnante d'analyses magistrales des oeuvres de nos écrivains. Il reprend ses conférences, et les principales sociétés culturelles du Québec l'invitent à parler à leurs membres. Ainsi furent rédigés des textes approfondis sur Supervielle, Camus, Mauriac, Lemelin.

La reconnaissance de ses pairs ne se fit pas attendre, et la Société royale du Canada l'appela en 1949 en son sein.

Mais la consécration officielle de sa vaste culture et de ses aptitudes à saisir les problèmes d'ordre culturel auxquels le Canada devait trouver une solution s'exprima par sa nomination au poste clef de secrétaire de langue française à la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada. Au terme de deux années (1949-1950) fut publié un rapport détaillé des travaux de la Commission dont quelques chapitres portent sa marque distinctive.

Au milieu de ses multiples occupations, il fut en 1951 l'un des fondateurs de la *Nouvelle Revue canadienne* qui s'était fixé la mission de donner «de la vie intellectuelle du Canada et de l'étranger, un tableau fidèle, qui ne sera pas, en tout cas, déformé par les passions, les préjugés et les parti-pris.»

Son entrée au ministère des Affaires extérieures en 1951 semblait annoncer une nouvelle orientation, mais ses supérieurs voulurent tirer avantage de ses qualités exceptionnelles dans un domaine largement négligé: la présence culturelle canadienne à l'étranger, et lui confièrent la tâche importante de corriger cette

faiblesse de l'action diplomatique canadienne. Au cours des postes qui lui furent confiés par le Gouvernement canadien, il multiplia les occasions pour faire connaître les oeuvres de nos écrivains, artistes, musiciens, par des conférences, des chroniques dans quelques prestigieuses revues françaises: *Mercure de France*, *Nouvelles littéraires*, *Cahiers de l'Ouest*, et par une participation dans l'organisation d'expositions.

Sa carrière diplomatique fut centrée sur le culturel. Le travail politique lui manquait-il? On peut se poser cette question en se remémorant ses nombreux textes traitant des questions internationales les plus complexes dans les journaux et des émissions radiophoniques. Répondant à une question sur la connotation du titre «attaché culturel» en regard du travail politique, il déclarait avec une pointe d'humour qui masquait une certaine tristesse:

> C'est quand on a voulu me refuser des postes et on me disait; Mais non, c'est pas assez culturel pour toi.

Vint la retraite, mais non l'oisiveté. De retour à Radio-Canada international, d'abord comme chroniqueur sur les problèmes internationaux (1979-1980). Dans leur concision ses commentaires retiennent l'essentiel des faits et dégagent en termes clairs la substance du problème. Cherchait-il par cette occupation à se prouver et à prouver à ses anciens collègues qu'il avait toujours été présent au monde?

Mais encore une fois la littérature reprend sa place privilégiée. Aux émissions politiques succèdent deux séries littéraires sous forme de dialogues. Ces deux séries sont, à mon avis, des plus importantes, car elles constituent un inventaire de près de cinquante ans de fréquentation de nos écrivains et artistes. La première (1980-1981) brosse une fresque qui fait revivre une longue période de l'évolution littéraire et artistique de notre pays. Quelles sont les normes qui guident son choix personnel de ces

«modèles originaux d'une culture entièrement renouvelée au cours des vingt-cinq derniers années»? René Garneau répond:

> Trois normes bien simples. D'abord qu'une oeuvre ait, par son sujet ou ses thèmes, son originalité et sa résonnance, *une certaine portée internationale*, ensuite qu'elle ait *un certain caractère de représentativité canadienne*, enfin qu'elle soit *remarquable par une indiscutable qualité de style* (en littérature) ou de *forme* (en peinture).

Tout en étant foncièrement respectueux de la continuité dans le processus littéraire, il était réceptif aux tendances nouvelles. Ainsi aux aînés, Robert de Roquebrune, Marie LeFranc, succèdent les contemporains, Alain Grandbois, Gabrielle Roy, Anne Hébert, et enfin la nouvelle génération, Marie-Claire Blais, Hubert Aquin, Réjean Ducharme. Parmi les peintres Pellan prend la première place.

La seconde série (1982) poursuit une autre voie: le regard des écrivains francophones de l'Europe de l'Ouest sur le Canada. À Anne Morency qui au début de cette série l'invite à préciser les objectifs des émissions, il explique:

> En somme c'est l'inventaire d'un héritage... celui d'une double culture reçue directement de deux grands pays ouest-européens, la France et l'Angleterre,... et c'est aussi le bilan des éléments originaux que notre spécificité nord-américaine a pu y ajouter que nous chercherons par une analyse de ce qu'on écrit de nous.

Tour à tour c'est André Chamson, Maurice Genevoix, Tournier, et ceux de l'École de l'Émigration littéraire française au Canada: Louis Hémon, Marie LeFranc, Maurice Constantin-Weyer, Georges Bugnet qui portent témoignage.

À la reprise des *Écrits du Canada français* en 1982, René Garneau s'engage avec enthousiasme pour en assurer le succès. Ses articles servent de modèles et ses conseils indiquent la voie

à suivre. Sa marque s'inscrivait sur l'orientation de la revue, et sa mort laissa un vide difficile à combler.

•
• •

Devant une liasse aussi imposante de textes, la variété des sujets, la qualité: articles, études, recensions, dialogues, conférences, comment arrêter un choix? Certes, tout choix est personnel, donc arbitraire. Mais ce n'est pas sans hésitation que tel texte fut laissé de côté, même quelques-uns sur des écrivains pour lesquels René Garneau professait une préférence basée sur un partage d'exigence de style et de pensée. Le choix cherche à donner un tableau aussi juste que possible de la multiplicité des intérêts intellectuels de René Garneau et attirer l'attention sur une vie consacrée à l'appréhension de l'oeuvre littéraire et artistique non pas de façon gratuite mais avec l'intention de contribuer à la formation de nos créateurs. Faute d'espace, force fut d'éliminer des textes trop longs, comme quelques-unes des conférences consacrées à Jean Racine ou la magnifique causerie sur Supervielle, celle sur Albert Camus. Combien nous le regrettons!

Un seul souhait: dans l'attente de l'éventuelle publication des écrits complets de René Garneau, que de ce choix se dégage une image fidèle de l'homme vibrant devant les grandes pages de nos poètes, romanciers, essayistes, et la somptuosité des oeuvres de nos peintres et sculpteurs. Sous cette activité trop discrète se cachait non pas un esthète impassible, mais un être vivant et engagé dans la poursuite passionnée des jeux de l'esprit et qui en célébrant la liberté et la beauté des créations de l'homme a trouvé le point de fusion de la littérature et de la vie intérieure.

CINQUANTE ANS D'AMITIÉ

Willie Chevalier

Il est assurément fâcheux que René Garneau, un de nos rares stylistes, critique subtil au goût très sûr, ne laisse aucun livre, mais cette lacune sera bientôt comblée s'il est vrai, comme il le confiait à des amis quelque temps avant son décès, qu'il avait commencé à mettre de l'ordre dans ses papiers. Nous étions plusieurs à l'en presser, mais s'il parlait volontiers de la mort, nous ne pouvions tout de même pas faire des allusions brutales à la possibilité de sa fin prochaine à laquelle, d'ailleurs, nous refusions de croire en dépit de ce que nous savions ou soupçonnions.

Cette répugnance à enchâsser dans un livre ses meilleurs essais tenait certainement à une pudeur excessive, à une exigence scrupuleuse envers soi—il savait qu'un texte n'est jamais achevé—et aussi, peut-être, au sentiment que l'on publie trop, pas seulement chez nous, et que la quantité détourne l'attention de la qualité. Il se contentait de se savoir apprécié de quelques personnes dont l'opinion lui importait.

Ce sentiment que l'on vient de mentionner ne se confondait pas avec le mépris des lettres canadiennes (ou québécoises,

si vous préférez). Au contraire, on n'a pas mieux parlé que lui de l'oeuvre de son ami Alain Grandbois et si dix lignes lui ont suffi pour exprimer le bien que l'on doit penser d'écrivains du cru, en revanche il s'est attardé sur plusieurs autres dans des revues européennes afin de les faire rayonner.

C'est dans *Le Canada*, quotidien défunt, et dans les revues *Regards* de Québec, *Liberté* de Montréal, la *Nouvelle Revue Canadienne* d'Ottawa, dont il fut l'un des fondateurs, les *Écrits du Canada français*, le *Mercure de France*, les *Cahiers de l'Ouest* que l'on trouve la plupart de ses essais et articles.

On peut nommer, en étant libéral, une vingtaine de Canadiens français qui ont témoigné par leurs écrits d'une véritable passion pour la langue française. René Garneau était à leur tout premier rang. Resté curieux des nouveautés, il s'éprenait parfois d'auteurs ésotériques, trop hardis dans leur désir de renouvellement, mais sa prose, à l'occasion poétique, fut toujours pure et claire. Les bonheurs d'expression lui venaient naturellement. Dans son discours de réception à la Société royale du Canada, en mars 1949, il parlait de «cet endroit du monde où il est sage d'être un peu fou et où il serait fou d'être trop sage». Peut-on désigner Paris avec plus de finesse? Au lendemain de la mort de Grandbois, il donnait à *La Presse* un article qui, tout en leur serrant le coeur, pouvait consoler un peu les parents et les amis du grand poète de même que des admirateurs qui l'aimaient aussi sans avoir eu l'honneur et le plaisir de faire sa connaissance.

Vers la fin de la guerre et au début de la paix précaire qui par bonheur dure jusqu'à présent deux fois plus longtemps que la précédente, René Garneau rendait compte dans *Le Canada* des nouveaux livres de France. Avec un tel discernement et une telle perspicacité que des envieux insinuaient qu'il démarquait plus ou moins des critiques parisiens. Ils durent ravaler leur bile quand la première édition du *Thésée* de Gide fut publiée à New

York avant de l'être à Alger et à Paris. Quand on put lire ce qu'en avaient écrit les critiques des grands périodiques parisiens plusieurs mois après René, il fut évident que ce dernier, leur cadet, était le pair de la plupart de ces oracles.

Sa familiarité avec Pascal et Port-Royal, avec Racine et Valéry, Stendhal, Claudel, Supervielle, Jouve, Mauriac et autres lui inspira des articles d'une compréhension et d'une sensibilité dont nos lettres offrent peu d'exemples. Très au fait de la vie littéraire, entendez de l'agitation du monde de l'édition, bien distincte de la littérature, René souffrait difficilement que l'on jugeât la vie privée, même étalée volontairement sur la place publique, ou les attitudes politiques des écrivains de sa prédilection. Mais il n'allait pas jusqu'à nier l'immense talent d'autres dont il réprouvait les prises de position à une époque enténébrée où le devoir d'un Français envers sa patrie revêtait des formes confuses.

Un temps bibliophile ou presque, René avait fini par réduire à l'essentiel sa riche bibliothèque à cause des déménagements imposés par son service de l'État. Cet essentiel consistait en plusieurs centaines d'ouvrages. Il aimait assez les montrer et l'on voyait qu'il en conservait très peu pour leur rareté ou leur apparence. En majorité écornés, il les avait relus et relus. Il connaissait évidemment l'anglais qu'il parlait avec un accent tout personnel et, sans doute par prudence, de crainte d'altérer sa langue, c'est plutôt en traduction qu'il lisait des auteurs du Royaume-Uni et des États-Unis.

D'assez haute taille, bien découplé, ni beau ni laid (mais quelle importance chez un homme?), René Garneau séduisait. Le regard perçant de ses yeux très intelligents aurait pu rebuter; au contraire, un charme inexplicable émanait de lui. Tolérant mal les imbéciles, il s'efforçait de ne blesser personne, réservant à des intimes d'occasionnelles brusqueries qu'il faisait bientôt, presque immédiatement, oublier par quelque délicatesse. Avec

sa femme, Jacqueline, dont la mort le laissa inconsolable, il était un hôte parfait. Brillant facilement dans un salon, il préférait les réunions à six ou huit au plus, où l'on peut garder un ton serein.

S'agissant de rendre hommage à un homme avec qui je fus lié durant cinquante ans d'une amitié indéfectible de part et d'autre, jamais menacée par des éloignements dans l'espace et des divergences d'opinions sur lesquelles nous avions convenu tacitement de nous taire, je ne voulais pas parler de moi. Le lecteur indulgent permettra que j'écrive, n'ayant pu le lui dire: merci, René, de ce que m'a valu ton passage sur terre. Certain que tu as retrouvé Jacqueline auprès de Celui en qui tu croyais avec autant de discrétion que de fermeté, je ne veux plus pleurer ton départ; mais tu sais dans quels sentiments je garde à jamais le souvenir de nos promenades, de nos déjeuners, de nos dialogues à Québec, à Montréal, à Londres et à Paris.

RENÉ GARNEAU
SOUVENIRS DE JADIS ET D'HIER

Paul Dumas

En septembre 1927, un grand garçon de Québec, René Garneau, venait nous rejoindre en Philo II au collège Sainte-Marie de Montréal. On y offrait alors l'avantage d'examens du baccalauréat échelonnés sur quatre semestres, à l'encontre des autres institutions d'enseignement secondaire de la province où la formule casse-cou, cinq épreuves en deux jours, était toujours à l'honneur. Il régnait en outre dans ces «petits séminaires» un climat vaguement conventuel et tout cela incitait nombre d'élèves à venir terminer leurs études chez les Pères Jésuites.

Huit années de collège n'avaient pas aboli notre curiosité envers les «nouveaux» et Garneau, dès son arrivée, capta notre attention. Non parce qu'il venait de Québec, les fils de famille de la capitale, les Drouin, les Dugal, les Fortier, les Langlais, les Larue, les Morin, y compris l'unique Wilbrod Bherer, étaient nombreux à Sainte-Marie. Garneau nous en imposa par la civilité de ses manières, par la gravité de son esprit, par ses cheveux en brosse, par sa taille et son port majestueux. Sa forte stature aurait dû le destiner aux sports. À ma connaissance il n'en pratiqua jamais aucun, si ce n'est, plus tard, les promenades interminables le long des boulevards de Paris et, bien sûr, la quête joyeuse des

nourritures terrestres chères au Nathanaël d'André Gide.

Nous étions quelques-uns en Philo II à être épris de littérature et nous recherchâmes tout de suite le commerce de ce jeune homme sérieux qui se proposait d'y faire carrière et qui possédait déjà une culture impressionnante. Au cours des entretiens quasi-quotidiens que nous eûmes ensemble, seuls ou en groupe, sous le préau et à chaque récréation, René manifestait toujours une assurance calme, un ton un tantinet doctoral mais jamais condescendant et nous faisait généreusement partager le fruit de ses lectures. Il avait le respect du français bien parlé et s'exprimait correctement, sans verser dans le pédantisme ou l'amphigouri.

Notre professeur de Philo II, le Père Paul Fontaine, nous avait déjà enseigné les Belles-Lettres et la Rhétorique et il avait été autrefois un lecteur assidu de l'*Action française* de Paris; comme beaucoup d'intellectuels d'ici il avait été très chagriné par la mise à l'Index du journal de Charles Maurras [1] et il éprouvait une admiration particulière pour le pamphlétaire Léon Daudet. De ce dernier, il nous avait fortement recommandé de lire les *Souvenirs des milieux littéraires, artistiques et politiques, en France, sous la troisième république*. Nous y eûmes la révélation de la littérature et de l'art français de la période d'avant-guerre et nous y découvrîmes nombre d'auteurs qui ne figuraient pas dans le *Manuel d'histoire de la littérature française* du Père Faivre s.j. Nous y puisâmes à foison maints sujets qui alimentèrent nos propos avec Garneau. Parmi les écrivains contemporains encore à la mode Maurice Barrès et Paul Bourget (ses *Essais de psychologie contemporaine* surtout), faisaient souvent aussi l'ob-

1. À la suite de cette condamnation, les dirigeants de l'*Action française* de Montréal, non moins atterrés, rebaptisèrent leur revue qui devint dès lors l'*Action canadienne-française*.

jet de nos conversations et René Garneau était frappé par l'intérêt de Bourget pour la médecine et la psychiatrie. Bref, en raison de nos affinités culturelles et de notre similitude de goûts il s'établit entre nous une amitié durable que rien, même les silences prolongés de l'absence et de l'éloignement, ne devait jamais rompre.

Nos échanges de vues quotidiens sur les livres nous entraînèrent bientôt dans la voie des confidences, René Garneau était fort discret touchant sa vie personnelle. Petit à petit, nous discernâmes qu'il avait perdu ses parents encore enfant et qu'il avait eu l'heur de recevoir une très bonne éducation de la part d'une parente. Si, de prime abord, il ne paraissait pas avoir trop souffert de cette situation nous devinâmes que par-delà son assurance et ses rares bravades—habituelles d'ailleurs à tous les jeunes gens—et surtout par-delà l'indécision qu'il ressentira au moment de choisir une carrière—et dont il nous fit part dans la correspondance que nous échangions alors—se cachait un trouble intérieur, une angoisse secrète, dont il se plaira à retrouver plus tard l'écho chez les personnages tourmentés des récits de François Mauriac.

À sa sortie du collège se posa donc pour lui le problème de la vocation, problème qu'il dut résoudre seul, sans le secours d'aucun aîné. Il avait toujours admiré la règle de Saint Ignace de Loyola. À deux reprises il alla frapper à la porte du noviciat des Jésuites et, si j'ai bonne mémoire, il y resta même deux semaines. Il hésita ensuite entre la médecine et les sciences biologiques, pour finalement se rallier à son choix initial, la littérature. Il s'inscrivit à l'École Normale Supérieure de Québec, avec des perspectives d'avenir peu brillantes, les clercs monopolisant alors tous les postes dans l'enseignement des lettres. À sa sortie de Normale, il se rendra à Paris pour y parachever sa formation littéraire. L'atmosphère de Paris et de la France lui alla comme

un gant, il s'y retrouva immédiatement chez lui et il en conservera l'engouement et la nostalgie pendant toute sa vie.

Ses études en France une fois terminées, il lui faudra revenir au Canada. Bien qu'il fût un professeur-né, il n'y enseigna guère longtemps. Il poursuivit néanmoins une existence fructueuse, aussi active que variée, ainsi qu'en témoigne sa feuille de route: il fut successivement ou simultanément journaliste, conférencier, commentateur radiophonique aux ondes courtes, membre de la Commission Massey sur les arts et les lettres, attaché de presse militaire, diplomate tour à tour conseiller culturel à l'ambassade canadienne à Paris, ambassadeur du Canada en Suisse, consul général du Canada à Bordeaux et ambassadeur du Canada à l'UNESCO, directeur littéraire des Éditions de La Presse et membre du Conseil d'administration et du Conseil de rédaction des *Écrits du Canada français* et j'en oublie. Les péripéties de sa carrière nous éloignèrent l'un de l'autre pendant de longues périodes. Il venait à l'occasion nous consulter professionnellement ou nous nous retrouvions de loin en loin, toujours avec la même cordialité et la même chaleur que si nous nous étions quittés la veille.

Son retour à Montréal, la retraite une fois venue, nous rapprocha à nouveau et nous reprîmes nos bavardages comme autrefois. Fidèle dans ses amitiés et dans ses affections, il l'était aussi dans ses admirations. Ses goûts n'avaient pas changé. Il marquait encore une prédilection pour Racine, Stendhal, Baudelaire, Alain, Mauriac, Malraux et, au Canada français, pour Anne Hébert et Alain Grandbois. Chez les contemporains, il appréciait le poète Yves Bonnefoy et le style de Michel Tournier. Il éprouvait toujours une grande satisfaction d'avoir pu connaître, à la faveur des circonstances, des auteurs français illustres et d'avoir pu converser avec eux. Son siège était fait cependant et dans son bagage culturel il trouvait maintenant peu de place pour

les grands écrivains étrangers d'hier ou d'aujourd'hui. Il estimait qu'il n'avait pas trop de tout son temps pour continuer d'explorer l'inépuisable domaine français. Homme cultivé, il avait une connaissance convenable des arts et des sciences, mais c'était avant tout un «littéraire» et même son cher Stendhal n'avait pu éveiller chez lui d'enthousiasme prononcé pour la peinture italienne.

La conversation est un art attachant de civilisé et un art qui se perd. René Garneau y excellait, il y trouvait autant d'agrément qu'il en procurait à ses interlocuteurs et l'échange de propos avec lui était aussi plaisant qu'il était enrichissant.

Il arborait une profonde méfiance envers la maladie, si énigmatique dans sa nature, si redoutable et sournoise dans ses manifestations. En bon cartésien partisan du doute méthodique, il ne croyait pas outre-mesure aux avis des médecins, il aimait en consulter plusieurs et, pour ainsi dire, les garder à sa portée, car il appréhendait fort les affres du trépas. La mort, pourtant, devait venir le chercher doucement, sans bruit, pendant son sommeil.

La nouvelle de son décès nous affligea sans nous surprendre, comme nous affecte toujours la perte d'un être cher. D'emblée nous nous rendîmes compte, avec stupeur, que sa voix s'était tue à jamais et que son vaste savoir, enrichi et cultivé amoureusement pendant soixante-quinze années, s'était soudain éclipsé dans le mystère de l'au-delà. Avec tous ses proches nous nous prîmes à regretter qu'il n'aît publié aucun livre. Un ami commun, critique écouté lui aussi, nous disait un jour qu'un ouvrage fait de morceaux de circonstance n'a pas la même qualité qu'un livre cohérent et composé. Pourtant tels recueils de Baudelaire, de Valéry, de Sartre et de bien d'autres sont de magnifiques assemblages de textes dissemblables et désormais soustraits à l'éphémère et l'oeuvre de la plupart des grands critiques littéraires depuis Sainte-Beuve et Jules Lemaitre jusqu'à Edmund Wil-

son et Vladimir Nabokov est également faite de chroniques, d'articles de journaux ou de revues, de conférences, de cours, de notes de lecture. Dans la production abondante et éparse de René Garneau, toujours très soignée de forme et de pensée, l'on pourrait, ce me semble, glaner ample matière pour plus d'un volume. À la suite de Pierre Dupuy, il avait tenu, avec un égal brio, la rubrique des lettres canadiennes-françaises au *Mercure de France*. Malheureusement, peu de lecteurs du Canada français en furent avertis. Parmi tant d'écrits de René Garneau dignes d'être ravis à l'oubli cette part importante et peu connue de son oeuvre mériterait certes d'être rééditée.

•
• •

«Où sont les morts qui meurent dans le Seigneur?» s'interrogeait Félicité de Lamennais, torturé par le doute. Un croyant imbu de l'espérance chrétienne lui aurait répondu posément, sans hésiter: «Auprès du Seigneur».

René Garneau était catholique et, à la fin de sa vie, catholique pratiquant, comme l'apprirent avec surprise certains auditeurs de l'homélie prononcée au cours de son service funèbre. Ses rencontres avec des rationalistes et des agnostiques n'avaient pas modifié ses convictions premières et il était resté fidèle à sa religion familiale. Ceux de ses amis qu'anime la même foi, le même amour, le même espoir, formulent aujourd'hui le voeu qu'il ait accédé, lui aussi, avec les siens, auprès du Seigneur, dans la maison du Père, là où trône, souverain, l'Esprit.

RENÉ GARNEAU

Jean-Louis Gagnon

C'était au cours des années '20. À cette époque, le collège Garnier n'existait pas, les Québecquois, semble-t-il, n'ayant pas encore pardonné aux Jésuites d'avoir invité les forces anglaises à célébrer la victoire de leurs armes dans leur église de Québec au lendemain des Plaines d'Abraham. J'étais en Éléments latins et René Garneau en Philo II. La coutume voulait qu'à la fin de ses études l'on procédât à la prise du ruban: rouge pour la médecine, tricolore pour Kingston ou Royal Road, noir ou blanc pour les clercs etc., Garneau qui avait décidé de s'inscrire en grammaire et en philologie à l'École normale supérieure, bouleversa du coup la routine du lieu car on devait manquer de couleurs disponibles. Je ne me rappelle pas d'ailleurs de quelle couleur fut le ruban, mais il partit à Paris et, au contact d'Alain, il devint un homme de raison et le plus fin, le premier grand, des bons prosateurs de notre littérature commençante.

Je le revis un jour en uniforme. C'était la guerre. Comme Olivar Asselin et Victor Barbeau en 1914-18, il avait décidé de servir car il croyait que les institutions britanniques et la culture française sont au coeur de la démocratie occidentale dont le

Canada se devait d'être le témoin vigilant. Notre destin, croyait-il avec raison, est inséparable de cet héritage que le génie civilisateur de l'Angleterre et la grandeur de la France des libertés ont rassemblé au cours des siècles. D'où la querelle qui l'opposa en 1947 à Robert Charbonneau. Celui-ci estimait que notre littérature devait être nord-américaine sans pour autant faire table rase de notre héritage français alors que celui-là jugeait au contraire que les lettres canadiennes-françaises demeuraient un rameau de l'arbre millénaire dont l'ombre s'étend sur l'Amérique comme sur le Moyen-Orient et sur tous les pays qui ont le français comme langue maternelle ou seconde.

Suite à la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada dont il avait été le secrétaire, il fut nommé conseiller culturel à l'ambassade du Canada en France. Contrairement à l'usage il demeura en poste plus de 17 ans d'affilée, servant toujours dans les pays francophones ou partiellement francophones comme l'exprime le jargon des Affaires extérieures. En 1972, je devais lui succéder à l'Unesco où son style qui tenait à la fois de l'intellectuel français et du scholar anglais, mélange heureux d'érudition et de discrétion, de savoir-faire et d'aisance, avait laissé un impérissable souvenir.

Nous devions nous retrouver aux *Écrits*, 60 ans après nous être rencontrés pour la première fois dans les couloirs sans soleil de Sainte-Marie. Nous avions vieilli au même rythme, tentant d'équilibrer pour notre plaisir la littérature et la politique, la passion du voyage et la connaissance des vins de Bordeaux. Il est mort sans prendre congé, échappant ainsi à la cérémonie des adieux, tout comme au cours de sa vie nous nous quittions sans même songer que des semaines, des années peut-être, s'écouleraient avant que l'occasion d'une nouvelle rencontre ne s'offre, croyant l'un et l'autre que notre amitié avait quelque chose d'éternel.

LE NOM AU TABLEAU NOIR

Lucien Parizeau

René Garneau avait pour le philosophe Alain, qu'il avait connu dans les années trente, une admiration sincère et malaisée. Un de ses entretiens avec l'auteur des *Propos* l'avait particulièrement ému. Ce jour-là, le maître s'était tourné vers le tableau noir et y avait tracé un mot, un seul mot: *Dieu*. «Maintenant, avait-il dit à celui qu'il appelait, non sans affection, son «jeune théologien du Canada», maintenant, allez, écrivez.» Écrire, Garneau le faisait mieux que personne et, sachant écrire, il savait aussi les pouvoirs d'évocation du silence. Mais alors, comment avait-il accueilli l'invitation péremptoire d'Alain? À ces quatre lettres qui l'épiaient de leurs yeux sans nombre, comme la nuit de Novalis, avait-il enchaîné les mots qu'elles éveillent dans le coeur des hommes?

À la question qu'il lisait dans mes yeux, René répondit par ce sourire sans joie, ce timide interdit qu'il refermait parfois sur ses combats intimes. Je crois pourtant qu'il avait refusé le piège et le bâton de craie que lui tendait son hôte plutôt que de tenter l'impossible équation de l'indicible et du dire. Était-ce aveu d'échec que ce désistement? Non, c'était au contraire l'affirma-

tion d'une foi de l'esprit dans un ineffable dont les mots ne rendent pas raison.

On nous dit que Dieu est déjà présent dans le mot qui le nomme, comme si les petits signes de l'écriture dont nous composons le visage de nos pensées ou les bulles sonores de la parole qui meurent en naissant sur nos lèvres étaient des fragments visibles et mesurables que le langage a détachés de l'infini. Les théologiens en penseront ce qu'ils veulent; mais si j'ai compris Garneau dans l'amitié, il concevait autrement ce qui en vérité se nomme quand l'homme nomme Dieu: c'est l'homme lui-même, c'est sa solitude, c'est parfois son espoir, et qui cherchent désespérément à se dire. Pour Garneau, Dieu se donnait comme la grande déchirure dans le tissu des jours, la syllabe absente du texte existentiel, une absence qui figurait et contenait en elle, il est vrai, une auguste présence différée; et le tableau vide du professeur Alain, c'était la nuit de l'homme, douloureuse, passionnée, secouée tour à tour d'allégresses et d'orages, et qui s'anéantirait, la mort venue, dans une éternité de lumière dont elle était à la fois la promesse et la preuve. La foi augustinienne de René se nourrissait de cette certitude. De là peut-être qu'il n'ait vu sur l'ardoise que le nom de cette énorme absence dont son être était comblé. En ce sens, oui, Dieu habitait déjà, mais comme ombre et mutisme, les lettres parlantes qu'un bout de craie moqueur avait animées dans le silence du tableau.

S'il existe dans le «non-temps» biblique quelque suprême hapax, un langage plus vaste, un chiffre plus puissant que le chétif assemblage de mots dont nous, les vivants, avons déguisé le monde à notre image, notre ami sait maintenant ce qui lui fit croire à la Grande Clarté quand il n'avait pour y croire que le dédale obscur où les hommes cheminent. Lui qui, tôt dans sa vie, avait accepté l'option pascalienne du *Pari*, par une adhésion périlleuse de l'esprit à ce qui le gêne ou le passe, il sait maintenant,

dans une autre dimension du savoir, ce «dessous du jeu» que les cartes dévoilent lorsqu'elles sortent enfin du sabot.

Tous ceux qui ont connu René Garneau, homme bon, esprit fin, intelligence riche et généreuse, tous ceux qui, pour l'avoir connu, l'ont aimé, et même ceux-là parmi nous qui ne croient pas ce qu'il a cru, tous souhaitent ardemment, j'en suis sûr, qu'il ait émergé dans la lumière qu'il attendait, la carte gagnante à la main, pour réclamer le prix de sa fidélité.

16.12.83

UN GRAND CLASSIQUE CANADIEN

Gérard Arthur

Dans une lettre qu'il adressait le 2 juillet dernier à un ancien collègue du ministère en poste à Bruxelles, René Garneau invoquait les «intermittences du coeur» qui l'amenaient à lui recommander en toute confiance la fille d'un vieil ami, stagiaire canadienne au siège de la Communauté européenne. Cette allusion proustienne rappelait comment, au hasard des carrières et des accréditations, se nouaient parfois des liens d'amitié voués à de longs intervalles d'absence et de silence, sans pour cela en altérer la fidélité.

Le trop bref passage de René Garneau au Service International de Radio-Canada de 1944 à 1946, aura été une de ces heureuses «intermittences», c'est-à-dire, une étroite amitié, reprise dès son retour définitif au pays en 1972. Il faut en savoir gré à M. Georges Lissoir, directeur des émissions vers l'Europe de l'ouest, de l'avoir fait refleurir en offrant à René Garneau de reprendre sa place de commentateur émérite à l'antenne de Radio-Canada International, comme on désigne maintenant ce service.

Les textes radiophoniques inédits que publient aujourd'hui les *Écrits du Canada français* sont donc la suite du dialogue que René Garneau entretenait avec la France, la Belgique, la Suisse durant les dernières années de la guerre quand nous avons lancé sur ondes courtes l'émission quotidienne *La Voix du Canada*.

Il en était à la fois le directeur et le porte-parole attitré, commentant trois fois la semaine les graves événements de l'époque: les conférences de Québec, le débarquement allié en Afrique du nord, le Jour J en Normandie, la délivrance de Paris, l'inquiétante contre-offensive des panzers allemands en décembre '44, la naissance des Nations Unies à San Francisco, la Paix de Reims, les séances du Conseil de sécurité. Tous ces textes d'une importance historique aussi bien que littéraire, existent. Peut-être même sous forme d'enregistrements aux archives sonores de Radio-Canada ou celles de la Radiodiffusion française qui en assura longtemps la retransmission.

Dès les débuts, René Garneau avait amené à la programmation de *La Voix du Canada* des collaborateurs d'élite qui donnaient aux différentes rubriques le poids de leur autorité en la matière en même temps qu'une image authentique du pays: Jean-Marie Nadeau, l'économie; Jean-Charles Bonenfant, Alain Grandbois, littérature et poésie; Gérard Morisset, la chronique d'art; Louis Bourgoin, l'actualité scientifique; Jean-Charles Harvey, Letellier de Saint-Just, les revues de presse; Pierre Daviault, la langue française; Pierre Dagenais, Benoît Brouillette, la géographie. Et aussi, selon l'actualité, Edmond Turcotte, Pierre Tisseyre, Claude Mélançon, Jean Vincent, Donatien Frémont, Jean-Marie Gauvreau, Jean Vinant, Jean Chauvin, Gaby Léger, Gustave Lanctot, Henri Mhun, Pierre Brunet, Raymond Tanghe, Henri Letondal, Georges Langlois, Louis Beaudoin, Jacques Rousseau.

À ces noms il faut ajouter ceux de la solide équipe de metteurs en ondes, de reporters et de journalistes qu'il avait réunis autour de lui: Madeleine Monnet, Michelle Tisseyre, Florent Lefebvre, Henri Girard, René Lévesque, J-M Marcotte. Et des voix prestigieuses: Jacques DesBaillets, Roger Baulu, Jeanne Maubourg, Huguette Oligny, Pierre Dagenais, Jean-Louis Roux.

Ces premiers contacts avec la France libérée, ces premiers dialogues en direct ont parfois pris la forme de reportages d'événements culturels dont une première mondiale assez audacieuse, compte tenu des moyens techniques disponibles à l'époque.

C'était à l'automne de 1946. L'Université de Montréal, appuyée par une souscription populaire, avait largement contribué à rééquiper les laboratoires et la bibliothèque de l'Université de Caen ravagée par la guerre. Et pour revêtir l'événement de la solennité requise, il avait été proposé de remettre un doctorat honorifique au recteur de l'Université de Caen, Monsieur Jean-Robert Mazet. Or celui-ci se trouvant dans l'impossibilité de venir au Canada et d'accepter en personne le titre qu'on lui offrait, il fut décidé de conférer le grade par ondes courtes. Tout simplement.

C'est ainsi que le 30 novembre 1946, le Service International de Radio-Canada et la Radiodiffusion française furent reliés en duplex. Et qu'en présence du doyen Edouard Montpetit, le corps académique et les invités de marque assemblés dans le grand amphithéâtre de l'Université de Montréal, Mgr Maurault conféra solennellement un doctorat honorifique à un récipiendaire invisible. Cette mise en scène inusitée donnait à la cérémonie la saveur trouble d'une séance de spiritisme. M. le recteur êtes-vous là? Visiblement ému, le recteur de l'Université de Caen, présenté depuis Paris par le général Vanier, ne put s'empêcher de marquer son étonnement en entendant les applaudisse-

ments «canadiens» traverser l'Atlantique et ponctuer plusieurs passages de son allocution de remerciement.

Une fois le Canada relié à l'Europe et l'Afrique par ondes courtes et le dialogue bien engagé avec les pays de langue française, René Garneau s'est senti attiré par une autre grande entreprise naissante, elle aussi reliée aux conséquences de l'après-guerre. Soudainement conscient du rôle que prenait alors le Canada dans le concert des nations, la nécessité lui était apparue de dresser l'inventaire de nos ressources culturelles et scientifiques dans le but d'en encourager l'avancement et de mieux servir le nouvel essor du pays. C'est à ces fins que fut créée la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences, la première dans notre histoire, et dont René Garneau devint le secrétaire français.

À ce titre et surtout parce qu'il possédait cette précieuse intelligence des choses de l'esprit, il s'est intéressé à toutes les disciplines qui faisaient l'objet des études de la Commission. Mais l'expérience qu'il venait de vivre au Service International l'avait particulièrement préparé à juger toute l'importance de la «projection» du Canada à l'étranger, de même que la valeur des échanges culturels. René Garneau a donc tout naturellement et largement contribué à la rédaction de la cinquième section du Rapport Massey: «Relations culturelles avec l'étranger.»

D'autant plus qu'à cette époque, nous avions conclu un accord d'échanges avec la Radiodiffusion française portant, entre autres, sur une série intitulée *Musique et Musiciens du Canada* dirigée par Jean Beaudet et que René Garneau avait accepté de commenter. Combien d'auditeurs du réseau français de Radio-Canada se souviennent de ces concerts du dimanche diffusés à midi trente, heure de Montréal, et relayés par la RDF à 18h30, heure de Paris? Car cette série n'a pas fait que révéler les noms et les oeuvres de nos compositeurs aux seuls auditeurs euro-

péens. Un vaste auditoire canadien a très probablement entendu alors pour la première fois des compositions de Pierre Mercure, Jean Papineau-Couture, Clermont Pépin, Jean Vallerand, Lionel Daunais, François Morel, Roger Matton, Michel Perrault. Sans doute, les noms de Claude Champagne et Georges-Émile Tanguay étaient déjà plus connus chez-nous, mais d'autres, par cette série, trouvaient une place sur nos ondes en première audition, canadienne et mondiale: Sir Ernest MacMillan, Healy Willan, John Weinzweig, Alexander Brott, Barbara Pentland, Harry Somers, Violet Archer, Jean Coulthard.

Rien d'étonnant, dès lors, que l'étape suivante de sa carrière conduise René Garneau au ministère des Affaires extérieures et qu'on le retrouve bientôt attaché culturel à Paris où il applique sur le terrrain les politiques de connaissance et mise en valeur de nos ressources artistiques à l'étranger recommandées par le Rapport Massey.

D'autres rappelleront, très sûrement, sa belle carrière diplomatique, son action intelligente et féconde dans les milieux intellectuels et artistiques, le succès de ses nombreuses initiatives dont la grande Exposition Pellan, au Musée national d'Art moderne à Paris, le numéro spécial des *Cahiers de l'ouest*, consacré au Canada et le périodique *Études canadiennes* demeurent parmi les plus belles réussites des échanges franco-canadiens en matière culturelle.

Indéniablement, René Garneau est devenu par la haute qualité de ses études critiques, une de nos grandes figures littéraires qui fait désormais autorité au Canada comme en France. S'il admirait chez ses auteurs préférés une vertu qu'il estimait particulièrement—la fidélité—et dont il s'est abondamment expliqué en parlant, comme lui seul savait le faire, d'Alain Grandbois et d'Anne Hébert, c'est qu'il était lui-même toujours resté fidèle à sa vocation littéraire et à l'enseignement de ses maîtres

à la Sorbonne. Ce «principe de continuité» comme il l'appelle, s'applique à toute sa carrière: à Paris, à Bruxelles, à Berne, à Bordeaux. Une constante qui se retouve finalement à Montréal où son vif intérêt pour l'histoire et l'évolution des lettres canadiennes le font souvent collaborer aux *Écrits du Canada français* et aux émissions de Radio-Canada International.

René Garneau ayant toujours—par cette forme de modestie que Gide associait à la notion de classicisme—obstinément résisté à la tentation de publier, les quelques textes inédits reproduits dans ce volume seront pour bon nombre de lecteurs une heureuse découverte. Quant à ceux qui admiraient depuis longtemps son esprit d'analyse et de synthèse, la fluidité de sa pensée et de son écriture, la justesse et la mesure de ses jugements, ils y retrouveront ces qualités essentielles qui font de René Garneau un grand classique canadien.

Montréal, 20 novembre 1983.

RENÉ GARNEAU ET LES ARTS

Andrée Paradis

Pour qui se souvient d'avoir visité en compagnie de René Garneau une belle cathédrale de France ou une modeste église de la campagne québécoise, il ne fait aucun doute que les arts plastiques, l'architecture en tout premier lieu, occupèrent une place prépondérante dans ses admirations et dans son besoin d'entendement. Seule la littérature a pu dépasser en intensité l'intérêt soutenu qu'il a voué à tous les arts jusqu'à la fin de sa vie.

Ce disciple d'Alain trouvait dans la beauté des temples religieux un «écho plus fort que l'homme». Il découvrait dans les pierres ajoutées l'une à l'autre, à travers les siècles, en un geste précis qui appelle et dessine, la preuve d'une désirable continuité. Il admirait cette puissance de la chose qui dure et que les monuments anciens recèlent. Sensible au fait qu'il existe entre la religion et l'art une liaison étroite, cet homme de foi appréciait dans la solidité des murs, dans l'élancement des piliers ainsi que dans la légèreté des voûtes, le métier de l'artisan capable, à force de perfectionnement, de contribuer à l'harmonie de l'ensemble architectural. Il était intarissable quand il commentait la beauté des chapiteaux, ceux d'Aulnay en particulier, qui comptent parmi

les plus fabuleux par le sujet: une représentation rare d'éléphants et d'aigles.

Mais l'architecture n'aurait pas su l'absorber entièrement au détriment de la peinture, de la sculpture et de la gravure, formes d'expérience plus sensuelle dans le champ visuel. Avec ses amis Jules Bazin et Gérard Morisset, n'a-t-il pas longuement discuté de la perfection technique des oeuvres, du souci du beau métier, mais également «de la lisibilité du tableau, de son accessibilité à toutes les intelligences et à tous les regards». Ses goûts, même quand il s'intéressait à l'art contemporain, demeuraient classiques. Commentateur de Racine et de Pascal, il avait pour Nicolas Poussin une véritable passion. Il trouvait chez ce peintre, avec son jugement d'homme du 20e siècle, le merveilleux équilibre qui naît d'une composition rigoureuse et la hardiesse et la fraîcheur des formes et des couleurs. Éclectique dans ses goûts, il faut aussi tenir compte des nourritures qu'il recevait d'Apollinaire, de Stendhal et de Valéry. Ces peintres de l'âme, des sentiments et des multiples paysages n'avaient rien en commun sinon l'usage qu'ils faisaient des mots au lieu de la couleur pour s'exprimer. Apollinaire a été non seulement à l'origine de son goût pour la poésie (ses essais sur Alain Grandbois et Anne Hébert en témoignent), mais aussi par ses textes critiques sur l'art, un éveilleur de qui il n'acceptait pas tout d'emblée, par ailleurs. Par contre, le plaisir que René Garneau trouvait dans les textes de Stendhal en était un de complète identification: il se sentait semblable à cet homme pour qui les «bonheurs d'expression ne sont rien d'autre que le bonheur de l'âme elle-même»[1]. Mais, curieusement, le culte qu'il vouait également à François Mauriac brouil-

1. Claude Roy, *Stendhal par lui-même*, Bourges, Éditions du Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1951. 191 p.; illus. en noir et blanc.

lait les pistes stendhaliennes. Il était partagé entre l'être «déchiré de scrupules» pour qui la vie chrétienne malgré ses souffrances peut conduire à la paix, à la joie purifée, en autant qu'elle passe par l'amour et cette autre solution décrite par Claude Roy quand il parle de Stendhal, «qu'il n'y a pas d'autre moyen de faire un chef-d'oeuvre (table, pont, tableau, loi mathématique ou livre) que de faire de sa propre existence un chef-d'oeuvre... que la technique, la morale, l'esthétique et la politique sont une seule et même activité dont Stendhal nous démontre l'unité d'une façon exemplaire[2]».

Ce goût de l'unité, de l'harmonie et de l'ordre, René Garneau le trouvait dans les arts. En 1949, il devient secrétaire adjoint de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada et corédacteur, avec le secrétaire Archibald Day, du rapport de la Commission. Dans ce milieu d'enquête et de réflexion il allait donner sa première contribution importante au monde de l'art. Son influence discrète auprès des commissaires, sa capacité de convaincre et le soin qu'il apportait au choix des auteurs des études spéciales sur les arts au Canada allaient marquer la première étape de nos inventaires dans le champ culturel. Le chapitre *l'artiste et l'écrivain* fourmille de réflexions pertinentes extraites des rapports soumis à la Commission. Une des questions à l'étude, l'à propos d'une peinture canadienne, devait susciter un grand nombre de témoignages contradictoires. Un jeune peintre de Montréal proposa une définition qui semble acceptée depuis: «la peinture canadienne n'est canadienne qu'à la condition d'être d'abord de la

2. *Ibid.*

peinture; c'est-à-dire qu'elle relève de l'esprit qui est transcendant au sujet, qui dépasse le sujet. L'oeuvre prévaudra par la valeur humaine de l'impression qu'elle créera et non pas par le sujet»[3]. Les tendances dont il était question au début des années 50 étaient radicalement opposées à l'esprit qui avait contribué à la renommée du Groupe des Sept. Les contemporains de l'époque s'attachaient à traduire une expérience intellectuelle ainsi que l'incertitude de la vie moderne en tenant compte de la révolution picturale qui s'opérait depuis le début du siècle et qui avait mis du temps à rejoindre le Canada. Le rapport a fait état des problèmes et du statut des peintres canadiens. Au début des années 50, la peinture canadienne ne jouissait pas d'une considération suffisante, ni auprès des milieux officiels, ni auprès des particuliers. Les artistes étaient laissés à eux-mêmes et souffraient de cette indifférence. Et pourtant, au point de vue qualité, le rapport souligne que le niveau de certaines expériences est exemplaire. Déjà Pellan a eu une exposition à Paris avant la guerre, de même que Robert LaPalme à Rome et à Paris, d'autres jeunes artistes, dont Riopelle et Borduas, se font connaître à New-York. Le chapitre sur la sculpture démontre que même si c'est un art qui est généralement moins reconnu que la peinture, il a été au Canada, et il le demeure, le plus durable des arts. «Le souci de la sculpture a toujours été le fait d'une société mûrie et à cause de sa permanence, cet art nous transmet en bonne partie tout ce que nous gardons de civilisation du passé»[4].

L'identification des problèmes des sculpteurs est assez

---

3. *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada, Ottawa, 1951.*
4. *Ibid.* p. 249.

semblable à ceux des peintres, mais il faut encore y ajouter les obstacles que suscitent les matériaux, le peu de mobilité des oeuvres, le temps qu'exige l'exécution d'une oeuvre. Un fait intéressant y est souligné: «la société des sculpteurs a fermement protesté contre la ligne suivie par le gouvernement fédéral ainsi qu'elle se manifeste, par exemple, dans le plan de la capitale qui ne prévoit ni sculpture, ni consultation de sculpteurs»[5]. Heureusement, vingt ans après, cette situation a été corrigée par une décision de la Commission de la Capitale Nationale qui s'est donnée comme mission de rétablir cette forme d'art tangible et permanente au sein de la Capitale. Le rapport pose déjà le problème et l'espoir de solution que nous rencontrons depuis dans l'intégration des arts au moyen des programmes du 1%. «Le sculpteur, tout en se montrant enthousiaste de la collaboration qu'il peut être appelé à donner à l'oeuvre de l'architecte, craint que son inspiration ne souffre d'une association trop intime de la sculpture à l'architecture. Il n'est cependant pas déraisonnable, pensons-nous, de croire que les deux arts pourront progresser de concert et cela sans atteinte à l'indépendance du sculpteur.»[6].

Mais il faut corriger les lacunes du système de relations unissant l'artiste à son milieu, et la recommandation qui devait aboutir à la création du Conseil des Arts du Canada était considérée comme un correctif. Ce Conseil aurait la responsabilité de favoriser la vie artistique au Canada, d'offrir aux organismes artistiques un ensemble de subventions et de services, d'assurer le secrétariat de la Commission canadienne de l'Unesco et de s'occuper de la diffusion de la culture canadienne à l'étranger.

---

5. *Ibid.* p. 250.
6. *Ibid.* p. 251.

Ce rôle de diffusion qui est aussi celui du ministère des Affaires extérieures a permis à René Garneau, dans sa carrière de diplomate, alors qu'après la Commission Massey-Lévesque il exerçait à Paris, dès 1953, le rôle de Premier secrétaire chargé des affaires culturelles, de s'occuper concrètement de la promotion de l'artiste canadien à l'étranger. L'organisation de l'exposition Pellan au Musée d'Art Moderne de Paris, en 1955, a prouvé que ce n'était pas toujours un exercice facile. En 1953, Alfred Pellan était à Paris comme titulaire d'une bourse de recherche de la Société royale du Canada. Le 19 mars, Bernard Dorival, conservateur adjoint du Musée d'Art Moderne, sur l'invitation du chargé des affaires culturelles fit une première visite à l'atelier de Pellan où il put se familiariser avec la totalité des toiles, y compris plusieurs murales et costumes que Pellan avait emportés à grands frais, en vue d'une exposition. La réaction de Bernard Dorival fut enthousiaste. Ayant examiné attentivement chacune des oeuvres pendant plus de deux heures, il se dit parfaitement convaincu du succès d'une telle exposition auprès du public français et il anticipait également une attitude favorable de la critique. La suggestion du Père Alain Couturier que le Musée d'Art Moderne pourrait exposer l'oeuvre d'un Canadien allait enfin se réaliser.

Toutefois, il a fallu plus de deux ans avant d'obtenir une date d'exposition, ce qui nécessita le renouvellement de la bourse de recherche de Pellan et la préparation des premières démarches auprès des Relations Culturelles Françaises. À son tour, Jean Cassou visita l'atelier de Pellan en août 1953 et se dit également favorable à la tenue de l'exposition. Mais, coup de tonnerre, le 17 décembre, M. Erlanger de la Direction des Relations Culturelles informe l'Ambassade du Canada que, par suite de compressions budgétaires, le Conseil d'Administration d'Action Artistique qu'il présidait se voyait obligé de refuser la demande touchant

une exposition des oeuvres de Pellan. René Garneau n'abandonne pas la partie pour autant. Il encourage son ambassadeur à tenter d'autres démarches au quai d'Orsay.

Le 28 décembre 1953, l'Ambassade du Canada exprime de nouveau à la Direction des Relations Culturelles, du ministère des Affaires étrangères, le voeu de voir le Musée National d'Art Moderne prendre l'initiative d'une exposition Pellan, et l'ambassadeur canadien, le général Georges Vanier, qui se préparait à rentrer au Canada, rencontre Georges Bidault à ce sujet. Enfin, le 13 octobre 1954, l'exposition était accordée et devait avoir lieu du 8 février au 13 mars 1955, à la suite à l'exposition d'André Derain.

La première étape étant gagnée, restait la seconde, tout aussi importante: la préparation de l'exposition elle-même dont la France assumait toutes les charges pour les oeuvres qui étaient déjà en France. Restait à obtenir du Canada qu'il expédie, par l'entremise de la Galerie Nationale, 19 tableaux provenant de collections publiques et privées. Les préparations du catalogue allaient bon train, la préface devant être signée par Jean Cassou. La publication aurait 4 reproductions en couleur et plusieurs en noir et blanc. Enfin, le 8 février, trois vernissages soulignèrent la première exposition particulière de 190 toiles et gravures que la France organisait pour un Canadien: le premier vernissage pour la presse et la critique d'art, le second pour les milieux officiels et le troisième pour le grand public qui vint très nombreux. Les réactions de la presse furent enthousiastes et variées. André Breton, dans une phrase, sut les résumer: «Toutes les lampes intérieures au pouvoir de mon ami Pellan».

Après l'action et les années d'ambassade à l'Unesco vint le temps de la réflexion et de l'écriture. Au moment où il préparait l'article sur le sculpteur Jean McAllister, René Garneau avouait que l'écriture le passionnait de nouveau, que les limites du véri-

dique et du vraisemblable entre lesquelles on doit savoir se contenir quand on écrit laissent tout de même plus de jeu à l'expression que la parole. Il sera l'écrivain de peu d'articles, et encore moins, de livres, mais il demeure essentiellement l'écrivain maître de sa langue et de sa pensée et celui qui, toute sa vie, a contribué à faire aimer intelligemment les lettres et les arts. Et dans ce sens, il a réalisé son chef-d'oeuvre.

Décembre 1983.

LA POÉSIE QUÉBÉCOISE LUI DOIT BEAUCOUP

Jean-Guy Pilon

Président de l'Académie canadienne-française

On l'a trop peu dit: René Garneau fut un observateur actif, attentif et très respectueux de la littérature québécoise.

D'abord ici mais aussi beaucoup à l'étranger, tout au long de ces années qu'il a passées dans le service diplomatique. Il lisait la plupart des ouvrages publiées au Québec; il savait en établir les filiations et les correspondances.

Je me souviens avec émotion de ces années du début des éditions de l'Hexagone. Il lisait nos petits recueils d'un oeil sévère mais amical et souvent enthousiaste. Sa situation privilégiée lui donnait accès à beaucoup de journaux littéraires et de revues. Dans des articles brefs, mais bien informés et bien structurés, il traçait des tableaux de la littérature québécoise en marche. Nous n'étions que quelques-uns à connaître l'action positive et généreuse de cet homme.

Personnellement—et je le dis en toute humilité—je lui dois beaucoup. D'autres aussi, sûrement. De même que la littérature québécoise, et en particulier la poésie.

Quand j'ai appris son décès, je me suis dit que nous n'avions peut-être pas été assez attentifs envers cet homme, mal-

gré ses distances et son immense culture.

Serait-il trop tard pour lui dire: hommage et respect...

Le 6 janvier 1984

UNE OEUVRE À POURSUIVRE

Pierre Trottier

En 1964, je pris la succession de René Garneau comme conseiller culturel à Paris. Nous nous connaissions depuis une quinzaine d'années. Je me souviens qu'il m'avait beaucoup encouragé à publier mon *Combat contre Tristan*. Mais en 1964, j'avais des scrupules à lui succéder dans des fonctions qu'il remplissait depuis une douzaine d'années. Il me rassura en me disant qu'il fallait quelqu'un de plus jeune. Je chaussai donc ses bottes... que je trouvai fort grandes: ce qu'il avait comme entregent, relations, amitiés personnelles dépassait tellement ce que je pouvais connaître de Parisiens! Or, ses amis m'accueillirent d'abord en son nom, comme successeur, ou encore comme héritier. Un héritier bien content d'un tel legs. Il faut savoir que René n'avait pas de budget culturel régulier pour comprendre que tout cela était le fruit de son rayonnement personnel, ce qui en dit long sur sa culture, car on ne devient pas une personnalité parisienne si on n'en a pas l'étoffe. Lui, l'avait. Il était avec toute sa culture, notre culture à Paris, avec toute sa présence, notre présence à Paris. Cela, c'est une oeuvre et je tiens à lui en rendre hommage

comme successeur et donc témoin immédiat. J'allais dire: bénéficiaire direct, ce qui est exact et qui fait que je lui dois une reconnaissance énorme, bien au-delà de ces quelques lignes. Évidemment, ce fut une oeuvre accomplie à l'étranger, mais ce n'est pas une raison pour ne pas la reconnaître. Oeuvre diplomatique, oeuvre discrète, oeuvre de tact, car il était bourré de tact, essentiellement ductile et excellent conducteur. À chacune de nos rencontres, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, il m'encourageait comme au temps du *Combat contre Tristan*: «poursuis ton oeuvre», disait-il. Maintenant qu'il n'est plus là, c'est à nous de poursuivre la sienne.

RENÉ GARNEAU:
UN TÉMOIN DE LA FIDÉLITÉ

Jean Mouton

René Garneau a toujours vécu de la vie de l'esprit, par ses propres écrits d'abord mais aussi (et d'une façon constante) par l'attachement qui le lia, à travers les oeuvres des autres, à la notion de littérature. Notion qui, selon l'angle où on l'envisage, est la plus frivole ou la plus essentielle: la littérature, qui exprime les aspirations et les cris de l'homme, contient ce qu'il y a de plus intérieur en lui;—et cela sous une forme qui se veut de plus en plus solide, qui tend à atteindre, si possible, l'indestructible. Mais bien souvent la littérature n'évoque que l'éphémère, cet éphémère qui d'ailleurs semble plus séduisant pour la majeure partie des lecteurs.

Dans les hautes fonctions dont il fut chargé par le Gouvernement canadien, René Garneau attacha une extrême importance à la multiplication des rapports entre les esprits; et, dans ces relations, il ne manqua jamais d'accorder la prééminence aux oeuvres qui s'élevaient en toute certitude au-dessus des autres. Plus que sur la quantité des échanges il mettait l'accent sur l'authenticité de leur valeur. Dédaigneux de toute ostentation, ayant en horreur les «m'as-tu-vu de la littérature», il fut un seigneur des lettres. Il montra cette maîtrise à l'occasion des négociations

qu'il entreprit dans le domaine culturel, en particulier en 1952 lorsqu'il mit sur pied un projet qui fut désigné sous le titre de «rapport Massey», du nom du recteur de l'Université de Toronto devenu Gouverneur Général du Canada. Celui-ci, de concert avec le Père Georges-Henri Lévesque, voulait établir le bilan intellectuel du Canada à cette époque, bilan qui témoigna d'une forte vitalité.

Très au fait de toute la production littéraire contemporaine, René Garneau n'en était pas moins réticent à tout ce que la mode comportait d'artifice: la plupart des oeuvres contemporaines s'en tiennent à la surface des choses, sans que pour autant leur regard saisisse avec exactitude la réalité mouvante de cette surface. René Garneau avait besoin d'atteindre la profondeur; et tout récemment il tentait de suivre les «dédales sourds» d'Anne Hébert dans son roman *Les fous de Bassan*, dont le mystère s'apparente à celui de tragédies antiques.

La personnalité de René Garneau se définit parfaitement par les liens intérieurs qu'il a toujours gardés avec quelques écrivains. Et d'abord François Mauriac qu'il visita à plusieurs reprises et dont on imagine aisément le sourire, volontiers un peu distant à l'approche d'un jeune intellectuel à la recherche de conseils,—mais sourire qu'il dut vite retenir lorsqu'il sentit devant lui un esprit aussi ferme, et aussi peu sensible aux illusions de l'air du temps. René Garneau était destiné à rencontrer François Mauriac, conscient qu'il était du sens du péché pour expliquer la condition tragique du monde, mais aussi de la dimension de la miséricorde engendrée par la Rédemption. En dehors de François Mauriac lui-même, il fut très attiré par les écrivains catholiques: Léon Bloy, Georges Bernanos. On trouve souvent dans ses écrits un intérêt pour les prêtres qui ont quitté leur état, manifestant à leur égard une compréhensive sympathie—à une époque où ces départs posaient des questions encore plus douloureuses

qu'aujourd'hui. À François Mauriac encore, il se rattache par le sentiment si vif en lui de la tendresse, dont il analysa les thèmes dans les livres, particulièrement aimés de lui, de Gabrielle Roy.

À côté de cet écrivain tutélaire, se situe également pour lui Alain Grandbois en qui, encore plus qu'un poète libre, il voyait un poète libéré, et libéré non pas de ses racines canadiennes auxquelles il tenait fortement, mais libéré de la crainte de trop s'épandre dans l'universel. Comme Alain Grandbois, René Garneau aspirait à être lui-même, mais aussi à sortir de lui-même. Un premier thème auquel il avait adhéré était celui de la familiarité de la mort; il a dû souvent répéter cette strophe du poète:

Est-ce déjà l'heure
Ma tendre peur
Est-ce déjà l'heure
De demain

Cette proximité, René Garneau l'éprouva d'autant plus après la mort de Jacqueline qui lui échappa un jour, par surprise, comme entraînée par une aile d'ange.

Cette familiarité de la mort le rend solidaire de destins exceptionnels: celui de Saint-Denys Garneau, dont la mort solitaire l'avait toujours angoissé, celui d'Albert Camus dont la noblesse l'avait fasciné. Au cours d'une longue conversation en 1954, il m'avait dit combien les pages sur «la pensée de midi» dans *L'homme révolté* l'avaient retenu: la passion révolutionnaire se confond avec un besoin de démesure et, pour les tenants de cette démesure, la sagesse de ceux qui veulent s'en délivrer paraîtra toujours une «pauvre sagesse». Il arrive à la démesure de frôler la sainteté, lorsque son déchaînement provoque la folie d'un Nietzsche. Mais René Garneau, comme Camus, refusait cette

démesure qui est celle de la révolution. C'est la révolte qui est liée à la mesure: la révolte devenait ainsi une exigence de la nature humaine, dont «la Méditerranée, où l'intelligence est soeur de la dure lumière, garde le secret».

René Garneau se trouvait donc en bonne position pour aborder la littérature, à laquelle il donnait une participation entière, mais en prenant un recul. Il fut toujours en état d'éveil: ceux qui suivent avec trop de zèle les incitations littéraires de leur temps finissent par subir une sorte d'automatisme. Il faut que quelqu'un les aide à retrouver la liberté dans leur marche. Son autorité n'était pas impérieuse; il comptait beaucoup plus sur la persuasion. Il avait été frappé par la remarque de Paul Valéry qui estimait que tout écrivain en France était entré dans «un lieu où il y avait beaucoup de monde». La naissance de «l'intellocratie» était un phénomène qui avait retenu René Garneau. Ainsi aborde-t-il Roland Barthes avec intérêt, car ce qui est nouveau ne doit pas être délaissé; mais il s'avance avec prudence devant la prétention de l'école structuraliste de placer le langage sur un mont élevé, d'où tout découle. Trop souvent le langage seul a engendré la pensée, et les rhéteurs n'ont cessé de le démontrer. Reste qu'une pensée, digne de ce nom, cherchera toujours à créer son propre langage. Une chose n'existerait que lorsque le langage l'a créée. Cette perspective permet de nier toute réalité métaphysique, toute vie spirituelle; et l'on sait quelle fortune cette perspective, encouragée encore par les découvertes électroniques, a connue de nos jours. René Garneau fut un des premiers, il en eut le courage, à déceler l'aspect brillant de cette méthode, virtuosité qui peut devenir mortelle. Il aurait trouvé un écho et un appui dans les déclarations d'hommes à l'intelligence particulièrement aiguë. Je pense à Alfred Fabre-Luce dont vient de paraître un livre posthume *Double Aventure*: «Le structuralisme aura été, en littérature, une tentative puérile d'éliminer l'auteur de l'oeuvre

qu'il a écrite». Je pense également à Georges Poulet: «... ne pas se laisser prendre au piège des structures. Celles-ci, en mettant les choses au mieux, ne sont en général qu'un arrangement tardif pour donner un aspect externe et décoratif à ce qui ne se révèle jamais que dans une pénombre aussi complexe qu'ambiguë.».

Avant tout René Garneau illustrait «la vieille et sainte vertu de fidélité»: être fidèle, c'est reconnaître la force de ce qui nous a atteint un jour au plus profond de nous-même, et c'est continuer à y adhérer. Plutôt qu'une recherche à tout prix d'une nouveauté illusoire, René Garneau considérait la littérature non pas comme un reflet de la vie, mais comme la vie elle-même. Il ne suffit pas d'innover, il faut avant tout revivre.

CHOIX DE TEXTES DE RENÉ GARNEAU



AUTO-PORTRAITS

I

Monsieur Louis Dantin
Cambridge, Massachusetts
États-Unis

Paris 15 mars 1932

Cher Monsieur Dantin,

Si l'enfer est pavé d'hommes à bonnes intentions, on aura le bonheur de m'y rencontrer car il y a un mois que je veux répondre à votre trop aimable envoi et le printemps se lève sur ma négligence.

Je dois vous dire à ma décharge, cependant, que j'avais décidé d'attendre la parution d'un article sur les lettres canadiennes où il est, souventes fois, question de vos jugements sur notre littérature afin de l'inclure dans ma lettre en guise de remerciement. Comme le rédacteur en chef de la revue est en vacances et que mon «papier» ne paraîtra pas avant son retour vous aurez donc l'ennui de me lire une autre fois. Votre métier de critique a dû vous habituer à ce genre d'épreuves!

D'abord je me présente. René Garneau, canadien d'origine, français de coeur et d'aspiration. 24 ans d'âge. Marié. Pas

---

Le titre est de nous.

d'enfants. Licencié ès lettres de l'Université de Paris. Ai fait mes études secondaires au séminaire de Québec. (8 ans de prison, de refoulement et d'abrutissement). Pour deux ans encore à Paris. Étudié philosophie en vue d'une autre licence. Serait tout à fait l'âne à bonnet carré si certains goûts pour la création littéraire ne l'entraînaient pas quelques heures par semaine dans d'interminables rêveries pendant lesquelles il écrit des contes et des nouvelles. Veut devenir professeur en Amérique parce que ça lui permettra de vivre dans un climat intellectuel et de gagner sa pitance et celle de sa femme qu'il adore tout en lui laissant le temps d'écrire. Son stylo a des démangeaisons folles. N'a aucune religion si ce n'est celle de l'art, un culte: celui de la pensée humaine sous toutes ses formes.

Voilà à 24 ans le portrait (moral seulement, Dion vous décrira mon académie si cela vous intéresse) de celui qui depuis l'âge de 16 ans,—depuis un soir où écoeuré de l'atmosphère où il vivait, ouvrit le livre de Nelligan et se sentit l'âme remplie d'admiration pour vous qui l'aviez compris et aimé,—vous connaît et vous admire.

Je suis heureux que le passage de mon ami Dion à Paris ainsi que la composition d'un article a été l'occasion d'une rencontre que je souhaitais de tous mes voeux. Vous avez de grands et fidèles amis à Paris, Simone Routier, M. Gaston Picard, etc., avec lesquels très souvent je m'entretiens du nécessaire effort de libération de la pensée canadienne dont, sans bruit, vous devez être le principal artisan.

Vos pages sur «la langue française comme moyen d'expression[1]», si je me souviens bien, sont la preuve d'un équili-

---

1. Louis Dantin, *Gloses critiques*, Éditions Albert Lévesque, Montréal, 1931, pp. 169-177.

bre de jugement, d'un sens des nuances qui ne peuvent que vous valoir toutes les adhésions intellectuelles des jeunes qui ne sont pas prêts à renier aussi vite que Pelletier et le groupe des intégraux canadianisants une langue et une pensée dont ils vivent depuis les débuts de leur formation.

Vous êtes indulgent, cher Monsieur Dantin, non à la façon d'un Camille Roy qui me semble pardonner les «péchés littéraires commis à l'ombre de nos érables»—c'est une expression d'Harvey je crois—avec d'autant plus de facilité et de bonne humeur qu'ils lui fournissent l'occasion d'étaler ses connaissances en nappes sonores et d'exposer ses richesses intérieures à la façon d'un paon qui montre son plumage... et son derrière aussi.

Votre critique part de l'objet pour revenir vers l'objet ou vers l'idée générale d'esthétique que l'on peut en faire sortir. La critique de Monseigneur Roy part de l'objet et s'anéantit dans le sujet. Cela s'exprime en termes barbares mais je sais que vous voyez ce que je veux dire. Le trouverez-vous juste? Je l'espère.

Et puis comme mon admirable maître M. François Mauriac, je n'aime pas la littérature des curés. Ils introduisent dans leurs jugements de valeur un continuel point de vue moral qui n'a pas sa place dans une esthétique sérieuse. Vous l'avez bien démontré d'ailleurs et d'un point de vue philosophique auquel la rhétorique de nos critiques-curés ou curés-critiques n'a pas l'habitude de se placer. Il y a un dualisme essentiel entre le jugement esthétique et l'approximation morale. La belle synthèse[2] que vous avez écrite sur ce sujet prend pour vos jeunes admirateurs et disciples de Paris, valeur de canon.

---

2. *Idem*, L'Art et la Morale, pp. 211-222.

Je voudrais vous dire aussi avec quel intérêt j'ai lu vos contes,[3] avec le livre d'Harvey je les place au premier rang de nos oeuvres d'imagination. Il y a chez vous une absence de rhétorique, une simplicité, des coulées de style racinien que je n'ai pas trouvées dans *L'homme qui va*[4] plus brutal, à certains moments plus fort, mais jamais aussi français que vos délicieux petits contes.

Le seul reproche!—celui du disciple très attaché à son maître—le papier qui les porte. Je ne sais si j'ai une mordibité particulière du toucher mais j'ai vraiment souffert en palpant ce quelque chose, qui tient à la fois du coton et du papier d'emballage, sur lequel ils sont imprimés. Ça m'a donné une impression de marécage où se seraient enfoncées les plus belles de nos fleurs canadiennes.

Nonobstant le papier—c'est ainsi que l'on écrit dans la célèbre revue *Le Canada Français*—je vous ai relu et la beauté vraiment nouvelle chez nous de ces contes «*m'afflige à la sentir morfondue par le cadre...*».

Cher Monsieur Dantin, je vous remercie de votre envoi. Je vous fais mes excuses pour le long retard de ma réponse et vous prie d'oublier les bêtises de ma lettre pour ne vous souvenir que de l'admiration sincère et de l'affection respectueuse de votre lointain disciple.

René Garneau
20 rue Cassette
Paris VIème

3. Louis Dantin, *La Vie en Rêve*, Librairie d'Action canadienne-française, Montréal, 1930.
4. Jean-Charles Harvey, *L'homme qui va...*, Louis Carrier et Compagnie, Les Éditions du Mercure, Montréal et New York, 1929.

II

C'ÉTAIT HIER

C'était hier! J'emprunte ce titre, comme quelques-uns d'entre vous l'ont reconnu, à la pièce d'Harold Pinter, où trois personnages s'abandonnent pendant une soirée au vertige de leur passé commun. On parle, soudain la réalité fait irruption dans le rêve et le rêve se fige un instant dans le réel. Et l'on croit vivre seulement dans le pur souvenir alors que, comme Alain l'avait compris cinquante ans avant Pinter, «toujours, même dans le souvenir, nous nous élançons vers le temps qui vient, comme fait l'action même». Se souvenir, ajoutait-il, c'est recommencer.

C'était hier! Un Canadien de 20 ans, comme cent autres du même âge à cette époque, allait demander à un pays, que des maîtres canadiens lui avaient appris pendant toute sa jeunesse à regarder comme la patrie de son intelligence, le havre de son inquiétude et l'oasis d'apaisement de sa soif, de tenir toutes ces promesses. Des maîtres, aux noms maintenant perdus dans le temps, s'étaient engagés comme ça, devant nous, comme si Paris, comme si la France le leur avait permis. Et il fallait que la France répondît. Comme à tant d'autres de ma génération, comme à ceux qui la cherchent ainsi que nous l'avons fait, *généreuse* elle a donné sa réponse. Et si je prends le droit de parler de moi aujourd'hui, c'est que les circonstances m'ont permis de devenir un interprète. Ce que je raconte n'est que la version personnelle

d'une expérience aux formes multiples, vécue à leur manière et dans leur sens par un grand nombre d'autres.

Alain Grandbois, s'il était ici ce soir, vous dirait beaucoup mieux que moi, parce qu'il est poète, ce que nous avons trouvé et ce dont nous avons vécu dans ce quadrilatère de grâce, de joie, et parfois du spleen que forment les quais de la Seine, les rues de la Montagne Ste-Geneviève, le Luxembourg, Raspail et la rue du Bac. D'autres écrivains comme Robert Choquette, Jean Éthier-Blais, Roquebrune, qui ont déjà livré une part de leurs secrets, certains de mes compagnons de 1929 comme Jules Bazin, Pierre Smith, Alfred Pellan, Paul Robert, qui ont jalousement gardé les leurs jusqu'ici, pourraient apporter aussi chacun leur pierre à l'évocation que je veux faire du château du temps perdu et si merveilleusement retrouvé. Peu importe qui est l'interprète. Je ne suis que l'un d'entre ceux qui ont droit de se souvenir.

Le soleil est clair sur Paris ce matin de septembre 1928. Je suis sur la plate-forme d'un autobus. Pour le Parisien, c'est une matinée comme les autres, gentiment bruyante, un jour sans précipitation où le quotidien reprend sourdement sa place dans la vie, comme les hommes s'étirent au lever. Je suis à Paris depuis quelques jours. Cette fois, c'est sérieux. Les fantaisies du tourisme que j'avais connues auparavant sont terminées. Je m'installe pour quelques années, le temps d'une lente licence. Il faut tenter de vivre. L'autobus dévale vers le boulevard St-Michel. Je descendrai bientôt au coin de la rue Racine où Alain Grandbois habite. Mais j'ai le temps de déplier mon journal.

Ce jour-là, c'était l'*Action Française*, un quotidien sous forme de comprimé qui sentait bon le papier fraîchement imprimé, où l'on trouvait tous les jours trois des signatures les plus brillantes de la France: Maurras, Daudet, Bainville, et le jeudi celles, toutes neuves et très prometteuses, de Maulnier

et de Brasillach. Maurras ce jour-là engueulait le Vatican à qui le ciel avait oublié de dire que c'était une sottise de mettre à l'index un journal aussi positivement attaché à l'Église que l'*Action Française*; Daudet disait des choses fort osées dans un langage encore plus retroussé au Ministre des Affaires Étrangères, Aristide Briand; et Bainville, comme d'habitude, époussetait l'histoire, comme on fait d'un vieux costume, pour qu'elle s'ajuste enfin à la réalité politique de l'époque.

Les autobus du temps allaient bon train. J'étais arrivé chez Grandbois. Nous nous connaissions depuis toujours à Québec et la différence d'âges ne nous empêchait pas de partager tout ce qui se partage entre 20 et 30 ans. Il vivait au quatrième d'un immeuble voisin de l'Odéon, rue Racine, presqu'au coin de la rue Corneille. C'était, vous en conviendrez, un environnement qui avait valeur de présage. Nous parlâmes d'abord de Québec qui, à l'époque, grandissait en sagesse et en beauté, et puis débuta entre nous sur un mode nouveau, parce que nous étions à Paris, cette conversation légère et importante, tout au moins pour moi, qui n'a jamais cessé depuis 40 ans, et à laquelle je supplée, pendant les longs intervalles de silence qui se sont installés entre nous, par le recours à ses livres.

Grandbois avait la réputation d'être lié à un Paris que nous ne pouvions qu'imaginer. Il était l'Éliacin du Sanctuaire des Lettres. Il n'avait encore rien publié de ce qu'il écrivait, et devait maintenir ce silence pendant une douzaine d'années. Sauf pour ce recueil de ses premiers poèmes qui parut à Han-Kéou vers 1934 qui reste introuvable au Canada, et dont la Chine devrait bien nous envoyer quelques exemplaires au titre des relations culturelles. Sa tactique de pénétration à Paris était simple, mais elle supposait une conscience lucide de ses possibilités. Il demandait à la littérature et aux écrivains de l'aimer avant de leur donner lui-même des gages. On le disait bien introduit chez Pierre

Benoit, que j'admirais alors pour l'*Atlantide* et *le Désert des Agriates*. J'admirais infiniment plus Supervielle, dont Grandbois fréquentait les deux filles. Chez-lui, des livres de Morand, de Fargue et d'un bon nombre d'auteurs de l'écurie Gallimard, étaient dispersés autour de l'inépuisable, parce que toujours renouvelée, bouteille de whisky, et ses sacs de voyage restaient perpétuellement à la portée de la main.

Cette année-là, jusqu'au moment de son départ en Chine, nous nous vîmes souvent. Il y eut même une tentative de cohabitation qui tourna court parce que ne connaissant pas encore l'un et l'autre l'utilité des agendas, nous donnions trop de rendez-vous aux mêmes amis, aux mêmes heures, pour discuter des mêmes choses. Mais comme il était séduisant, princier et amical. Quarante ans à l'avance c'était lui le prince charmant de Michel Delpech. Il faut toujours commencer par les poètes pour être sûr de bien finir avec eux.

Je savais cela déjà puisque l'année de mon bachot à Montréal, nous étions allés, en groupe, conduits par un bon père du Gésu, rendre visite au pauvre Émile Nelligan à St-Jean de Dieu. Nous amenait-on là pour nous détourner de la poésie? Je ne le crois pas. Le père savait qui était Nelligan et s'il était bon moraliste, il n'était pas le moins du monde moralisateur. C'était un après-midi d'hiver, Montréal était lourd de neige. Entre les interminables murs d'un univers clos dont il ne devait jamais s'échapper, nous vîmes venir dans une sorte de tangage, un balai à la main, l'auteur des plus beaux poèmes canadiens publiés jusqu'à lui. Hélas, Nelligan avait «sombré dans l'abîme du rêve». Ce premier maître du verbe chez-nous ne parlait plus que par monosyllabes. À une question qui lui fût posée: «Qu'est-ce que vous faites, vous lisez?», il répondit: «Je moppe». Cette expression, qui voulait dire, vous l'avez compris, «je balaie», était peut-être une préfiguration de ce qu'on appelle maintenant le «joual».

En tout cas, voilà ce qu'alors la vie avait fait de la poésie chez-nous.

Quelques mois s'étaient passés après cet incident et un soir de printemps, toujours à Montréal, dans la salle de notre Collège, la poésie revint chez-nous transfigurée. Un tout jeune homme, qui avait à peine l'âge des plus âgés de mes camarades, devait présenter son premier recueil de poèmes et en réciter quelques-uns devant les personnalités de Montréal susceptibles de l'apprécier, lui, et de nous éblouir, nous. Sur un clavier différent de celui que Grandbois allait utiliser plusieurs années après, Robert Choquette venait de faire entendre ses premiers accents. Le poète du très beau *Metropolitan Museum* et de la *Suite Marine* était né. Pour ceux qui, avec moi, avaient failli perdre espoir en la poésie devant le délabrement de Nelligan, elle revenait sous les traits d'ailleurs très séduisants d'un jeune homme fraîchement sorti de Loyola College.

Il y avait loin dans l'espace entre Grandbois à Paris à la fin des années 20 et Choquette à Montréal à la même époque, comme il y a un écart entre l'un et l'autre non pas dans la qualité mais dans la nature du génie. Si je vous entraîne à franchir cet écart pour les retrouver tous les deux dans mes souvenirs, c'est que dans mes besognes critiques je n'ai jamais pensé à l'un sans évoquer l'autre, et c'est qu'après tout, il faut bien un jour revenir chez-soi, passer de Grandbois à Choquette même si pour revenir chez-moi j'ai pris plus de 20 ans à le faire. Mais au moment où je quitte Grandbois à ma première visite chez-lui, rue Racine, je suis bien décidé que chez-moi ce sera Paris, la France, et cela pour longtemps.

La date des inscriptions à la Sorbonne est arrivée. On est en octobre. Je fais comme tous les nouveaux venus qui choisissent de suivre trois fois plus de cours qu'ils ne peuvent en absorber. Les feuilles mortes tombent dru et le trop plein de cours

tombera lui aussi. Parmi mes camarades, je remarque une tête blonde de Normand dont la suffisance m'agace. Pendant trois ans, ce jeune homme et moi nous nous suivrons d'une salle de cours à l'autre, d'une salle d'examen dans la suivante avec un évident désir de ne jamais nous parler, même si dans la liste des admis à la fin de chaque années nos noms, par la fatalité de l'ordre alphabétique, se suivent immanquablement. Gautier fera une belle carrière dans le métier de critique dramatique au *Figaro*, il comptera beaucoup moins par ce qu'il dit que par ce dont il ne parle pas. C'est une réussite, je pense, de pouvoir bâtir sur le vide. En réalité, la vie me donne tort, Gautier vient d'entrer à l'Académie Française.

En revanche, dès les premiers cours, j'entre en relation avec un garçon trapu, aux cheveux serrés, aux grosses lunettes, bloqué dans un costume étriqué. Il a 20 ans et déjà sa démarche est lourde, presque accablée. Est-ce là ce qui me porte à penser que le destin l'a choisi? Je consulte les jeunes filles de première année qui ont déjà dressé les fiches d'identité des nouveaux venus. Le garçon s'appelait David Rousset. Il est venu à la Sorbonne par le long détour de la formation supérieure pour l'enseignement primaire. Il est le fils d'un concierge de la proche banlieue. C'est probablement un solide travailleur et il a des idées politiques. Nous sympathisons. Pendant les temps libres, nous nous promenons dans la cour intérieure de la Sorbonne. Il m'interroge sur le Canada. Je le fais parler de sa jeunesse en évitant de m'appesantir sur la facilité déjà américaine de nos existences. Il a tout compris de moi depuis nos premiers mots et il sourit. Puis, un jour, il m'invite à venir jusqu'à Levallois partager le repas de ses parents. Je découvre sa vie, son travail de bûcheur qu'il reprend tous les soirs sous la lampe de l'unique pièce de la loge, une fois le couvert enlevé. Il dort sous les toits dans une pièce mal chauffée. Rousset a de grandes et justes ambitions qu'il

déploie dans une éloquence sans emphase. Il ira plus loin que ses ambitions mais il devra passer d'abord par le camp de concentration dont il rapportera ce beau livre *L'Univers Concentrationnaire*, qui lui vaudra le Goncourt.

Gaulliste de gauche il devient député de la circonscription la plus ouvrière de Lyon, et, le premier de tous les écrivains Européens, il dénoncera les camps d'internement politique en U.R.S.S. La dernière fois que je l'ai aperçu, c'était à l'occasion d'une manifestation populaire à la Salle de la Mutualité. Il achevait d'écrire alors un très dense ouvrage consacré aux nouveaux rapports de force dans le monde, qui a été noté en Amérique et en Angleterre comme un grand livre politique de l'année. Et cependant, en dépit de cette classe qu'il a conservée, j'ai retrouvé un homme vieilli, aux cheveux blanchis. Il avait toujours cette allure ramassée d'un fauve prêt à bondir. Mais bondir, sur quoi ou sur qui? Il doit plutôt se défendre qu'attaquer. Les gaullistes de gauche, avec la retraite de Malraux, ont perdu de leur dynamisme et Rousset, par suite des activités de son fils Pierre dans des groupements illégaux, est devenu un homme déchiré. Il a toujours été un audacieux lui aussi mais il sait mesurer ses audaces. L'emprisonnement de son fils pour reconstitution de ligue dissoute doit être insupportable à cet homme sensible. La grande tragédie n'est pas faite que de déchirements amoureux. Depuis les Atrides on sait qu'il y a des tragédies familiales accablantes.

Fin novembre, en cette première année d'étude, les jeux étaient déjà engagés entre ceux qui devaient faire route ensemble pendant deux ou trois ans. Même si aucun de nous ne se donnait le ridicule d'emprunter ses ambitions à Rastignac, nous avions tous à découvrir Paris et, vous le savez, chacun doit le faire pour soi-même et par soi-même comme chacun invente sa vie pour lui-même et par lui-même.

Je m'engageai donc dans ces vieux chemins qu'emprun-

taient, dit-on, les écoliers depuis Villon et qui, de mon temps (c'est-à-dire à une époque où il n'y avait qu'une université à Paris et non pas treize ou quatorze comme maintenant), conduisaient de la Sorbonne à la Bibliothèque Ste-Geneviève, et du café d'Harcourt (qui n'existe plus) jusque chez Balzar où dernièrement encore j'aimais inviter mes amis les plus chers.

La Sorbonne en 1928 c'était très bien malgré tout ce qu'on pouvait dire de l'École de Lanson, et de la guerre sanglante que se livraient les historiens à propos de Robespierre et de Danton, ou des débauches de Mirabeau. Il y avait aussi Ferdinand Brunot qui était au moins l'égal des grands linguistes allemands, Alfred Ernout et Paul Mazon dont les travaux sur l'antiquité classique rivalisaient avec ceux de l'école anglaise et de l'école allemande.

Mais on était déjà trop nombreux pour compter sur des échanges suivis avec les Maîtres et on travaillait dans un desséchant anonymat. Une amitié avec un de mes nouveaux camarades (qui est devenu depuis trente ans professeur à la Sorbonne), m'a permis d'ajouter alors une autre dimension à ma géographie du Quartier latin, celle du Lycée Henri IV. Car à Henri IV il y avait, il y a toujours, une classe de première supérieure où sont admis les candidats aux Grandes Écoles, déjà titulaires du baccalauréat. Et surtout, il y avait dans cette classe non plus un professeur vissé à sa routine mais un maître incomparable, un homme tellement accompli dans sa condition d'homme et son métier de philosophe que ses élèves l'avaient surnommé, avec un mélange d'humour et d'émotion, *l'homme*. C'était Alain, de son nom Émile Chartier, philosophe de profession et professeur parce que la philosophie, comme le tennis, se joue à deux et encore mieux à quatre. Personne n'avance à rien si on ne retourne pas la balle.

Je connaissais l'importance d'Alain auprès des jeunes et son prestige dans les cercles littéraires. Il entamait tous les mois une sorte de court dialogue avec ses lecteurs par la publication

dans la *Nouvelle Revue Française* d'un propos, disons assez socratique de formule, et qui était une provocation directe à la réflexion. J'ai dit dialogue alors que le propos restait sans réponse mais en fait chaque lecteur, une fois mis sur la piste par Alain, pouvait continuer le jeu par lui-même. Je suis sûr, d'expérience personnelle, que cette réponse on la portait longtemps en soi, qu'elle se nourrissait de la substance de chaque esprit qui avait reçu la grâce.

La grâce je n'étais pas sûr de l'avoir encore sentie mais mon camarade, fervent d'Alain, m'assura que j'étais assez libre (il voulait probablement dire vide) d'esprit philosophique pour l'accueillir. D'ailleurs, il fallait la mériter, en m'inscrivant élève à Henri IV sans d'ailleurs me désengager en Sorbonne, et passer au confessionnal en me soumettant à la pénitence du tableau noir.

La pédagogie d'Alain était assez proche de la méthode socratique. Il demandait à l'un d'entre nous de formuler une proposition en l'inscrivant au tableau puis d'enchaîner par un libre commentaire personnel. Cette proposition pouvait être une phrase tirée d'un philosophe, une citation de Balzac, de Stendhal ou de Proust, l'extrait d'un propos d'Alain lui-même, un mot historique, un mot anonyme mais qui avait mérite de faire fortune. Il se trouva même un jour un élève, probablement téléguidé par Alain lui-même, qui, à l'occasion d'une leçon devant se dérouler en présence d'un inspecteur de l'Enseignement secondaire—l'un des «muets du sérail» comme disait Alain des gens du système officiel—proposa benoîtement de commenter le dicton que voici: «Tonnerre en avril, Prépare les barils». Puis l'élève fait mine de s'arrêter court. Alain s'empare du commentaire et fut éblouissant. Il parla des présages et des signes, des dieux agrestes, du travail de l'artisan (un de ses thèmes préférés) et de la longue attente des fruits. Ce fut une grande leçon.

Il était rare qu'Alain acceptât de faire le cours à lui seul.

Il fallait que la proposition initiale eût été d'une rare stérilité ou que l'élève eût souffert d'une panne de l'imagination ou des idées. Mais il y avait situation pire: lorsque le proposeur laissait sa proposition dériver vers un système, quel qu'il fût. «Vous voulez nous livrer aux marchands de sommeils, s'écriait-il. Dormir c'est une manière de penser. Mais c'est penser peu, le moins possible. Penser vraiment c'est peser. (Il tenait à la relation de substance ou de sens entre deux mots de même étymologie: penser - peser, culture - culte). Dormir c'est ne plus peser les témoignages. C'est prendre comme vrai tout murmure des sens. C'est accepter».

Non pas qu'Alain répudiât les grands systèmes philosophiques. Il passait de l'un à l'autre avec la facilité de celui qui les a approfondis longuement. Il revenait périodiquement, on le voit dans ses propos réunis en volumes, à Hegel, Descartes, Kant et Spinoza. Le bergsonisme l'agaçait: il y décelait je ne sais trop quelle odeur d'encens ou quel parfum de mondanité. Il connaissait le thomisme mais n'en gardait que le cadre du raisonnement: le syllogisme. Les points de départ les plus fréquents de ses développements étaient Aristote et surtout Platon.

Certaines de ses leçons, c'était évident, étaient destinées par dessus nos têtes aux élèves réguliers qui préparaient un concours d'entrée. Ceux qui venaient de la Sorbonne et qui devaient y retourner pour les examens (j'étais de ceux-là et c'était le plus grand nombre) cherchaient avant tout auprès de lui la formation de pensée qui leur manquait pour être de meilleurs humanistes. On ne pouvait mieux choisir son maître. Son évocation des marins d'Ulysse s'endormant auprès de leurs vaisseaux noirs, sur les plages de la Méditerranée, ses leçons sur Stendhal et la volonté, sur le réel et l'imaginaire dans l'univers balzacien, élargissaient à l'infini des perspectives que l'érudition et la compétence des maîtres réguliers de l'Université n'avaient pu qu'entre'ouvrir.

Alain n'était pas qu'un exceptionnel commentateur de textes. C'était un créateur d'écrivains. Pensez à ce que Maurois et Jean Prévost, pour ne citer que deux de ses plus brillants élèves, ont reconnu lui devoir. L'important dans les rapports de ses élèves avec lui était d'abord de savoir ce qu'on voulait et pouvait faire de lui. «C'est un rêve, disait-il souvent, de chercher l'essence des dieux, des êtres et des choses. Il faut découvrir les rapports entre eux».

En 1934 ou 35 Alain quittait le lycée Henri IV pour prendre sa retraite au Vésinet. Il écrivit de moins en moins. Mais la *diffusion* de plus en plus considérable de ses livres (pensez que c'est le seul philosophe du XXe siècle dont les éditions de la Pléiade ont repris les oeuvres) et *l'influence personnelle* que les nombreux «anciens d'Alain», comme on les appelle, s'assuraient dans toutes les sphères de la pensée et de l'action intellectuelle, gardent à ses leçons des résonances qui continuent et se multiplient. En se gardant de réduire sa philosophie en système, Alain l'avait protégée du gel et de la mort.

En 1946, à l'occasion d'un séjour de quelques mois en France, je lui ai rendu visite au Vésinet. Il avait eu, je crois, une légère attaque de paralysie mais il ne semblait pas gravement atteint. Il m'interrogea sur ce que j'étais devenu pendant la guerre. Il détestait la guerre et il l'a fortement dit. Je lui racontai mes modestes expériences de non-combattant. Il n'eut qu'un commentaire: «Qu'est-ce qu'il ne faut pas faire». J'ai adopté ce propos comme résumé de ma vie.

Il s'était vite établi une routine dans nos aller-retour de la Sorbonne à la classe d'Alain. Elle devait durer pour moi trois bonnes années. Nous l'appelions routine quand nous quittions la Montagne pour revenir aux bureaux-comptoirs de l'Amphithéâtre Richelieu ou Descartes. Cet aller-retour devenait un rite quand nous remontions vers Alain. Le non-conformisme est une

douce habitude.

Un jour de 1920 ou 30, un garçon qui n'était pas un littéraire (c'était un Saint Cyrien devenu aide de camp du Maréchal Lyautey) me proposa de l'accompagner chez Miss Barney qui recevait une fois par semaine dans son hôtel de la rue Jacob des gens du cinéma, de la littérature et de l'édition. Miss Barney était américaine et sans doute très fortunée. Le prestige de son salon lui venait de la longue intimité qu'elle avait eue avec le Directeur du *Mercure de France*, Rémy de Gourmont, qu'elle avait soutenu, soigné, probablement un peu caressé et bien sûrement enterré. Son hôtel donnait sur un mystérieux jardin de la rue Jacob, au coeur du Vieux Paris. Lorsque nous y arrivâmes je me crus au paradis en reconnaissant Jeanne Provost, Gaby Morlay, Marie Marquet et Édith Méra. Pour une fois, je pouvais voir toutes ces vedettes, en vrac, sans payer ma place au théâtre! Jeanne Provost avait du talent et le déployait dans le théâtre de boulevard. De même que Gaby Morlay, à qui Bernstein confiait tous ses rôles d'amante (c'est ainsi qu'on parlait à cette époque). Et c'est qu'elle n'a cessé de pleurer au théâtre pendant 20 ou 30 ans. Marie Marquet était solidement implantée, disait-on, dans les faveurs d'un homme politique qui redevenait Président du Conseil à toutes les nouvelles lunes, mais elle jouait merveilleusement Racine. Il aurait été indiscret de lui rappeler que Phèdre, lors de son suicide, n'avait pas trente ans. Quant à Édith Méra, c'était une longue, belle et fine liane du cinéma. Mais de mauvaises langues avaient répandu que cette liane ne s'enroulait qu'autour d'autres lianes. Tout cela était fâcheux pour mon ami l'aide de camp et rassurant quant à la pureté de l'armée française.

Miss Barney découvrait toujours, disait-on, un homme de lettres considérable comme le centre de gravité de ses réceptions. Ce soir-là, c'était une sorte de géant tirant sur le roux, affreusement barbu et qui débitait des propos qui me parurent

loufoques. Il parlait dans un sabir où dominait l'Américain. J'étais ignorant. Je ne lisais pas les Américains. Je ne savais pas qu'Ezra Pound était un très grand poète (et c'est très tard que j'en convins). Aussi, lorsqu'il se mit à vitupérer contre Baudelaire auquel il ne trouvait, disait-il, qu'un talent: celui de raconter des histoires de chats, je crus l'occasion facile de me faire valoir. J'étais à l'âge de la mémoire et du courage bête. Je l'interrompis, lui servis ma fraîche science baudelairienne, en appelai au témoignage du critique Émile Henriot qui était présent et plutôt embarrassé mais avec un regard approbateur, et je terminai en lui disant qu'il était pire que le colonel Aupick, l'infâme beau-père de Baudelaire. Énervée, Miss Barney dressait des barricades de sandwiches entre le poète et moi. Mon aide de camp me faisait des signes que je prenais pour des encouragements et le désert se faisait lentement autour du fameux centre de gravité. Le ridicule ne tue pas puisque je suis là ce soir.

C'était évident: j'étais un peu trop précipité. Aussi, lorsque quelques mois plus tard je reçus un mot de l'écrivain que je souhaitais le plus rencontrer à cette époque, François Mauriac, et qui me disait simplement de venir chez-lui un jour de la semaine précédant la semaine sainte, j'essayai de répérer d'avance tous les pièges à éviter pour que cette rencontre ne tourne pas cette fois à mon désavantage. Je lui avais fait parvenir un peu plus tôt une nouvelle de moi, parue dans un journal de Québec qui s'intitulait *Le Désir et l'homme*, et qui lui était dédiée.

Le titre était idiot au point d'en être vulgaire mais la nouvelle n'était pas si mauvaise. En tout cas, Mauriac m'avait écrit fort gentiment que «son symbolisme un peu gros ne compromettait pas l'habileté du récit et la qualité du style». C'était une belle formule. Je continue à croire que c'était là une appréciation sincère et je la trouve encore juste.

Les Mauriac occupaient au 88 rue de la Pompe les deux

derniers étages d'un immeuble très haut. Mauriac avait à peu près quarante-cinq ans et sa femme, cousine du poète André Lafon, l'auteur des *Horizons chimériques*, était un peu plus jeune. J'avais rendez-vous à 10 heures. Bientôt je le vis dévaler l'escalier en vis qui conduisait de son cabinet de travail au salon. Il parla tout de suite et très familièrement. J'était fasciné par son élégance, par le mauvais réflexe de sa paupière gauche, la mobilité de ses mains et par sa tête qui ressemblait à un Gréco. Un mot rapide mais très gentil sur le Canada, une plainte chuchotée à propos d'une lettre moralisatrice que des lectrices du Lac St-Jean (of all places) lui avaient adressées collectivement, et il me demandait quel livre de lui je préférais. *Thérèse Desqueyroux* naturellement. C'était aussi celui qu'il mettait au dessus des autres pour l'acuité, presque la cruauté de l'analyse.

Je devais, quarante ans plus tard, alors que j'étais en poste à Bordeaux, apprendre toute la vérité sur son héroïne. Thérèse Desqueyroux a existé, le fond de l'histoire, particulièrement son côté le plus tragique, disons le mot, le plus odieux, est vrai. Et j'ai connu le fils de Thérèse: il est membre de l'un des grands corps de la République. Physiquement il a de plus en plus les traits que Mauriac a donnés à sa mère.

Mais le matin de ma visite chez-lui, Mauriac ne me dit rien de tout cela. Il voulait m'entendre parler de moi: mes projets, mon milieu familial, mon attitude religieuse; tout semblait l'intéresser chez ce garçon venu de loin pour le voir.

De temps à autre il m'arrêtait dans mon récit, atténuait l'une de mes expressions qui lui paraissait trop forte, me ramenait en arrière, ordonnait à sa manière les traits épars d'un portrait de moi que de toute évidence il voulait juste. Mes jugements sur quelques-uns de ses amis écrivains, il les écoutait avec curiosité, les discutait, y ajoutait des précisions qui me passionnaient. Je me souviens très bien: il m'arrive de dire de Gide, c'est un grand

penseur. Non! grand artiste reprit-il. Il était ravi de mon admiration pour quelques livres de Jouve, de mon intérêt pour Du Bos qui était son ami. Il attendait avec une sorte d'anxiété fraternelle la parution du premier roman de son frère Raymond qui signait Housilanne. Je lui parlai de Malagar, sa propriété du Sauternais. Il me dit qu'il m'y inviterait, ce qui se produisit d'ailleurs mais beaucoup, beaucoup plus tard.

J'ai revu Mauriac trois ou quatre fois chez-lui avant de revenir au Canada en 1934, mais toujours en groupe. J'étais parfois invité à ses Bow Window parties que Cocteau adorait parce qu'ils se déroulaient entre ciel et terre. Lorsque j'assumai la rubrique des lettres canadiennes au *Mercure* en 1955, il m'envoya un mot très amical. Je l'avais d'abord revu en 1946, torturé par la liquidation de la guerre et le départ du général de Gaulle du Gouvernement. Cet homme fragile, d'une sensibilité féminine, nerveux comme un animal racé, qui venait d'étonner ceux qui le connaissaient par son merveilleux courage intellectuel et physique dans la Résistance, portait maintenant sur ses épaules toutes les inquiétudes de la France.

De 52 à 64, c'est dans des occasions dites fonctionnelles que je le rencontrai. Un sourire tantôt affectueux, tantôt amusé me disait, par dessus les visons et les petits fours, qu'il se souvenait: puis ce fut l'invitation à Malagar, mais vous me permettrez de réserver ceci pour plus tard.

En 1970, je venais de prendre la responsabilité de notre Ambassade à l'Unesco et rentrais d'une mission à Venise. C'était en septembre, Mauriac venait de mourir. Le soir des funérailles nationales on amena son corps sur les marches de l'Institut, face à la Seine. Je me joignis à la foule de ses admirateurs, de ses amis, qui occupaient, sur toute la largeur, le Pont des Arts. Dans cette très douce nuit du premier automne, Paris encore en vacances était presque silencieux. Soudain, un groupe serré de personnes

s'appuyant les unes aux autres s'avança vers le cercueil. C'était sa famille. J'ai cru voir les personnages de ses plus noirs romans.

L'heure avance et le fil de mes souvenirs s'allonge de plus en plus. Ne serait-il pas agréable, avant de terminer, que nous nous tournions vers un peintre.

Ma rencontre d'Alfred Pellan à Paris se situe en 1929 ou 1930. Il vivait dans son milieu, avec des peintres. Ce laborieux à la fois méthodique et inquiet ne trouvait guère de temps pour les palabres des littéraires. On le voyait parfois à la Légation de la rue François Ier, son visage riait à la vie et à ses chatoiements.

Il franchissait comme en s'amusant la course d'obstacles des Beaux-Arts, de l'Académie Jullian et des grands ateliers. Certains amateurs parisiens, qui conservent des Pellan de cette époque, s'étonnaient que ses compatriotes n'eûssent pas encore mieux saisi l'importance des promesses et des primeurs de son génie. À la fin des années 30, Pellan avait des toiles dans quelques grands Musées de France. J'ai vu celles de Bordeaux, Grenoble et Nantes et, bien entendu, la grande toile du Musée National d'Art moderne à Paris. La critique française s'occupait de lui, de plus en plus souvent. Le Canada était en train de le perdre au profit de la nouvelle peinture française. Il était de l'École de Paris.

La guerre l'a ramené au Canada. Sans doute le choix du retour a-t-il contribué puissamment à ouvrir de nouvelles voies dans son génie créateur. Une synthèse se faisait chez-lui de ce qu'il avait appris à être par ses contacts avec les chefs d'oeuvre et leurs auteurs en France et ailleurs, et de ce que le Canada, ses paysages, ses hommes, ses exigences lui apprenaient qu'il deviendrait. Ce fut l'époque de ses somptueux fusains et d'une liberté joyeuse dans l'invention des formes et l'ivresse des couleurs. La peinture chez-nous c'était Pellan, le peintre aux mille et mille signes.

Fin 1951, je revenais en France pour de longues et passionnantes fonctions à notre Ambassade. J'avais souvent vu Alfred Pellan lorsque je faisais partie de cette commission fédérale qui, sous la direction de Vincent Massey, avait été chargée de 1949 à 1951 de définir une politique culturelle du Canada à l'étranger correspondant à nos besoins et à nos ressources. Je savais donc depuis mes rencontres avec lui à Paris, avant guerre, et au Canada plus récemment, je savais aussi par Fernand Léger et Henri Laugier que j'avais vus souvent à Montréal, qu'il était, dans le domaine artistique, la première valeur d'échange à présenter à nos amis français, qui par ailleurs avaient déjà découvert d'eux-mêmes Jean-Paul Riopelle, dont l'aventure fulgurante n'a pas fini de les émerveiller. Il fallait donc susciter l'occasion de ramener Pellan à Paris.

Notre ambassadeur, le général Vanier, ne demandait pas à être convaincu. En quelques mois, les services officiels français et ceux de notre gouvernement à Paris et à Ottawa avaient donc fait ce qu'il fallait pour qu'une date fût fixée au début de 1955 pour une rétrospective de Pellan, peintre canadien de l'École de Paris, au Musée d'Art moderne de l'État français.

Pellan reprit résidence là-bas. Il avait son atelier dans la maison de Boulogne où Malraux habitait. L'intérêt que Malraux prenait aux toiles que Pellan classait avec sa minutie bien connue, en vue de leur groupage définitif, était une garantie de plus en faveur de notre choix. Jean Cassou, le Conservateur du Musée National d'Art moderne, qui est aussi un très délicat poète, son collaborateur Bernard Dorival, suivaient de près la mise sur pied de la rétrospective. Fin 54, dès que le Musée fut libre, Pellan, comme le faisait Braque, commençait lui-même l'accrochage. Deux étages furent mobilisés pour cette collection qui allait de son premier tableau peint à 14 ou 15 ans, *Les Fraises*, aux dernières grandes toiles que vous retrouvez maintenant dans plusieurs

colllections particulières au Canada, aux États-Unis et en France, de Paris à Libourne et Bordeaux.

On se pressa au vernissage. La critique, dont je conserve un dossier complet, fut de la très bonne critique française. Pellan était jugé en regard des plus grands de l'époque. Le diagnostic était plus que favorable. Il n'y eut qu'une dissidence, celle d'un hebdomadaire qui faisait ses premières dents et qui ne savait où mordre pour se soulager. Aujourd'hui cet hebdomadaire n'a plus de dents.

Pellan avait gagné deux batailles en France. Il pouvait revenir dans son pays continuer son oeuvre. Il a choisi de nous appartenir, et personne ne lui a demandé, ni en France, ni au Canada, de mettre le cachet d'un passeport sur ses oeuvres qui sont également des deux pays.

Mesdames, Messieurs, on n'ajoute pas de conclusion au rappel de souvenirs sans complications, ni complexes comme ceux-ci. Ce serait vouloir les faire sortir de sa vie. Je ne suis pas un mémorialiste et je n'écrirai ni mémoires, ni testament politique ou culturel, non plus, bien entendu, de testament économique. Je n'écrirai pas de mémoires parce que, comme un ministre, qui m'aimait beaucoup sans doute, l'a dit avec raison, je suis paresseux. Ne faut-il pas être tous un peu paresseux avec les êtres, les livres, les travaux et les gadgets que l'on n'aime pas. Autrement ce serait la guerre violente et continue.

Je vous ai fait part de quelques très bons moments de ma vie. Ils me paraissent valables et je suis moralement certain que vous partagez l'admiration que j'ai pour ceux qui les ont éclairés: Alain Grandbois, Alain Chartier, Mauriac, Pellan et quelques autres. J'espère avoir apporté des raisons supplémentaires à votre admiration pour eux.

Mon expérience n'a pas plus de valeur que celle de mes amis qui ont été placés dans les mêmes circonstances de vie.

S'ils se taisent, c'est qu'ils sont plus paresseux que moi. Ou que, comme moi, ils ne veulent pas prendre prétexte de l'âge qui avance pour se draper dans l'ombre des destins éclatants. Comme moi, ils se rappellent sans doute cette remarque du cardinal de Retz, que citait dernièrement une très importante personnalité politique de France: «Les grands noms fournissent de grandes raisons aux petits génies».

Conférence prononcée à l'Alliance française de Montréal en octobre 1973.

DU CONCEPT DE LITTÉRATURE AU CANADA

En Europe et particulièrement en France chacune des grandes générations littéraires, au moins à l'époque moderne, compte quelques essayistes qui font la philosophie de la littérature. Ce travail consiste non pas à définir la direction des principaux mouvements non plus qu'à chercher la signification des oeuvres les plus importantes mais à surprendre dans la variété de sa gamme la conception qu'auteurs et lecteurs peuvent avoir de la littérature à tel moment donné et à situer ces notions dans l'échelle des valeurs en cours. La critique et l'histoire fournissent les éléments de cette recherche mais les facultés de discernement, d'appréciation et de classification qu'exerce ordinairement la critique ne suffisent pas. Il faut une puissance de synthèse qui sait retracer l'essentiel ainsi que ce qu'il peut y avoir d'identique dans des productions qui se présentent sous les formes les plus variées. L'opération suppose aussi une vigilance d'esprit et une vigueur intellectuelle qui, tout en estimant la singularité nécessaire des oeuvres, peuvent saisir ces caractéristiques souvent assez difficiles à découvrir qu'elles ont en commun.

Ces analyses d'ensemble «*sub specie aeternitatis*» sont habituellement le produit d'une combinaison de réflexions, de connaissances et d'expériences longuement mûries. En abordant le fait littéraire comme phénomène esthétique, spiritualiste, national, social ou simplement humain, elles visent à éclairer la

question même de l'existence et la raison première de l'oeuvre littéraire, en dehors des considérations d'intérêt professionnel et à un niveau qui est bien au-dessus des simples règles de l'art d'écrire. C'est l'essentiel du fait littéraire en regard de l'individu, du milieu, de l'époque et surtout en regard des besoins traditionnels ou immédiats de l'homme, que la philosophie des lettres essaie de fixer provisoirement.

Les résultats pratiques de ce genre d'analyses peuvent être considérables. Déterminer l'idée qu'une génération littéraire se fait de la littérature, la conception des lettres qu'elle élabore avec une conscience plus ou moins claire dans les oeuvres qu'elle produit, c'est en effet lui indiquer des correctifs souhaitables ou l'encourager dans une voie heureuse et, dans les deux cas, d'une manière plus désintéressée et plus générale que la critique ne saurait le faire au jour le jour.

Lorsqu'en 1924 Jacques Rivière et Marcel Arland se sont entretenus, dans la *Nouvelle Revue Française*, de cet état des esprits que M. Arland appelait «un nouveau mal du siècle» et que Rivière interprétait d'une façon plus philosophique comme «une crise du concept de littérature», ils ont certainement contribué à fixer le prestige de ces néo-classiques, on pourrait même dire de ces classiques tout court que sont Proust, Valéry et Gide. Et ils ont diminué d'autant les chances de suprématie et de domination qui pouvaient rester aux écoles d'expérimentation qui voulaient élever leur empire sur les ruines du langage et établir leur influence sur une rupture complète avec la tradition.

Rivière, tout en concédant que l'écrivain lui-même,—il parlait certainement du créateur et non pas du critique,—«n'a pas plus de raison de se demander pourquoi il écrit que l'homme n'en a de se demander pourquoi il vit», nota à ce moment que la tendance de l'époque était de ne retenir comme valables en littérature que les oeuvres qui résultaient d'une découverte soit dans

l'ordre de la psychologie soit dans celui du style. Il caractérisait ainsi, dans un premier temps, d'une façon très large, un mouvement qui comprenait aussi bien les surréalistes et les tenants des recherches pures en littérature que les néo-classiques. Mais il indiquait ensuite dans le même article que l'originalité d'une découverte d'ordre psychologique ou stylistique n'était pas suffisante à elle seule et qu'un groupe d'écrivains était en voie justement de marquer sa supériorité sur d'autres groupes peut-être plus originaux que lui en s'efforçant de donner à ses travaux une forme littéraire parfaite qui les rendait entièrement communicables, les reliant ainsi à la tradition d'humanisme et de perfection formelle de la littérature française.

Le classicisme des écrivains mentionnés plus haut se trouva donc à résoudre en France la crise du concept de littérature dans un sens original et traditionnel à la fois. Le surréalisme et les écoles analogues n'auraient pu que l'aggraver n'eût été de la mise au point de cet excellent philosophe des lettres que fut, dans cette circonstance particulière, Jacques Rivière.

Une autre expérience de philosophie des lettres plus approfondie, mais en même temps peut-être trop systématique, a été conduite en France depuis la dernière guerre par M. Jean-Paul Sartre. Je veux parler de cette extraordinaire tentative d'hiérarchie des valeurs littéraires contemporaines que l'on trouve au tome II de *Situations*, sous le titre de «Qu'est-ce que la littérature?» Cette étude de Sartre est plus qu'une simple mise au point sur le concept actuel de littérature, et c'est précisément parce qu'elle emprunte dans certains passages l'allure d'une directive trop pressante que, si lumineuse qu'elle soit dans quelques-uns de ses aspects, elle ne peut pas être acceptée comme la vue sereine et détachée sur la philosophie des lettres d'aujourd'hui qui serait utile d'une façon égale à tout écrivain.

D'autre part, on s'explique facilement que l'essayiste qui

définit la littérature comme une suite de tentatives pour dévoiler de nouveaux rapports entre les êtres et distinguer les valeurs qui méritent de durer, et aussi comme un appel à la liberté de l'homme pour l'engager à employer cette liberté dans de bonnes directions, bref on comprendra que l'écrivain qui a mis en circulation l'idée d'engagement ne puisse pas dépouiller son esprit missionnaire lorsqu'il traite de l'objet de la littérature. Il faudra donc laisser se décanter encore la notion de littérature exposée par Sartre avant de savoir ce qu'elle peut contenir de juste et de permanent. Pour le moment, je cite cette expérience afin d'illustrer ce qu'on entend par une philosophie des lettres. Et il s'agit là d'un exemple exceptionnellement brillant dans le genre.

Est-il besoin de préciser que nous n'avons encore rien entrepris au Canada de l'ordre de ces deux expériences de Rivière et de Sartre? Nous n'avons rien non plus qui puisse se comparer au livre très important mais plus technique de M. Baldensperger et encore moins à cette métaphysique de la littérature que Charles Du Bos a intitulée lui aussi *Qu'est-ce que la littérature?* et qu'il avait d'ailleurs écrite originellement en anglais. Mais, enfin, est-il possible de penser que l'idée générale que l'on se fait ici en 1951 de la fonction littéraire est moins sommaire que celle de cet homme d'État canadien qui disait à Chauveau il y a soixante-quinze ans: «Ce jeune homme ne fait rien... il écrit»?

Pour répondre à cette question, commençons par le rappel de deux incidents récents. Ils démontrent tous les deux que, si l'opinion aujourd'hui traite les lettres avec moins de négligence qu'au moment où cette boutade a été lancée, elle n'est peut-être pas plus éclairée.

Le premier s'est déroulé en 1950. J'avais alors l'occasion de parler avec un jeune Canadien de langue française qui, avec quelques camarades, se proposait de fonder une revue. Tous ces jeunes gens ont reçu une sérieuse formation intellectuelle au

Canada et à l'étranger, et la plupart d'entre eux occupent déjà une place enviable dans la vie des idées au Canada. Or, pour me définir l'orientation de sa revue, ce garçon qui appartient indéniablement à l'élite intellectuelle, m'a dit d'abord ceci que je trouve très significatif: «Il ne s'agit pas d'une revue littéraire. La part de la littérature proprement dite y sera minime».

Ces débutants de la vie intellectuelle, qui entendent jouer un rôle dans la nation, qui veulent épurer la politique, contribuer à l'amélioration du sort des masses, considéraient donc comme un impératif l'obligation de manifester au départ leur méfiance ou leur indifférence envers la chose littéraire. Peut-être éprouvent-ils dans leur for intérieur une certaine mélancolie à devoir exprimer cette méfiance qu'ils considèrent probablement en secret comme une exigence absurde du milieu. Il est possible aussi que les lettres pures leur paraissent d'un intérêt très réduit dans notre société de 1950 ou de 1951. Peu importe que ce soit l'une ou l'autre raison qui ait inspiré mon interlocuteur. Ce qui me paraît significatif, c'est qu'une équipe de jeunes Canadiens qui pensent d'une façon personnelle, et dont l'intérêt envers la culture s'est certainement manifestée, dans leur plus jeune âge, par diverses contributions à la littérature pure, lorsqu'ils se réunissent aujourd'hui pour exercer une influence intellectuelle, décident d'abord et d'un commun accord d'exclure à peu près complètement les lettres pures de leurs préoccupations. Voilà pour le premier incident. Et voici maintenant le second.

Il y a deux ou trois ans, un romancier canadien propose au directeur d'un journal de se charger de la rédaction d'une page consacrée à la littérature. «Mais, mon cher ami, lui répond le directeur, pourquoi réserver une page à la littérature? La littérature, mais vous la trouvez dans tous nos articles et dans chacune de nos pages»... Cette fois il ne s'agissait ni de mépris ni de méfiance. On assistait à la liquidation complète, à une liquidation

sans passion, mais d'autant plus pernicieuse, de la signification traditionnelle que l'on a donnée au mot de littérature qui, dans l'esprit de ce directeur de journal, s'applique indifféremment à toute matière écrite sous quelle forme que ce soit. C'est la négation de toute valeur littéraire.

Au fond, je pense que le célèbre lieu commun: «Il ne fait rien, il écrit» témoignait d'une attitude d'esprit moins dangereuse pour le sort des lettres que celle que l'on peut inférer de ces deux dernières expériences. L'homme d'État de P.-J.-O. Chauveau exprimait d'une façon inconsciente et insolente à la fois la satisfaction de gens rassurés sur eux-mêmes et qui n'entendent pas être dérangés dans le confort de leurs courtes idées. La littérature était classée, à son tour, au rang des douces manies auxquelles on peut se livrer impunément en marge d'une société qui a bien d'autres passions à caresser. La méfiance ou la peur des jeunes intellectuels de 1950, et la sérénité du directeur de journal qui pense que tout ce qui est imprimé devient de droit de la littérature sont des indices autrement plus redoutables. Ne peut-on conclure de tout ceci qu'autrefois on n'avait aucune idée bien arrêtée sur les lettres et que maintenant, dans certains groupes auprès desquels les lettres devraient compter, on s'en fait une notion fausse?

Il ne s'agit pas, dans ces deux derniers cas, d'opinions de spécialistes, et l'on rencontrerait probablement une variété aussi scandalisante d'idées saugrenues sur la littérature chez les gens de formation ou d'esprit identique, dans des civilisations plus anciennes que la nôtre. Voyons donc du côté des écrivains eux-mêmes si la philosophie de la littérature n'y est pas un peu moins sommaire.

Aucun d'entre eux, comme je l'ai écrit plus haut, n'a traité le problème d'une façon directe. On ne peut raisonnablement demander aux plus compétents de nos critiques, qui sont des journalistes de profession et dont tous les

loisirs sont accaparés par la lecture et le commentaire de la production courante, de s'arrêter à donner en bonne et due forme une théorie des lettres appropriée aux conditions de la création et aux exigences du goût au Canada. Quant aux purs écrivains, ils expriment la conception qu'ils ont de la littérature d'une façon active et concrète en publiant des livres, et c'est bien là le plus important et le plus urgent. Il reste qu'ils travaillent avec un outil dont ils n'ont pas exploré les possibilités et la portée. Aucun d'entre eux n'a eu jusqu'ici la curiosité de démonter cet outil.

Cependant, conscient ou inavoué, il y a un concept de littérature inhérent à chaque oeuvre qui est autre chose qu'une simple exposition impersonnelle de la réalité. Le choix des sujets et des thèmes, l'adoption lente, involontaire d'abord, mais de plus en plus déterminée d'une formule d'écriture, la figure que l'écrivain trace de lui-même à mesure qu'il poursuit son oeuvre ainsi que l'ordre de ses préoccupations révèlent avec une netteté plus ou moins suffisante la conception propre qu'il a des lettres. Cette conception est un phénomène d'élaboration qui se produit au même rythme que l'oeuvre et dans le secret de sa maturation. Ce que Taine appelait la dominante d'un talent ou d'un génie est une clef que ce talent ou ce génie nous tend pour nous introduire au concept qu'il a de son art. À défaut de ces analyses puissantes qu'un Sartre ou un Du Bos ont opéré de l'extérieur, dans un plan théorique et presque dogmatique, sur un ensemble d'ouvrages, il nous reste donc une voie d'accès à l'idée qu'un auteur se fait de la littérature, par le détour plus modeste et plus lent de ses oeuvres.

Or, si l'on prend ce détour par l'oeuvre de nos écrivains les plus heureux, c'est-à-dire en somme par l'oeuvre de ceux qui ont réussi à imposer leur conception de la littérature au plus grand nombre de lecteurs, on découvre que pour l'écrivain canadien, et par conséquent pour le lecteur canadien, la littérature

reste encore en 1951 ce qu'on appelle une activité subordonnée. Et, si étonnant que cela soit à première vue, notre conception des lettres comme activité subordonnée est beaucoup moins différente fondamentalement, et elle a été dans le passé beaucoup moins différente, de celle d'un Sartre qu'on semble le croire.

Les premiers écrivains canadiens de langue française après la conquête furent des polémistes et des historiens. Ce n'était même pas des thèses, c'était des positions nationales et morales qu'ils défendaient. Et si aujourd'hui les meilleurs de nos poètes savent s'élever jusqu'à l'universel, et les meilleurs de nos romanciers jusqu'à l'humain, et dans les deux cas d'une façon désintéressée, on trouve encore à côté d'eux un groupe important d'écrivains pour continuer la tradition militante en littérature et surtout un groupe infiniment plus nombreux de critiques et de lecteurs pour affirmer que c'est là la ligne normale et idéale d'évolution de la littérature canadienne. «Ce rôle (des lettres canadiennes) est, avant tout, un rôle de service national. Servir: telle doit être la mission de l'écrivain et telle la mission d'une littérature», écrivait encore en 1928 Mgr Camille Roy. Et il ajoutait: «Depuis ses origines jusqu'à nos jours, notre littérature canadienne-française est en service national».

Activité subordonnée et engagement à fond de notre littérature depuis le début; Sartre aurait trouvé ici une école bien disciplinée et prête aux embrigadements. La seule différence c'est que, lui, il veut engager la littérature à partir d'une liberté et d'une disponibilité dont nos anciens n'avaient pas la moindre idée. Dans l'histoire de nos lettres, les causes à défendre étaient antérieures aux écrivains qui devaient les défendre. Ceuxi-ci étaient choisis avant de pouvoir choisir.

Un autre historien de notre littérature rappelait dernièrement, dans les termes suivants, les tendances de notre littérature de 1840: «Avec quelle insistance les littérateurs canadiens-

français du siècle dernier n'ont-ils pas rappelé cette vérité que la littérature est un sacerdoce laïque, un apostolat véritable dont les hautes fonctions requièrent de profondes convictions religieuses et interdisent tout compromis avec l'esprit du siècle et ses frivoles victimes.» Et le même historien concluait d'ailleurs par des conseils qui ne laissent aucun doute sur ce qu'il croit être encore la fonction de l'écrivain: «À l'instar de nos ancêtres du Moyen âge, hardis constructeurs de cathédrales gothiques *(en quoi étaient-ils si hardis?)*, bâtissons très haut, toujours plus haut, jusqu'aux étoiles si possible...»

Personne ne voit d'objection à cette construction en hauteur, à cette littérature pour géants, mais on se sentirait plus à l'aise il me semble dans une littérature aux proportions de l'homme. C'est d'ailleurs dans ces proportions que les écrivains de notre école de 1940 travaillent et ils nous permettent ainsi de parler d'un tournant dans le concept de littérature au Canada de langue française.

Jusqu'à cette école, qui n'a pas dit son dernier mot et dont on pourrait retrouver des précurseurs isolés en remontant assez loin dans nos lettres, notre conception de la littérature était donc généralement influencée dans le sens du service patriotique et religieux par des circonstances historiques et nationales auxquelles il aurait été difficile à nos écrivains de se dérober. Ce que l'on peut reprocher aux historiens que j'ai cités plus haut, ce n'est pas de louer ces écrivains de notre passé d'avoir conçu des lettres comme une activité entièrement subordonnée à l'action nationale ou à la propagande religieuse, mais bien de ne pas voir que notre situation nouvelle dans le courant général des idées a rendu désuet, tout au moins incomplet ce concept d'une littérature canadienne exclusivement centrée sur le national et le religieux. Une inspiration plus largement humaine doit animer nos écrivains et anime de fait les meilleurs d'entre eux. Ceux-ci sont en

voie de faire la preuve qu'ils peuvent être aussi canadiens et chrétiens que leurs prédécesseurs tout en se refusant à démarquer la vieille rhétorique et les annales de la propagation de la foi.

Deux oeuvres parmi plusieurs autres marquent, avec une netteté particulière, ce tournant dans notre conception des lettres: le roman de Robert Élie, les articles et l'action critiques de Roger Duhamel. *La Fin des Songes*, qui est un roman profondément chrétien, pose le problème du sens de la vie avec une pénétration et un talent qui doivent être un sujet de scandale aussi bien pour ceux qui continuent à vouloir assigner des tâches extrahumaines ou surhumaines à la littérature que pour ceux qui l'entendent comme une sorte de prolongement tardif d'exercices scolaires naturellement inoffensifs. Quant à la philosophie critique de Roger Duhamel, il est d'autant plus intéressant de reconnaître les libertés qu'elle sait prendre en littérature avec les règles traditionnelles des jugements fondés sur le nationalisme intellectuel que Duhamel est en politique un nationaliste, et que l'on peut présumer que sur ce plan il hésiterait à user des mêmes libertés. Cette attitude littéraire de Duhamel prouve qu'il est un homme de goût qui sait ne pas confondre les genres et que nos esprits les mieux formés ont une conception des lettres qui est enfin sortie de cette période de balbutiements critiques où se complaisent toujours dans leur désert intellectuel quelques universitaires.

Je ne dis pas que, pour Élie et Duhamel, la littérature n'est pas encore, dans un certain sens, une activité subordonnée. Mais au moins est-elle chez eux, comme d'ailleurs chez la plupart des écrivains les plus influents, subordonnée à une idée désintéressée de l'homme, on pourrait même dire à une inquiétude de l'humain qui s'apparente à celle sur laquelle les grandes littératures ont fondé leur grandeur. Grâce à cette école,—à propos de laquelle il est d'ailleurs intéressant de rappeler qu'elle s'est affirmée après 1940, c'est-à-dire à une époque où les écrivains cana-

diens de langue française avaient de tragiques et de bonnes raisons de croire qu'ils étaient chargés d'une mission d'humanisme, dans un monde où l'humanisme traditionnel de la France ne pouvait plus s'exprimer,—l'idée de mettre la littérature au service de causes, si nobles soient-elles, est définitivement dépréciée dans notre milieu. Les «causes» ne s'en porteront pas plus mal. La littérature s'en portera mieux.

Nous voilà donc en présence d'une évolution heureuse dans le concept de littérature chez un groupe d'écrivains canadiens de langue française. Cette évolution reste cependant menacée, comme on a pu le voir dans les citations données plus haut, par la survivance d'une certaine tradition exclusivement militante et apostolique dans la façon de penser les lettres. Elle l'est aussi par un ordre particulier de préoccupations qui se généralisent de plus en plus. Je veux parler des préoccupations ayant trait à la forme que devrait revêtir notre littérature pour devenir nationale, en prenant ce terme dans le sens qu'il a lorsqu'on veut dire d'une littérature qu'elle représente bien le caractère et les traits particuliers de la nation.

Cette volonté de faire national dans les lettres est le résultat de l'ignorance du processus d'évolution des grandes littératures, elle peut avoir aussi son origine dans une application à nos lettres de recettes et de formules qui, pour des raisons différentes, ont bien servi la peinture canadienne, et elle est la cause de cet égarement dans le régionalisme de certains de nos écrivains qui ne savent pas penser et qui ne peuvent pas vraiment écrire.

Si l'on connaissait un peu mieux l'histoire des grandes littératures, on saurait qu'elles sont devenues nationales à la longue, au cours des siècles, sans le vouloir, en le sachant après coup si l'on peut ainsi dire et à mesure que se succédaient des oeuvres où les qualités d'universalité se mêlaient à l'expression de valeurs d'un ordre plus particulier qui finirent par être reconnues comme

des valeurs nationales. Montaigne, Descartes, Pascal, Bossuet, Racine, Stendhal, Valéry, Gide n'ont pas voulu faire de littérature nationale. Mais ils sont des écrivains bien français et c'est à eux que l'on se reporte quand on pense la littérature française en termes de littérature nationale de la France.

L'idée de littérature nationale n'est pas de l'ordre littéraire mais de l'ordre sociologique. Que nos écrivains retrouvent d'abord, dans le champ d'action qui leur est propre, la conception et surtout la formule pratique qu'avaient de la littérature tous ces écrivains français que je viens de citer. Le national leur sera donné par surcroît.

Il est vraisemblable de croire que la dextérité, et dans certains cas le génie, avec lesquels un groupe de peintres canadiens ont réussi à créer une peinture nationale et à l'imposer comme telle à la critique au Canada et à l'étranger, ont fait rêver nos écrivains de la possibilité d'atteindre le même objectif et de connaître le même succès en appliquant des théories identiques à la littérature. Il y a cependant un détail important qu'ils ont négligé. Ils n'ont pas vu en effet que cette école de peintres à laquelle la critique reconnaît le mérite d'avoir créé une peinture canadienne s'est systématiquement attachée à représenter des régions qui sont situées en dehors et très loin des agglomérations où s'élabore la civilisation canadienne. Le Groupe des sept a arbitralement choisi des lacs et des forêts du grand nord comme types de la nature canadienne et c'est en rendant admirablement le silence et la solitude de ces paysages qu'ils ont fait national. Notre peinture en est une de nature. Or, il est impossible à des écrivains de créer une littérature nationale en se limitant au traitement des extérieurs, si brillante et originale que soit la description. La littérature exige la présence de l'homme. Bien plus, sauf dans le cas des oeuvres qui ne veulent être que descriptives, la nature n'est amenée dans l'oeuvre que pour servir de fond de scène au drame.

Elle doit donc se faire modeste et laisser parler l'homme.

Oui, laisser parler l'homme, c'est là un principe au nom duquel on doit rejeter aussi bien les ambitions de suprématie du régionalisme que la domination de la littérature de nature. Il y a une place pour le régionalisme dans la littérature, mais aussi il y a régionalisme et régionalisme. Pour ma part, je serais disposé à sacrifier plusieurs romans psychologiques qui ont eu quelque succès au Canada, depuis vingt ans, à un roman de Guèvremont ou au premier ouvrage de Ringuet: *Trente arpents*. Mais ce qu'il faut *éviter* c'est de laisser se répandre le concept que toute la littérature d'un peuple peut se limiter à des oeuvres de caractère régional. Faire de la littérature de ce genre par principe ou par désir d'originalité c'est indiquer que l'on entend les lettres comme une entreprise de décoration intérieure spécialisée dans la «catalogne» et «l'étoffe du pays».

Il y a une école de régionalisme au Canada qui condamne systématiquement tous les efforts vers l'humanisme et l'universalité. Elle est tellement dépréciée auprès des esprits sérieux qu'il ne lui est plus guère possible d'empêcher les plus forts de nos écrivains de marcher du même pas que leurs collègues des littératures plus évoluées. Elle n'ose plus attaquer de front et c'est sous le masque du moralisateur qu'elle conduit ses petits combats d'arrière-garde. Sa tactique s'inspire de la confusion. En affectant de mettre toute la production littéraire française de ce siècle sur le même pied, en traitant également et sans faire les distinctions nécessaires, Sartre, Proust et Mauriac, par exemple, de romanciers dangereux, elle vise indirectement à éteindre le prestige de ceux des auteurs canadiens qui se rattachent à la tradition française du roman psychologique et qui savent d'ailleurs fort bien éviter de pousser cette tradition au delà des limites permises par les bonnes moeurs. Cette école espère ainsi faire passer sa camelote au premier plan. Ceci revient à dire qu'elle transpose dans

la littérature un concept et des méthodes de contrebandier.

Cette étrange conception des lettres compte à peine dans le tableau assez varié de nos idées sur la littérature. Ce qui est important, c'est que la tradition psychologique dont je viens de parler continue à retenir l'attention et à animer les travaux des meilleurs parmi ceux qui font métier d'écrire au Canada. Ils peuvent user d'autant plus libéralement de cette formule que leur position ainsi que leur expérience d'écrivains français en Amérique leur permet de l'enrichir d'une tonalité originale qui contribuera à la garder bien vivante.

On sait que le concept de littérature psychologique a été mûri dans le monde occidental par des siècles de recherches sur l'homme et par de géniales entreprises individuelles de mise au point auxquelles moralistes, auteurs tragiques et poètes ont apporté tour à tour leur contribution. Cette conception bien établie de la littérature a, sur toutes les autres, la suprématie d'être de l'ordre de ce qui intéresse l'homme d'une façon permanente puisque c'est lui qui en est l'objet, qui en forme le centre. Elle est assez souple pour s'adapter aux exigences changeantes des temps et à la diversité des points de vue et des talents. Dans cette formule humaniste, la littérature reste une activité subordonnée au sens le plus large et le plus élevé du terme. Que l'accent porte sur un engagement nécessaire au service de la liberté humaine contre les tentatives d'oppression de cette liberté, comme c'est le cas dans la théorie de la littérature engagée, qu'il porte plutôt sur les conflits éternels au coeur de l'homme déchiré en lui-même, comme c'est le cas dans la famille Pascal-Racine-Mauriac, dont André Giroux et surtout Robert Élie sont des rejets en terre canadienne, ou que le détail de la vie quotidienne et de la réalité humaine devienne la principale préoccupation du romancier, comme cela se passe chez les réalistes de la littérature occidentale et chez les nôtres, c'est toujours dans la subordination à la cause

de l'homme que la littérature est conçue, qu'elle trouve sa raison d'être.

Cette idée des lettres est peut-être encore assez mal dégagée chez quelques-uns de nos écrivains. Elle est peut-être prématurément engagée chez d'autres qui n'ont pas pris tout le temps de réfléchir à la philosophie de leur art ou de leur métier avant de s'exécuter, et qui de ce fait tombent souvent dans le prophétisme et délivrent vraiment beaucoup trop de messages. Peu importe, car la conception des lettres dans une civilisation harmonieuse doit être pluraliste et d'ailleurs ces déviations provisoires restent encore dans une ligne humaine qui est la ligne sûre. Charles Du Bos n'a-t-il pas écrit que «la musique de la littérature n'exclut rien et au contraire inclut tout de ce que Wordsworth appelait dans un de ses vers les plus célèbres: *The still, sad music of humanity* Le chant silencieux et triste de l'homme».

La Nouvelle Revue canadienne, Vol. I, No 1, février-mars 1951, pp. 15-26.

GRANDBOIS ET RINGUET

Je dois vous présenter deux écrivains canadiens-français. Du premier, Ringuet, pseudonyme du Docteur Philippe Panneton, on peut dire qu'il est un exemplaire complet de l'homme du dix-huitième siècle. Le second, Alain Grandbois, est le modèle du poète sans trahison. Pour une littérature aussi éloignée de sa source une telle variété dans les caractères est au moins un signe de vitalité.

Puisque vous avez réuni ce soir Alain Grandbois et Ringuet dans l'hommage que vous rendez aux écrivains français du Canada, c'est qu'ils doivent avoir cependant un certain nombre de points communs.

Cette parenté Ringuet-Grandbois n'est certainement pas fondée sur la similitude des tempéraments. Ringuet est un homme curieux de tout mais entièrement dénué d'inquiétude. C'est un esprit caustique assez bourgeois au fond si on veut bien retenir de cette expression ce qu'elle contient de stable, d'intelligent et d'un peu voltairien, et oublier ce sens étriqué qu'elle a pris à partir du XIXe siècle. Dîner avec ce frère de chanoine c'est être invité chez Anatole France en compagnie de Paul Souday. La puissance d'observation et d'analyse de Ringuet qui est à la fois vaste et précise, est complètement tournée vers l'extérieur. Tous les personnages de ses romans sont soumis à une loi implacable de désintégration et finissent par céder à un jeu impassible de forces extérieures et inhumaines où l'homme ne tient plus

aucun rôle volontaire. Cette philosophie d'où tout spiritualisme est exclu fait bon ménage chez Ringuet avec une imagination brillante au sens où les arêtes d'une pierre précieuse sont brillantes, mais elle était peu favorable à la culture de la sensibilité. Aussi lorsque Ringuet est tendre, c'est plutôt par l'intelligence que par la sensibilité. On ne peut que le louer d'avoir, avec un tel tempérament, évité la poésie et de s'être cantonné dans le roman. Il a eu raison aussi de faire de l'histoire ou plutôt de certains aspects curieux de l'histoire, son passe-temps de romancier.

Alain Grandbois est d'une trempe bien différente. Il est un jour devenu avocat, et ceci nous rappelle que Ringuet a été pendant très longtemps un praticien recherché. Mais alors que celui-ci utilise au maximum, dans le roman, des méthodes scientifiques qu'il a éprouvées lorsqu'il était un médecin-spécialiste des trois sens qui sont le plus nécessaires à un écrivain: la vue, l'ouïe et la parole, Alain Grandbois a jeté par-dessus bord d'un coeur rapide, il ne sait plus si c'est dans la Mer de Chine ou dans quelque atlantique, l'équipement de scaphandrier de sa formation juridique. Grandbois, à vingt ans, était déjà un nageur libre qu'aucun rivage ne pouvait fixer. C'est aujourd'hui un plongeur de fond aux muscles assouplis par une culture inquiète. Son oeil est fait aux grandes profondeurs. Entre une femme et une sirène, il élira la sirène parce que sa voix est plus trouble mais aussi parce qu'il se sent capable d'éviter les récifs.

Il est né à Québec comme ce personnage de l'histoire du Canada, Louis Jolliet, qu'il préfère à tous les autres et dont il a raconté les aventures dans son premier livre publié avant la guerre chez Messein. Il n'est pas comme Boileau ou Ringuet frère de chanoine, mais il avait un oncle qui initiait les lévites de Québec aux Saintes Écritures et qui était la réplique canadienne de votre Henri Bremond. Élu par la poésie dès son enfance il a fait de la première partie de sa vie, et cela jusqu'à

quarante ans, un long poème caché dont les deux recueils qu'il a publiés depuis 1945 nous donnent tantôt l'essentiel, tantôt de simples échos.

À peu près au même moment, Ringuet, de son côté aussi longtemps silencieux que Grandbois, s'entraînait au roman dans les salles de garde et les blocs opératoires des hôpitaux. Et voilà que ces deux écrivains se rejoignent aujourd'hui au seuil de votre Société des Gens de Lettres qui, avec sa très vieille histoire, n'est plus à un paradoxe près. Mais que peuvent-ils donc avoir de commun qui nous permette de les réunir autrement que sur le seul terrain professionnel?

D'abord, une même fidélité canadienne qui, au-delà de leurs réserves à l'égard d'une civilisation où les mouvements de l'écrivain sont moins faciles que dans les deux civilisation-mères, tient par l'essentiel de leur génie à ce qu'il y a d'essentiel dans le génie du groupe. Sans doute Grandbois, Ringuet et quelques autres de nos écrivains, comme Robert de Roquebrune sont-ils l'illustration même de cette loi qui veut que les oeuvres canadiennes d'expression française ne commencent à avoir un poids littéraire que dans la mesure où elles comptent dans le fonds commun à la France et au Canada de langue française. Ils sont d'autre part l'illustration de cette autre loi, qui n'est absolument pas contradictoire, selon laquelle il est inutile de penser que les écrivains canadiens-français, si près soient-ils du courant français, puissent jamais devenir ce qu'on appelle des écrivains parisiens.

La fidélité aux origines est plus immédiatement vérifiable chez un romancier par le fait même des sujets, du cadre, des caractères et des concessions aux particularismes linguistiques des personnages. Chez le poète, chez un poète aussi habile que Grandbois, rien dans la substance du poème, dans sa facture ne révèle clairement les origines canadiennes. La poésie est ici un admirable faux passeport. C'est par la façon d'approcher du

monde sensible, par les lents détours d'un homme dont le pas est adapté aux longues distances, par la nuance d'autant plus déchirante d'une plainte que celle-ci sort d'une déception plus profonde—cet accent ne se rencontre plus dans une civilisation qui a eu toutes les expériences—que le poète canadien révèle une identité que l'on ne soupçonnerait pas autrement.

La fidélité commune à une source nationale est un phénomène normal chez les écrivains d'un même groupe. Je ne l'aurais pas évoquée à propos de Ringuet et de Grandbois si par leur tempérament ils n'apparaissaient pas au premier abord comme les plus détachés parmi nos écrivains. Pour le lecteur ordinaire, Ringuet est presque un cynique et Grandbois un poète dont la partie est située quelque part dans les espaces planétaires. Mais si on y regarde de près, comme la terre de *Trente arpents* ou de *L'Héritage* a bien l'odeur de la terre canadienne et comme les fleuves et les archipels de Grandbois évoquent subtilement une géographie que nous connaissons bien.

Si précieuse soit-elle, justement parce qu'elle est imprévisible chez des tempéraments de ce genre, la fidélité aux origines n'est cependant pas une qualité tellement rare qu'on puisse en faire l'unique pierre de touche de la valeur de deux écrivains et la raison, parce que cette fidélité est semblable chez l'un et chez l'autre, de les réunir dans un même sentiment d'admiration.

Alain Grandbois et Ringuet ont un autre point en commun et c'est une qualité de pessimisme absente de la plupart des oeuvres canadiennes. Tel autre de nos écrivains a une verve comique éblouissante mais qui s'arrête à la surface des êtres ou des choses, faute d'un peu plus de profondeur dans la vision. Et qui dira jamais tout le mal que fait à notre roman la confusion de la simplicité et du simplisme, de la tendresse et de l'amour, et tout le retard qu'apporte au développement d'une pensée originale dans la littérature canadienne-française, l'habitude de pren-

dre pour une réflexion personnelle ce qui n'est qu'un système à faire penser tout le monde dans le même sens.

Chez Grandbois, le pessimisme est l'aboutissement d'une tendance profonde de la sensibilité, chez Ringuet il est le produit de l'observation lucide et sans défaillance. Pessimisme de métaphysicien sensible chez Grandbois, pessimisme de biologiste chez Panneton. Et sous ces deux formes différentes le pessimisme a autant de vérité, qu'il s'achève dans l'acceptation ou l'écrasement comme c'est le cas des personnages de Panneton ou dans un désespoir tragique mais sans murmure comme dans les meilleurs poèmes de Grandbois.

On dira que, si intéressante qu'elle soit, l'attitude de ces deux écrivains ne peut pas être tenue pour une représentation exacte de l'âme canadienne-française d'aujourd'hui, et qu'elle n'est pas même caractéristique des tendances des autres écrivains du Canada d'expression française.

Un enquêteur a posé récemment à un certain nombre d'écrivains des questions qui visaient à déterminer quelle image de l'âme canadienne-française on pouvait dessiner d'après notre production littéraire. Le nombre des réponses pessimistes démontre au moins que l'angle de vision adopté par Grandbois et Panneton, dans un domaine d'ailleurs autrement plus large puisqu'il leur sert à interpréter le monde et l'homme et non pas seulement l'homme canadien et le groupe canadien, est celui de la grande majorité de nos écrivains.

Quand on sait d'autre part qu'on retrouve la même attitude de méfiance lucide et d'amertume chez les chefs de file de la littérature française d'aujourd'hui on est tout disposé à concéder une valeur exemplaire au pessimisme dédaigneux de Grandbois et à la vision sobrement noire mais résignée de Ringuet. Et l'on se dit que, par les longs détours qu'ils ont faits l'un et l'autre à la recherche d'un humanisme qui ne soit pas une vue de l'esprit

mais une reproduction fidèle de l'état des choses, ils ont, dans des perspectives différentes, et avec des moyens inégaux—ceux de Grandbois étant à mon jugement plus vastes—atteint à une conception de la destinée et—pour ce qui est de Grandbois—à une vision du monde qui coïncide avec les découvertes de ceux des écrivains français que nous admirons le plus. Grandbois et Ringuet penseront peut-être que c'est un peu leur récompense que je puisse ce soir leur dire ceci en votre présence et au nom de mes collègues de la critique canadienne.

Allocution prononcée par René Garneau à l'occasion d'une réception en l'honneur des écrivains canadiens par la Société des Gens de Lettres de France, à l'Hôtel de Massa, le 28 février 1956.

Chronique de la Société des Gens de Lettres de France, janvier-février-mars 1956, pp. 51-52.

Beaucoup plus qu'un roman paysan

GERMAINE GUÈVREMONT
«Marie-Didace»

Madame Germaine Guèvremont est une romancière qui fait le bonheur du critique et qui devrait faire l'envie de ses collègues du roman. Elle est le type même de l'écrivain bien doué qui sait amener progressivement chacun de ses talents à maturité. Dans ce magnifique travail sur soi, elle procède avec assez de lenteur pour qu'on ait le temps d'examiner ces talents sous tous leurs angles et avec assez d'assurance et d'entrain cependant pour qu'on garde l'impression de facultés encore très riches, on peut même dire de facultés encore assez fraîches pour qu'elle doive les tenir bien en mains. De son premier livre *En pleine terre* à *Marie-Didace* il y a mûrissement de tous ces dons et, ce qui est excellent, c'est qu'à l'inverse des tempéraments ordinaires qui commencent par les triomphes de l'imagination et des autres dons sensibles pour se traîner vers l'assèchement, celui de madame Guèvremont a débuté par la discrétion, pour ne pas dire la sécheresse, et qu'il semble devenir plus jeune et plus sensible à mesure qu'il s'exerce.

Germaine Guèvremont a choisi la formule du roman paysan si l'on veut bien donner à ce mot son acception la plus large possible. Mais il faut dire tout de suite que, contrairement à ce qui se produit chez la plupart des écrivains paysans, la terre chez elle n'est pas le personnage principal et que dans *Marie-Didace* elle n'est même plus du tout un personnage, tout au plus un fond de toile. Quand ce ne serait que pour ce mouvement qui l'arrache

du sol pour l'emporter vers les êtres et leur complexité je lui reconnaîtrais une place bien à l'avant-garde de ceux qu'on appelle d'un terme un peu étroit les régionalistes. L'intérêt de son dernier livre ne sort pas de la fidélité plus ou moins grande, plus ou moins acceptée ou combattue de ses héros à la terre. Il vient du caractère tragique que prend l'écroulement d'une famille dans un milieu dont toutes les forces conscientes convergent vers la protection et la durée des familles et, à ce point de vue, dans notre petit monde littéraire *Marie-Didace* aura la valeur que pouvait avoir un drame familial dans la littérature classique.

Je ne dis pas que les scènes de paysannerie et l'évocation constante de la terre sont là en surcroît mais la lumière ne porte pas de ce côté, elle donne à plein sur l'histoire des Beauchemin.

Étonnante histoire. Nous retrouvons tous les personnages du *Survenant* sauf le Survenant lui-même. Voilà Didace Beauchemin, père hiératique et solennel, sorte d'Oedipe mêlé de Charlemagne. À côté de lui son fils Amable, héros malingre, dépourvu, incertain, victime d'un destin qui lui est imposé par la démence de sa femme Phonsine. Celle-ci est possédée de complexes, de hantises et d'angoisses qui lui viennent d'une hérédité assez lourde et d'une enfance d'orpheline malade et bousculée. Voilà le groupe Beauchemin que le malheur abordera sous les traits d'une femme sans scrupules, l'Acayenne, une veuve de moralité douteuse, que le père Didace a connue par l'entremise du Survenant et qu'il a épousée dans une crise de passion sénile qui lui coûtera toute sa race.

Le roman débute avec l'arrivée de l'Acayenne au foyer de Didace. Amable, le fils unique et sa femme Phonsine sont d'accord pour réprouver le mariage du vieux. La mésentente s'installe dans la maison. Phonsine qui est mauvaise ménagère a le dessous. L'Acayenne, forte, pétulante et pleine de ressources s'impose d'abord aux Beauchemin puis elle se fait admettre par

toutes les familles du Chenal du Moine. Mais le malheur, qui est entré avec elle sous le toit ancestral des Beauchemin, multiplie ses coups. Tous les jours la lutte pour la suprématie reprend entre Phonsine et sa belle-mère. Derrière les scènes ridicules on sent sourdre l'antipathie d'une femme physiquement saine et qui est malheureusement dans la situation de ne pouvoir avoir d'enfant pour une femme plus jeune, malade mais féconde. Chaque étape est bien marquée mais Phonsine est vite battue. Au cours d'un orage qui s'élève entre le père Beauchemin et son fils c'est au tour de celui-ci d'être battu. Phonsine compte sur la crise pour ouvrir les yeux à son beau-père et elle pousse son mari à quitter le toit paternel. Amable s'en va pour ne plus revenir et Phonsine reste seule, avec l'enfant quelle porte, à lutter pour les droits de la branche légitime.

Didace résiste à la fugue d'Amable mais lorsqu'il apprend que Phonsine est enceinte d'un enfant qui continuera la lignée il retrouve le sens de ses devoirs paternels, le sens de sa race. Didace se met alors à la recherche d'Amable. Il est trop tard. Le jour de la naissance de sa fille Marie-Didace, Amable meurt quelque part d'un accident. Didace succombe peu après à ses malheurs. Puis, c'est au tour de l'Acayenne que Phonsine trouve morte dans son lit. Le cycle du drame se boucle sur la démence de Phonsine.

N'avais-je pas raison de parler de drame antique? Germaine Guèvremont a joué gros jeu en accumulant ainsi les coups du sort. Comme elle peut justifier chacun de ses cadavres devant les lois de la vraisemblance, l'audace lui a réussi et son livre prend de ce fait un caractère de force exceptionnelle. La dégradation d'une famille est l'un des plus anciens thèmes de la littérature universelle. Dans notre monde canadien-français, centré sur la paysannerie il était naturel que ce thème s'inscrivit dans un cadre paysan comme dans le monde de la Grèce primitive, axé sur la

monarchie, il était naturel qu'il se déroulât dans un milieu royal. Là s'arrête le caractère paysan de *Marie-Didace*.

On n'a jamais assez remarqué d'ailleurs jusqu'à quel point l'auteur de ce roman entendait rester libre du milieu et de l'atmosphère de ses romans. Dans son premier grand livre c'était le Survenant qu'elle avait chargé de représenter la fantaisie, l'élan et la liberté. Dans celui-ci, c'est l'Acayenne qui remplit le rôle du personnage libre. Mais il faut croire que dans l'éthique de Germaine Guèvremont la fantaisie qui s'installe dans un milieu aussi bien clos et systématisé que celui du Chenal du Moine est un ferment de décadence puisque l'Acayenne ne fait ici que prolonger et achever l'oeuvre de désorganisation et de démolition commencée par la seule venue du Survenant au temps du premier livre.

Ceux qui ont lu l'admirable *Mas théotime* d'Henri Bosco se rappelleront que dans ce roman paysan il y avait aussi une «Acayenne» plus subtile, moins mauvaise mais aussi néfaste par ce qu'elle représentait de liberté. Madame Guèvremont choisit bien sa famille spirituelle.

On pourrait peut-être lui reprocher une certaine lenteur à se détacher du cadre paysan avant de s'engager en pleine action psychologique. Ce n'est qu'avec la scène qui détermine la fugue d'Amable que le roman trouve sa véritable ligne de direction, soit vers la cent vingt cinquième page. Analysé exclusivement sous l'angle de l'intrigue, le début du livre ne fait que préparer cette scène dans une suite de petits épisodes qui sont d'ailleurs noyés dans la fresque paysanne qui constituent ces 125 pages. Est-ce incertitude de la composition ou hésitation entre la formule réaliste ou psychologique? Je ne le crois pas. Il s'agit tout au plus d'une concession de l'écrivain au décor qu'elle a choisi, un sacrifice à sa réputation de moins en moins méritée de romancière paysanne.

L'intérêt de ces bucoliques du Chenal du Moine est pure-

ment descriptif et documentaire. Germaine Guèvremont y développe toutes les ressources d'un talent qui sait voir les nuances et distribuer les plans. La vie de nos campagnes s'y étale avec grâce, plénitude et rondeur. Et surtout la merveilleuse langue de nos gens y prend toute sa valeur. Que cette langue des habitants du Chenal du Moine est éloignée dans ses constructions syntaxiques de celle que nous parlons dans les villes. Et comme elle est bien adaptée aux besoins, aux travaux et aux peines de ceux qui la conservent et ne cessent de l'enrichir. Le moule est authentiquement français et le génie d'assimilation est le même et travaille dans le même sens dans les environs de Sorel que dans les patelins de la Loire. Jamais on ne pourra faire comprendre à un snob de Montréal ou de Québec qui prend prétexte des emprunts de la langue française à l'anglais,—dans le domaine du sport pour ne prendre que celui-là—pour dire que les Français de France ne savent pas défendre leur langue, jamais on ne pourra faire comprendre à ceux qui confondent les trahisons de la syntaxe avec l'emprunt d'un mot étranger, que les Français obéissent au génie d'assimilation qui est une de leurs traditions linguistiques en francisant les mots anglais dont ils ont besoin. Nos paysans le comprennent d'instinct et quand ils disent «neveurmagne» pour «never mind» ils font exactement ce qu'a fait la France lorsqu'elle a pris de l'anglais et assimilé des mots comme redingote et cabine. Madame Guèvremont et nos meilleures traditions n'y peuvent rien, on continuera à dire le carré Viger pour signifier le square Viger. Neveurmagne, ce sont les gens du Chenal du Moine qui ont raison. Et la façon directe, entreprenante et fortement française dans laquelle ils s'expriment, est un reflet exact des qualités de leur vie intérieure et une traduction fort instructive, pour ceux qui savent la lire, de leur fidélité française.

Avec les deux versants de son talent, le versant réaliste et le versant psychologique, l'auteur de *Marie-Didace* pose un

problème difficile de choix. On aimera son livre pour l'évocation des scènes paysannes, pour les pages sobres et presque heureuses tant elles sont sereines de la mort de Didace, pour ce qui palpite d'humain dans la fidélité douloureuse d'Angélina au souvenir du Survenant et pour la robuste santé de sentiments que représente l'idée qu'elle se fait du lien familial et de sa conservation. Pour un peu on serait disposé à contredire Gide et sa phrase si souvent vérifiée sur les bons sentiments qui font de la mauvaise littérature.

Mais on aimera son oeuvre peut-être plus encore pour le souffle de destruction qui emporte l'action vers son terrible dénouement, pour les analyses vives et retenues des méchancetés qui bouillonnent dans l'âme d'Alphonsine et de l'Acayenne, pour le désert spirituel d'Amable et pour cette cruauté audacieuse qui ne se laisse pas fléchir tant que le cercle de la famille Beauchemin n'est pas rompu. Qu'elle élargisse les horizons sur tout un paysage ou qu'elle les resserre subitement sur le climat étouffant d'une âme la puissance d'écrivain de Germaine Guèvremont est devenue égale à elle-même. En un mot et tout simplement on aimera *Marie-Didace*.

Le Canada, lundi 22 septembre 1947, p. 5.

LA LANGUE PAYSANNE DANS «MARIE-DIDACE»

Germaine Guèvremont

À propos de deux romans de Germaine Guèvremont, le *Survenant* et *Marie-Didace*, j'ai écrit que l'un des aspects les plus intéressants de ces livres est cette connaissance profonde de notre langue paysanne qu'ils indiquent chez l'auteur. Cet aspect vaut la peine qu'on y revienne au moins d'une façon sommaire.

Disons d'abord que nos paysans canadiens de langue française n'innovent pas en créant leur langue en grande partie au moyen d'emprunts. Il y a plusieurs années, dans son livre sur *L'esthétique de la langue française*, et dans un chapitre presqu'entièrement consacré à l'assimilation des mots anglais dans le français du Canada, Remy de Gourmont rappelait une expérience personnelle qui lui était arrivée en France et qui est courante chez nous. «J'ai vu naître un mot, écrivait-il. C'est le mot *lirlie*. Comme il n'a jamais été écrit, je suppose sa forme lir ou lire, la première syllabe ne peut être différente; la seconde, phonétiquement li, est sans doute par analogie lie, le mot étant conçu au féminin. J'entendais donc à la campagne appeler des pommes de terre roses hâtives, des lirlies roses: on ne put me donner aucune autre explication et le mot m'étant inutile, je l'oubliai. Dix ans après, en feuilletant un catalogue de grainetier, je fus frappé par le nom d'*early roses* donné à une pomme de terre, et je compris les syllabes du jardinier». En somme, d'après cet

exposé de Gourmont, les «early roses» étaient devenues en français, par un phénomène de nationalisation, les *lirlies* roses.

Dans notre pays bilingue, où le petit centre français le plus éloigné et le plus replié sur lui-même n'est pas à l'abri des infiltrations de l'anglais parlé, on peut multiplier par mille le phénomène de nationalisation ou plutôt d'assimilation que je viens d'emprunter à de Gourmont. Et précisément, Germaine Guèvremont sait donner le véritable caractère d'une tradition linguistique bien établie à tous les emprunts qu'elle a notés chez nos paysans et au moyen desquels elle les fait s'exprimer. Il s'agit d'une réussite puisqu'à bien considérer les choses, ces emprunts sont entrés dans la langue par la parole et qu'en les faisant passer dans le dialogue, elle a su les élever jusqu'au palier de la langue littéraire.

C'est parce que ses personnages sont des créations qui s'imposent, c'est parce qu'ils sont de véritables types représentatifs de tout un peuple, que l'on admet si facilement, bien plus, que l'on trouve agréable et pittoresque à la fois qu'ils disent une «grocerie» de l'anglais *grocery* pour une épicerie, qu'ils emploient «neveurmagne» pour l'anglais *never mind*, «ne vous en faites pas», qu'ils parlent de la «shaipe» d'Angelina ou de l'Acayenne quand ils veulent parler de leurs formes, qu'ils disent une «coppe» de l'anglais *copper* pour un sou, de la «papermane» de l'anglais *peppermint* pour de la menthe, de la «poutine» de son équivalent anglais pudding pour de la poudingue et ainsi de suite.

Avant Germaine Guèvremont et ses deux romans, le *Survenant* et *Marie-Didace*, plusieurs écrivains régionalistes de chez nous avaient déjà monté en épingle quelques-uns de ces échantillons de notre langue canadienne-française. Mais, justement parce qu'ils isolaient d'une façon trop exceptionnelle les mots en question, dans une phrase par ailleurs banale et qui aurait

pu être signée par n'importe quel écrivain français de deuxième ordre, ils ne rendaient pas justice au pouvoir créateur de nos gens en matière linguistique. Sous la plume de Guèvremont, les emprunts à l'anglais, les canadianismes, les déformations linguistiques et les néologismes sortent d'une coulée homogène et s'insèrent naturellement dans des phrases qui les reçoivent aisément et amplement. Ils composent une langue bien mûrie à l'usage d'hommes mûrs et, d'autre part, comme ils sont le produit des traditions d'assimilation de la langue mère, ils enrichissent le patrimoine que nous avons en commun avec la France.

Il y a chez les paysans de Germaine Guèvremont des tournures syntaxiques que Ferdinand Brunot aurait adorées. Par exemple lorsqu'un de ses personnages dit: «Avant qu'une branche vinssît tomber dessus, il avait pas un brin de mal», il obéit à une loi obscure de formation populaire et de logique profonde, qui est beaucoup plus forte et vraie que la fantaisie grammaticale qui nous oblige à dire «avant qu'une branche vînt à tomber dessus». Il en est de même pour la formation des nouvelles expressions. L'une des protagonistes du roman a une crise cardiaque. Quelqu'un dépeint la scène de la façon suivante: «T'aurais dû être icitte quand elle s'est pâmée. Elle venait pas à bout de se dépomper. Je te dis qu'elle était belle à voir. Je rentre sans toquer à la porte comme de coutume. Je la trouve-ti pas effalée dans sa chaise, après étouffer bleu». «Se dépomper» pour «se décongestionner», «toquer à la porte», une image pour dire «frapper à la porte», «étouffer bleu» voilà autant de créations saines et spontanées dont nos paysans font cadeau au fonds de la langue française. C'est ainsi que je comprends ce qu'on peut appeler l'autonomie de notre littérature par rapport à la littérature de la France. Une autonomie enrichissante.

Le Canada, lundi le 20 octobre 1947, p. 5.

SUR UN LIVRE DE FRANÇOIS HERTEL: Mystère cosmique et condition humaine*

François Hertel restera jusqu'à son évanouissement dans son cher cosmos un penseur récidiviste. Il poursuivra avec d'autant plus de fébrilité sa course le long des abîmes qu'il sait que les risques qu'il prend encore avec la pensée ne laissent indifférent aucun de ceux qui, de façon sympathique ou hostile, ont été curieux de ceux qu'il a déjà courus. Il est un exemple attachant de ce qu'on peut appeler la vocation du risque.

Dans ce livre, Hertel ne dit pas tout. Mais ce qu'il retient d'une destinée spirituelle autant qu'intellectuelle, singulière et parfois scandaleuse dans notre contexte social, a un cachet d'authentique vérité personnelle.

Tout en concédant qu'on puisse maintenir des positions restrictives à propos de plusieurs de ses conclusions (par exemple le retour à la thèse éculée de la possibilité de la non-existence de Jésus), on réagit sympathiquement et parfois même admirativement à l'engagement personnel qui pousse cet esprit aventureux à jeter ses sondes dans des gouffres où il sait très bien qu'il ne trouvera que d'éparses lueurs de nuit.

Hertel ne vise pas à constituer une somme de ses idées qui pourrait se présenter comme une doctrine hertélienne. Il préconise pour le bien, on pourrait même dire, puisqu'il est hédoniste, pour le bien-être de l'esprit humain, la pratique d'une

*Aux Éditions La Presse.

humilité active dans la recherche. Puis, il groupe, dans une série de chapitres en forme de mosaïque, ses réflexions sur des thèmes fondamentaux inspirés par des années d'intimité avec quelques systèmes philosophiques et quelques oeuvres de poésie. Bien entendu il prend ce dernier mot dans son acception la plus haute, c'est-à-dire des oeuvres de pure création.

Ce ne sont donc ni des structures d'ensemble ni la vérité qu'il recherche mais des opinions: «Qu'il est morne ce monde où les structures veulent mettre en fuite les hypothèses», «Nous ne sommes pas nés pour ce qu'on appelait pompeusement la vérité, nous devons nous contenter d'avoir des opinions.»

Une connaissance sérieuse des philosophies anciennes, l'étude de Hegel, Spinoza et Kant, une longue fidélité au personnalisme, une utilisation dynamique de certaines thèses du bergsonisme, un souci honnête de faire objectivement le point sur le marxisme et de constantes références au teilhardisme ont nourri et orienté sa réflexion. Il prend à ces doctrines, qui s'étendent sur un large éventail, ce qui convient le mieux à ses directions philosophiques et confie le reste à son agilité dialectique qui est parfois destructrice.

Dans ce reste se trouve le structuralisme. Sa critique de cette doctrine en tant que système philosophique me semble légitime. Mais en tant que méthode d'approche du commentaire littéraire, le structuralisme me paraît aujourd'hui une formule aussi féconde que toutes celles qui ont cours; qu'il s'agisse de critique thématique, symbolique, psychanalytique, marxiste, ou de l'ancienne formule impressionniste.

Mais, comme je le disais plus haut, c'est vraiment à partir d'une notion relevant de l'éthique, la notion d'humilité, qu'il construira sa propre synthèse des éléments qu'il veut garder des grands systèmes qui sont ses sources. L'humilité devient ainsi un point de départ et une méthode d'approche vers sa vérité person-

nelle. Il en distingue deux espèces: *l'humilité chrétienne* (il devrait plutôt écrire la catholique), qui serait l'orgueil inconscient de l'homme visant à se valoriser par l'immortalité qu'il s'arroge, par une sorte de divination ambitieuse de la condition humaine; *l'humilité cosmique* qui est l'acceptation résignée «du peu de valeur de l'homme devant le cosmos. Ce qui fut en lui meurt avec lui». C'est cette forme d'humilité qui lui paraît philosophiquement féconde.

Ce choix équivaut à une condamnation de l'anthropomorphisme, qui fait de l'homme le centre de l'univers, et à une répudiation de l'admirable formule des Grecs selon laquelle «l'homme est la mesure des choses».

Encore que Hertel, subtil dialecticien, écrira néanmoins quelque part que «Tout se fera par l'intelligence de l'homme». Il reste que la masse de ses réflexions converge de façon irrésistible contre la royauté usurpée de l'homme.

Détrôné au profit d'un monde élargi jusqu'au cosmos, qui d'après Hertel est *à la fois* esprit et matière, et où l'homme est apparu à l'occasion du pas que franchit un jour la conscience en se dégageant de la matière, l'homme serait donc le résultat d'une évolution «créatrice» de la matière et non pas le produit d'un acte créateur. Ainsi serait abolie la thèse de l'ancien dualisme matière-esprit, dont les deux composantes seraient inconciliables.

C'est en forçant un seuil différentiel que le teilhardisme a vu (mais n'a pas osé dépasser tout au moins officiellement), c'est aussi en exploitant, par un intéressant mouvement dialectique, les possibilités de l'intuition bergsonienne que Hertel en vient à proposer cette dimension nouvelle de l'univers. La cosmologie est élevée ainsi à la hauteur d'une ontologie.

Cette conception globale évoque naturellement l'ivresse supérieure des astronautes découvrant du haut d'une trajectoire

inédite les formes et les couleurs de notre monde. Ou mieux, on pense à la frayeur de Pascal devant le silence des espaces infinis. Pas tellement silencieux d'ailleurs, ces espaces infinis, si on se souvient de l'allusion platonicienne aux théories pythagoriciennes des sept sphères emportant les planètes et d'où s'élèveraient les sept sons de la lyre.

À l'idée d'un monde élargi jusqu'au cosmos, inférée par Hertel de ses recherches inspirées par une pure intuition bergsonienne, à ce monde nouveau, flottant à une place relativement modeste dans sa globalité universelle, correspond donc une métaphysique nouvelle, qui est une intéressante synthèse de certaines métaphysiques anciennes et modernes, et nécessitant un nouveau langage. Ce langage, il l'appelle, d'un terme récent qui appartient à la cybernétique, «le métalangage».

Les pages de son livre sur ce métalangage, qui pour Hertel est depuis l'antiquité celui des poètes, les vrais, c'est-à-dire les plus rares, sont brillantes.

Dans ces perspectives, largement ouvertes sur tous les plans de l'activité intellectuelle de Hertel, ce n'est pas réduire l'importance de ses recherches métaphysiques de dire que le poète domine chez lui le philosophe. N'affirme-t-il pas «que tout poète valable est plus métaphysicien que les philosophes officiels» et que «le plan de l'expression poétique et celui de la connaissance sont inséparables»? Il n'est donc pas surprenant que ce soit par un mode de connaître «supra-verbal», celui de la plus altière poésie, qu'il exorcise l'ancien dualisme matière-esprit et réussit à concevoir l'esprit-matière.

Je l'ai noté plus haut, Hertel, dans un premier temps de sa pensée, agrandit la cosmologie aux dimensions d'une métaphysique. On peut considérer aussi que dans un second temps ses variations métaphysiques évoluent vers une esthétique au sens où la *Critique du jugement* de Kant est une esthétique. Chemine-

ment qui, en termes de linguistique, s'opère par l'équivocité du métalangage et s'écarte délibérément des voies de l'univocité et de l'analogie. «Un texte n'est un texte, déclare-t-il, que s'il cache au premier regard, au premier venu, les lois de sa composition et les règles de son jeu.» On est loin en effet avec Hertel de la stricte observance rationaliste et de ce qu'il appelle la macrologique aristotélicienne mise à la mode par «le thomisme ecclésiastique».

Ainsi arrive-t-il, par l'équivocité, à mettre en valeur, contre le rationalisme traditionnel, une ingénieuse critique du principe de contradiction, fondement de cette doctrine. Hertel ici utilise Hegel. La dialectique hégélienne avec sa dynamique active n'est-elle pas une négation du principe de contradiction? Bien plus «c'est une logique qui croit que la contradiction est nécessaire à la pensée, à son développement».

C'est encore grâce à la liberté qu'il prend vis-à-vis du rationalisme étroit que Hertel peut soutenir que le temps est éternel: «Penser qu'un instant ne serait ni précédé ni suivi d'un autre instant est chose impensable». La «raison pauvre» n'est plus pour lui qu'un moyen de contrôle alors que la «raison enrichie», cette forme de raison qui s'éclaire d'apports intuitifs, peut seule conduire à la connaissance. En serait-il de la raison comme de l'uranium naturel et de l'uranium enrichi?

Devant une série aussi abondante de révolutions fragmentaires dans la philosophie, inspirées à Hertel par des penseurs comme Platon, Kant, Hegel, Bergson, Teilhard et peut-être même Alain, on peut soutenir que sa philosophie est systématiquement éclectique, s'il est permis d'accoler ces deux termes. Reconnaissons du moins qu'il est syncrétiste en philosophie comme d'autres le sont en religion. Son livre, qui provoquera sans doute des «réactions diverses» dans l'École et l'Église, est la preuve de la richesse comparative et même un peu accapareuse

qu'est le syncrétisme.

Quant au titre: *Mystère cosmique et condition humaine*, il cerne largement les horizons de la pensée hertélienne. Si l'on admet en effet que l'importance reconnue à l'homme dans le monde a basculé vers le cosmos, il s'ensuit que les grands thèmes de la condition humaine, l'amour, la mort, les morales, la révolte, l'inquiétude, les tragédies et les cataclysmes perdent une part énorme de leur poids et beaucoup de leur couleur dans la perspective infinie du cosmos.

Hertel n'est pas un philosophe rassurant, même s'il nous assure qu'il vieillit lentement dans le calme «comme un bon fromage». Il n'est pas non plus un consolateur. Mais il y a une certaine ampleur dans sa réflexion que son talent d'écrivain sert parfois merveilleusement.

Enfin disons que chez lui s'élabore naturellement une synthèse grisante de l'ancienne et de la nouvelle culture. Ces deux formules en font foi: «La métaphysique de demain doit être poésie ou se taire:»; «Les vrais novateurs sont toujours des gens tous instruits par le passé...». Autrement dit: la pensée a besoin du passé.

L'*information médicale et paramédicale*, Montréal, le 7 octobre 1975, p. 29.

Antonine Maillet, Prix Goncourt

Il y a les grandes, les vraies patries : le Canada, la France, l'Angleterre, les pays d'Europe. Les pays africains anciens et nouveaux. Chacun se tourne spontanément vers la semence aux heures de danger et de joie et chaque jour pagi inconsciemment pour les exigences fondamentales de la vie. A l'intérieur de ces grandes patries il y a des patries culturelles, c'est-à-dire dans chaque nation, ces régions plus ou moins étendues auxquelles les habitudes de pensée, de moyens, de langage et de vie communes donnent un visage original. Ces habitudes forment à la longueur du temps des traditions dont un groupe humain suffisamment intégré fait la texture de son histoire et de son existence de tous les jours.

Antonine Maillet, Prix Goncourt 1979 comme on le dénommera désormais, a une grande patrie, le Canada, qui d'un océan à l'autre se réjouit de son succès et une patrie culturelle, l'Acadie. Par celle-ci elle est l'héritière de traditions régionales écrites et parlées qui composent, en grande partie, la substance de son talent. La France vient de la doter généreusement en lui accordant la distinction professionnelle la plus recherchée par les écrivains, et l'Acadie reconnaît en elle la détentrice authentique d'une tradition littéraire à l'écoute des jours les plus noirs de son histoire.

Ecrivain d'Acadie Antonine Maillet a appris en effet toute jeune, dans une épopée aux rythmes modestes mais touchants l'Évangéline du poète américain Longfellow, la malheureuse Odyssée des colons français de l'Acadie ancienne, déportés en 1755 vers l'étranger par fait de guerre et de conquête. Et elle a vu recueilli par tradition orale les

perspectives de leur ~~retour~~ impossible retour vers leurs terres d'origine. Au Canada, dans les provinces de l'Atlantique, ou même, plus haut dans l'histoire, dans la mouvance culturelle française, en Poitou dans une région qu'on appelle "la ligne accidentée" ou ~~Saintonge~~ et aussi à Belisle-en-mer.

La déportation de 1755 fut un long et terrible voyage vers l'exil et ~~le retour~~ aux sources qui s'échelonna sur des dizaines d'années fut à peine moins pénible si on l'envisage dans une perspective collective.

Pelagie-la-charette, le roman que les Goncourt a couronné, c'est un épisode de ce retour, étalé sur plusieurs années et qui se déroule lentement, car la misère hélas se passe toujours en lenteurs. Pelagie-la-charette est donc le microcosme d'une expérience humaine douloureuse pour ceux qui l'ont vécue, odieuse ~~même~~ aux yeux des descendants et hélas de ceux qui l'ont imposée, ~~mais~~ dangereuse à commenter en regard des normes de ~~l'histoire~~ l'objectivité historique. Pelagie-la-charette reste dans son inspiration et dans sa composition un roman. Antonine Maillet, romancière, n'a pas tenté d'en faire autre chose. Sa sérieuse formation universitaire -- elle est l'auteur d'une Thèse sur Rabelais et la Tradition orale -- l'a gardée de ~~cette~~ la corruption des genres et surtout la dimension de son talent l'a préservée des emballements historiques. On peut prendre ~~peut~~ le livre comme on peut lire un roman de chevalerie. Ceci n'est pas un injustice pour les personnages et serait sans doute agréable à l'auteur.

Yves Rémi Gauthier

HUBERT AQUIN
Deux dialogues: Louise Payette — René Garneau

L'écrivain Hubert Aquin dont nous nous entretenons ce soir a publié de 1965 à 1975 quatre romans qui ont amené certains critiques à reconnaître en lui le romancier le plus important de la génération des années 60 au Canada d'expression française. Prochain épisode *son premier roman a été réédité à Paris en 1966 soit un an à peine après sa parution au Canada. Vous avez connu l'homme complexe qu'il était. Vous avez même partagé avec lui pendant deux ou trois ans la direction des Éditions La Presse. N'a-t-on pas exagéré en lui attribuant un rang hors pair dans l'histoire la plus récente de notre roman?*

Au point de vue purement littéraire, c'est-à-dire indépendamment de certaines graves erreurs de son jugement politique et de dangereuses poussées d'instabilité idéologique, qui ont pu détourner pas mal de gens des aspects les plus beaux et les plus durables de son oeuvre, on peut affirmer que, devant la résistance que celle-ci oppose au temps, la littérature canadienne-française fit une perte qui semble encore irréparable lors de la disparition de cet écrivain.

Avait-il des raisons d'ordre professionnel de mettre fin à ses jours alors qu'il en était encore au début d'une oeuvre aussi abondante en promesses que provocante par de sombres et somptueux éclats? Plus simplement, espérait-il une reconnaissance plus immédiate et plus étendue d'un talent qui paraissait à plu-

sieurs proche du génie? Ou s'attendait-il plutôt que ses livres lui apportent à lui d'abord des réponses aux questions parfois métaphysiques qu'il se posait.

Vous avez mentionné il y a un instant la complexité de l'homme. Avec le recul des années qui s'alourdissent sur sa mémoire, on saisit mieux que l'oeuvre de Hubert Aquin,—où s'exprimait jusqu'au paroxisme une imagination d'une fécondité exceptionnelle,—l'entraînait avec une violence brutale au delà de lui-même. Dans des régions, disons-le, d'où il n'est pas facile de revenir. C'est ainsi qu'il eut de désastreuses relations avec la politique. Pour l'homme excessif qu'il était la politique ne pouvait être qu'un piège. Il ne sut pas l'éviter.

Et le piège le retint longtemps puisque, si ce qu'on rapporte est exact, c'est au début des années 60, donc bien avant les événements subversifs de 1970, qu'il s'engagea sentimentalement dans des entreprises de déstabilisation nationale.

Et qu'il commença dès cette époque à payer très cher cette erreur initiale. Ce fut en Suisse où j'étais ambassadeur du Canada, alors qu'il y vivait une existence discrète et désolée d'exilé politique plus ou moins volontaire, que nous eûmes un premier et bref contact. Je reçus un jour dans mon courrier un exemplaire de *Prochain Épisode* qui venait de paraître à Paris. C'était une oeuvre triste, et brûlante d'une passion dont on ne pouvait dire encore si c'était celle d'un pays ou d'une femme. J'en remerciai l'auteur. Mais nous ne nous connûmes véritablement qu'en 1974, lorsque Roger Lemelin nomma Aquin aux Éditions La Presse. Ce fut le dernier poste qu'il occupa de façon permanente. Lorsqu'il l'abandonna deux ans après il tenta d'entrer dans la fonction publique à Québec où on lui avait promis de l'appeler dans de courts délais. Bien plus tard, l'un de ses amis me raconta qu'alors il se terra chez lui pendant plusieurs jours dans l'attente de cet appel qui ne vint jamais. Rien ne permet de dire que ce

fut ce silence très officiel qui le poussa au désespoir total. Pour moi, cette dernière et cruelle déception ne fit que provoquer une dernière crise que l'instabilité fondamentale de sa personnalité ne lui permit pas de surmonter. C'était un homme inquiet de lui-même, comme si une force intérieure incontrôlable ne cessait de le menacer, comme s'il s'était senti mené lentement et fatalement vers «les portes de bronze de la mort», comme le disait Pierre-Jean Jouve.

Toute son oeuvre n'est-elle pas «un thrène», ce chant funèbre qui faisait partie des rites de la mort chez les Grecs.

En effet, toute son oeuvre et, particulièrement, *L'Antiphonaire* ce chef-d'oeuvre d'évocation et de résurgence mais aussi d'étrangeté qui porte témoignage de sa hantise suicidaire irrépressible. Sans oublier de rappeler que la mystérieuse phrase de Sören Kierkegaard inscrite par Hubert Aquin en exergue de son dernier roman, *Neige noire*: «Je dois maintenant et à la fois être et ne pas être», a pris toute sa signification, son sens ultime, d'un coup de feu qui retentit un matin du printemps de 1977 dans les jardins d'un couvent perdu aux premières marches du Mont-Royal.

C'est à L'Antiphonaire *cependant que vous reconnaissez le pouvoir le plus révélateur des obsessions de l'homme et de la grandeur de l'écrivain.*

Oui, *Neige noire* est faussé dans son caractère premier de roman par les manies professionnelles du cinéaste qu'il fut pendant quelque temps. On pourrait penser que *L'Antiphonaire*, véritable maelstrom de culture et de passion, est un roman également faussé par l'abondance des références à la philosophie et à la médecine médiévales car il y a là une rage d'érudition qui précipite littéralement les personnages, et bien entendu les lecteurs également dans un cyclone. Mais en réalité tous les romans d'Aquin ont un côté extra-romanesque. Chacun d'eux peut être

considéré sous un certain angle comme la description d'un syndrome autant que comme un roman. L'authenticité du talent est telle cependant dans chaque roman, qu'il est impossible de nier à aucun de ceux-ci leur haute qualité de romanesque et la somptuosité éclatante de leur style.

Je reviens à l'abondance des références de caractère culturel dont vous avez parlé plus tôt. Cette polyvalence qu'elle donne au récit peut sans doute dérouter la lecture. Et aussi tout semble se dérouler dans la littérature d'Aquin au niveau des crises. Dans de telles conditions il n'est pas facile pour le lecteur de se maintenir à ce diapason élevé.

L'Antiphonaire est dans sa composition, je le répète, un maelstrom de passion et de culture. Et techniquement c'est une oeuvre où se manifeste une extraordinaire habileté dans le maniement du synchronisme entre les situations comme entre les personnages et les sentiments. Et ceci au delà des différences de temps et d'espace. À ce point de vue on ne peut qu'admirer la liberté d'allure du romancier dans la mise en jeu de tous les éléments que lui apporte une richesse incomparable d'invention. Vous avez raison de penser qu'une telle variété d'éléments peut détourner le lecteur. La réaction sur ce point dans le cas des romans d'Aquin peut se comparer je crois à celle que suscitent en France, dans une certaine classe de lecteurs, les très beaux romans de Michel Tournier. C'est d'ailleurs à une formation philosophique assez poussée chez ces deux écrivains que leurs romans doivent une aussi forte teneur en culture. Celle-ci peut embarrasser une certaine classe de liseurs mais elle peut être aussi pour une majorité d'autres lecteurs un élément d'excitation qui anime la curiosité et retient l'attention.

Et précisément, il faut admettre que peu de romanciers ont la force de maintenir, dans une oeuvre, un «continuum» de temps forts aussi soutenu que celui qui règne dans L'Antipho-

naire. *Cette succession de temps forts ne constitue-t-elle pas la structure du livre?*

Je ne crois pas. La structure de *L'Antiphonaire* réside plutôt dans le synchronisme des deux récits qui composent le journal de Christine Forestier. Deux histoires de passion, de meurtre et de suicide—celle de Christine à notre époque et celle d'un médecin-philosophe de la fin du 15ième siècle, dont elle étudie les théories—sont décrites dans leur déroulement parallèle et leur intrication. *L'Antiphonaire* c'est, si vous le préférez, en termes de maintenant, une tapisserie d'une dimension panoramique qui apparaîtrait dans un film projeté sur un écran encore plus panoramique. Très poétiquement Christine dit quelque part dans son journal qu'elle n'est que l'auteur d'une «Somme de la tristesse» comme au temps de Saint-Thomas on parlait d'une «Somme théologique».

Comment l'auteur arriva-t-il à intégrer dans la vraisemblance d'un même récit ces deux terribles aventures aussi éloignées l'une de l'autre dans l'espace et dans le temps?

L'Antiphonaire est une réussite de la dislocation de l'espace et de la rupture du temps. Et, c'est par la puissance extraordinaire de synthèse de l'imagination créatrice, que Hubert Aquin a pu réaliser l'intégration d'une double narration fortement intriquée: celle de l'imaginaire Christine Forestier et du non moins imaginaire Jean Claude Beausang médecin et philosophe de la fin du 15e siècle.

Comme on dit couramment: il fallait le faire.

• • •

Notre dernière émission consacrée aux écrivains canadiens réédités en Europe de l'Ouest a été consacrée au second roman de Hubert Aquin L'Antiphonaire *publié à Paris en 1966 chez Robert Laffont, un livre où, comme vous l'avez dit, il a déployé toutes les qualités de forme et de fond du romancier*

exceptionnel qu'il fut. Si grand écrivain qu'était Aquin, vous avez dû rappeler les errements de son jugement politique et déplorer le tribut fatal dont il paya son abandon à la fascination suicidaire qui le hantait. En dépit des circonstances politiques plutôt troubles, qui pouvaient influencer Aquin au moment où il écrivit L'Antiphonaire *au début des années 70 vous croyez, et vous n'êtes pas le seul à le faire, que ce roman reste encore, dix ans après sa publication, un livre très important par d'extraordinaires et parfois d'étranges qualités. Considérez-vous également que des quatre romans d'Aquin* L'Antiphonaire *soit l'oeuvre la plus révélatrice de la personnalité de l'homme?*

Non, je pense que pour ce qui est des grands traits de son portrait psychologique c'est à son premier roman, *Prochain Épisode* qu'il faut se reporter. Je ne dis pas que l'on doive traiter ce livre comme s'il s'agissait d'une auto-biographie de l'auteur. L'imaginaire, si puissant dans l'oeuvre, on peut même dire dans l'existence de Aquin, y roule ses flots et y déborde avec une certaine grandeur. Mais dans ce livre, commence, avec un éclat évident, l'intégration aux fantasmes de ses rêves et aux frissons de sa sensibilité de certains épisodes choisis dans sa vie, par l'écrivain lui-même. Ceci en nous gardant de penser que Hubert Aquin y ait perdu le contact avec la réalité. N'a-t-il pas fait dire au personnage qui le représente comme un double de lui-même dans *Prochain Épisode*: «Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec. Mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire.» Ces deux petites phrases font mal quand on sait que Hubert Aquin mit fin à sa vie par un suicide. Elles sont en vérité l'aboutissement d'une crise du sens de l'interprétation dont on peut dire qu'elle eut dans un premier temps des conséquences littéraires brillantes mais dont on ne peut nier qu'elle contribua à pousser l'homme vers des positions, où compte tenu de son tempérament excessif, il devait se perdre.

Pensez-vous que l'interprétation que Hubert Aquin a donnée de la situation historique du Canada français au début des années 60 et qui conduisit vers l'action révolutionnaire le personnage qui est son double-symbolique dans Prochain Épisode *était faussée. Autrement dit, la structure de ce roman reposerait-elle sur une contre-vérité?*

Entendons-nous d'abord sur ceci: Aquin n'était pas un historien mais un romancier et sans doute le plus brillant des romanciers canadiens-français de son époque. Dans cette perspective je dis tout simplement qu'il a usé, jusqu'à la limite, de sa liberté de créateur. Sa force d'imagination était telle qu'elle l'entraînait naturellement bien au delà de la vérité historique du moment. Car, quoi qu'en pense une certaine école d'historiens nationalistes du Canada d'expression française, l'histoire n'est pas une théologie. La vérité historique est fondée dans le temps. Elle est donc relative au temps. Or ce n'est pas la situation historique prévalant entre 1964 et 1966, c'est-à-dire à l'époque où Aquin composait *Prochain Épisode*, que celui-ci a mis en cause dans son roman mais bien une situation personnelle (la sienne) déjà très compromise auprès des autorités responsables de l'ordre intérieur au Canada. Disons, si vous le voulez, qu'il s'agissait d'une situation personnelle apparemment liée aux groupements qui devaient constituer quelques années plus tard l'activisme québécois.

Cette première et probablement dernière aventure politique de Hubert Aquin ne fut pas heureuse puisqu'elle se termina par un exil plus ou moins volontaire en Suisse comme vous l'avez rappelé lors de notre dernier entretien.

Il y eut en effet l'exil (très temporaire d'ailleurs) de l'homme Aquin et le repli de l'écrivain Aquin sur la littérature. Ce repli, ce n'était sûrement pas dans son esprit un exil car avec

son tempérament littéraire très riche, et sa culture très poussée, la littérature, dans les circonstances difficiles où il s'était placé, devenait une très honorable porte de sortie ou si vous préférez une porte de rentrée. Ne trouva-t-il pas tout de suite, dans de grands livres, dès qu'il se mit à la rédaction de *Prochain Épisode*, des modèles irrécusables qui pouvaient témoigner de la vraisemblance des actions romanesques qu'il voulait animer et des personnages-types qui répondraient de la crédibilité de ses propres héros? Pensez à la référence qu'il fait au début de *Prochain Épisode* à *L'Histoire des treize* de Balzac et à Ferragus qui en est le personnage principal. «Aussi bien relisez Balzac, écrivait-il. Je veux m'identifier à Ferragus, vivre magiquement l'histoire d'un homme condamné par la société et pourtant capable à lui seul de tenir tête à l'étreinte policière par ses mimétismes, ses dédoublements et ses déplacements continuels.»

Il y avait en effet un certain parallélisme entre le mystère dont Aquin s'était entouré à Montréal et celui qui protégeait les activités ténébreuses de Ferragus sous l'Empire en France.

Et dans les pages de *Prochain Épisode* Aquin se mit à revivre imaginairement en Suisse des souvenirs troublants de Montréal.

On ne doit cependant pas prendre ce livre pour le roman d'une aventure politique qui aurait troublé le Canada français dès le début des années 60.

En effet *Prochain Épisode* ne fut que l'esquisse d'un roman dont la substance ne devait entrer dans la réalité historique du pays que quelques années après la publication de ce livre, soit vers 1970. À sa parution c'était plutôt chez Aquin le roman d'une passion politique encore mal dégagée, greffée sur le récit d'une profonde passion amoureuse et presque perdue en lui. Mais une passion de peu de durée à laquelle le génie naissant d'Aquin réussit à prêter les apparences d'une éternité.

Ces jeux subtils qui se déroulent, non sans férocité d'ailleurs, dans un espace et un temps traités dans l'imaginaire, au-delà des coordonnées spatiales habituelles et de la routinière marche en avant du temps, n'ont-ils pas fini par en faire un roman d'avant-garde?

Il serait vain je crois de rechercher une dénomination applicable à un roman qui se passe dans les lointains extrêmes du réel, dont l'intrigue se noue dans une fiction bloquée à mi-chemin d'une fin, telle que le romanesque courant l'imagine, et où la seule des forces composantes qui reste tendue jusqu'au bout est celle de la passion amoureuse. *Prochain épisode* c'est le roman d'un roman à venir et qui ne commencera qu'au moment où le mot FIN clôturera cette pure spéculation sur le futur. Au fond on peut penser que *Prochain Épisode* c'est un essai de roman pur. Ajoutée aux qualités d'une écriture séduisante, cette caractéristique particulière permet de penser que cette oeuvre hantera longtemps encore le goût des amateurs. Sans doute la volonté du meurtre si longtemps présente chez le personnage principal (qui est, je le rappelle, le symbole innommé de Aquin) s'est-elle perdue dans des poursuites sans résultat, et l'obsession du suicide revient-elle trop souvent en vol plané au gré des désenchantements «d'une existence défaite». L'expression est du romancier lui-même. Et malgré tous ces mouvements mis en branle à grands frais de talent, le récit tourne court parce qu'il n'est fait que de préparatifs à un *Prochain Épisode* qui, on le sait, n'a pas eu lieu. On pourrait parler de demi-échec si ce premier roman n'avait pas révélé d'emblée chez Aquin une puissance pour évoquer la passion amoureuse toujours insurpassée dans notre littérature. Comme la puissance de l'écrivain romanesque qui a éclaté dans *L'Antiphonaire* est toujours sans rivale dans notre roman depuis 1972.

M. Garneau, merci beaucoup pour toutes ces précisions.

Radio-Canada International (Europe de l'Ouest), 1981.

MARIE-CLAIRE BLAIS
Deux dialogues: Louise Payette — René Garneau

Tout le monde au Canada sait qui est Marie-Claire Blais et plusieurs de nos auditeurs de l'Europe de l'Ouest connaissent déjà son oeuvre. Elle obtenait en effet en 1966, en France, «Le prix Médicis» une distinction égale à celle que consacre «Le Goncourt» si l'on sait estimer un livre selon la valeur littéraire de l'écrivain plutôt que selon les prévisions savantes et intéressées, mais pas toujours réalisées, des éditeurs. Mais que sait-on de plus de Marie-Claire Blais?

Le moins qu'on puisse dire c'est qu'elle est une personne extrêmement discrète. Tout ce que j'ai retenu d'elle en plus de l'intérêt que j'ai pris à quelques-uns de ses livres (et pour moi c'est une recommandation plus que valable), c'est que cette femme encore jeune, puisqu'elle est au début de sa quarantaine, dont des romans aux yeux de plusieurs critiques ont une odeur sulfureuse, est entrée en littérature en 1959 sous le patronage d'un dominicain de choc, le Père Georges-Henri Lévesque, avec un roman publié d'abord à Québec puis réédité immédiatement chez Flammarion à Paris.

Le Père Lévesque n'est-il pas ce religieux canadien qui joua un rôle de permier plan dans une commission royale de caractère hautement culturel institué par le Gouvernement du Canada en 1947?

Ce n'est là qu'un des nombreux titres de cet humaniste à l'admiration des Canadiens et à la haute estime qu'on lui porte dans les milieux intellectuels à l'étranger, particulièrement en France et aussi en Belgique où il poursuivit de brillantes études spécialisées à Louvain entre les deux guerres.

Marie-Claire Blais doutait-elle tellement de l'orthodoxie des personnages et de la teneur de son premier roman, qu'elle eût ainsi besoin de se rassurer auprès de cet éminent dominicain avant de lancer son premier livre dans le public?

Je vous dirai d'abord que le Père Lévesque est un dominicain dont la science théologique et philosophique de même que la culture littéraire se situent bien au delà de celles de cet abbé Bethléem, auteur d'un ouvrage intitulé: *Romans à lire et à proscrire* et qui exerçait une véritable police des livres dans les «milieux instruits» de Québec entre les deux guerres. Quant au premier roman de Marie-Claire Blais, c'était un roman dur, qui annonçait l'avènement d'un écrivain dont l'audace et le talent se situaient du premier coup dans les cas d'exception. Mais rien dans ce premier livre ne permettait de le classer en-dehors des règles fondamentales de la moralité littéraire. En 1954 *La Belle Bête*, c'est son titre, pouvait s'apparenter, à ce point de vue, aux plus sombres romans de François Mauriac. C'est sans doute cet apparentement qui a poussé le dominican Lévesque à en encourager la publication. Et à mon avis il n'a erré ni théologiquement ni littérairement.

Est-ce qu'en 1981 le monde romanesque de Marie-Claire Blais n'a pas une certaine similitude avec celui d'Anne Hébert, romancière, elle aussi, d'une faune de plus en plus étrange et dont nous nous sommes entretenus à cette émission.

Il existe entre les deux écrivains une parité de carrière et une ressemblance de tempérament littéraire. Elles ont débuté toutes deux en littérature par la poésie. Mais on constate que

jusqu'ici Anne Hébert a réservé à sa poésie ce qu'il y avait de plus achevé, de plus mûri et de plus pur dans son génie et qu'elle a traité cette matière première avec un raffinement d'écriture poétique et une force de lyrisme que n'a jamais atteint Marie-Claire Blais. Celle-ci au contraire a nourri ses poèmes de thèmes (révoltes sourdes, exil intérieur, amertume du coeur) où, à l'inverse de ce que l'on constate chez Hébert, le feu de l'épuration n'a pas encore passé. Quant au monde romanesque de Marie-Claire Blais il est formé de personnages engagés dans un tunnel où la lumière n'a pu encore pénétrer. Et l'espoir de ce côté s'amincit à mesure que l'oeuvre se développe.

Qu'en était-il exactement en 1960 au moment où paraissait la réédition en France de son premier roman: La Belle Bête *?*

Déjà, Marie-Claire Blais choisissait de faire agir ses personnages sous des ciels fermés, avec un livre de mort, de feu et de folie, et où une certaine cruauté animait le jeu des personnages. Rappelez-vous l'intrigue. Louise, une jeune veuve, propriétaire d'un grand domaine campagnard, vit avec son fils Patrice, un monstre de beauté mais un parfait demeuré, et sa fille Isabelle-Marie, créature intelligente mais d'une laideur irréparable car c'est une laideur de l'âme autant que du corps. Louise est littéralement envoûtée par la beauté de son fils, beauté qui compense amplement, croit-elle, sa désolante faiblesse d'esprit. Isabelle-Marie est morbidement jalouse de la ferveur que suscite autour de lui le beau visage de Patrice. Elle méprise un garçon qui n'est qu'une belle bête à regarder. Mais sa jalousie est active et le restera tant que toute vie ne sera pas éteinte sur le grand domaine de sa mère. Ainsi l'amant de Louise, Lang, devenu son second mari dès le début du livre, périra dans un accident de cheval machiné par Isabelle qui en aura pernicieusement confié l'exécution à l'inconscience de Patrice. À son tour, celui-ci sous prétexte

de faire soigner une légère blessure sera doucement, presque tendrement conduit par Isabelle jusqu'à un bassin d'eau très chaude son lequel, nouveau Narcisse, elle le fait se pencher pour y contempler ses traits. C'est alors que, pressant la nuque du garçon, elle lui plongera la tête dans l'eau. La ravissante finesse d'un visage se trouvera effacée par la brûlure et sera remplacée «par un masque creusé à la lame», comme l'écrit Marie-Claire Blais. Restera Louise la mère atteinte d'un cancer de la joue qui agonisera devant un domaine qu'Isabelle aura totalement ravagé en y allumant un incendie.

Une passion jalouse qui se satisfait ainsi dans une frénésie de destruction des êtres et des choses n'est-ce pas plus que de la jalousie?

Psychologiquement vous avez raison. La jalousie d'Isabelle s'est transformée, elle a changé de nature et dans le changement elle a perdu son nom et elle est devenue de la haine.

Cette puissance de la haine se retrouve-t-elle dans toute l'oeuvre romanesque de Marie-Claire Blais? Serait-elle la romancière de la haine?

Elle l'a été certainement dans *La Belle Bête* et de façon grandiose comme on dit de certaines funérailles qu'elles sont grandioses. Mais ce que je peux ajouter avec certitude à ce stade de ma connaissance de son oeuvre c'est qu'elle a approfondi avec une sorte d'ivresse vertigineuse beaucoup d'autres formes de la passion et du sentiment. Je pense aux pages extraordinairement belles sur la compassion et la tendresse qu'on découvre dans un autre roman qu'elle a intitulé *Le loup*. On y rencontre des sentiments qui paraissent assez bizarres puisque, par eux, semble s'expliquer le comportement d'un jeune homosexuel qui s'emploie à apporter le réconfort de la tendresse et d'une troublante sympathie à des comparses vieillissants et de plus en plus démunis sentimentalement? *Le loup* est un roman très noir mais aussi

très fort, ce qui le rend parfois gênant. Mais il est splendidement écrit dans un style allusif, et en ceci il rappelle les beaux et peut-être pernicieux écrits que Gide a publiés et même aussi inspirés à d'autres écrivains de son temps, sur l'homosexualité. On se rappelle encore de la pièce de Roger Martin du Gard, *Un taciturne* de facture presque classique, qui parut en librairie vers 1935 ou 36.

Marie-Claire Blais dispose donc d'un clavier étendu qui s'étend jusqu'à des thèmes aussi difficiles que celui de «L'amour qui n'ose pas dire son nom» comme on a surnommé l'homosexualité?

Certainement. Ce talent se manifestait déjà généreusement en 1959 lorsqu'elle écrivait: *La Belle Bête*. Récits et descriptions y sont systématiquement courts et d'une allure pressée, mais complets, et si entraînants qu'ils laissent le lecteur haletant. Elle était dès ses débuts en possession du style amer et impressionnant que l'on devait découvrir dans toute son ampleur dans *Le loup*. Ce que je crois,—je devrais dire plutôt ce que je pense—, c'est que, derrière les situations qu'elle imaginait et les désolants personnages qu'elle mettait en scène (on a même parlé à propos de ce roman de la tétralogie de Marie-Claire Blais), elle entreprenait un long pélerinage vers la pureté absolue, qui n'est pas près de se terminer et qui peut aussi bien déboucher sur l'enfer que le ciel.

Et pourtant son oeuvre paraissait déjà noire à la plupart des critiques.

Elle l'est effectivement et Marie-Claire Blais dans ses derniers écrits semblait encore avancer dans la nuit où tâtonnent les taupes. Il est donc loin d'être sûr qu'elle redécouvrira le ciel au bout de ce voyage dans la nuit. On peut parler à son sujet de pureté: c'est un mot qui a des acceptions polyvalentes et ne signifie pas obligatoirement vertu et perfection. Il est juste de l'em-

ployer à propos des crimes d'Isabelle-Marie et on pense dans ce cas à un absolu dans le mal. Le seul rayon de lumière que j'aperçoive dans ce que je connais de son oeuvre apparaît dans l'ouverture qu'elle recherche «vers les autres». Finalement, convenons qu'il reste permis de penser qu'entre la compassion et la tendresse, comme nous en parlions il y a un instant, à propos du *Loup*, et la charité au sens le plus noble du mot, la distance est minime.

Cependant, n'est-ce pas Sartre qui faisait dire à l'un des personnages de Huis-clos *que «L'enfer c'est les autres»?*

Et si Sartre s'était trompé?

En effet, merci beaucoup René Garneau.

•

• •

Notre dernier entretien, René Garneau, portait sur un livre de Marie-Claire Blais, romancière canadienne-française dont dix de ses quatorze ou quinze romans ont été réédités en France entre 1960 et 1981. Dix romans repris à l'étranger, c'est une performance qui rappelle celles des romanciers américains réédités à Paris au cours des 50 dernières années et dont les succès furent remarquables non seulement par l'importance des tirages mais aussi par l'intérêt que portèrent les critiques français les plus exigeants. On peut dire que Marie-Claire Blais s'est assurée un succès sinon comparable au moins analogue à celui des Américains. Peut-on dire qu'elle soit la seule romancière canadienne qui ait réussi un tel exploit.

On doit reconnaître et regretter à la fois que même au Canada les historiens de nos deux littératures d'expression française et anglaise n'aient jamais fait valoir, dans les termes qui s'imposaient, que la palme des rééditions canadiennes en France appartient depuis la fin des années 20 à une romancière canadienne-anglaise de l'Ontario, Mazo de La Roche, dont une

vingtaine de romans, au moins, ont été réédités en traduction à Paris chez Plon.

Vous parlez sans doute de la série des «Jalna», la longue histoire d'une famille canadienne-anglaise. Un roman-fleuve qui fut aussi très populaire en Angleterre et aux États-Unis.

Oui, et bien entendu il importe de faire la différence entre les deux qualités de succès si on compare l'oeuvre de Marie-Claire Blais et celle de Mazo de La Roche. Entre celle-ci, romancière de la famille à une époque et dans des milieux où ce mot avait une connotation bourgeoise, traditionnelle et rassurante, et Marie-Claire Blais romancière d'un temps qui a connu la remise en question systématique de la famille et de la bourgeoisie, et alors que l'éclairage de la littérature porte toujours massivement sur l'individu tel qu'il s'est révélé sortant des abîmes découverts par la «nouvelle psychologie».

Est-ce dans cette perspective encore inquiétante aujourd'hui, que vous vous proposez de définir le tempérament littéraire de Marie-Claire Blais?

En bonne critique, ce serait prématuré et imprudent d'aller aussi loin. Un écrivain ne peut être défini avec son poids de mystère que lorsqu'il a dit son dernier mot, quand les dernières fleurs se sont fanées sur sa tombe. N'est-ce pas là l'un des principes les moins discutables de la philosophie existentialiste? Nous rappelions dans notre précédent dialogue que Marie-Claire Blais est un écrivain de quelque quarante ans d'âge, qui peut encore ajouter à son oeuvre et en modifier le sens, une oeuvre qui a si profondément engagé son auteur qu'elle perdrait une grande part de sa portée si elle était abandonnée en cours d'évolution. Ce qu'on peut donc faire de plus valable aujourd'hui est de tenter de la saisir à ses tournants les plus significatifs en se gardant de préjuger de la suite. Dans cet esprit je retiens du premier tome du roman, en forme de trilogie, intitulé *Manuscrits de Pauline Archange* un

passage qui me semble rendre un son assez authentique, par cette subtile lassitude de la constatation que l'auteur y fait sur elle-même, pour qu'on puisse encore le prendre pour l'expression d'une vérité personnelle, tout au moins comme une sorte d'introduction valable à tout ce qu'elle a publié jusqu'ici.

Pauline Archange serait-elle donc selon vous l'interprète la plus fidèle de Marie-Claire Blais?

Convenons qu'elle l'a été au moins pendant les trois années sur lesquelles s'est échelonnée la parution des trois romans qui composent le cycle de Pauline Archange et dont la durée romanesque s'étend sur la part d'existence vraiment significative de ce personnage. Étonnante perspective romanesque à plus de 20 ou 25 ans d'intervalle puisque le cycle de Pauline a commencé à paraître en 1968, alors que Marie-Claire Blais avait 29 ans, et son héroïne 5 ans et demi, étonnante perspective dis-je où, avec le temps, le réel a pu se fondre dans l'imaginaire sans perdre de substance. Mais aussi procédé romanesque dont les lettres de noblesse se retrouvent aux premières pages du grand roman de Proust.

Mais quelle est cette phrase révélatrice du tempérament littéraire de Marie-Claire Blais que vous avez retenue des Manuscrits de Pauline Archange*?*

Elle apparaît au premier tome du cycle, au moment où Pauline, âgée de cinq ans et demi, se trouve en présence d'une jeune femme médecin, dévouée aux soins des enfants de son quartier, et à laquelle Pauline s'attache immédiatement par un sentiment dont l'ambiguïté est protégée et sera maintenue par l'écrivain, avec une grande habileté de touche. S'agit-il du réveil d'un simple amour d'enfant ou de la naissance de quelque sentiment d'une nature plus trouble? De cette rencontre dans un climat sentimental empreint d'incertitude Pauline Archange dira plus tard: «je pensais à mademoiselle Léonard qui se voulait si

semblable à nous pour mieux voiler la différence qu'elle sentait en elle»...et voici la phrase caractéristique qu'elle inspire à Pauline: «malgré moi j'étais avide de rencontrer un être capable de suivre jusqu'au bout l'appel de ses désirs et de sa vérité». Cette recherche de l'être fidèle à sa propre vérité, qui a valeur d'axiome pour Pauline Archange, me paraît être à la source de l'expérience littéraire de Marie-Claire Blais elle-même. À la hauteur du talent que la critique reconnaît à l'écrivain, on peut parler chez elle, à propos de cette phrase, de ce que Raymond Barthes appelait «une sournoiserie de l'écriture» au delà de laquelle la critique doit déceler la signification secrète des mots et le sens caché des attitudes. Ainsi, lorsque Pauline parle de «vérité» elle se réfère à une vérité totalement subjective qui n'a de valeur que pour elle, une vérité flottante et temporaire sans portée universelle. Ce sera donc à l'intérieur de limites bien circonscrites, celles du subjectif, que Pauline devra se mouvoir dans un monde misérable, cruel et partiellement fermé.

Vous avez précisé tout à l'heure que dans Les manuscrits de Pauline Archange *le roman commence dès l'enfance du personnage central. Est-il psychologiquement vraisemblable que dès son plus jeune âge, au début même de l'âge scolaire, l'enfant Pauline considère déjà le monde comme le lieu de misère et de cruauté, que déjà, au départ de la vie, ce soit un monde clos qu'elle voit se refermer sur elle?*

C'est rétrospectivement, selon les lois d'une longue rétrospective, que la romancière a reconstitué et imaginé les choses, ce qui lui a permis de grandes audaces psychologiques et une marge de jeu avec la vraisemblance aux dimensions de son imagination et de son pouvoir d'expression. Nous sommes dans le monde des écoles qui est aussi celui des premiers emballements du coeur, des premières haines et de l'apprentissage des désespoirs. Lorsque Marie-Claire Blais projette une triste et précise

lumière sur ce monde elle ne fait que répondre sans le savoir à la profonde question posée par Barthes lorsque, évoquant sa première jeunesse il se demanda: «pourquoi les professeurs sont-ils de bons conducteurs du souvenir»?

Vous conviendrez que chez Marie-Claire Blais les souvenirs du monde écolier de l'immédiat après-guerre, à Québec, ont conduit à l'évocation d'une atmosphère enténébrée surtout quand on la compare à la forme plutôt joyeuse d'existence que Roger Lemelin, enfant des faubourgs de Québec, comme Marie-Claire Blais, a décrite dans ses premiers romans. Et si on se rappelle le climat de tendresse apaisante de Bonheur d'occasion *le roman que Gabriel Roy consacra aux habitants des faubourgs de St-Henri à Montréal, et que couronna le Prix Fémina en 1947.*

La vision littéraire change de tonalités en fonction de la succession des générations d'écrivains. Marie-Claire Blais entra en littérature alors que s'épanouissait en France la génération du «Nouveau roman». Quelques-uns de ses livres démontrent, par des recours discrets à certaines techniques du «Nouveau roman», qu'elle n'en ignore pas les secrets. Mais... et nous revenons ainsi à la phrase caractéristique des *Manuscrits de Pauline Archange*, touchant la fidélité d'un être «à l'appel de ses désirs et de sa vérité»... une expérience amère de la vie, un pessimisme fondamental de tempérament et surtout une propension irrésistible à explorer les profondeurs de la «déviance» littéraire, qui sont, je crois, sa vérité personnelle, devaient s'exprimer fatalement dans une oeuvre qui prend une importance de plus en plus considérable dans la littérature canadienne-française. Une fois qu'on a rappelé le destin exceptionnel de Marie-Claire Blais en littérature... ce qui n'exclut pas de ma part une réserve certaine sur l'aspect moral de sa démarche littéraire, on ne peut qu'admirer la richesse de ses ressources d'écrivain.

René Garneau, je vous remercie.

Radio-Canada International (Europe de l'Ouest) 1981.

ALAIN GRANDBOIS ET LA FAMILIARITÉ DE LA MORT

Alain Grandbois n'est plus depuis quelques années l'unique poète canadien d'expression française qui soit l'égal des meilleurs poètes français du temps. Mais il reste le poète canadien qui a atteint le premier ce palier élevé de poésie et qui y occupe encore la plus large place. Trois éléments lui ont conquis et gardé cette place: 1° une température poétique uniformément élevée qui est le fruit de l'inspiration, celui de l'intelligence des conditions de l'état poétique et de la connaissance approfondie des lois qui régissent le poème, lois qui n'ont d'ailleurs que très peu de choses à faire maintenant avec la versification; 2° un équilibre, qui est un cas unique dans l'histoire de la poésie canadienne, entre la richesse de la personnalité et celle de l'expérience vécue; 3° une philosophie de cette expérience qui, bien qu'elle soit assez courte si l'on considère les choses sous un angle métaphysique, a tout au moins le mérite d'avoir été conquise et non apprise, d'être aussi nette dans ses contours qu'immuable. De quel autre poète canadien pourrait-on en dire autant?

Comme la pensée n'existe qu'à partir de l'ébranlement qu'elle peut donner à d'autres pensées, comme la prose ne compte que lorsqu'elle arrive à faire une sorte de tout charnel avec l'idée, la poésie ne commence qu'au delà d'une certaine qualité d'émotion et de rythme. Il n'y a pas de poésie pure, il y a la poésie et ce qui ne l'est pas encore, ce qui ne peut pas l'être tout en vou-

lant tellement le devenir. Alain Grandbois, quand il écrit un poème, est toujours poète. Alors, son univers de prosateur—car il est aussi un excellent prosateur—bascule; le poète ouvre «l'armoire aux sortilèges» qu'il appelle aussi «l'armoire aux poisons» et la magie commence et dure. Mais de quoi ces sortilèges sont-ils faits? Par-dessus tout de son habileté à tirer d'une idée, qu'il a mise au centre de sa philosophie et dont il a fait une sorte d'archet de sa sensibilité, toutes les ressources poétiques qu'il peut. Cette idée dont il a exploré à fond la fécondité intellectuelle et les harmoniques sentimentales et sensuelles, c'est celle de la mort.

Peu de poètes français ont su, peut-être devrais-je écrire consenti à reprendre un thème avec une telle obstination, avec une conviction aussi sûre d'elle-même. Mais peut-on parler de thème quand il s'agit d'une aussi haute fidélité?

La poésie de Grandbois est obsédée, envahie par la présence de la mort. Puisque la mort existe, rien d'autre existe. Mais aussi puisque la mort existe, tout ce qui arrive à l'homme prend un poids particulier et s'installe dans une perspective bien spécifique. C'est l'analyse de ce poids et la mise au point de cette perspective si justement trouvée qui font la trame même de la poésie de Grandbois.

Si l'aube doit mourir dans le jour comme la nuit s'efface dans l'aube, si le désir disparaît dans l'assouvissement et si le plaisir meurt foudroyé en lui-même, «si les morts de la veille refusent de ressusciter» parce que la mort est la fin, comme les Grecs le disaient justement, alors les tourments de l'homme «plus forts de n'être qu'une seule apparence», les gestes qu'on pense nécessaires, les pleurs, «la puissance de l'assassin», les trahisons aux sourires gênés, la soif des honneurs, la saveur trop fraîche des bonheurs passagers, tout cela est également vain.

En revanche, si tout est entraîné dans le cyclone vers une

sorte de calme absolu qui rappellera le premier matin du monde, comment un poète doué du sens métaphysique comme l'est Grandbois, peut-il consentir encore à vivre, si court que soit le temps qui est accordé à l'homme? Autrement dit, comment faire le dressage de l'homme rétif devant la mort et par quelle incantation apprivoiser la mort?

Quelques solutions se présentent et d'abord la radicale solution homéopathique: le suicide, la mort qu'on se donne volontairement, sorte de refus hautain, de négation de la mort imposée. À ce point de vue, le suicide est un triomphe, un pauvre triomphe humain. Mais quoi qu'en pensent ceux qui croient qu'il doit nécessairement couronner l'oeuvre d'un poète pessimiste, le suicide n'est pas un acte de poésie.

Au Canada, quelques poètes moins doués que Grandbois, mais tout aussi tourmentés que lui par l'idée de la mort, ont choisi cette solution. C'est qu'ils étaient plus pris par eux-mêmes que par la poésie. Ils ont droit à la sympathie envers leur personne, mais pas nécessairement à un témoignage d'admiration envers leur oeuvre. Poètes intéressants, mais pauvres métaphysiciens, ils ont démontré en cédant à l'entraînement de la mort qu'ils étaient incapables de la surmonter en la pensant. Ils n'ont pas su vivre dans une sorte de familiarité supérieure avec elle comme Grandbois doit à son génie poétique beaucoup plus encore qu'à son caractère d'y être arrivé. Il est significatif de trouver dans son dernier recueil, et après tous les magnifiques appels d'un enterré vif qui retentissent à toutes les pages de son livre précédent, cette définition de la mort presque négligente à force d'être détachée:

Car la mort
N'est qu'une toute petite chose glacée
Qui n'a aucune sorte d'importance

Je lui tendrai demain
Mais demain seulement
Demain
Mes mains pleines
D'une extraordinaire douceur

Une étude du traitement de l'idée de la mort dans les deux recueils de Grandbois découvrirait que le peintre utilise des couleurs de moins en moins sombres à mesure qu'il achève sa fresque. Comme d'ailleurs une réflexion un peu attentive sur les titres de ses deux recueils: *Les îles de la nuit, Rivages de l'homme*, peut nous fournir d'importants éclaircissements sur l'équilibre qu'il a su assurer entre deux aspects principaux de cette poésie. Dans le premier titre, il y a la nuit, mais il y a aussi les îles; le désespoir de la grande ténèbre où nous entrons en entrant dans la vie, cette antichambre de la mort, mais aussi la certitude d'y trouver des îles où l'on pourra faire escale, des rivages comme Grandbois aime à définir les oasis de l'homme dans le titre de son second recueil. *Les îles de la nuit, Rivages de l'homme,* ces deux titres ont au fond la même signification. Les îles ce sont des rivages et la nuit c'est la mort promise à l'homme dominé par l'idée de sa disparition.

Les rythmes les plus beaux de la poésie de Grandbois, sa conception même de l'homme et de la vie s'articulent sur l'équilibre entre ces deux idées. Dans leur lyrisme large, *Les îles de la nuit* portent surtout la marque de la protestation tandis que *Rivages*, recueil à la poésie plus sèche, plus brûlée, met plutôt l'accent sur la résignation. Tels quels cependant, les deux ouvrages se complètent dans la découverte d'une juste mesure qui est probablement ce qui a sauvé Grandbois de la tentation du suicide. Comme d'ailleurs sa poésie elle-même retrouve sans cesse le plus fécond élan de vie dans l'équilibre que le poète réussit à maintenir

entre la hantise de la nuit et la joie des îles et des rivages.

Car ce n'est pas l'autre solution possible—l'amour—offerte comme le suicide à un esprit obsédé par l'image de la mort, qui a sauvé Grandbois de la mort. Cette seconde solution, il l'a examinée à fond et la fibre lyrique de son tempérament en a tiré d'admirables développements poétiques. Mais cette fibre résonne chez lui avec moins de force que le sens métaphysique et en définitive c'est dans une lumière métaphysique qu'Alain Grandbois traitera de l'amour. Il découvre, et c'était inévitable, que l'amour lui-même, cet ancrage qui est pourtant le moins fuyant de tous les ancrages de l'homme, est détruit par la mort. Il a beau invoquer tendrement «de beaux visages si mal aimés», ces visages ne seront plus bientôt que des «squelettes aimés». L'amour n'a-t-il pas comme seul compagnon fidèle la mort qui immanquablement prendra les amoureux et très souvent ensevelira l'amour avec eux.

Laisse-moi ne plus te voir
Pour ne pas voir dans l'épaisseur des ondes
Lentement s'entr'ouvrir et tourner
Les lourdres portes de l'oubli

Il en est donc de l'amour comme de la mort. La nuit doit le recouvrir lui aussi, mais il y a quand même dans l'amour des îles et des rivages au souffle rafraîchissant. Côté nuit: c'est l'impuissance sentimentale ou physique, la folie. Tout ce qui est de l'homme étant promis à la mort est fondamentalement insensé y compris et peut-être surtout l'amour. Côté îles et rivages: l'amour, «ce péché blanc», reste pour Grandbois le moyen provisoire d'échapper le plus sûrement à la panique de la mort. Et encore mieux que l'amour, la tendresse survivra jusqu'à l'heure où plus rien ne peut survivre:

Taisons-nous oublions tout
Noyons les mots magiques
Préparons nos tendres cendres
Pour le grand silence inexorable

Les sentiments du coeur tiendront donc lieu de consolidation jusqu'au moment où il n'existera plus de raison d'être consolé.

C'est par la qualité des consolations qu'il cherche à son malheur qu'un homme peut le mieux juger de l'authenticité de celui-ci. Mais il y a peut-être une injustice atroce envers l'amour que de le dresser ainsi dans un combat nécessairement inégal contre la mort. Injustice que Grandbois ne pouvait éviter puisque la mort est le seul point de confrontation qui soit donné à l'homme pour estimer sa vie et que tout homme, dans une mesure proportionnée à la richesse de ses facultés, vit et agit en regard d'elle.

On retrouve donc la mort familière à chaque inflexion du vers, dans chaque mouvement de la pensée. C'est de ce retour, aussi régulier et aussi envahissant qu'une marée, que la poésie de Grandbois tire son unité d'inspiration et de composition et aussi sa grandeur. Un écrivain joue nécessairement gagnant quand il joue ainsi la carte de la mort puisque celle-ci est le seul atout véritable dans le jeu de l'homme. Mais encore faut-il que la partie soit conduite par un poète authentique, que l'obsession de la mort ne soit pas une sorte de lieu commun qu'on utilise ou rejette à volonté. Tel n'est pas le cas de Grandbois qui vit, aime et écrit dans l'orbe de la mort au point de pouvoir dire que ses morts lui sont plus fraternels que tous ses vivants. On finit ainsi par imaginer un monde disparu où le jeu des relations humaines s'établit dans les mêmes termes qu'entre les vivants.

En tout cas on réussit ainsi à créer un climat poétique

où bien des audaces, impossibles ou même interdites aux poètes ordinaires, deviennent des choses naturelles et permises. Les cataclysmes planétaires grondent sauvagement dans la poésie de Grandbois; de grands cris s'y élèvent, les éléments sont entraînés dans le jeu du poète sans que jamais on ait l'impression d'une poésie qui se passe au delà de l'humain. Cette chute des mondes les uns sur les autres peut même y coexister avec des impressions toutes simples, d'heureuses découvertes de style: «la tendre géographie des visages de jeunes filles», «le doux métal de son aisselle», avec aussi l'évocation émouvante d'aubes sous la neige, de villes déchirées par la brume.

C'est une mort sans pourriture que la mort telle que Grandbois la voit, c'est la mort familière à l'homme et qui jusqu'à la fin marchera à son pas sans le bousculer. Centrée sur l'idée la plus commune et en même temps la plus longuement réfléchie de l'homme, la poésie d'Alain Grandbois est entourée d'un halo de grandeur métaphysique et cette grandeur lui vaut d'être, de surcroît au simple point de vue littéraire, une poésie sans faiblesse.

Les Cahiers de l'Ouest, No 3, juillet 1954, pp. 24-26.

Lettres canadiennes-françaises

UN LYRISME DE LA DISSECTION: ANNE HÉBERT

Quatre noms dominent aujourd'hui la poésie canadienne d'expression française: Alain Grandbois, Saint-Denys Garneau, Jean-Guy Pilon et Anne Hébert.

Grandbois, le plus important par l'ampleur de son oeuvre, partage, avec Jean-Guy Pilon, la supériorité sur les deux autres d'être entré d'emblée dans la poésie de son époque, de s'être accordé à ses rythmes sans chercher à recommencer, pour son compte, des expériences déjà faites ailleurs.

Quand la mort l'a surpris en 1943, Saint-Denys Garneau se consumait à refaire l'une après l'autre, dans une incroyable solitude spirituelle, les principales étapes de la poésie moderne. Double tragédie de la disparition d'un poète qui promettait infiniment et d'une accablante recherche, dont il aurait bien fallu qu'il finît par sortir pour se révéler l'écrivain original qu'on sentait qu'il allait devenir.

Anne Hébert, avant d'atteindre sa maturité (*Le Tombeau des Rois*, 1953) a voulu, elle aussi, explorer des chemins déjà reconnus. Aussi peut-on dire que ses recherches du temps des *Songes en Équilibre* (1942) ne pouvaient intéresser vraiment qu'elle seule. C'était déjà beaucoup puisque, par ces longs circuits, elle arrivait progressivement à une conscience plus nette de son talent. Avec dix-huit ans de recul, et en tenant compte de ce qu'elle a donné depuis *Les Songes*, on sait que cette obstination

à refaire l'expérience acquise a donné encore plus; elle nous permet de découvrir maintenant, dans la texture de son talent, une fibre résistante de fidélité à elle-même qui innerve toute son oeuvre.

Constatation d'autant plus importante que, dans cette complexité de la poésie d'aujourd'hui, nous n'avons la plupart du temps pour nous guider et nous reconnaître dans la suite des oeuvres d'un poète que le courant ininterrompu de la fidélité à soi-même. Fidélité est règle d'or. Si elle n'est pas là, il peut y avoir de beaux morceaux, il n'y a pas de grand poète.

Que, chez Anne Hébert ces retours à soi-même, on pourrait même dire cet entêtement de soi-même, passent par de subtiles transmutations qui empêchent parfois le lecteur non attentif de suivre le fil de cette fidélité, c'est là un signe de richesse et celui d'une heureuse délivrance. Comment les ébauches que sont plusieurs des poèmes des *Songes en Équilibre* ont pu lentement devenir ces tableaux aussi cruellement précis du *Tombeau des Rois* ou encore ces personnages calcinés des *Chambres de bois*, comment le spiritualisme du début s'est-il peu à peu réduit à ces simples mystères humains fermés à tout espoir, dans les dernières oeuvres, c'est une question à laquelle il sera difficile de donner une réponse avant que d'autres oeuvres viennent nous livrer la carte plus détaillée des cheminements d'Anne Hébert. Elle est encore bien close la chambre de bois de cette âme.

Ce sera peut-être par un roman, par sa prose—mais cette prose se dilue si naturellement en poésie—que nous arriverons à repérer ses véritables lignes de direction. *Le Torrent*, un recueil de nouvelles qui a suivi de quelques années *Les Songes*, laissait déjà pressentir, en moins profondément torturé, des personnages qui étaient une préfiguration de Lia et de Michel (*Les Chambres*): le même déchaînement de forces intérieures se retrouve chez la mère (*Le Torrent*, 1948) et chez Lia (*Les Chambres de bois*,

1958). Une amère impuissance, dont la portée serait curieuse à étudier, accable également le héros du *Torrent* et celui des *Chambres*. La part des hommes est minable et ils sont vite supprimés chez Anne Hébert. Il est frappant qu'il lui faille créer le seul personnage médiocre de jeune femme de toute son oeuvre (Catherine dans *Les Chambres de bois*) pour que commence à s'exercer dans cette oeuvre le jeu authentique des sexes. Mais pourquoi faut-il que son partenaire, le mâle Bruno, ait aussi peu d'âme. On dirait un personnage créé dans la distraction.

Ceux qu'intéresse ce genre de divertissements stylistiques pourraient aussi noter, d'une oeuvre à l'autre, des correspondances révélatrices de cette fidélité: «Et le bois de cette chambre / Couleur de miel» dans les *Songes* (page 241) est devenu dans le *Tombeau*: «Le miel du temps / Sur les murs luisants.»

Mais laissons ces simples aspects matériels de la fidélité à soi-même: y insister finirait par donner du tempérament du poète une fausse impression de pauvreté. Ce qui compte ici va bien au-delà du style. C'est l'approfondissement d'une sensibilité par elle-même, l'exploitation supérieure d'un filon dont on fait rendre chaque atome. Richesse renouvelée en somme. Mais quel étrange mot à propos d'un écrivain dont deux de ses préfaciers, celui du *Tombeau* et celui des *Chambres* ont signalé, à quinze ans d'intervalle, l'esprit d'ascèse.

C'est qu'elle avance en profondeur alors que d'autres ont un génie qui se déploie en étendue. Ne peut-il exister des anatomistes de la poésie qui la cherchent jusqu'à l'os et la découvrent dans une immobile dureté à côté de physiologues qui la trouveraient plutôt dans le mouvement, l'étendue et le volume?

Anne Hébert le dit dans son poème *Le Carroussel*, nous sommes, pour elle, les gens qui se posent des questions «avec cet air de condescendre aux féeries» des poètes mais pour leur expliquer en dernier ressort que le carroussel des grands voyages

«c'est de la mécanique».

À elle, ce carroussel donne tout ce qu'elle attend: «L'on ne va nulle part / Et c'est mieux ainsi» écrit-elle dans *Les Songes*. Et, sur un mode plus subtil, dans *Le Tombeau*: «Visite ton coeur souterrain / Voyage sur la ligne de tes mains.» Mais en fait on va quelque part: dans ces chambres de bois où les miroirs sont des «fontaines dures» qui ne rendent qu'une image, celle du mort qui y habite sous le tain. Ce mort qui «s'ajuste à toi mince et nu / Et simule l'amour en un lent frisson amer».

C'est ainsi que du monde rétréci d'un miroir et de sa fixité fermée peuvent sourdre des images que d'autres poètes feraient d'instinct jaillir des humbles sources, des fontaines, et de la mer. Un monde de plus en plus étroit: c'est non seulement le titre d'un poème mais le thème autour duquel se concentre tout un faisceau de poèmes. Chambre fermée, coffre clair où s'enroule son enfance, armoire secrète où elle se promène, maçonnerie de nuit dressée sur l'horizon, pression des êtres sur elle—et cette sensation est très loin de ce que la facilité des interprétations pourrait nous faire prendre pour de la passivité féminine—nous arrivons, par ce dédale en face d'une poésie liée à la mort: «À chaque éclat de lumière / je ferme les yeux / Pour la continuité de la nuit.» C'est Alain qui disait: «L'amour et la mort, sombre thème. Double esclavage. Amour et mort enlacés.»

Mais avant la mort, il y a à faire l'inventaire suprême de l'être. Quelle impérieuse occasion de disséquer, de se dissocier de ses composantes essentielles en tournant autour d'elles avec la prudence d'un chat, de poser son coeur, bien détaché, sur la petite table verte de la chambre fermée et d'affiler le petit couteau «sans aucun tourment / Ni précipitation».

Une fois touché ce mur de la mort, faisant volte-face, Anne Hébert se livre donc en toute lucide ivresse à son lyrisme de la dissection. Par exemple, planter ses mains au jardin (tou-

jours cette exigence de dissociation) et attendre, avec une confiance surréaliste qui rappelle certain tableau de René Magritte, que «Les feuilles fraîches / Et l'oiseau roux» se posent aux «Branches des dix doigts». Ou encore saisissant son amant pour s'en faire un reliquaire d'argent, «la fille maigre» se pendra à la place de son coeur absent. S'éloigner de ce qui est le plus intimement soi, prendre de la distance avec ses mains, son coeur, alors qu'un poète banal ne se permet de telles audaces qu'avec ses sentiments; déplacer les éléments les plus intimes de sa personnalité, ceux auxquels une tradition superstitieuse défend de toucher, c'est sa manière de jouer et le plus souvent de gagner.

Poésie qui va donc en creusant comme une drille et qui, bien circonscrite dans son aire de percée, s'insinue dans l'épaisseur des choses et les déplace à la façon d'un voleur chinois sans les transformer.

Nous restons évidemment sur notre soif de suggestion et notre besoin de liberté. Un degré aussi recherché de pureté laisse des grains de sable entre les dents. Aussi, au bout de ce désert brûlant, quel besoin nous prend tout à coup des caprices de la mer, des inflexions du vent et de ce chant sourd de l'âme chez des poètes qui ont l'émouvante modestie de dire qu'ils n'ont pas d'âme.

Mercure de France, mai 1960, pp. 143-146.

Lettres canadiennes-françaises

LA JEUNE POÉSIE

«Les colonnes de la poésie forment des villes» (P.J. Jouve, *Paysage intérieur*.)

«Trop d'ancêtres à porter sur son dos», écrit Claude Mathieu, l'un de ces jeunes poètes canadiens-français dont la plupart publient dans la collection des Matinaux sous le signe de René Char. L'héritage des poètes de la clarté plate, sans repli, sans retour et sans ombre, celui des survivants du romantisme, celui aussi de ces jeunes filles fondantes qui s'apaisaient en étreignant l'alexandrin sont en voie de se liquider. Quant à cet autre héritage poétique un peu dévalué par le temps et l'évolution, mais qui représente encore un bien sérieux: celui de Nelligan, malhabile mélange de Baudelaire et de Verlaine, celui de Paul Morin, sonore comme un coeur parnassien mais beau comme le chant d'Anna de Noailles, celui plus proche de nous de ce jeune barbare crucifié que fut Saint-Denys Garneau, aveuglé de poésie mais mort de ne pouvoir «s'acquitter de sa pensée», comme le disait de lui-même Antonin Artaud, cet héritage-là, loin d'embarrasser les poètes des Matinaux, leur permet de penser qu'ils ont une patrie en poésie, un terrain de départ.

Peut-être d'ailleurs la protestation de Mathieu a-t-elle un tout autre sens. Ce serait alors l'héritage des grands: Valéry, Char, Jouve et Michaux en France et Grandbois l'insurpassé au

Canada, qui lui serait lourd; testament aux clauses trop exigeantes. Car il est pénible aussi de ne pas être l'oiseau premier de la première aurore.

Le dur anneau du pessimisme le plus actuel (mais cette actualité prend sa source aux monts sauvages de la Grèce présocratique) relie nos jeunes poètes d'aujourd'hui. C'est Jean-Guy Pilon qui interprète le mieux cet état de sensibilité partagé. Pour la première fois, la poésie canadienne connaît avec lui ce lyrisme précis, aigu et dominé qui est le ressort de la grande poésie de notre temps. Pilon, en partie par expérience personnelle, mais aussi à l'exemple de René Char, qui lui adresse dans sa préface aux *Cloîtres de l'Été* le signe le plus fraternel qui soit jamais venu de France jusqu'au Canada, a découvert, dans un milieu où ce genre de recherches n'est pas commun, que l'une des épreuves les plus concluantes en poésie est de pouvoir recharger les mots les plus simples d'une valeur originelle qui les rend poétiquement explosifs. Son cri de détresse «lancé sans trop y croire au confluent des nébuleuses» est un appel incomparablement plus fort que le cri du lyrisme personnel. Sa poésie devient ainsi facilement tributaire des éléments premiers de toute grande poésie: l'eau, le vent, la lumière, la nuit, le silence. L'enfance, cet «étonnant passage de l'oiseau au loin des années», n'est plus chez lui que le sujet de magnifiques regrets, même s'il lui arrive encore de sentir ses genoux trembler au retour de ses peurs d'enfant. Un homme mûr et impatient qui refuse «le lent acheminement de la poussière pour traverser les jours comme un nageur», en dépit de «l'intransigeance du jour des hommes» et de cet «accord sans passé» qu'est l'amour: «Cendres amassées de la nuit.»

Alain Grandbois, qui fut le premier à parler ce langage dans la poésie canadienne, aurait à peine touché les murs de ce cloître cruel élevé par Pilon qu'il aurait déjà évoqué la présence apaisante de la mort qu'un autre poète canadien, Saint-Denys

Garneau, a placé, lui, de la plus tragique façon, au centre de sa destinée personnelle. Pilon ne veut voir encore que de très loin celle qu'il appelle «L'arrivée / Qui ne dépend pas de nous / Que nous découvrirons un jour par hasard / Sans visage, sans paroles / Toute puissante». On pense à l'admirable passage du *Malfaiteur* de Julien Green: «Après tout, elle finira bien par venir, celle qui ramène chez eux les enfants las, vers la fin du jour, quand l'ombre est sur leurs yeux et que leurs jouets ne les amusent plus, celle qui veille sur nous d'un dévorant amour, la vieille nourrice aux traits voilés de noir.» Pilon sait que la mort l'attend au bout de sa solitude. «Mais je n'irai pas vers ton appel / Je n'irai pas car je ne connais pas encore ton visage.»

Nous sommes, au Canada de langue française, à l'heure de la poésie mâle, de celle qui, tout en n'ignorant rien de la longueur des jours de l'homme, remet l'homme au centre de ses sentiments et aux commandes de sa destinée. Luc Perrier, un autre des Matinaux, est, dans son poème *Le jour à vivre*, l'interprète de ce volontarisme lucide. Fernand Ouellette, dont les *Anges de sang* contiennent un poème dédié à Pierre Jean Jouve, apporte lui aussi, avec ses rythmes plus larges que ceux de Jean-Guy Pilon, sa pierre à l'édifice de pessimisme de notre jeune poésie: «Il y a mort de soleil à la source du jour / il y a mort d'infini sous la pierre des paupières.» Son analyse est cependant moins directe et ses solutions moins immédiates que celles de Pilon. La poésie de Fernand Ouellette est encore, dans ce permier recueil, un peu encombrée, trop nourrie. Sa petite suite du «Christ Galérien», le pathétique poème intitulé «Conque d'étoile» et quelques traits qui éclatent au coeur de plusieurs autres poèmes laissent pressentir qu'il pourra bientôt rejoindre Pilon sur la voie ouverte au Canada par Grandbois. Il me permettra cependant de lui donner un conseil: celui de se méfier de son goût pour les «aigles» qui volent en trop grand nombre dans ses

derniers poèmes. Je lui rappelle le mot de Char: «Le poète doit rosser sans ménagement son aigle comme sa grenouille s'il ne veut pas gâter sa lucidité.»

Pierre Trottier, dont le *Combat contre Tristan* paru en 1951 lui avait valu, en dépit d'un grand nombre de poèmes éblouissants, le reproche d'écouter trop le chant intérieur du poète et pas assez celui du monde extérieur, a naturellement évolué de concert avec la jeune poésie de son pays et il fait aujourd'hui une heureuse rentrée dans la collection des Matinaux.

Ses *Poèmes de Russie* ne doivent leur titre qu'aux circonstances qui voulurent qu'il les écrivît en U.R.S.S. où ses fonctions de diplomate l'avaient appelé. Je ne pense pas qu'il y ait au Canada un poète de sa génération, y compris Jean-Guy Pilon, qui ait autant de technique personnelle que lui, personne qui ait atteint encore à cette régularité dans les rythmes, à cette facilité à trouver la mesure qui convient, à cette solidité des strophes. Ceci quelquefois aux dépens de la profondeur et c'est sur ce point que Pilon l'emporte sur lui. Trottier est le poète du geste sûr dont le vers tombe à son moment exact de maturité. Malgré sa vision aussi sombre que celle des autres, il y a chez lui une acceptation réfléchie de la condition de l'homme, une sorte de fléchissement humain du sentiment par opposition à l'exigeante rigueur de ceux qui ont moins vécu que lui.

Le monde qu'aperçoit Pierre Trottier dans le prisme de ses voyages, de ses exils et de sa double solitude de poète et d'homme, cette «Pauvre terre aux épaules brisées de séismes», est d'une «pauvreté» moins amère que celui des autres jeunes poètes. Il en est arrivé à ce point dangereux où la poésie se dépouille et devient presque sagesse. Jean-Guy Pilon, Ouellette et les autres ont la tête levée vers les espaces verticaux alors que Trottier appuie sur les choses le regard horizontal d'un poète résigné: «Les pauvres que nous sommes n'ont qu'une saison.»

Pareillement, ou plutôt parallèlement, Jean-Paul Filion, l'auteur *Du centre de l'eau*, écrit que «C'étaient les enfants qui tournaient la roue». C'est tristement vrai mais il y a aussi, pour ce poète, la mer qui est libre, l'eau claire d'un voyage et la femme présente dans sa poésie plus que chez tous les autres poètes de sa génération. Filion aurait intérêt à mater le prosaïsme qui, à la faveur des nombreuses variations qu'il introduit dans ses rythmes, envahit trop facilement son poème. À côté de sources pures qui coulent d'un jet, se tordent trop souvent les médiocres noeuds de banalités. Mais il est attentif aux choses et sait y chercher la substance première qui définit et régénère le mot: «J'ai salué le sang / Aux veines de chaque chose.»

J'aurai l'occasion plus tard de parler ici d'autres poètes de la même génération, Richard Pérusse, Jacques Brault, Claude Mathieu et Maurice Beaulieu. L'important, dans cet article, qui est le premier que l'on consacre dans une grande revue française à la poésie canadienne-française, me paraît être surtout de montrer que l'invention poétique est suffisamment riche chez les écrivains canadiens-français pour qu'on puisse les confronter avec la meilleure poésie française de ces dernières années. «Les énigmes de la poésie» étant les mêmes pour les uns et les autres, «les actions du poète qui n'en sont que la conséquence», sont nécessairement comparables». Que les Canadiens de 1957 s'inspirent des Français de 1957, ce n'est qu'une preuve de plus de progrès et de vie dans un milieu où le décalage de plusieurs années vis-à-vis de la France semblait être l'une des lois fondamentales de la création littéraire. J.-G. Pilon et les autres sont les premiers à reconnaître la convergence de leur poésie vers celle de Char et Jouve. La première qualité d'un bon navigateur n'est-elle pas de savoir repérer les phares?

Cette fraternité n'est d'ailleurs pas gênante. Le jour où la critique universitaire cessera de voir les influences dans la

seule lumière des emprunts matériels ou mécaniques, le jour où la frénésie de retrouver la «source» ne fera plus complètement oublier le fleuve, on comprendra mieux la liberté qui règle ces communications immatérielles, ces frôlements de l'âme qui se passent dans le difficile domaine où les poètes se rejoignent. Les vaines querelles d'influence ne doivent pas nous empêcher de percevoir la vibration qu'éveille la poésie de Char et de Jouve dans de jeunes sensibilités canadiennes judicieusement accordées à leurs origines. D'ailleurs un grand poète est comme la foudre. Il donne son éclair qui met en branle du même coup la poésie et les poètes.

Ceux du Canada français que j'étudie ici, et l'on pourrait faire la même remarque à propos de plusieurs de leurs aînés, Grandbois, Anne Hébert, François Hertel, de Grandmont, Gilles Hénault, ont su, il me semble, s'orienter du côté d'où venait le trait qui illumine la route. Et la poésie les a pris comme ils étaient: jeunes, ardents, malhabiles et entiers. Ils sentent bien que, dans un paysage littéraire où la philosophie est totalement et étrangement absente, leur rêve peut avoir une résonance qui va au delà des zones de la poésie elle-même, jusque dans le secret de l'esprit où les mots s'assemblent pour la plus mystérieuse chimie spirituelle. Et c'est à cause de cette responsabilité presque métaphysique qu'ils ne conservent de leurs inventions que ce qui garde à leurs yeux éblouis et lucides la dureté du réel.

Mercure de France, octobre 1957, pp. 324-328.

THE WOUNDED PRINCE
Douglas Le Pan

Le recueil de poèmes que Douglas Le Pan a intitulé *The Wounded Prince*, et qui fut publié à Londres il y a déjà deux ans, ne comprend que vingt-cinq pièces. Il s'agit donc d'un tout petit livre, mais il ne se passera pas beaucoup de temps avant que les critiques ne s'accordent à dire que sa parution a été une date importante dans l'histoire de la poésie canadienne d'expression anglaise. Méfiez-vous de juger trop vite des petits livres en poésie. Les *Destinées* de Vigny sont une simple brochure; *Les fleurs du mal* ne constituent pas un ouvrage volumineux; l'oeuvre de Rimbaud est très réduite; tous les poèmes de Valéry tiennent en un recueil qui a à peine deux cents pages; il en est de même des poésies de T.S. Eliot. Cette réserve dans une formule de poésie que nous aimons par-dessus tout ne signifie pas que les énormes recueils de Hugo ou de Lamartine soient devenus pour la critique moderne un objet de mépris ou de délaissement. Mais il semble bien que l'alliance entre la condensation et la poésie a donné des résultats assez éblouissants pour que nous n'allions plus confondre, comme on le faisait autrefois, abondance et valeur ou bien rigueur et stérilité.

Pourquoi le recueil de Le Pan me paraît-il si important? Eh bien, d'abord, je voudrais m'expliquer sur la signification de ce mot. On parle très souvent aujourd'hui de livres importants. C'est peut-être là un terme abusif si on l'applique à un livre dans

le sens où on dit d'un événement ou d'un personnage qu'il est important. Une oeuvre n'est pas importante par les remous qu'elle provoque, par une sorte d'agitation passagère qui peut être comparable à celle qui résulte d'un choc sur l'opinion. Son importance ne peut venir vraiment que des modificiations prolongées qu'elle apportera dans l'histoire d'un genre comme ce fut le cas pour Baudelaire autrefois et pour Valéry hier, ou, encore, à un degré moindre, cette importance viendra de l'obligation où elle mettra les oeuvres qui viendront immédiatement après elle de tenir compte du progrès qu'elle représente, et d'éviter de reprendre des formules maintenant dépassées, sous peine d'être considérées comme des productions sans intérêt.

The Wounded Prince de Douglas Le Pan jouera ce rôle dans notre poésie. Il ne sera guère possible désormais à un poète anglais de chez nous de penser qu'il écrit des poèmes dignes d'intérêt s'il n'atteint pas aux qualités dont Le Pan a montré qu'elles pouvaient se concilier avec l'état de poète canadien. Quelles sont ces qualités et Le Pan est-il un poète canadien? Voilà les questions auxquelles il me faut maintenant répondre puisque le problème se trouve posé sur ces deux plans.

La grande qualité de ce poète, et c'est là la marque d'un tempérament poétique de grande race, c'est l'équilibre. L'équilibre se retrouve partout chez lui: dans la mesure qu'il sait garder entre l'intelligence, la sensibilité et la sensualité; dans l'habileté avec laquelle il peut osciller entre l'évocation voilée de l'incommunicable et la traduction exacte et nette de sentiments, d'idées et d'impressions qui fixent le poème dans l'esprit du lecteur, comme une épingle plantée au coeur d'un papillon; dans l'alternance de la douceur d'un vers avec la dureté de celui qui le suit, et jusque dans une heureuse proportion entre les thèmes les plus accessibles et ceux qui requièrent une nature fortement poétique pour être assimilés à fond.

Rappeler tout cela c'est définir un très grand poète et vous voyez que je n'ai eu aucune hésitation à le faire. Un critique britannique a dit de *The Wounded Prince*[1]: «Voilà un genre de poésie qui fait la moitié du chemin pour venir à votre rencontre. Elle est à la fois intime et hautaine. On ne cherche pas ici à gagner votre adhésion d'une façon truquée, non plus qu'à vous flatter ou à vous en imposer. D'autre part, elle ne s'enveloppe pas dans une défroque cabalistique et ne s'égare pas dans le bavardage». Si j'ai bien compris ce critique, et je partage modestement son opinion, la poésie de Le Pan n'est pas *inutilement difficile ou trop utilement facile*. On revient donc encore à cette qualité d'équilibre dont je vous parlais il y a un instant.

Voici maintenant l'heure des exemples et je m'excuse tout de suite d'avoir traduit les citations. Mais vous saisirez plus de chose de la qualité de l'original dans une traduction, que si j'entreprenais de vous lire quelques vers dans mon déplorable accent anglais; le poète décrit le hurlement d'une sirène à minuit quelque part dans l'Atlantique:

> *... La sirène rauque, aux poumons de cuir,*
> *Est un enfant perdu criant aux oreilles insensibles*
> *des icebergs,*
> *(«Twelve of the Clock»*, p. 1)

Préférez-vous un modèle d'équilibre entre l'évocation intuitive d'un état moral et la traduction charnelle d'un rêve:

---

1. Douglas Le Pan, *The Wounded Prince*, London, Chatto and Windus, 1950. Introduction de C. Day Lewis, p. vii.

Et ceux des hôpitaux qui vivent d'une vie souterraine,
Qui tressaillent aux frissons délicieux de la fièvre,
Suant dans la dérive lente du chloroforme ou de l'éther.
À ceux-là que reste-t-il sinon leurs marottes? Prenant leur âme pour une serre chaude,
Où leurs rêves peuvent s'épanouir en floraisons singulières
De lis, de lilas vénéneux et de dahlias charnus,
Ils nourrissent ces fleurs de la chair de leurs amis.
Mais un jour ou l'autre, la convalescence la plus longue touche à sa fin.
(*«Finale»*, pp. 34-35)

J'ai parlé de l'équilibre dans le choix des thèmes; les sujets qui se prêtent à la grande poésie intellectuelle et somptueusement musicale, alternant avec ceux plus simples de certains poèmes intimes qui ne sont pas autre chose que de la belle et douce chanson. Le recueil se compose en fait de trois genres différents de poèmes: ceux où Le Pan approfondit les thèmes humains de la misère, de l'audace, de la déception, de la mort, ceux où mieux qu'aucun autre de nos poètes, il trouve dans la nature ou l'histoire de notre pays des éléments vraiment poétiques insoupçonnés, et ceux où il donne libre cours à un lyrisme qui reste toujours de qualité très haute.

Dans le premier genre, celui des thèmes humains, il n'y a qu'un poète canadien de langue française qui puisse lui être comparé: Alain Grandbois. Plusieurs des poèmes des *Îles de la Nuit* ou des *Rivages de l'homme* préfiguraient en quelque sorte ceux de Le Pan.

D'autre part, l'auteur de *The Wounded Prince* a découvert une note canadienne qui fait plus que nous réconcilier avec l'idée de poésie nationale, qui nous impose la sensation vive de cette

forme de poésie. À côté de poèmes comme les «Coureurs de bois» (car le poème porte bien dans le recueil un titre français ou plutôt, pour être plus exact, canadien-français), «A Country without a Mythology» et «Canoe-trip», les grands machins de Pratt apparaissent comme d'ennuyeuses histoires à dormir debout. Enfin avec Le Pan, la musique des vers s'intègre avec le récit ou la description, et une flamme humaine circule pour la première fois dans des strophes purement canadiennes. Il faut que les trois pièces dont je viens de vous citer les titres soient traduites en français et qu'elles entrent immédiatement dans nos anthologies. Vous allez comprendre ce que je veux dire en écoutant ces quelques vers que j'extrais de «Coureurs de bois»: Cela commence sur le mode d'une confidence amicale:

En pensant à vous, je songe aux coureurs de bois,
À ces hommes hâlés, d'une taille presque sauvage
Qui écartèrent de leurs poignets bronzés la tapisserie de nos forêts
Et qui, ensuite, se perdirent, pour des mois...
. . . . . .
Rivières qui rarement coulent au soleil...

Quelques vers encore et la confidence continue:

Ainsi vous seriez partis avec eux. Ou avec La Salle.
Insatiable son coeur se nourrissait du coeur d'un continent.
Ô noble animal
Qui pansait ses blessures au baume de l'aventure,
À la sève de l'arbre secret au plus creux de la forêt.
Mais aujourd'hui que les forêts sont abattues, que l'on a fixé le cours des fleuves,
Vers quels horizons vous tourner, où diriger vos pas?...

Et alors, dans un renversement qui est encore plus dramatique que poétique, le poète imagine que ces nouveaux coureurs de bois auxquels il s'adresse vont courir l'aventure de la civilisation moderne, une aventure aussi dangereuse que la course dans les bois:

> *...Les manteaux de votre gloire difficile,*
> *Brillants d'oiseaux de brocart et de fleurs curieuses,*
> *Ces manteaux que vous portâtes lorsque chargés de vils colis de pemmican,*
> *Vous crouliez sur les portages glissants,*
> *Enfin flotteront dans les cours d'un pays plus clément,*
> *Où l'air est soyeux et les manières douces,*
> *Sous un soleil amical et pur.*
> *Vous hésitez. Les arbres tressent un réseau de menaces.*
> *Le voyage vers l'intérieur est plein de périls.*
> *Mais vos mains s'agrippent aux rames. Vous souriez. Et moi,*
> *Je vous regarde disparaître au creux de l'héroïsme,*
> *Sauvages Hamlets qui avez les traits d'Horatio.*
> (*«Coureurs de bois»*, pp. 9-10.)

Voilà exactement, à mon avis, comment un grand poète, un poète qui cherche avant tout à trouver des accents qui peuvent avoir une portée universelle, arrive à traiter un thème national, sans, d'une part, ne rien sacrifier de sa vision humaniste des choses et tout en utilisant, d'autre part, certains traits particuliers ou nationaux. Réfléchissez un peu à la valeur de signification du dernier vers;

> *Sauvages Hamlets qui avez les traits d'Horatio.*

C'est certainement un coup d'audace de rapprocher ainsi nos coureurs de bois d'un personnage exténué d'inquiétude et d'angoisse morale comme Hamlet. Douglas Le Pan tempère cette audace en les comparant en même temps à Horatio que Shakespeare a mis à côté d'Hamlet comme le représentant de la raison, de l'adaptation à la vie et aux circonstances, de la sagesse et de la fidélité. Il y a bien des choses derrière cette comparaison qui ne peuvent pas être précisées plus à fond, mais qu'il appartient au sens poétique du lecteur de découvrir. Mais on comprend l'essentiel de l'analogie du premier coup; le reste de l'imprégnation, ou de l'incantation poétique si vous préférez, se fait dans votre sensibilité graduellement, par la suite.

J'aurais voulu étudier quelques aspects intimistes de la poésie de Le Pan dont le lyrisme dans «Bounty of the Moon», «Diamond» ou «Outcast Islands» s'apparente à celui du poète anglais du dix-septième siècle John Donne. Les rythmes que je serais bien en peine de vous définir dans les termes de la métrique anglaise sont ceux d'une chanson verlainienne:

Ne dis rien.
Notre sagesse humaine est muette
Quand le saphir de la sagesse lunaire
S'étend en nappes unies et sans ombres
Sur nos têtes et sur la mer
. . . . . .
Va ne chante point
Le plus doux des chants serait vain
Alors que la mélodie de la lune tombe comme une pluie
Tends plutôt l'urne de ton coeur comme un vase vers cette pluie...
(*«Bounty of the Moon»*, p. 19.)

Cela suffira, je crois, à vous faire sentir la qualité de ceux des poèmes de Le Pan qui sont de simples chansons. Retenons au moins que le sentiment tire sa force de l'intelligence. Et maintenant, répondons avant de terminer à la question que nous nous posions au début. Douglas Le Pan est-il un poète canadien? Les partisans de l'exploitation poétique des bourrasques, du sirop d'érable, des solitudes du nord, ceux qui s'imaginent qu'il suffit de recourir au magasin d'accessoires canadiens pour qu'une poésie puisse être dite canadienne ou nationale affirmeront que Le Pan ne nous appartient pas. Pour moi, je trouve au contraire dans la poésie de Douglas Le Pan, comme je trouve dans la poésie d'Alain Grandbois, du côté français, toutes les raisons de soutenir que c'est avec des oeuvres comme celle-là, que notre poésie peut se faire une place originale et personnelle parmi les grandes oeuvres poétiques de France et d'Angleterre. Elle cherche avant tout à être poésie: ses thèmes habituels, son humanisme, son pathétique, son pessimisme peuvent éveiller des échos chez les hommes de notre temps; ils sont accessibles à toutes les formes individuelles de la sensibilité moderne indépendamment des frontières de la géographie ou du langage. Qu'elle trouve à l'occasion et tout naturellement dans les particularités de l'histoire, des moeurs, ou des paysages canadiens des thèmes qui approfondiront sa tonalité humaine, qui l'enrichiront et la renouvelleront, sans qu'elle ne leur sacrifie rien de son universalité, et nous serons en présence alors d'une grande poésie. Car avant d'être canadienne, la poésie doit être poésie. Chez Douglas Le Pan, les deux conditions se retrouvent et profitent heureusement l'une de l'autre.

Revue des livres: Radio-Canada, 29 septembre 1950.


LA PALME

MAURICE CULLEN

Il n'y a rien dans la vie de Maurice Cullen, ses cinq années d'études à Paris mises à part, qui puisse expliquer ou le choix de ses thèmes, ou sa technique, ou cet indiscutable don de coloriste qui lui vaudra de passer à quelques générations d'amateurs qui l'aimeront assez pour revenir aux meilleures de ses oeuvres, une fois l'an.

Qu'il soit né à Saint-Jean (Terre-Neuve) en 1866, que sa famille soit venue habiter Montréal alors qu'il avait trois ans, qu'on l'ait destiné aux affaires et qu'il n'en ait pas fait, tout ceci n'est guère significatif et jusqu'à ce qu'il ait de lui-même rejoint l'école de sculpture du Montréalais Philippe Hébert; rien de précis ne s'esquisse sur le fond de toile que sont les «enfances de Maurice Cullen».

L'artiste naît chez un homme quand la volonté est forte suffisamment pour composer avec les rêves de l'adolescence, les souvenirs de l'enfance, l'éveil de la sensualité, et les premiers pas de la raison, cette synthèse, faculté nouvelle, d'où sortira l'oeuvre d'art.

Pour qu'une telle oeuvre naisse à la vie, il faut le métier: surtout quand il s'agit des arts de la main. Cullen, après quelques années chez Hébert, partit pour Paris où il entra aux Beaux-Arts. C'est au début de son séjour là-bas qu'il se décida à devenir peintre. Il se découvrit, en face des toiles de Véronèse, de Rembrandt

et du Titien, plus sensible aux jeux de la lumière et de l'ombre qu'à la subtilité de la ligne et à cette opposition des masses qu'est la forme. Il dût sûrement, comme les élèves des Beaux-Arts le font encore, recommencer, autour des tables de ces délicieux petits cafés de la rue des Saints-Pères et de la rue Bonaparte, ces interminables discussions sur les formules qui complètent le travail de l'atelier et reposent du dogmatisme des professeurs.

C'était le temps où l'impressionnisme enthousiasmait la jeunesse des écoles. Au diable le dessin, périssent Ingres et David et vivent les modernes, Manet, Monet, Pissaro, Renoir (le premier Renoir)! La couleur est l'essence de la peinture, le dessin, bourgeois, étriqué, passé.

Cullen féru autant que ses camarades de la supériorité esthétique de la couleur sur le dessin n'en profita pas moins pour cela de l'académisme de ses maîtres de l'école. Au fond c'était un garçon pratique qui savait fort bien qu'il n'avait aucune chance de faire goûter des toiles d'une pure technique impressionniste à ses compatriotes. Il fut plus malin que tous. Aux modernes il prit leur sens de la couleur et leur passion pour la longue recherche des tons savamment préparés, mais il se méfia de l'absolu des formules et se persuada une fois pour toutes que le pointillisme et toutes ces techniques en isme ne lui vaudraient que sourires de mépris ou de pitié à son retour et les oublia.

En 1894, il exposa un paysage d'été au Grand Salon. Jugea-t-il que le paysage d'été n'était pas son genre? Il se mit à étudier les reflets de lumière sur la neige et après quelques mois de voyage en Bretagne, dans les Alpes et en Algérie (ce n'est sûrement pas à Alger qu'il apprit grand chose des radiations de la neige) il brossa un paysage d'hiver que le Gouvernement français acheta pour ses musées. Il avait trouvé sa voie, un peu trop vite à mon sens; il peindrait des tableaux d'hiver.

En 1895 il revient à Montréal et se met immédiatement

à l'oeuvre. Il prend quelque temps à se faire admettre de ses compatriotes. Lui se sent un esprit neuf devant notre nature d'hiver, et en tire des oeuvres méritoires et qui lui apportent bientôt la considération et l'aisance nécessaire à son travail. Il est élu à la Société royale en 1907 et expose de nombreuses fois et toujours avec succès à nos différentes galeries. En 1918 le Gouvernement canadien reconnaît officiellement son talent en lui commandant une série de 12 tableaux de guerre qu'il va peindre en France.

Cullen, lorsqu'il alla chez Hébert, voulait être sculpteur. C'est peut-être à cette formation première qu'il doit d'avoir été moins fort dessinateur que coloriste. Amedeo Modigliani qui fit ces étranges et très beaux portraits aux têtes allongées qui sont fort appréciées de la critique européenne, avait rêvé lui aussi d'être sculpteur, mais laissa l'ébauchoir pour le pinceau et fut, comme Maurice Cullen, aussi bon coloriste que mauvais dessinateur. Je ne voudrais pas élever cette simple constatation à la hauteur d'une loi, mais il me semble utile de noter que le travail de la masse ne prépare pas à celui de la ligne et que la majorité des artistes qui s'initient d'abord à la technique de la sculpture font d'assez mauvais dessinateurs.

Ce qui est sûr c'est que Cullen eut la passion de la couleur. Il la prit autant chez les impressionnistes que chez les grands anciens. Comme les premiers il n'attachait aucune importance aux thèmes de sa peinture. Lorsqu'il eut découvert que le sujet le plus commode aux recherches qu'il voulait faire des effets de la lumière sur le blanc était le paysage d'hiver, il ne se mit pas en peine d'en découvrir d'autres. À part quelques oeuvres de commande, il a toujours refait le même tableau. Henri Girard, qui est, avec Jean Chauvin, notre meilleur critique d'art, et qui doit avoir raison, prétend que cette constance de Cullen à peindre des paysages d'hiver s'explique par son désir d'exploiter une veine qui lui avait valu les plus chaleureux éloges de la critique

et de nombreuses commandes. Je crois qu'il y a plus que cela et que Cullen était convaincu qu'il améliorait ses rendus de lumière et de couleur à chaque nouvelle oeuvre où il avait traité les blancs de neige.

Chez les impressionnistes il apprit ce naturalisme raisonné que les amateurs canadiens n'aiment guère et qui transpose la nature au lieu de la photographier. Le naturalisme, sauf pour certains auteurs de manuels, n'est pas une doctrine aussi rigide et aussi simple qu'elle commande à l'artiste de reproduire avec la minutie d'un appareil photographique tous les traits d'un visage ou d'un paysage. Un tableau, une oeuvre littéraire naturalistes ne doivent pas être des clichés. L'art, quel qu'il soit, est d'abord transposition; c'est la nature vue à travers un homme. Cullen, qui savait cela, en a tiré des effets très riches de vérité en même temps d'humanité et d'art.

Enfin, en bon coloriste il sut garder à son pinceau une fraîcheur qu'il renouvela jusque dans ses dernières toiles, et qui éclate surtout dans ses pastels qui sont les plus fins que l'on ait jamais faits au Canada. Qu'il ait été un véritable peintre canadien au sens où une certaine école nationaliste entend ces mots, c'est fort possible; mais ce n'est pas pour cela qu'il vaut et doit être jugé. Le patriotisme est une chose et l'esthétique une autre et celle-ci n'a rien à voir avec ces questions de clocher.

Cullen fut un artiste consciencieux, amoureux de son art et qui comprit très jeune qu'il devait sacrifier au goût de ses compatriotes une grande part de ses rêves, afin de pouvoir réaliser les autres. Son oeuvre est un compromis entre les exigences de la vie quotidienne et celles de l'art. Il a dû souffrir, le premier, de ne pouvoir être le chercheur de formules nouvelles qu'il avait l'ambition de découvrir. Il est de ces gens dont on dit, et c'est un grand mérite chez nous, «qu'ils ont fait quelque chose».

La Revue Moderne, Montréal, mai 1934, p. 5.

JEAN McALLISTER

Par-delà les résines, la pierre ou le bois c'est son rêve que sculpte Jean McAllister, l'insistant rêve humain à la recherche de la face interne et des mouvements intimes de la matière. Fille d'un Lucrèce qui n'aspirait qu'à savoir plutôt que soeur de Faust qui voulait transformer.

Sa démarche artistique s'est d'abord et tout naturellement inscrite dans l'espace extérieur par des projections auxquelles elle revient périodiquement comme pour payer son tribut de sculpteur. Mais chaque fois avec d'autant plus de force et de liberté dans le jaillissement que, par des recherches au coeur du matériau, elle a pu, entre-temps, mener plus loin les jeux de la lumière, de la forme et de la couleur à l'intérieur de ses plastiques.

Jean McAllister a travaillé en France avec un maître qui l'a entraînée jusqu'aux plus hautes galeries de Reims pour y restaurer des statues atteintes du mal de la pierre. Elle n'ignore certainement pas qu'aux neuvième et dixième siècles des moines ont évidé à force de bras de petites montagnes du Sud-Ouest pour y ménager des églises monolithes aussi hautes que les plus hautes dressées en plein ciel. Ces moines en retiraient la pierre pour y mettre Dieu. Jean McAllister creuse ses résines pour y ouvrir des perspectives et y inventer des formes intérieures. Il y a quelque chose dans cette opération qui tient un peu de la métaphysique.

Jusqu'ici, cet art d'évidement s'est surtout exercé sur des masses de plastique de forme sphérique où, bien avant les vendanges lunaires des astronautes de la famille Apollo, elle a ouvert des cratères, percé des tunnels, découpé des anfractuosités qui font à la lumière d'étranges et chauds refuges. Ouvrir des chemins inconnus à la lumière, projeter des couleurs dans de petits gouffres voués à la cécité, se retourner vers l'opacité de la matière et ne plus se contenter seulement de lui arracher des éclats c'est peut-être une forme de viol esthétique. En tout cas, c'est un art original et volontaire. Au fond, ce que veut McAllister c'est assouplir une forme d'expression qui, dans ses avatars modernes, est trop souvent devenue raide comme une barrière, c'est faire qu'on soit reçu dans la sculpture.

Elle avait déjà tenté cette expérience avec une pièce de grande dimension, et de destination architecturale, *Promenade verticale*, qui fut exposée au Musée Rodin en 1966. Elle la continue et l'approfondit aujourd'hui, selon son génie propre et sans référence à ses souvenirs japonais, dans l'épaisseur d'une sorte de boîte *(Boîte de nuit)* où l'espace naîtra du matériau et la lumière de la nuit.

Mais elle n'est pas confinée dans la seule opacité. Animé d'un mouvement dialectique, son art se porte aussi heureusement vers la projection des objets dans l'espace. C'est par là que Jean McAllister avait commencé et, rassurée par ce qu'elle découvre au cours de sa marche dans les catacombes, elle remonte périodiquement au grand jour. Il s'agit alors de discipliner la bête dont on a broyé les secrets, et une même volonté s'applique à cabrer le mouvement ainsi qu'à ouvrir la nuit.

J'aime ces formes bien assises sur des armatures de fer ou de *métal déployé* qui exploitent, selon les règles d'un calcul valéryen, la fécondité du jeu des angles recoupés. Il y a ici plein usage mais aucun abus de liberté. Pas de recherche d'expression-

nisme et encore moins de trace de cette affirmation à tout prix de la personnalité du sculpteur qui fausse tant d'oeuvres récentes. McAllister n'est cependant pas absente de ses créations. L'une d'elles peut évoquer un animal du bestiaire roman rongé par l'érosion, et on se rappelle alors l'expérience rémoise de l'artiste.

Dirai-je que ses sculptures sont admirablement structurées? Je le dirais si ce mot n'avait pas été vidé de son sang et... de son sens par la critique-vampire qui gouverne aujourd'hui par intérim. C'est un fait que les oeuvres de Jean McAllister se succèdent avec une inflexible fidélité dans des séries dont on peut reconnaître les lois, que chacun des deux ensembles (celui des sculptures à l'intérieur aussi bien que celui des oeuvres spatiales) fait un tout cohérent et que les formes sont toujours tenues en main dans les limites de jeux bien réglés.

Quelle part cet austère projet personnel peut-il laisser à la sensibilité? Le mystère des espaces intérieurs qu'elle fait chatoyer dans les sculptures de forme sphérique collabore généreusement avec elle à ce point de vue. Et son recours à la couleur, pour animer la matière des sculptures dans l'espace, leur apporte une charge subtile d'émotion. Tout à coup, un plan devient doux comme une peau. On y chercherait le battement d'un sang fin. Et puis elle a des complicités avec la nature. Puisque les sculptures dans l'espace sont destinées à l'extérieur on laisse la neige se lover comme une douce bête blanche au creux des angles. Quand l'automne viendra ce sont les feuilles qui jauniront et rougiront aux mêmes creux avant d'y faire luire les feux apaisés de leur pourrissement. Tout est pur aux purs.

Au-delà des résines, de la pierre et du bois, au-delà du rêve de Jean McAllister, ce qui est le plus fascinant chez elle, parce que c'est ce qui est à l'origine, ce sont, comme le disait Claudel de sa soeur Camille, «ses mains intelligentes».

Vie des Arts, Montréal, No 60, Automne 1970, pp. 18-19.

PELLAN
Dialogue Maryse Richer — René Garneau

Nous revenons, René Garneau, à notre série de propos intitulée «L'école française des écrivains et artistes contemporains» qui furent édités ou présentés dans des expositions en France. Et nous parlerons du premier de tous nos peintres ayant obtenu la consécration officielle que représente pour un artiste étranger une rétrospective de son oeuvre au Musée National d'Art Moderne à Paris. Il s'agira donc d'Alfred Pellan dont quelque deux cents oeuvres furent présentées à ce musée de l'État français en février-mars 1955. Vous avez dit ici même que cette exposition dont vous avez été le coordinateur à la demande du général Vanier, notre ambassadeur en France à cette époque, pouvait être considérée comme un modèle d'échange culturel franco-canadien. Qu'entendez-vous par là?

Essentiellement parce qu'elle avait pour thème l'oeuvre d'un artiste contemporain, considéré au Canada et reconnu en France comme le peintre canadien le plus apparenté à l'École de Paris, reconnaissance qu'il partage maintenant avec Jean-Paul Riopelle, un autre Canadien dont on peut dire qu'il appartient par droit de talent, de résidence et de diffusion à l'École de Paris.

James Wilson Morrice, peintre montréalais de naissance, contemporain et l'égal des derniers impressionnistes français, qui peignit longtemps en France et mourut à Tunis alors que la Tunisie était encore sous régence française, ne pourrait-il pas également prétendre à se rattacher à la grande école française de la fin du 19ième siècle?

Et ce serait avec raison. Morrice fut l'un des élèves les plus célèbres de Harpignies. Il était l'ami de Matisse. Comme celle de Pellan et de Riopelle, son oeuvre est présente dans plusieurs musées et collections particulières en France. Et, partout dans le monde où on la connaît, elle est classée avec celle des derniers impressionnistes français ou celle de l'École de Barbizon. Grâce à votre question sur Morrice, nous pouvons revenir un instant au problème des échanges culturels; au temps de ce grand peintre l'action des gouvernements vers l'étranger en matière culturelle n'existait pas. Et voilà qu'en 1954 et 1955 on a réussi, pour l'oeuvre de Pellan, à mobiliser en quelques mois et à plusieurs échelons, l'intérêt des gouvernements français et canadiens, réunir à Paris plus de 150 toiles dont quelques-unes ont des dimensions de murales, regrouper avec ces toiles, des dessins, des maquettes et des décors de théâtre disséminés jusqu'au Brésil, tout ceci aux frais du gouvernement canadien alors que le Musée National d'Art Moderne en France prenait à sa charge le traitement de l'espace dans le musée, pour y accomoder environ deux cents oeuvres de Pellan, préparait un catalogue de grand luxe, assumait son coût d'impression, de même que les frais de gardiennage et ceux des trois réceptions officielles le jour du vernissage. Au tout début de la mise en marche du projet, j'avais demandé au général Vanier de présider chez moi à un déjeûner de lancement auquel étaient conviés avec Pellan bien entendu, Jean Cassou, conservateur du Musée National d'Art Moderne et l'un des plus importants critiques d'art de ce temps, son adjoint Bernard Dorival, professeur d'histoire de l'art moderne et contemporain à l'Institut d'art et d'archéologie, le romancier André Chamson, conservateur des collections du Petit Palais, le merveilleux Père Couturier, dominicain et peintre comme Fra Angelico, et quelques amis, fonctionnaires des Affaires culturelles, journalistes et écrivains qui sont tous devenus des

artisans du succès de l'Exposition Pellan.

Maintenant qu'on voit mieux comment s'agençait à différents niveaux l'infrastructure d'un projet de ce genre rappelez-nous en quelques traits l'homme et l'artiste qu'est Pellan et quelles furent les réactions de la critique à sa rétrospective.

Pellan c'est la peinture. Jusqu'ici... il a maintenant 76 ans... toute sa vie, depuis l'âge de 14 ans, s'est confondue avec l'art de peindre. Et c'est en grande partie à la suite de l'élan qu'il a donné, par son exemple, son enseignement et son oeuvre, à la création artistique du Canada d'expression française que la peinture est devenue au Canada ce phénomène tumultueux, riche par la multiplicité de ses tendances, et impressionnant par celle de ses réalisations que l'on connaît.

Comme vous l'avez fait pour quelques-uns des écrivains dont nous avons déjà parlé, par quelle formule définiriez-vous sa personnalité de créateur?

Il est malaisé d'enfermer un génie aussi fort et mobile, aussi varié dans ses possibilités, et déterminé dans ses réalisations, en une formule qui ne sacrifierait aucune de ses virtualités. Cependant, si l'on va à la source de son pouvoir de création, ce que l'on reconnaît de plus évident c'est un extraordinaire don de synthèse. Le don de prendre dans l'art, autant que dans la vie, les choses et les êtres, les éléments qui conviennent à son intelligence, qui est vive, à son goût, qui est la résultante d'une vaste culture artistique, à ses instincts les plus profonds et les plus sains, et à transformer ces éléments dans des oeuvres originales avec une liberté totale, et presque toujours joyeuse, de créateur. Bref on pourrait dire de lui: «Pellan ou synthèse et transformation créatrice» comme on a dit de Bergson que sa philosophie incarnait l'évolution créatrice. Vous voyez que je n'hésite pas à lui trouver une place dans la lignée des plus grands.

Pellan a-t-il été influencé de quelque manière par le

bergsonisme?

Certainement pas par ses lectures, car je sais qu'elles sont toujours toutes choisies en fonction de ce qu'elles peuvent lui apporter de précieux dans sa technique et d'enrichissant dans son art. De plus, Pellan, pour ce qui est de sa formation générale, est un autodidacte. Tout ce qu'il a appris de scolaire il le doit aux écoles d'art à Québec où, de quatorze à vingt ans, il a monopolisé les premiers prix, et à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris où, pendant trois ou quatre ans, il a obtenu des succès identiques. Non, ce qu'il a pu savoir du bergsonisme c'est de l'atmosphère de Paris des années 1926 à 1940 qu'il le reçut, alors qu'avec un esprit frais et neuf il s'initiait à toutes les expériences intellectuelles de l'entre-deux guerres, expériences que le bergsonisme et ses théories de l'intuitionnisme, de l'évolution créatrice et de la fonction de la liberté de l'esprit dans la pensée, la poésie et l'art, continuait à marquer de plus en plus profondément.

N'est-ce pas à cette époque qu'il connut des poètes comme André Breton et Paul Éluard?

Oui et par eux, par le premier surtout, le surréalisme qui devait jouer un rôle si important dans sa production. Et c'est alors aussi qu'il rencontra Alain Grandbois dont il illustrera le premier recueil en 1945. La poésie a dès lors pris place dans sa peinture. Breton l'a rappelé quand il a écrit sa fameuse dédicace à Pellan, une dédicace qui a fait son tour de presse «À Pellan mon ami, toutes les lampes intérieures». Et Cassou, excellent poète autant que critique d'art, n'a-t-il pas évoqué dans la préface du catalogue de la rétrospective de 1955 une certaine inspiration de la poésie surréaliste dans la peinture de Pellan. «Cette peinture... toute animée de raisons secrètes, toute tumultueuse de drames mystérieux et de mythes intérieurs» y disait-il.

Et que devenait pour Pellan l'art de peindre dans ce climat intellectuel des «années folles»?

Si on peut ainsi s'exprimer, la peinture ne perdait rien à attendre. D'abord à l'École Nationale des Beaux-Arts, sur la Seine, Pellan brûla les étapes en obtenant bourses et distictions pendant trois ou quatre ans. Puis, dès 1930 il participait à la «Première exposition des jeunes artistes», en compagnie de Marchand, Gruber et Rohner, le surréaliste que Malraux, ministre des affaires culturelles, devait nommer 30 ans plus tard à la direction de la Maison Médicis à Rome.

Comment Pellan réussit-il à vivre ou plutôt à survivre de son art seulement dans le milieu exigeant de ce temps.

Sa bourse d'études qui avait été renouvelée pendant trois ou quatre ans était venue à expiration. Son père, qui était cheminot à Québec, lui faisait parvenir quelqu'argent mais c'était peu; par contre il s'était fait des amis à Paris, et la critique avait été flatteuse à l'occasion de sa première exposition individuelle en 1935. Par ses amis français, il dessinait des modèles de bouteilles de parfum pour Revillon et d'autres parfumeurs et aussi des cartons pour de grands couturiers comme Schiapparelli et grâce à la réputation de jeune peintre très prometteur que lui faisait la critique il vendait des toiles et des dessins. L'un de ses critiques, Jacques Lassaigne, qui devint l'un des plus éminents critiques d'art européens, écrivait alors de lui: «Les natures mortes que Pellan vient d'exposer, abondantes et savamment ordonnées, sont l'oeuvre d'un tempérament si riche qu'il peut prendre à tous sans devoir rien à personne».

N'était-ce pas déjà une préfiguration de votre formule de tout à l'heure: «Pellan ou synthèse et transformation créatrice»?

C'est évidemment la même idée. Mais ce qui me paraît encore plus intéressant c'est que Jacques Lassaigne reprit cette idée vingt ans après dans *Le Figaro* en commentant la rétrospective Pellan de 1955 à Paris.

En fait, cet événement que vécurent ensemble l'artiste et

son critique à vingt ans d'intervalle fut certainement un moment très émouvant pour les deux.

Il faut bien dire que même si Pellan quitta la France en 1940 pour n'y revenir que quinze ans plus tard, pour ses derniers succès officiels, il n'avait effectivement perdu le contact avec son passé français que pendant l'occupation nazie. Ainsi, lorsque je retrouvai la France pour quelques semaines au début de 1946 personne n'avait oublié «Pellan le Canadien» et le premier prix qu'il avait obtenu au Salon de l'art mural vers 1935 alors que le jury était composé entre autres grands noms de Robert Delaunay, Zadkine et Carbonnel. De même que critiques, peintres et amateurs se souvenaient encore en 1955 qu'un dessin de Pellan avait été particulièrement remarqué à l'Exposition intitulée «Prestige du dessin» qui groupait 10 ans plus tôt des prestations de Derain, Picasso, Modigliani, Dufy et Severini.

Voilà déjà un magnifique palmarès. Mais la rétrospective de 1955 suscita-t-elle une admiration analogue?

Le ton fut donné par Jean Cassou et Bernard Dorival dont l'autorité comme critiques d'art n'a jamais été mise en question. Cassou, qui est avant tout un grand poète, insista sur la qualité poétique de l'art de Pellan. Dorival, grand spécialiste de l'art de notre temps, et le meilleur connaisseur de Rouault, se livra à une recherche systématique des influences contemporaines sur la peinture de Pellan et conclut à l'originalité indiscutable des transformations que Pellan apporta aux grands motifs du surréalisme et du cubisme. Je vous ai dit, il y a une minute, que Jacques Lassaigne s'était retrouvé lui-même en retrouvant le Pellan de 1955. Quant à René Domergue, un autre critique très suivi en France, il fut d'avis que le meilleur Pellan s'épanouissait dans le décor théâtral et les grands sujets. Et... conclusion qui n'est pas négligeable quelques-unes des toiles de la rétrospective furent retenues pour les collections des musées officiels en France, d'autres

prirent le chemin des grandes collections privées.
René Garneau je vous remercie.

Radio-Canada International (Europe de l'Ouest), août 1981.

LE TRAGIQUE RACINIEN

Même si Brunetière devait en être troublé dans cet Olympe élevé que les dieux ménagent aux universitaires qui ont été bien sages ici-bas, je crois qu'il n'y a pas de paradoxe à soutenir que l'apport personnel de Racine au progrès de la tragédie est d'essence révolutionnaire. Pour nous qui n'avons dans toute forme d'expression à peu près rien gardé du jeu varié des règles que les poétiques et les rhétoriques anciennes avaient fixées aux genres littéraires, pour nous qui n'aimons plus les vers que libres, les romans que démesurés et les philosophies que contradictoires, le problème des règles du poème ou de la tragédie nous apparaît dans la perspective de l'histoire littéraire comme l'objet des loisirs faciles d'esprits peu inquiets de la pensée. Les tracas de Pierre Corneille s'exténuant à faire entrer son héroisme déclamatoire, son tragique procédurier et son pittoresque décoratif dans le cadre des trois unités d'action, de temps et de lieu nous semblent une perte inutile d'effort créateur, et nous cherchons des maîtres dans le passé chez ces génies bruyants qui devraient plutôt nous faire l'effet de sauvages ivres comme disait Jules Lemaitre de Shakespeare.

C'est que le romantisme a gâché les parties fines de l'esprit critique et que depuis le pêle-mêle des préfaces que Hugo a mises devant ses drames, nous avons perdu cette subtilité de la sensibilité qui saisit le dessein sous la couleur et cherche le mouvement dans la forme. Hugo, qui aimait le tapage, mettait

Corneille plus haut que Racine. Je ne recommencerai pas avec vous ce petit jeu national des Français, qui consiste à répéter le sempiternel parallèle entre Corneille et Racine et qui rappelle celui des Anglais sur Virgile et Lucrèce. Mais enfin on ne voit bien la révolution racinienne dans la tragédie que si on l'étudie en regard de la servilité de Corneille aux règles que de plus mauvais tragiques que lui avait fixées et qu'il s'est morfondu à appliquer.

Et d'ailleurs que Corneille souffre de la comparaison, il ne peut guère s'en plaindre puisqu'il a été le premier à l'ébaucher et à la suggérer à ses amis. N'a-t-il pas lui-même conseillé à Racine, qui lui avait porté un de ses manuscrits, de renoncer à la tragédie et de se consacrer au poème élégiaque ou de circonstance? N'a-t-il pas ameuté le cercle de ses critiques favorables contre l'*Alexandre* où Racine aurait eu le tort, selon lui, d'imaginer un héros sacrifiant sa gloire à l'amour, ce qui, en regard des principes de la morale cornélienne, est un crime et au jugement de l'esthétique cornélienne, une faute de vraisemblance.

Pour rester d'accord avec lui-même, Corneille devait penser ainsi. Bien plus que la jalousie du vieux routier de la tragédie qui se sent dépassé, il faut voir, dans sa réaction contre Racine, l'instinct sûr de l'homme du métier qui a suffisamment médité les principes de son art et assez réfléchi sur ses propres puissances pour mesurer la profondeur du bouleversement que le jeune génie de Racine apportait dans un genre où l'importance de ses succès jusque là pouvait lui faire croire qu'il en était le dernier codificateur.

Et voilà que Racine déplace l'axe ordinaire des conflits et hausse au premier rang des principaux éléments de la crise tragique l'amour. Non plus cette forme chevaleresque, galante ou sacrifiée de l'amour qui lui avait servi à nouer ces intrigues où l'ambition, sous les apparences variées qu'elle peut emprunter,

finit toujours par triompher, mais l'amour-passion, dont la forme racinienne la plus fréquente est la jalousie; rappelez-vous Hermione, Ériphile, Atalide et Phèdre.

Je vous ai cité la semaine dernière cette pensée de Pascal sur les vies bien ordonnées qui commencent par l'amour et finissent par l'ambition. Réduire ainsi les tumultes du coeur humain à deux passions en leur assignant un ordre chronologique est le fait d'un moraliste bien plus que d'un psychologue. Corneille, qui méprisait la psychologie, probablement parce qu'il avait étudié le droit, raffinait sur Pascal et fabriquait des marionnettes dont l'ambition dirigeait les évolutions et gagnait toujours. Jusqu'à Polyeucte qui transpose sur le plan spirituel son goût de puissance et qui n'a plus que mépris pour les pouvoirs précaires et limités de la terre. Vous me répondrez, puisque je vous apporte un exemple précis, que chez Polyeucte, il y a l'amour de Pauline. Mais c'est un amour conjugal et soustrait par sa nature à la possibilité de susciter le tragique. Et d'ailleurs, le tragique ne peut escalader ainsi le ciel, comme le voulait le Corneille de Polyeucte, et poser l'un vis-à-vis de l'autre, sur un même plan, un amour humain et un amour divin. Non seulement il n'y a pas de conflit mais il n'y a même pas contact.

C'est la première originalité de Racine d'avoir fait redescendre les conflits et aussi les caractères sur le plan humain tout en gardant l'appareil de la tragédie dans cet éclairage demi-héroïque qui lui venait de l'antiquité. Il ne cherche pas ailleurs que dans l'homme et dans l'homme le plus dépouillé qui soit, ce point de fusion, cet élément de crise qui maintient la température de son théâtre. Génie simple, de vision directe et cruelle à la fois, il abolit autour de ses personnages tout ce qui ne participe pas à l'essence purement tragique du conflit où ils se débattent. Dans la Préface de *Bérénice*, qui est la seule page d'esthétique de Racine, celui-ci avec d'autant plus de lucidité que ses expérien-

ces précédentes lui avaient permis de mesurer le parallélisme qui l'éloignait de plus en plus de Corneille, indique certainement contre ce dernier, empêtré dans son fatras, les avantages que la tragédie recueille du choix d'un sujet simple et de la fidélité de son auteur à cette simplicité dans le développement de l'action et la position des caractères.

«Ce qui me plut d'avantage dans mon sujet, écrit Racine, c'est que je le trouvai extrêmement simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens». Puis, après avoir multiplié les exemples de cette simplicité du sujet, chez Sophocle, Térence et Ménandre il montre avec la logique d'un grand critique qu'elle est le fondement des unités d'action et de temps que Corneille devait invoquer avec d'autant plus de rigueur contre lui qu'il se sentait plus mal à l'aise que Racine à les appliquer, précisément parce qu'il se sentait incapable de se plier à la simplicité d'un sujet.

> «Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention, écrit Racine avec assez de méchanceté. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue, de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance des expressions.»

«Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien» pourvu que dans ce rien qu'est l'amour réciproque de Titus et de Bérénice, que dans ce rien qu'est la chaîne des amours non partagées d'Hermione, de Pyrrhus, d'Oreste, d'Antiochus d'Atalide, d'Ériphile et de Phèdre on accumule toute la violence de

la passion nue, qui s'exprime directement; qu'on ne surcharge pas l'action principale, l'action unique de développements qui affaibliraient la cruauté de la situation en distrayant d'eux-mêmes les possédés, pourvu que le temps de ce rien coïncide exactement avec cet éclair de temps que dure la paroxysme de l'amour, pourvu qu'on ne traîne pas ce rien de décors en décors et que l'incendie ne change pas de théâtre.

Le plus classique, je devrais dire, le seul classique des tragiques français, a compris la force tragique qu'il pouvait tirer de l'exercice de plus en plus approfondi de la simplicité des sujets. Son art est avant tout une oeuvre de dépouillement. Dépouillement des sujets qu'il prend aux anciens et qu'il réduit au strict symbole de la crise passionnelle, dépouillement de l'action de cette crise de toutes ces actions secondaires, de ces traverses inutiles à l'essence du drame dont fourmille le tragique de Corneille, dépouillement du décor qui n'existe pas chez lui non plus que le pittoresque, dépouillement de l'homme qui reste avec sa seule passion, sans recours, sans consolation d'aucune sorte, pas même celle que serait le souvenir d'un assouvissement purement physique. Racine s'est imposé sur ce point des limites, que les romanciers modernes, qui ont élargi les cadres de l'ancienne tragédie en gardant de celle-ci la loi essentielle du conflit, ont dépassées aux frais de la vérité des sentiments et de la grandeur du drame. Avez-vous jamais réfléchi sur ce fait d'apparence anormale que pas une des femmes damnées de Racine ne se livre physiquement à sa passion? Ces jeunes filles consumées, Hermione, Roxane, Ériphile, Bérénice, jusqu'à Phèdre exaspérée et hésitante au bord du gouffre, éprouvent toutes les phases de la crise amoureuse sauf celle de la possession. La force d'une passion croissant précisément dans la mesure où elle ne se satisfait pas, c'est là une habileté qui ajoute au tragique racinien, habileté dont nos modernes qui en mettent trop ont perdu le secret. Chez

Racine l'amour physique est présent plus que chez tout autre sans jamais s'assouvir, comme la mort rôde et reste la solution de ses conflits sans qu'il la montre jamais.

Rien de surajouté de l'extérieur dans cet art. Les conflits naissent de la position des caractères et non ceux-ci de l'imagination et de la disposition des faits. La composition s'enroule sur le fil ténu des évolutions psychologiques normales si on peut ainsi appeler cette prise rapide et définitive de l'homme par la fatalité d'une passion et son anéantissement inévitable en elle. Le tragique de Racine, pour être plus nuancé que tout autre dans sa progression, ne dévie pas du chemin brûlé de soleil où se traîne l'éternelle Phèdre. La morale janséniste de Port-Royal ne pouvait donner qu'un art dont la grande loi est la fatalité du beau.

Le tragique racinien, parce qu'il met l'homme en face de ce qu'il y a de plus universel et de moins évitable dans son destin, s'élève à la hauteur d'un rite. Les dernières scènes des grandes oeuvres, *Andromaque*, *Phèdre*, *Bajazet*, *Iphigénie* et même la scène assourdie des adieux de Titus et de Bérénice sont la forme moderne des sacrifices anciens et le rite de cette racinienne religion où le coeur humain est à la fois victime, juge et vengeur. Les grands caractères de Racine reçoivent d'eux-mêmes les peines que portait leur destin. La logique, la morale, la psychologie, tout ici naît de l'homme, pour ou contre lui, peu importe, mais reste dans le cycle des mouvements humains.

Évidemment, il ne faut pas parler du réalisme de ce tragique. Ce n'est pas une épopée où un peuple a la satisfaction, d'ailleurs sans intérêt du point de vue de l'esthétique, de se retrouver dans ses joies, ses travaux, ses petites gloires et ses grandes misères qu'a dressée Racine. Rien ne lui importe de ces servitudes de la vie courante, de ces détails des actes humains, que le réalisme groupe en faisceau disparate pour en faire une philosophie de la vie. Ce n'est pas l'éparpillement de la vie qui l'intéresse mais

son resserrement dans une crise fatale, l'abolition de l'ordinaire dans une situation qui rompt les puissances de l'inertie et de la routine. La grandeur de Racine est d'avoir transcendé le réel facile, d'avoir méprisé cette psychologie du quotidien pour retrouver sur un plan supérieur les grands symboles de l'amour et de la mort auxquels tous les hommes participent plus ou moins mais dont les rites solennels ne dirigent vraiment que certaines créatures d'élection du destin.

Parler après cela de la tendresse de Racine, c'est un peu ridicule. C'est encore plus bête de parler de sa cruauté. Est-il cruel cet Agamemnon à qui les dieux ont demandé le sacrifice de sa fille et qui pris dans les noeuds de sa politique et dominé par ses dieux se résigne à la conduire à l'autel? Racine est-il plus cruel d'avoir terminé les horreurs de Phèdre, les tortures d'Ériphile et la jalousie d'Hermione dans le suicide? Un écrivain qui dépasse certains paliers moyens de la psychologie ne peut plus ramener la solution des problèmes qu'il a posés à un niveau inférieur. Tout est dans la disposition des caractères et dès le début de la partie les jeux sont faits. D'où l'on peut conclure à la logique des mythes raciniens, à la cruauté des destins raciniens, non pas à la cruauté de Racine.

Dès sa première pièce, Racine a choisi le climat de la fatalité. Malgré ses défauts—et ces défauts ressortissent bien plus à l'expression qu'à la composition, Racine n'étant pas encore maître de son art—*La Thébaïde* baigne dans une atmosphère tragique que le plus grand avant lui et autour de lui, Corneille, ne saurait imaginer. Le sens de l'inévitable, qui est le sens même du tragique, apparaît au premier vers de la *Thébaïde*:

Nous voici donc, hélas, à ce jour détestable
Dont la seule frayeur me rendait misérable

dit Jocaste dont les amours incestueuses ont causé la haine fatale de ses deux fils. Phèdre qui achèvera le cycle des créatures raci-

niennes frappées par le destin, Phèdre, lucide dans ses pires égarements, et dont la lucidité est telle qu'on dirait vraiment qu'elle n'est pas plus que le témoin d'une fatalité qui se joue loin d'elle, et ne fait que s'incarner en ses mouvements, invoquera le destin et les dieux:

O haine de Vénus. O fatale colère,
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère.

Les tragiques grecs ont appris à Racine que les coups de la fatalité ne sont pas gratuits. Ce qui corse l'intérêt dramatique des conflits et des caractères raciniens est précisément que tous les personnages atteints du mal du destin savent, dans ce théâtre, qu'ils expient une faute dont ils ne sont qu'héréditairement responsables: Étéocle et Polynice l'inceste de leur mère, Phèdre l'égarement de Pasiphaé, Hermione son amour pour son cousin. Ce qui a fait dire très finement à M. Giraudoux qu'on pouvait aussi bien parler d'unité de famille que d'unité de lieu, de temps et d'action à propos de Racine. Cette conscience des coups de la fatalité qui n'était que psychologique chez les anciens, l'humanisme chrétien de Racine l'a doublée d'une conscience morale qui ajoute un élément de torture au drame. L'issue des conflits tragiques chez les héros grecs se limitait à la catastrophe humaine. C'était net, terrestre et sans lendemain. Racine poursuit jusqu'après leur mort ses victimes. Sans doute il ne lui était guère possible de mêler le ciel à la mythologie mais Phèdre a sur la persistance des châtiments après la mort des vers qui ont une forte empreinte chrétienne:

Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale
Mais que dis-je, mon père y tient l'urne fatale?
Le sort dit-on l'a mise en ses sévères mains
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah combien frémira son ombre épouvantée
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,

Contrainte d'avouer tant de forfaits divers
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers.

Cet enrichissement de son tragique par le christianisme semble d'une venue naturelle chez Racine. Il n'a pas cherché dans *Phèdre* à créer un conflit d'ordre religieux et sentimental entre le christianisme et le paganisme comme Corneille l'a fait avec Polyeucte. Racine sentait bien qu'au fond il n'y a pas d'élément tragique, tout au plus un élément dramatique, dans la mise en scène d'une telle opposition. Sa supériorité, sur Corneille dans ce sujet comme dans tous les autres, vient de ce qu'il sait mesurer les ressources variées du drame à leur juste valeur et surtout de ce que l'action, comme je le disais plus haut, lui est inspirée par les caractères et non les caractères par une action choisie de l'extérieur et arrangée au bénéfice de l'idée de départ. À ce point de notre étude, il me semble de plus en plus clair que Corneille était le Bourget de son temps, Racine en étant le Mauriac. Des pièces bien fabriquées et mécaniquement mises en action de Corneille au roman à thèse de Paul Bourget il n'y a pas un écart plus grand que du tragique tout intérieur et de l'action purement organique du théâtre racinien aux intuitions psychologiques et à la chaleur humaine des conflits mauriaciens. Il n'y a pas jusqu'à la forme du christianisme qui ne soit de source identique chez Racine et Mauriac, lequel est le grand romancier du jansénisme comme Racine en a été le grand tragique. Les familles spirituelles continuent mais hélas elles ne sont pas deux cents.

Toutes ces vertus du drame racinien, cet apport original de Racine, qui réunit tous les éléments de l'humanisme antique et de l'humanisme chrétien ne doivent pas cependant nous faire oublier les deux passions qui sont les assises de ce tragique et que je vous rappelais plus haut: l'amour et l'ambition. L'amour c'est-à-dire la jalousie. Il est remarquable que mise à part Bérénice qui, par sa double nature de chef d'oeuvre tragique et de

chef d'oeuvre lyrique, réunit à un degré égal et étonnant les qualités essentielles du tragique et du lyrisme, le moment de ses conflits amoureux où Racine est le plus grand est celui où le déchaînement unilatéral de la passion prend conscience de ce que j'appellerais la solitude de l'amour. Vous connaissez bien la cinquième scène du quatrième acte d'Andromaque, celle où Pyrrhus dévoile à Hermione son amour pour Andromaque et l'éblouissement tragique de la réponse d'Hermione, qui, en quelques minutes, avec une rapidité qui sait quand même ménager tous les paliers psychologiques de la passion, se hausse jusqu'à la fureur, jusqu'à la folie amoureuse:

Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait?

. . . . . .

Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux:
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée;
Va profaner des dieux la majesté sacrée:
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte aux pieds des autels ce coeur qui m'abandonne;
Va, cours; mais crains encor d'y trouver Hermione.

Cette grandeur de l'expression tragique, vous la retrouverez chez toutes les femmes abandonnées du théâtre de Racine. Nous sommes loin des faciles victoires sur leur coeur des héroïnes cornéliennes.

Je crois avoir esquissé assez de voies de reflexions sur le tragique racinien pour n'avoir pas à revenir sur la révolution que cette conception nouvelle du drame apporta à l'esthétique du théâtre classique. En partant de l'homme et non de l'événement, en réduisant le sujet à ses lignes les plus simples pour l'enrichir ensuite de tous les développements inspirés par les caractères des personnages, en livrant ses héros à une fatalité païenne par sa

densité et chrétienne par sa durée, en resserrant l'action autour du point le plus pathétique de la crise, en évitant le pittoresque, la surchage des décors et en ramenant le temps à la durée, Racine donnait une forme nouvelle à un genre, dont les règles pour remonter à Aristote n'en étaient pas mieux comprises. À ces règles fixes usées par l'imitation médiocre des anciens, qui n'étaient plus qu'empêchements et coercition, Racine en les assouplissant, en les modernisant donna une puissance nouvelle. Il fit brillamment la preuve qu'il pouvait non seulement les observer mais les dépasser, il démontra du même coup que la codification d'Aristote gardait toute sa fraîcheur de création et que le tragique du théâtre pouvait même profiter à s'imposer des limites encore plus poussées. Bref, Racine enseigna en souriant une discipline que ses prédécesseurs invoquaient en pestant intérieurement contre elle. Il fit difficilement des choses faciles et facilement des choses difficiles. Il fut plus libre dans la contrainte que les autres dans la liberté. C'est de lui qu'on apprit que le classicisme est une pudeur.

Deuxième conférence d'une série sur Jean Racine à l'occasion du troisième centenaire du grand dramaturge classique prononcée en mai 1959 à l'École des Beaux-Arts de Québec.

UN GRAND LIVRE DE GEORGES BERNANOS

S'il n'y a pas d'écrivains plus exaspérants que les romanciers dits catholiques, il n'y a peut-être pas de plus beaux romanciers que certains catholiques qui écrivent des romans. Cette distinction, qui réjouirait M. François Mauriac, lequel s'est d'autant plus défendu d'être un romancier catholique qu'il était meilleur romancier et catholique de plus en plus assuré dans sa foi, ne déplairait pas à M. Georges Bernanos dont toute l'oeuvre respire dans une atmosphère profondément chrétienne, c'est-à-dire différente par nature et non seulement par degrés de celle où se décomposent en toute quiétude trop d'ouvrages édifiants.

Cette oeuvre n'avait cependant donné jusqu'ici que des promesses de grandeur. Jusqu'à son dernier livre: *Journal d'un curé de campagne*, M. Bernanos, découvert par Léon Daudet, ce grand prospecteur de la littérature contemporaine, lors de la parution de *Sous le soleil de Satan*, n'était pas plus que l'auteur de quelques romans puissants mais mal achevés et d'un ouvrage de polémique particulièrement fougueux. C'est dans son oeuvre récente qu'il vient de révéler l'équilibre de ses dons de grand romancier.

Une fois de plus il n'a pas eu peur du sujet difficile. L'âme et la vie du prêtre ne consentent pas facilement à la transposition romanesque. Les conflits, éléments principaux du roman, n'y sont peut-être pas rares, mais si l'écrivain veut rester dans les

limites de la crédibilité et de l'impartialité, il doit les résoudre vite et le plus souvent dans le même sens. Leur analyse, dans tous les cas, exige une expérience et une divination spéciales de cette part de la vie de l'esprit qui est la moins facile à saisir et à préciser selon les idées et le langage de notre psychologie, parce qu'elle consiste essentiellement dans les rapports entre une âme et une autre âme, ou entre une âme et Dieu.

M. Bernanos, tourmenté par les problèmes et les conflits de l'âme du prêtre depuis son premier livre, s'était sérieusement préparé dans la peinture incomplète de ses prêtres de *Sous le soleil de Satan*, de *L'Imposture* et de *La Joie*, à dessiner un jour les traits essentiels d'une âme véritablement sacerdotale. Il y a, dans son *Journal d'un curé de campagne*, un ton humain de l'écriture, une rapidité du dessin qui révèlent que la recherche cette fois n'a pas été vaine. Ce n'est plus ici le curé-héros du type Donissan aux prises avec un démon inflexible, et bâti tout d'une pièce. Non, son petit curé de campagne, qui ne se paie pas d'autre luxe intellectuel que celui de tenir le journal de sa vie spirituelle—c'est en même temps le journal de sa vie matérielle puisque ses moindres gestes et jusqu'à ses habitudes les plus communes, le boire et le manger, sont imprégnées de la plus pure spiritualité—doit traiter avec des démons autrement plus vrais et plus dangereux parce que plus variés et plus subtils. Ces démons grouillent et s'évertuent dans le coeur de ses paroissiens, de la petite Séraphita, une gosse rongée par l'impureté et la jalousie, de Chantal, la fille du châtelain, créature de haine et de luxure, de sa mère, inconsciemment asservie au péché du désespoir. Lui reste indemne au milieu de ce noeud de vipères. Indemne de tentations personnelles, vraiment sérieuses j'entends, mais non pas d'embûches, de sollicitations, d'embêtements et de coups durs. En fait, il est aux prises avec le démon de l'embêtement tout le long de sa vie. Il doit faire face aux pires situations, s'attendre

aux revirements les plus brutaux.

Au début du livre, son ami le curé de Torcy, un homme d'action qui n'aime pas les moines, dont il dit qu'ils sont des «museaux à confitures» et qu'il ne croit bons qu'à faire de la musique, le prévient de ce qu'est la vie quotidienne d'une paroisse:

«La Sainte Église aura beau se donner du mal, elle ne changera pas ce pauvre monde en reposoir de la Fête-Dieu. Une paroisse c'est forcément sale. Une chrétienté c'est encore plus sale. Attendez le grand jour du jugement, vous verrez ce que les anges auront à retirer des plus saints monastères, par pelletées. Quelle vidange. Alors, mon petit, ça prouve que l'Église doit être une solide ménagère, solide et raisonnable.»

Le curé de Torcy est un homme qui voit net. Il tranche dans le vif et reste partisan du sel sur la plaie. Notre petit curé d'Ambricourt ne manque pas de fermeté lui non plus. Mais il est maladroit. Son confrère de Torcy l'appelle son Gribouille. Maladroit et malchanceux. C'est à croire que tous les embêtements du monde se sont donné rendez-vous dans sa paroisse. Le cancer à l'estomac dont il souffre l'empêche de se nourrir normalement. Il ne prend qu'un peu de pain trempé dans le vin; ses paroissiens, qui le surprennent toujours au moment de sa pauvre collation, croient que leur curé est un ivrogne. Une nuit qu'il revient de ses malades, son mal le terrasse et il tombe. La petite Séraphita le relève et raconte le lendemain au Château qu'elle a ramassé le curé ivre-mort dans un fossé. Le Châtelain le déteste parce qu'il a reçu certaines confidences compromettantes pour la bonne réputation du Château. La Châtelaine a peur qu'il ne devine la plaie secrète de son ménage. Quant à leur fille Chantal, elle hait ce petit prêtre de rien qui se refuse à entendre le récit de ses misères pour le simple soulagement qu'elle en peut retirer, et qui ne veut l'écouter qu'au confessionnal lorsqu'elle aura plié les genoux devant les abîmes de son âme.

Tous ces ennuis arrivent au curé parce qu'il est maladroit dans l'exercice des besognes ordinaires de son ministère. Et pourtant, comme il sait se redresser dans les moments critiques de la vie de sa paroisse. Quelques heures avant que la comtesse ne meure subitement, il force le seuil du Château et, par un mouvement de divination qui vient d'au delà de lui-même, il amène cette femme d'apparence rangée, méthodique, et de moeurs régulières à prendre conscience du péché de désespoir qui vivait en elle sans qu'elle en eût jamais mesuré l'horreur. Il la réconcilie avec l'Amour.

C'est ce don miraculeux de vision chez le saint que M. Bernanos a voulu rendre sensible pendant tout le cours de son roman. Il l'a illustré de différentes façons, avec une habileté souveraine, en laissant dans chaque cas à son curé sa vraisemblance humaine par des rappels particulièrement saisissants de sa maladresse d'homme porteur d'une force qui l'écrase.

Non seulement de sa maladresse, mais de sa faiblesse d'homme. Chaque jour, devant le retour des mêmes ennuis, des mêmes tracasseries, le curé recule et se reprend, jusqu'à cette sombre scène de la visite chez le médecin où se synthétisent d'un coup et pour la fin toutes les angoisses de sa vie. Bernanos a écrit là les pages les plus humaines et les plus habiles de son oeuvre. Le curé d'Ambricourt apprend qu'il doit mourir d'un cancer à l'estomac. Tout ce qui lui reste de force physique, morale, intellectuelle se canalise dans un sens et il atteint à un degré de conscience et de goût de la vie qui rejoint les paliers les plus hauts de la mystique de vivre. Quelques heures plus tard, quand il écrira les dernières pages de son journal, il s'étonnera de n'avoir pas pensé à Dieu un seul moment pendant toute la scène. L'art de Bernanos est admirable qui le fait n'être plus attentif qu'à ce qui résonne encore en lui de la vie extérieure, le souvenir des aubes qu'il a vu se lever, des routes qu'il a entendu retentir du

pas de l'homme: «L'ai-je donc tant aimé (le monde) me disais-je? Ces matins, ces soirs, ces routes pleines du pas des hommes. Ai-je donc tant aimé les routes, nos routes, les routes du monde? Quel enfant pauvre, élevé dans leur poussière ne leur a confié ses rêves? Elles les portent lentement, majestueusement, vers on ne sait quelles mers inconnues, ô grands fleuves de lumières et d'ombres qui portez le rêve des pauvres.»

L'amour de la vie suggéré en quelques lignes avec une intensité qui naît de la puissance de synthèse et de restriction de M. Bernanos. Le rappel de trois ou quatre détails mais des plus significatifs de ceux qui retiennent l'attention en la cristallisant. Une telle force d'expression, une telle netteté, une sobriété aussi audacieuse d'impression ne vont pas sans un sens du général étonnant chez le romancier qui travaille par métier sur le particulier.

Les pages où le curé de Torcy confesse à son collègue d'Ambricourt la torture morale que lui impose l'enseignement obligé de la pauvreté aux pauvres («C'est à eux que le bon Dieu nous envoie d'abord, et pour leur annoncer quoi? La pauvreté. Ils devraient attendre autre chose. Ils attendaient la fin de leur misère et voilà Dieu qui prend la pauvreté par la main et qui leur dit: reconnaissez votre Reine, jurez-lui hommage et fidélité, quel coup!») et celles où il lui explique sa conception du péché contiennent des vues d'ensemble sur ces deux problèmes qui brisent nettement les cadres réguliers du genre romanesque. Le curé de Torcy ne voit pas le pauvre et le pécheur mais bien la pauvreté et le péché. Et sa vision, si philosophique, si générale qu'elle soit, est en même temps si concrète que pauvreté, péché deviennent au cours du dialogue des personnages du roman. Le fond de la fresque s'humanise, les idées se font chair, la force d'évocation du romancier réussit l'un des tours les plus difficiles de la création littéraire.

Un écrivain n'arrive pas ainsi à donner une vie organique aux idées d'injustice, de péché, de pauvreté, sans une teinture personnelle très prononcée de pessimisme. Le paysage intérieur de Bernanos, et on n'avait pas attendu son dernier roman pour le savoir, est de même teinte que celui de Baudelaire, aux moments les plus sombres du paysage baudelairien. Puisque les philosophies pessimistes donnent de si beaux fruits d'art, n'a-t-on pas le droit de conclure, selon l'antique opinion de l'identité du beau et du vrai, que la vérité habite du côté de ceux dont la pensée ne se meut à l'aise que dans les régions désespérantes de l'amertume?

Les Idées, 4e année, Vol. VII Nos 1 et 2 (janvier-février 1938) pp. 82-88.

Essai de psychologie religieuse

SAINTE MARGUERITE DE CORTONE

par François Mauriac, de l'Académie française

Les circonstances qui ont entouré la composition du livre de M. François Mauriac, *Sainte Marguerite de Cortone*, que les éditions Variétés présentent aux lecteurs français d'Amérique, donnent un intérêt particulièrement dramatique à une oeuvre qui l'est déjà passablement par son sujet. En effet, l'auteur raconte, aux premières pages de son livre, que cette suite de commentaires sur la vie de cette sainte mauriacienne a été écrite pendant l'occupation de la France, alors que des soldats allemands dormaient dans la pièce voisine de celle où il écrivait, et qu'il laissait chaque soir son manuscrit pour ouvrir la T.S.F. afin d'entendre le message de consolation, les promesses de liberté que les voix françaises de la B.B.C. apportaient à l'Europe.

C'était en 1943 ou plutôt, comme l'écrit M. Mauriac lui-même: «Était-ce en 41, en 42, en 43? Le temps ne paraissait plus divisé; tous ces hivers ne forment plus dans notre pensée qu'un seul bloc glacé et noir». C'était en 43, il y avait donc plus de deux ans que la nuit régnait sur l'Europe. Plus de deux ans que M. Mauriac lui-même avait pris cette position catégorique de résistance dont les derniers numéros du *Figaro* parvenus au Canada nous avaient apporté la consolante preuve. Tous ceux qui aiment la France ici se souviennent encore de cet article pathétique où Mauriac répondait à l'acte sadique d'humilité du vieillard de Vichy... Contre les abaissements précipités des complices fran-

çais de l'Allemagne, il évoquait l'inaltérable grandeur de Pascal, de Racine, de Valéry, le témoignage des cathédrales. C'était là son premier grand refuge.

Le deuxième refuge de M. Mauriac fut cette Marguerite de Cortone dont il confondit les angoisses avec celles de la France. Le troisième ce fut la résistance active où, en 1943, on savait déjà à Londres que Mauriac, l'écrivain pur entre les purs, jouait le rôle d'un directeur spirituel sous le nom de Forez. Mais c'est son deuxième refuge qui nous occupe aujourd'hui.

Sainte Marguerite de Cortone est une mystique italienne du Treizième siècle. Les seuls détails biographiques qui restent de cette âme de feu tiennent en un seul manuscrit que laissa son confesseur, un franciscain. En fait, il semble bien que si l'on ne tient pas compte des entretiens de Sainte Marguerite avec Dieu, que le bon père rapporte mot à mot, si une telle expression est permise dans un tel cas, les précisions sur la vie de la sainte peuvent se résumer à une page d'histoire. L'étude de M. Mauriac est donc bien plus une méditation personnelle à propos de Sainte Marguerite qu'une biographie. C'est, si l'on veut, le roman d'une âme, le roman d'une grande aventure mystique mais où l'expérience que le romancier a prise de ce genre de problèmes tient au moins autant de place que le sujet lui-même. On comprendra donc les limites que cette oeuvre impose d'emblée à la critique.

Et d'abord il ne peut être question de critique historique. M. Mauriac a accepté le document du confesseur, le Frère Giunta Bevegnati, comme une pièce sérieuse. Personne ne peut le contradire sur ce point, d'autant plus qu'il a tenu à préciser avec son admirable honnêteté que les circonstances de la composition du livre lui interdisaient les voyages, les recherches dans les bibliothèques, «tout ce que je n'eusse fait d'ailleurs en aucun cas, même s'il n'y avait eu ni occupation ni guerre». J'aime cette façon absolue d'accepter les saints. N'est-ce pas d'ailleurs la seule façon

logique?

Il ne peut être question non plus ici de critique d'idées ou de critique littéraire. Pour parler d'une expérience mystique, la langue doit se tenir à un palier où, par absence de ressources, elle est forcée de tourner sur elle-même. C'est un peu le cas, mais à un degré moindre, de la langue des grands philosophes qui essaient de traduire dans leurs méandres les démarches de l'esprit. La langue de M. Mauriac, dans certains passages de son étude sur Sainte Marguerite, atteint à une finesse de trait qui est comparable à celle de Bergson dans *Les deux sources*. On ne peut lui demander plus que cela. La description des états mystiques n'est pas de l'anatomie.

Quant aux idées que l'auteur est amené à exposer à l'occasion de son interprétation de telle ou telle attitude de la sainte, il faudrait être bien présomptueux pour se mêler d'y opérer des distinctions. Il s'agit de la confrontation de l'expérience Mauriac et de l'expérience Marguerite de Cortone. Il serait stupidement facile de tourner cet essai dans un angle qui prêterait au ridicule. Laissons cela au critique du *Canard enchaîné*.

Sainte Marguerite de Cortone est vraiment un sujet de scandale pour l'appréciation rationaliste des destinées humaines. Cette merveilleuse jeune femme, qui vécut quelques années avec un grand seigneur italien, qui en eut un enfant et qui se réfugia dans la pénitence, l'extase et la sainteté la plus dure, après l'assassinat de son amant, (un sujet tout à fait mauriacien disait-on à M. Mauriac), connut toutes les tempêtes de ce que les hagiographes appellent la Folie de la Croix. Sa pénitence ostentatoire,—elle lamentait ses péchés en public, elle refusa en une circonstance particulièrement douloureuse de revoir son fils, elle voulait à tout prix se mutiler,—s'explique, partiellement par les moeurs de son temps, partiellement par le mouvement d'amour divin qui la soulevait, pense M. Mauriac.

Il n'empêche que celui-ci a raison de dire et de redire que ce n'est pas de ce genre de saints que veut le monde ordinaire. On accepte à la rigueur Saint Jean de la Croix qui est une espèce de classique du mysticisme. Celui-ci plane à des hauteurs où il n'a plus besoin de ces consolations quotidiennes qu'étaient pour Marguerite de Cortone les paroles que, selon ce qu'affirme son confesseur, son Dieu lui adressait. «Jean de la Croix, écrit Mauriac, appréhende la beauté incréée au delà de toute parole, de toute vision. Il a condamné expressément les personnes qui, des paroles qu'elles entendent dans l'oraison, font des paroles divines. Et même il s'est moqué d'elles: «Dieu m'a dit, Dieu m'a répondu affirment-elles, et cependant ce sont elles le plus souvent qui se parlent à elles-mêmes». Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que, compte tenu du progrès des méthodes critiques dans les sciences religieuses aussi bien que dans les sciences historiques profanes, l'Église du Treizième siècle ait accepté d'emblée le témoignage de Marguerite de Cortone sur elle-même. On la traita avec sévérité, son confesseur l'abandonna, pendant quelque temps et ce n'est qu'après de terribles épreuves qu'on la laissa s'isoler dans sa cellule de Saint Edigio.

Mauriac fait de très fines dissertations sur les deux espèces de chrétiens, celle de ces âmes consumées, de ces «saintes immolées qui ne se résignent pas à la surabondance du mal, qui n'acceptent pas l'enfer bien qu'elles y croient. Ce que le péché a fait de la création leur arrache des cris... Elles jettent avec une libéralité sublime tout le fardeau de leur souffrance pour faire contrepoids aux crimes du monde», et celle des chrétiens ordinaires. «Le chrétien ordinaire savoure sa paix d'après la Communion, déjeune avec un appétit accru, met au point sa bonne action quotidienne, écrit à un ami une lettre édifiante, vaque à ses affaires et regarde le prochain se perdre avec une pitié non exempte de quelque obscure satisfaction».

On sait quel parti M. Mauriac a choisi et ce qu'il y a perdu et gagné à la fois, et surtout ce qu'il y gagnera, maintenant que le drame des dernières années nous permet de mieux mesurer l'importance morale et l'importance esthétique aussi qu'il y a pour un écrivain de s'engager dans sa littérature.

L'étude de la mystique,—il serait indélicat de parler de pratique de la mystique dans le cas de M. Mauriac qui ne s'offre à notre jugement que comme écrivain,—n'empêche pas celui-ci de garder son esprit critique, sa clairvoyance et même son scepticisme en plein éveil. En commentant l'acharnement que Marguerite de Cortone mettait à détruire sa beauté, acharnement qui implique une conscience constante de cette beauté qui durait malgré les jeûnes, il écrit: «elle avait donc un miroir». Et n'y a-t-il pas plus qu'une trace d'agacement dans cette remarque qu'il fait au sujet des démêlés de sa sainte avec les dévots qui voulaient l'accaparer: «Nous connaissons ces sortes d'importants qui aboient autour des défilés catholiques, (dans un autre de ses livres Mauriac les appelait, si mes souvenirs sont bons, «les chiens de Dieu»), ces serre-file dévots, ces mouches de procession; la race n'en est pas perdue».

La race n'en est pas perdue et ce n'est pas à des lecteurs de Montréal qu'il faut rappeler que la France d'avant-guerre, sous prétexte de ménager notre susceptibilité catholique, nous a souvent délégué de ces mouches de procession qui n'apportaient qu'une tiédeur de plus à une religion qui n'est pas déjà tellement fervente ici. Nous avons eu ce gros bourdon d'Henry Bordeaux, l'épais maçon des *Murs sont bons*, nous avons eu le traître Bernard Fay et autres moucherons. Mais je vois d'ici la moue réprobatrice de M. Mauriac qui croirait m'avoir induit à la médisance si je continuais.

Immédiatement après l'autre guerre, M. François Mauriac publiait quatre études sur Lacordaire, Amiel, Maurice de

Guerin et Stendhal qu'il intitulait: *Petits essais de psychologie religieuse*. Depuis ce temps, sa pensée a suivi une courbe d'expériences régulière. Tellement régulière que, dans des circonstances identiques, c'est-à-dire, après une nouvelle guerre, et après avoir fait son devoir envers la France encore plus dangereusement cette fois-ci, le premier ouvrage qu'il publie est encore un essai de psychologie religieuse. Mais pour évaluer le chemin parcouru entre les deux dates il suffit de comparer les sujets. Des quelques cinq ou six très grands écrivains de sa génération, Mauriac est le seul à avoir répondu aussi complètement à l'appel de son destin. Il y a mis un tel courage, une telle honnêteté qu'il est le seul que ceux qui cherchent encore peuvent regarder comme on regarde un maître.

Le Canada, 5 novembre 1945, p. 5.

Les trois leçons d'un mythe

THÉSÉE
par André Gide

«Cher Oedipe lui dis-je, quand j'eus compris qu'il avait cessé de parler, je ne puis que te louer de cette sorte de sagesse surhumaine que tu professes. Mais ma pensée sur cette route ne saurait accompagner la tienne. Je reste enfant de cette terre et crois que l'homme, quel qu'il soit et si taré que tu le juges, doit faire jeu des cartes qu'il a»... C'est ainsi que Thésée répond à Oedipe qui vient de lui exposer les bienfaits et la fécondité spirituelle de sa cécité physique. Peut-on tenir cette profession de Thésée comme le dernier état de la morale gidienne? Il serait assez tentant de le faire car on aurait ainsi une magnifique perspective pour juger l'ensemble d'une oeuvre qui passionnera longtemps encore l'intelligence humaine dans un sens ou dans l'autre. Mais serait-ce juste? Il est difficile d'accrocher Gide à une formule, serait-ce la dernière qu'il exprimera avant de mourir, et pourquoi ses dernières pensées seraient-elles moins mouvantes, plus proches de ce qu'il y a de moins variable chez lui que telle autre des *Faux-Monnayeurs*, des *Caves*, du *Journal*, du *Prométhée* ou encore de cet *Oedipe* de 1931 qu'on aurait bien aimé interpréter alors comme un exposé définitif et stable du gidisme.

Une chose paraît sûre. C'est que le Gide des *Pages de Journal 1939-42*, des *Interviews imaginaires* et de ce merveilleux *Thésée*—trois volumes qu'on peut trouver chez Beauchemin,—n'est plus ce Gide inquiet et fiévreux qui, vers les années 35, cherchait une foi, quelle qu'elle pût être et qui rapporta de son enquête en Russie un témoignage sincère, désabusé et défavorable. C'est à croire que l'inquiétude de Gide décroît à mesure que grandit l'inquiétude universelle.

La dernière vue des choses qu'il nous donne dans son *Thésée* est une vue sereine, à mi-chemin entre le pessimisme et l'optimisme. Thésée est un homme qui, à la fin de sa vie, lorsqu'il en est à résumer son expérience, découvre qu'il n'a rien refusé ni rien accepté à fond, qu'il a pris aux aventures qui se proposaient à lui toute la part qu'il pouvait en ménageant sa liberté personnelle et sans violenter jamais sa nature d'homme. Car il est intéressant de noter que, chaque fois que Gide confie un message à un héros mythique, il le ramène sur le plan humain avec l'idée bien arrêtée de le faire servir à quelque chose de pratique sinon de toujours praticable. À ce point de vue il est près de l'anthropomorphisme des Grecs et dans la tradition du véritable classicisme.

Quelles sont les règles morales qui sortent de son arrangement de la biographie de Thésée? D'abord une leçon de résistance aux entraînements de sa nature. De sa première jeunesse Thésée dit «J'ai caressé des fruits, la peau des jeunes arbres, les cailloux lisses des rivages, le pelage des chiens, des chevaux, avant de caresser des femmes... Certes il faisait bien d'élever ma propre raison contre moi. C'est à cela que je dois tout ce que j'ai valu par la suite; d'avoir cessé de vivre à l'abandon, si plaisant que cet état de licence pût être.» Ne pas vivre à l'abandon quel beau thème d'exercices pour les critiques qui cherchent avec raison, et d'ailleurs selon les indications de Gide lui-même, la

veine protestante chez André Gide. De fait cette formule appartient à toutes les grandes morales, particulièrement à la morale chrétienne. Et voilà qu'Égée, père de Thésée, use d'un subterfuge pour entraîner son fils à l'effort. Il lui dit que Poseidon avait caché des armes pour lui sous des pierres et qu'il lui fallait d'abord soulever celles-ci pour les obtenir. Thésée s'exerce. Les pierres sont de plus en plus lourdes. Lorsqu'il a fait l'effort nécessaire au durcissement de ses muscles son père lui remet des armes. «Les armes me dit-il importent moins que le bras qui les tient; le bras importe moins que l'intelligente volonté qui le guide. Pour aucun de nous rien ne vaut que ce qu'il acquiert... Il y a de grandes choses à faire. Obtiens-toi.» Cette règle morale transposée dans le domaine esthétique devait donner le classicisme de Gide et celui de quelques-uns de ses contemporains.

Tout le long de sa vie Thésée sera fidèle à la règle de l'effort. Il ne s'abandonnera jamais entièrement à l'entraînement des pentes. Il s'attaque aux brigands qui dévastaient l'Attique et aux mauvais dieux qui y faisaient régner le terrorisme moral. Il pousse sa règle de l'effort jusqu'à n'estimer définitivement vaincus que ceux auxquels il a pu arracher leur arme pour la retourner ensuite contre eux. À ce niveau la force physique se confond avec la valeur morale. «Mais quant aux femmes,—avoue ingénument Thésée,—à la fois mon fort et mon faible, c'était toujours à recommencer. Je n'échappais à l'une que pour tomber dans les rets de quelque autre et n'en conquérais aucune, que d'abord je ne fusse conquis». Il aime particulièrement les femmes aux muscles fermes. Et c'est pour cela qu'Antiope, Reine des Amazones qui était, dit Gide, «pareillement à ses sujettes, borgne d'un téton» fut le plus près de l'avoir. Mais il ne se laissa pas avoir. Ni par Antiope qui fut la mère de ce pauvre Hippolyte racinien, ni par Ariane, ni même par Phèdre, qui devint sa femme, et encore moins par leur mère Pasiphaé.

Il faut bien admettre cependant que sa faiblesse lui coûte cher. C'est dans l'Île de Crète que se noue son destin. Et c'est au sujet de son exploit contre le Minotaure que Gide trouve l'occasion d'exposer la deuxième règle morale de Thésée, sa règle de la liberté. En arrivant en Crète Thésée, qui fait partie du groupe des sept jeunes gens et des sept jeunes filles qui constituent le tribut annuel que l'Attique doit payer au Minotaure et qui entend bien exterminer le monstre, se fait reconnaître du roi Minos et il est traité en fils de roi. Pasiphaé, la reine qui a déjà cédé aux appétits que l'on sait, appétits qui ont tourné comme l'on sait, le trouve joli garçon. Il résiste à cause d'Ariane qui lui a donné un rendez-vous galant, et parce que déjà il est amoureux de Phèdre. En somme, il sauve sa liberté pour la perdre provisoirement avec Ariane et la reperdre plus tard avec Phèdre. Tout cela en se ménageant toutes les portes de sortie qu'un Grec rusé peut se réserver. «Le temps, il me faut l'avouer—il s'agit du temps qu'il passe avec Ariane—, me parut long. Je n'ai jamais aimé la demeure, fût-ce au sein des délices et ne songe qu'à passer outre aussitôt que ternit la nouveauté. Ensuite, elle disait: «Tu m'as promis». Je n'avais rien promis du tout et tiens surtout à rester libre. C'est à moi-même que je me dois «..» Elle disait aussi: «Je ne puis me passer de toi»; ce qui fit que je ne songeai plus qu'à me passer d'elle».

C'est que Thésée, une fois repossédé par lui-même, songe au Minotaure qu'il doit aller combattre au fond du labyrinthe. Il est repris par son goût de l'action, de l'effort. Et c'est ici que l'on retrouve le vieux principe gidien qui veut que la liberté personnelle naisse dans un second temps de l'effort qu'on s'est imposé dans un premier temps. Et puis Gide a bien vu aussi chez Thésée cet appétit de l'esprit qui, chez l'homme équilibré, succède à l'apaisement des sens. Thésée est pressé de quitter Ariane pour courir chez Dédale, le Goethe de la mythologie,

l'architecte du labyrinthe, celui qui lui donnera le secret qu'il lui faut pour revenir de l'aventure.

Le portrait que Gide trace de Dédale est celui d'un philosophe à la Montaigne. C'est encore une leçon de liberté que Thésée prendra auprès de Dédale. Celui-ci se méfie de l'héroïsme. «Il commença par me féliciter de mes prouesses, dont l'écho, me dit-il, était parvenu jusqu'à lui, si retiré qu'il se tint et à l'abri des bruits du monde. Il ajouta que je lui paraissais un peu niais; qu'il ne tenait pas les faits d'armes en grande estime, ni que la valeur fût dans les bras... J'ai dans le temps passablement fréquenté ton prédécesseur et rival Hercule. Il était bête et l'on ne pouvait rien en tirer que d'héroïque». Déplaisir à Corneille dirait Gide à son ami Jean Schlumberger.

Dédale croit à la nécessité d'avoir de bonnes armes, de bons engins pour bien se battre. (Gide a écrit son *Thésée* en 1944 alors que l'école de la cavalerie et de la mitrailleuse tenait encore ferme, ou plutôt croyait tenir encore ferme contre celle des blindés). Mais Dédale croit surtout à la valeur de l'esprit organisateur et coordonnateur. Il enseigne à Thésée tous les moyens moraux et matériels pour se tirer du labyrinthe. Et d'abord se protéger des vapeurs semi-narcotiques qui agissent sur la volonté de ceux qui s'y risquent, qui les enivrent d'une façon charmante et sournoise et qui «invitent à certaine activité vaine le cerveau qui se laisse voluptueusement emplir de mirages; activité que je dis vaine parce qu'elle n'aboutit à rien que d'imaginaire, à des visions ou des spéculations sans consistance, sans logique et sans fermeté».

Selon Dédale-Gide, les narcotiques du labyrinthe agissent différemment sur chacun. Chacun a son labyrinthe particulier où il se perd en s'abandonnant à sa pente. Ce sont les deux leçons de l'effort et de la liberté que Gide reprend ici sous une autre forme. Pour protéger sa liberté Thésée restera lié à Ariane

par un fil. Concession provisoire puisque le héros entend bien casser le fil à la sortie. «Elle tint à attacher elle-même à mon poignet l'extrémité du fil, par un noeud qu'elle dit conjugal: puis, durant un temps qui me parut interminable, tint ses lèvres collées aux miennes. Il me tardait d'avancer».

Thésée se libère du Minotaure, du labyrinthe, d'Ariane, qui mourut aux bords où elle fut laissée; il épouse Phèdre dans un tour de passe-passe qui tient de la bouffonnerie et, «plein d'usage et de raison», il revient en Attique. C'est alors que la légende et que Gide lui permettent de devenir un bâtisseur de peuple. Il réunit les bourgades du pays, unifie et centralise le pouvoir. Gide lui prête d'admirables discours de grand politique. Thésée croit au progrès, à l'égalité, à l'ordre social parce qu'il croit à l'homme: «L'homme ne mérite pas lui disait son ami Pirithous, que tant on s'occupe de lui».—«Eh de quoi s'occuper que de l'homme? ripostai-je. Il n'est pas bien reluisant encore, il est vrai; mais n'a pas dit son dernier mot.»

C'est la troisième loi de la morale gidienne telle qu'elle apparaît dans Thésée: s'occuper de l'homme, ordonner les choses et les juger à l'échelle de l'homme. Un écrivain qui pose ces trois règles de la valeur individuelle de l'effort personnel, de la liberté, et de la foi en l'homme devait nécessairement faire au communisme le pied de nez que Gide lui a esquissé. Et la dernière phrase que Gide prête à Thésée est si belle, si humaine qu'on lui souhaiterait, maintenant qu'il a atteint lui aussi comme Thésée et après autant d'aventures la pointe de sa vieillesse, que ce fut la dernière qu'il écrivit: «Si je compare à celui d'Oedipe mon destin, je suis content: je l'ai rempli. Derrière moi, je laisse la cité d'Athènes. Plus encore que ma femme et mon fils, je l'ai chérie. J'ai fait ma ville. Après moi saura l'habiter immortellement ma pensée. C'est consentant que j'approche la mort solitaire. J'ai goûté des biens de la terre.

Il m'est doux de penser qu'après moi, que par moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon oeuvre. J'ai vécu».

Le Canada, 20 mars 1945, p. 5.

L'audace de la vérité

«CHRONIQUES»
par le R.P. M.-A. Couturier, O.P.

Le R.P. Marie-Alain Couturier est un religieux qui a une conception très généreuse, très humaine et très spiritualiste de sa vocation, un critique d'art d'autant plus éclairé qu'il pratique lui-même avec succès la peinture, un écrivain aigu et clair et qui peut se transformer à l'occasion en un redoutable polémiste. Il a vécu au Canada pendant la guerre, il nous a aimés avec bonne foi, c'est-à-dire en nous disant franchement ce qui lui plaisait et ce qui lui déplaisait chez nous, il a sérieusement aidé et orienté plusieurs de nos jeunes artistes, et, depuis qu'il nous a quittés, les témoignages immédiats de son amitié très saine nous manquent grandement. Mais il reste présent par ses écrits et il faut féliciter ses amis de l'Arbre de ne jamais manquer une occasion, soit pour leur revue, soit dans l'édition, de nous donner des signes concrets de cette présence.

Aujourd'hui, c'est un recueil d'articles, d'allocutions ou de notes rédigées ou prononcées entre décembre 1939 et décembre 1944 que les Éditions de l'Arbre publient de lui. On y retrouve le dominicain soucieux du triomphe de certaines vérités qui sont

aussi compromises maintenant qu'elles pouvaient l'être pendant la guerre, quoique d'une autre façon, on retrouve le même mélange séduisant de chaleur et de réflexion, et cette insistance qui n'est en somme qu'une forme raffinée d'une charité d'un ordre supérieur.

Le R.P. Couturier donne ici avec autorité, et avec la pleine approbation de la hiérarchie, des directives qui ne sont pas l'affaire des laïques et qu'on me pardonnera, à moi profane, de trouver urgentes. Conscient de l'universalité de l'Église et de sa doctrine il ne veut pas que l'on puisse accuser les catholiques d'être du côté de la mesquinerie spirituelle ou matérielle. Il est avec Péguy et Bernanos pour les libertés et la justice sociale. «Ils savaient que l'Évangile lui-même devient un luxe impossible quand la condition humaine est décidément trop basse». La formule est audacieuse, mais elle traduit admirablement certaines angoisses qui sont aussi respectables que celles des privilégiés de la fortune qui ont peur de perdre leurs privilèges. N'est-ce pas Pie XI lui-même qui déclarait il n'y a pas si longtemps que «le grand scandale du dix-neuvième siècle c'est que l'Église ait perdu la classe ouvrière»? Le R.P. Couturier, on le voit, s'appuie sur des traditions inattaquables et qui sont en même temps des garanties de salut temporel et spirituel.

L'expérience apostolique de l'auteur des *Chroniques* s'est affirmée dans un champ bien spécial, celui des peintres et des écrivains français les plus avancés d'entre les deux guerres. Il a joué chez eux le rôle des prêtres du cardinal Verdier dans la banlieue rouge. Ce que furent ses conversations de convertisseur ou de simple propagandiste avec les surréalistes et les cubistes est un secret entre Dieu et lui, mais il a rapporté de ces plongées dans des âmes particulièrement tourmentées une sympathie dont la discrète douceur transpire presque malgré lui dans ses plaidoyers pour ceux qui n'ont pas la lumière. Il faut des conseillers

sévères pour les élus, mais il faut en même temps des guides ardents et risque-tout pour se lancer sur la piste de ceux qui cherchent n'importe quoi n'importe où et qui n'ont plus qu'une certitude, celle de leur inquiétude et de leur malaise. On me comprendra mieux en lisant les pages que le R.P. Couturier a écrites en février 1941 sur une certaine formule de prédication.

Sa prédication à lui s'évertue d'abord à répondre aux questions que se posent les hommes quand ils réfléchissent à leur condition d'hommes. Il ne part pas de la métaphysique pour descendre ensuite vers eux, mais il part d'eux pour les entraîner avec lui vers la métaphysique. En quelques pages de son Journal de 1941, il réfute solidement l'accusation plusieurs fois reprise par des écrivains contre le christianisme, et selon laquelle celui-ci multiplierait les inhibitions de l'homme et mutilerait ses aspirations les plus normales. «Mais je vois aussi que ces barrières une fois tombées, l'homme n'est ni plus libre ni plus heureux: devenu un vieillard et merveilleusement intelligent, étant allé au bout de tout Gide n'a trouvé ni certitude ni bonheur. Il peut compter toutes les étapes, toutes les expériences par des victimes, par leurs blessures et par les siennes». Voilà un genre de démonstration réaliste qui éveillera sûrement des échos dans des esprits qui restent profondément indifférents à la plus forte argumentation scolastique. Le R.P. Couturier est un homme dangereux aux ennemis de la foi. Ce diable de dominicain,—qu'il me pardonne l'expression,—ne laisse aucune porte ouverte. On ne peut qu'être avec lui contre le gauchissement de la doctrine comme on tombe naturellement d'accord avec lui quand il s'élève sans passion, mais avec une logique bousculante contre cette fumisterie, cette caricature d'ordre et de résignation chrétienne que fut l'expérience Pétain. Le R.P. Couturier ne se donne pas le mal de parler très souvent de cette triste histoire, mais sa condamnation du paternalisme sous toutes ses formes atteint le premier des vichys-

tes comme elle stigmatise l'hypocrisie ou la veulerie dans tous leurs secteurs réservés.

Et c'est ainsi que les *Chroniques* du R.P. Couturier, tout en n'étant pour la plupart dans leur dessein original, que de simples notes en marge d'une actualité dangereuse et éminemment mouvante gardent dans un monde qui change, un caractère de permanence et d'urgence qui en fait un livre aussi nécessaire aujourd'hui qu'en 1941. C'est un signe de force pour l'écrivain et un signe de vérité en faveur de ses idées.

Le Canada, 16 juin 1947, p. 5.

La fatalité de l'absurde

«L'ÉTRANGER» par Albert Camus

Au moment où je tournais la dernière page de l'*Étranger* un hebdomadaire de Paris m'apportait une interview du pénétrant critique qu'est M. Gaétan Picon avec M. Albert Camus. Cette interview est intéressante parce qu'elle permet au lecteur qui a été à la fois saisi et angoissé par le *Mythe de Sisyphe*, le *Malentendu, Caligula* et l'*Étranger* de voir en plus clair et en plus complet des paysages de pensée, des lignes de direction qui s'arrêtaient court.

En effet le *Mythe de Sisyphe* expose une théorie de l'absurde sans doute très réaliste en même temps que très ingénieuse. Cette théorie est admirablement illustrée par l'exemple concret de l'*Étranger* mais ni le *Mythe*, avec ses découvertes cruelles de l'absurde à tous les carrefours de la pensée ou de l'action, ni l'*Étranger* avec l'exposé de quatre ou cinq destins absurdes qui croisent celui du personnage principal n'indiquent le principe ou la recette d'une solution de morale pratique qui puisse être généralisée. Non plus d'ailleurs que le *Malentendu* qui s'achève en catastrophe.

Or si l'esprit humain est normalement en quête d'unité dans son interprétation du monde, comme le remarque M.

Camus à la page 32 du *Mythe*, il est aussi bien et aussi fortement en quête d'arrangements pratiques pour la conduite ou, comme l'écrirait un disciple de M. Camus, pour l'arrangement de sa vie. Descartes n'a pas fait autre chose lorsqu'il a réservé des parts de lui-même hors de l'atteinte de son doute méthodique. Mais ne pressons pas la démarche intellectuelle de M. Camus en exigeant tout de suite des points d'arrivée.

Il s'agit ici de l'*Étranger*, d'un roman que son auteur estime n'être qu'une nouvelle: «l'*Étranger* n'est qu'une nouvelle. Les critiques en ont parlé comme si j'avais dans quelques pages livré mon oeuvre entière. Les critiques parlent souvent trop tôt.» Comme M. Camus a raison. Mais, à ce point de vue, combien de romanciers sont des critiques et «parlent trop tôt» en écrivant des romans dont ils renieraient volontiers le sens quelques années plus tard. Ce ne sera pas le cas de notre auteur qui est, à 32 ans, l'un des écrivains les plus réfléchis de l'époque.

L'*Étranger* se résume assez facilement mais en même temps assez mal. Un employé de commerce d'Alger—le paysage algérien, la chaleur algérienne tiennent une place importante dans l'oeuvre de Camus,—reçoit un télégramme qui lui apprend la mort de sa mère dans un asile de Marengo. Il reçoit cette nouvelle avec assez d'indifférence et ne manifeste aucun signe visible de peine lors des funérailles. À son retour à Alger il reprend sa vie de célibataire, devient aussitôt et par hasard l'amant plutôt irrégulier d'une ancienne copine de bureau, Marie, et l'ami de son voisin de palier,—c'est vraiment le hasard qui décide de sa vie—Raymond, un personnage suspect, qui a la réputation d'être un souteneur. Un jour Raymond est en train de corriger, à la manière des durs, une amie qui lui a «manqué», selon son expression. Cette femme, Raymond l'avait ramenée chez lui grâce à une lettre que l'Étranger avait bien voulu rédiger. Les éclats de la scène de correction attirent la police. L'Étranger dépose au com-

missariat en faveur de Raymond et se trouve donc doublement mêlé à l'affaire. C'est d'autant plus périlleux pour lui que la Mauresque a un frère qui entend venger le mauvais traitement que Raymond a fait à sa soeur. Justement, au cours d'une promenade que l'Étranger, Marie et Raymond vont faire dans la banlieue d'Alger le groupe est suivi par le frère de la Mauresque et sa bande. Une première altercation a lieu dont Raymond, l'Étranger et leur ami Masson se tirent assez bien. On revient à la villa de Masson.

Et voilà que sans autre raison que celle de retrouver une source fraîche près du lieu de la querelle et d'éviter les jérémiades de Marie et de la femme de Masson l'Étranger retourne seul vers la plage où l'incident s'est tout à l'heure produit. Il a encore dans ses poches le revolver que Raymond lui a passé. L'Étranger retrouve la source et le frère de la Mauresque, seul, qui lui aussi avait eu le goût de s'étendre à l'ombre. L'Arabe ne fait pas d'autre mouvement que celui de tirer son couteau comme pour se défendre. Cependant il ne bouge pas plus que cela et reste couché. Et alors: «La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante et qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un seul coup sur mes paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la

sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur».

En effet. Pour ce crime sans haine et sans motifs personnels l'Étranger est arrêté. Il se défend peu et mal devant le juge d'instruction, qui d'ailleurs cherche beaucoup plus à lui faire regretter son acte qu'à en découvrir les raisons ou les excuses. Il ne demande pas d'avocat. On lui en attribue un qui est médiocre. L'Étranger se défend encore plus mal et encore moins devant le jury. Ses amis qui témoignent en sa faveur ne voient pas ce qu'il faut dire, les questions et les réponses tournent au malentendu—encore un titre de M. Camus,—le procureur, fort de ce qu'on raconte sur l'insensibilité de l'Étranger aux funérailles de sa mère, sur sa liaison avec Marie, qui a commencé presqu'au retour du cimetière et fort surtout de l'absence de motifs ordinaires qui auraient pu pousser l'accusé au crime n'a pas de peine à le faire condamner à mort. Le roman s'achève par de magnifiques pages sur la façon dont l'Étranger s'apprivoise à la solitude de la prison, à l'idée de la captivité et de la mort.

Il est bien évident que ce qui compte dans ce roman ce ne sont pas les détails du récit vraisemblables ou non. Il s'agit en effet d'un cas-limite que M. Camus a poussé jusqu'au bout probablement pour donner toute sa résonance à sa théorie de l'absurde. Le personnage principal est absurde, de même que sont absurdes les attitudes de plusieurs des personnages secondaires ou des simples figurants. Le moindre des gestes de l'Étranger comme le plus grave d'entre-eux,—le meurtre qu'il commet—sont absurdes, la justice qu'il met en branle est absurde, l'amour qu'il a pour Marie est absurde, les circonstances de son amitié ou plutôt de son compagnonnage avec Raymond sont absurdes.

Mais attention. Combien de coïncidences quotidiennes de la vie courante sont absurdes de la même façon.

Dans le *Mythe de Sisyphe*, M. Camus, en cherchant la raison des principaux phénomènes de la pensée et de l'action humaine a trouvé, dans tous les cas, en dernière analyse, le résidu de l'absurde. À cette notion plus ou moins consciente de l'universalité de l'absurde l'homme, selon lui, peut répondre de deux manières. Par l'espoir, qui est une réponse provisoire, qui n'est en somme qu'un accommodement, une adaptation pour les besoins pratiques de l'existence à une situation qu'on sait insoluble en définitive. Par le suicide qui est une façon extrême de dire qu'on n'a pas trouvé de réponse à la question.

L'Étranger,—il appelle ainsi son personnage d'un nom générique et sans lui donner le caractère particulier d'un nom pour mieux en faire ressortir la valeur de symbole,—l'Étranger, que M. Camus a chargé de toute la fatalité de l'absurde intégral, ne répond ni par l'espoir ni par le suicide. Il est l'absurde à l'état pur, indifférent à son sort. Toute son activité intellectuelle se dépense à essayer de comprendre et à se préparer de petites joies et de petits espoirs tellement limités à l'immédiat, tellement proches de lui et à portée de sa main qu'aucune intervention absurde des autres êtres ou toute tentative d'insertion des événements deviennent impossibles. Le cours de ces petites joies et de ces petits espoirs ne peut être détourné.

Pour le reste, c'est la vie qui l'entraîne et il n'y peut rien. Les longs raisonnements sur la mort et sa chance d'échapper à l'exécution que l'Étranger entretient dans sa prison sont l'extrême de l'espoir qu'il se permet. Et cependant tout en restant indifférent à ce que l'avenir lui prépare il est, dans certaines occasions, pris par le besoin de comprendre. Sous ce rapport l'Étranger élève l'indifférence jusqu'à la hauteur d'un héroïsme intellectuel.

L'absurde n'est donc pas une solution et lorsque M.

Camus déclare qu'il veut donner au *Mythe de Sisyphe* (et par conséquent à l'*Étranger* et à ses autres oeuvres) la suite qu'il réclame on peut espérer, avec ses prochains ouvrages de beaux, tout au moins de fort intéressants exposés de philosophie morale. À ce propos on confond trop souvent M. Camus avec l'école des romanciers existentialistes. Il y a entre M. Sartre et lui des points de ressemblance et des raisons de sympathie. L'un et l'autre sont préoccupés du sort de la liberté chez l'homme, mais d'une manière différente. L'absurde des situations et des caractères pèse autant sur la liberté des personnages de Camus que l'hérédité et ce qu'on appelle la destinée pèsent sur les personnages de M. Sartre. Mais alors que ceux-ci en agissant à tout propos et dans tous les sens ajoutent toujours à l'absurde de leur situation, l'indifférence pour l'action d'un personnage comme l'Étranger et le sens qu'il a de l'absurdité de tout ce qui lui arrive doivent l'orienter nécessairement vers une solution si son créateur décide de lui faire accomplir jusqu'au bout son cycle psychologique. Il ne le fait pas dans le roman qui nous occupe mais il le fera dans un autre roman.

Et d'ailleurs Camus est déjà plus avancé que Sartre lorsqu'il affirme «qu'il y a des conduites qui valent mieux que d'autres; celles qui rencontrent la liberté, la justice. Je cherche le raisonnement qui me permettra de les justifier». Le prochain problème à résoudre pour M. Camus est donc celui de découvrir à quel moment de son histoire l'Étranger aurait pu poser l'acte suffisamment volontaire et libre qui lui donnerait la force d'écarter quelques-unes des menaces fatales qui pesaient sur lui.

Le Canada, 3 septembre 1946, p. 5.

Le dilemme de Valéry

«MON FAUST» de Paul Valéry

Dans son introduction au *Descartes* des Éditions Corréa, Valéry a écrit: «Une oeuvre exprime non l'être d'un auteur mais sa volonté de paraître, qui choisit, ordonne, accorde, masque, exagère... Il en résulte que la restitution d'un être pensant uniquement fondée sur l'examen des textes conduit à l'invention de monstres, d'autant plus incapables de vie que l'étude a été plus soigneusement et rigoureusement élaborée, qu'il a fallu opérer des conciliations d'opinions qui ne se sont jamais produites dans l'esprit de l'auteur, expliquer des obscurités qu'il supportait en lui, interpréter des termes dont les résonances étaient des singularités de cet esprit, impénétrables à lui-même».

On est mal venu après cela de songer à commenter l'oeuvre d'un écrivain qui règle aussi durement le problème de la critique. Mais, de fait, Valéry admet ici une espèce de critique, celle qui prendra l'auteur tel qu'il a voulu paraître et qui, à partir de ce point, définira ses ambitions et indiquera ses prolongements.

Dans la hiérarchie des esprits, M. Teste est le plus pur des êtres et le moins «écrivain», si on peut ainsi parler, précisément parce que dédaigneux de paraître il n'écrit pas. On pourrait même dire qu'il ne vit pas et qu'il se contente de s'acharner à

être. Valéry écrivain a voulu paraître et la figure qu'il nous donne de lui dans *Mon Faust* et *Le Solitaire* est d'autant plus importante et passionnante qu'elle est la dernière et que c'est sous ces traits qu'il passera à l'interprétation de la critique future.

Il me semble l'entendre nous demander pour quelle raison spéciale les dernières pensées livrées par un homme seraient-elles plus représentatives de lui que ses pensées de quarante ans ou de vingt ans? Au point de vue de la pensée pure auquel il s'est toujours tenu on ne pourrait rien rétorquer à cette objection. Elle ne se situe pas dans le temps. Dans son cas c'est d'autant plus vrai que même si la pensée a pu évoluer au gré des années et des recherches, ce qu'il y a de plus précieux, de plus profond et de plus personnel dans son génie, je veux dire la méthode pour conquérir, fixer et détruire les idées n'a pas varié. Elle était et elle est restée aussi rigoureuse aux époques d'exaltation intellectuelle et aux époques de désespoir. C'est elle qui a eu le dernier mot de tout, de l'homme aussi bien que de l'écrivain. «Tu ne sais que nier.—Ton premier mot fut non...—Qui sera le dernier.» C'est ainsi que les fées parlent à Faust aux dernières répliques du «Solitaire». Valéry n'a rien publié que je connaisse après ce dialogue final. Il aurait pu l'écrire tout aussi bien quand il n'était qu'un M. Teste quelconque, barbouillant de signes algébriques le tableau noir de sa chambre de vieil étudiant. «Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change», a dû lui dire Mallarmé en accueillant cet esprit pur parmi les purs esprits.

Quelle est la valeur de ce «non» valéryen? Le Faust du *Solitaire* qui refuse de renaître pour quelque autre aventure humaine, qui en sait trop pour aimer et trop pour haïr, qui ne souhaite comme don des bonnes fées que le néant est-il l'incarnation d'une impuissance intellectuelle? Est-il le porte-parole d'un homme qui a tout épuisé de l'esprit et de la vie ou n'est-il pas plutôt le symbole d'un terrible accablement, celui d'un homme

que l'esprit et la vie ont épuisé et qui dit non parce que les problèmes sont restés insolubles, parce qu'il y a trop de routes ouvertes vers des horizons incertains? C'est là une question essentielle pour l'homme moderne.

En effet, nous sommes plusieurs à croire que jamais depuis Goethe et disons même au delà de Goethe, depuis Léonard de Vinci, l'intelligence humaine ne s'est exercée avec plus de vigueur, d'étendue et d'insistance que chez Valéry. D'autres ont été et sont des génies plus grands mais à sens unique, spécialisés dans les productions de cette intelligence. Valéry lui est le plus grand spécialiste de l'intelligence elle-même, c'est-à-dire de la faculté de comprendre, de créer et d'imaginer des rapports, de les renverser à son gré, de les rétablir sur d'autres plans et de les faire rebondir à des hauteurs où ils éclatent en fulgurations fécondes. Le contemporain de ces imbéciles sonores qui s'appelaient Hitler et Mussolini ajoutait en silence, tous les jours, de nouvelles notes au clavier de l'esprit dans la solitude matinale de son cabinet de travail. C'est donc un problème historique plus important que tous les autres de savoir s'il a réussi à épuiser les jeux de l'esprit ou si ces jeux ont été plus forts que lui en lui laissant voir qu'il ne parviendrait jamais à les maîtriser tous. Que disent sur ce sujet ses deux ébauches d'un nouveau Faust?

D'abord que les métaphysiques traditionnelles, celles qui ont suscité des guerres sanglantes, parce qu'on ne s'entendait pas sur la majeure ou la mineure d'un syllogisme, sont affreusement dépassées par la physique et les techniques, et que lorsque l'homme d'aujourd'hui essaie de passer du plan de la science pure ou appliquée à celui de la philosophie il fait une chute verticale en arrière!

FAUST

«Je ne puis te cacher que tu parais assez démodé. Tu ne sembles

pas concevoir l'effrayante nouveauté de cet âge de l'homme.

MÉPHISTOPHÉLÈS

—L'homme est toujours le même et moi aussi. Je persévère.

FAUST

—Tu persévères dans l'erreur historique. Jusqu'ici les moyens de l'esprit de l'homme étaient si faibles qu'il ne faisait qu'effleurer la surface des choses et attenter à peine à la substance de la vie. Le plus grand monarque ne pouvait que tuer et construire. Tout ce que l'on imaginait qui passât ce pouvoir si borné était supposé appartenir à un ordre surnaturel. La magie vivait de cette croyance. Tu en sais quelque chose, Illustre Méphistophélès... Tu le devrais savoir d'autant mieux que toi-même, tu n'es qu'un produit de tradition...»

L'homme s'est attaqué aux mystères de la création. Il a découvert la méthode pour ne plus «s'égarer dans ses pensées». Il a découvert du même coup la valeur de l'expérience puis il est devenu grégaire: «L'individu se meurt, il se noie dans le nombre... on parle maintenant de matériel humain... la mort n'est plus qu'une des propriétés statistiques de cette affreuse matière vivante». En somme la physique a tué la métaphysique et derrière les raisonnements implacables et joyeux de Faust qui tient ainsi sa revanche de Méphistophélès on sent frémir l'angoisse intellectuelle de Paul Valéry.

Car il ne faut pas prendre ce dialogue au pied de la lettre, s'imaginer que Valéry a confié un message personnel à Faust et croire qu'il soit satisfait de ce désert au seuil duquel l'âme moderne s'arrête interdite. On a le droit de penser qu'après avoir accepté la physique nouvelle et atomique, les techniques et leur conséquence sociale, le collectivisme,—d'ailleurs pouvait-il faire

autrement puisqu'il les avait prévues dans ses Regards sur le monde actuel qui datent des années 30?—Valéry se sent pris de la faim d'une métaphysique, d'un système purement intellectuel qui ordonne, domine et explique le nouvel ordre matériel. Valéry, semble-t-il, ne connut ni les certitudes ni les consolations d'une foi religieuse. Et d'autre part il ne voyait pas dans quel sens la métaphysique nouvelle pourrait se diriger. Il n'était sûr d'aucun des principes anciens sur lesquels elle eût pu s'appuyer. C'est le dilemme de *Mon Faust*, un dilemme qu'il n'a pas résolu avant de mourir.

Il a eu la force intellectuelle de tout nier, la grâce ne lui a pas été donnée de reconstruire. C'est peut-être parce qu'il a nié, sans autre passion que celle de l'esprit qui cherche, qu'il n'a pas su où placer de nouvelles fondations pour la métaphysique future.

Toutes les négations auxquelles l'intelligence moderne est acculée sont minutieusement exposées dans ses deux pièces. Les personnages, Faust, Méphistophélès, le Disciple, le Solitaire, les Fées prennent des positions contraires. Valéry tire les ficelles et reste en deça. Il est probablement plus près de Faust qui affirme le néant de la métaphysique que de Méphistophélès qui défend un système où il tenait un emploi avantageux. Il n'a pas l'abandon du Disciple envers l'amour ni sa foi aux livres mais il ne prendrait pas à son compte le mot de Méphisto sur les hommes: «Penser, c'est ce qu'ils font quand ils ne font rien». Valéry se tient hors de ce jeu d'extrêmes qui est le champ de batailles ordinaire des esprits ordinaires.

La dernière image que nous laisse Valéry est donc celle d'une intelligence qui est allée jusqu'au bout de ses méthodes les plus cruelles, les plus scientifiques et les plus souples à la fois, et qui constate qu'elles ne lui ont pas permis d'apporter une parcelle nouvelle de vérité. Il est mort sans laisser de message impérieux, sans suggérer la voie de quelque certitude, sans même

pouvoir indiquer dans quel engrenage nouveau de systèmes se prendrait l'esprit des hommes de notre temps. Il n'a pas posé de flèche indicatrice. On ne l'invoquera pas comme un prophète. Et maintenant on veut prendre *Mon Faust* et *Le Solitaire* pour un testament spirituel, comme d'ailleurs on a pris le *Thésée* de Gide pour un premier testament auquel, parce qu'il vit encore, Gide pourra ajouter des codicilles à l'intention des critiques. Si *Mon Faust* est un testament voici le passage que j'en garderais. C'est une page de tendresse réfléchie comme il en existe peu dans toutes les littératures. C'est Lust qui parle:

«Mon ami, écoutez. Mon ami d'un seul soir, écoutez... Je ne pense pas que nous soyons faits l'un pour l'autre. J'en suis sûre... Il vaut mieux que je vous le dise n'est-ce pas? Je vous trouve si vrai, si simple, si franc que votre pureté me gagne, et parle... Croyez que je suis... assez émue... Oui vous voyez tout en moi, à votre complaisance, mais c'est ne voir que vous... Vous me dites humaine, et si je vous répondais qu'il y a quelque chose en moi qui m'est obscur, et que rien, rien d'humain ne pourrait satisfaire... Vous ne me déplaisez pas... Ne bougez pas. S'il n'y eût au monde que ce que le monde offre à tout le monde... Vraiment je voudrais être celle qui pourrait vous répondre... tout autrement que je ne fais... Vous trouverez bientôt quelqu'un... Sûrement... Perdez doucement tout espoir ici... Votre peine me peine...»

«Il y a quelque chose en moi qui m'est obscur, et que rien, rien d'humain ne pourrait satisfaire». Si ce n'est pas là le mouvement pathétique d'un esprit discret vers l'Absolu, c'est que les mots n'ont plus de sens.

Le Canada, 17 mars 1947, p. 5.

TABLE DES MATIÈRES

Paul BEAULIEU	Présentation	7
Willie CHEVALIER	Cinquante ans d'amitié	18
Paul DUMAS	Souvenirs de jadis et d'hier	22
Jean-Louis GAGNON	René Garneau	28
Lucien PARIZEAU	Le nom au tableau noir	30
Gérard ARTHUR	Un grand classique canadien	33
Andrée PARADIS	René Garneau et les arts	39
Jean-Guy PILON	La poésie québécoise lui doit beaucoup	47
Pierre TROTTIER	Une oeuvre à poursuivre	49
Jean MOUTON	Un témoin de la fidélité	51

CHOIX DE TEXTES DE RENÉ GARNEAU

Auto-portraits: I Lettre à Louis Dantin, p. 59, II C'était hier, p. 63; Du concept de littérature au Canada, p. 82; Grandbois et Ringuet, p. 97; Germaine Guèvremont: *Marie-Didace*, p. 103; La langue paysanne dans *Marie-Didace*, p. 109; François Hertel: *Mystère cosmique et condition humaine*, p. 112; Antonine Maillet, Prix Goncourt, p. 118; Hubert Aquin, p. 120; Marie-Claire Blais, p. 129; Alain Grandbois et la familiarité de la mort, p. 139; Un lyrisme de la dissection: Anne Hébert, p. 146; La jeune poésie, p. 151; Douglas Le Pan: *The Wounded Prince*,

p. 157; Maurice Cullen, p. 166; Jean McAllister, p. 170; Pellan, p. 173; Le tragique racinien, p. 180; Un grand livre de Bernanos, p. 191; François Mauriac: *Sainte Marguerite de Cortone*, p. 197; André Gide: *Thésée*, p. 203; R.P. M.-A. Couturier: *Chroniques*, p. 210; Albert Camus: *L'Étranger*, p. 214; Paul Valéry: *Mon Faust*, p. 220.

Composé et imprimé
aux ateliers de
L'Imprimerie 999
de Montréal
le quinze mars
Mil neuf cent quatre-vingt quatre

Imprimé au Canada
Printed in Canada

REÇU LE
NOV 21 1985