



Sous la direction de

Antoine Boisclair
et Vincent C. Lambert

Lignes convergentes

La littérature québécoise
à la rencontre des arts visuels

C o l l e c t i o n

Convergences

Éditions Nota bene

LIGNES CONVERGENTES.
LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE À LA RENCONTRE DES ARTS VISUELS

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET CHANTAL SAVOIE

LES AUTEURS

Étienne BEAULIEU

Thierry BISSONNETTE

Antoine BOISCLAIR

Julie GAUDREAU

Vincent C. LAMBERT

Gilles LAPOINTE

Catherine MORENCY

Pierre OUELLET

Sous la direction de
ANTOINE BOISCLAIR
et VINCENT C. LAMBERT

Lignes convergentes

La littérature québécoise
à la rencontre des arts visuels

CONVERGENCES

n° 44

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Éditions Nota bene, 2010
ISBN : 978-2-89518-357-0

INTRODUCTION

Antoine Boisclair et Vincent C. Lambert

Université Laval

Penser la littérature à travers le prisme des arts visuels, établir des convergences ou des divergences entre un roman et un tableau, un poème et une sculpture, ce n'est pas seulement mettre en lumière des thèmes ou, comme on l'affirme parfois de manière hasardeuse, révéler le style d'écriture « artistique » ou « pictural » d'un écrivain. Lire une œuvre de fiction dans une telle perspective, c'est tout d'abord rappeler que la littérature – et il vaut parfois la peine de le redire – est avant tout une forme d'art. Non pas un objet scientifique, ni seulement un discours social parmi d'autres, mais un moyen d'expression qui, à l'instar des arts visuels ou de la musique, propose une manière de configurer le monde sensible, de le voir ou de l'entendre. En d'autres mots : le critique littéraire qui s'avance sur le vaste terrain des rapprochements et des oppositions entre les arts, peu importe la perspective théorique qu'il adopte, touche d'une manière ou d'une autre le domaine de l'esthétique. Qu'elles soient envisagées sous l'angle de l'histoire littéraire, de la sociologie ou encore de la philosophie, les correspondances entre les arts constituent peut-être même le cœur des réflexions sur l'esthétique, du moins si l'on considère l'esthétique comme une discipline née dans sa forme actuelle au XVIII^e siècle. Deux ouvrages fondateurs de cette branche de la philosophie portent à cet égard des titres

éloquents : *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Jean-Baptiste Du Bos) et *Les beaux-arts réduits à un même principe* (Charles Batteux). Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing et, un peu plus tard, l'*Esthétique* de Friedrich Hegel, qui entreront en dialogue avec ces ouvrages français, accorderont eux aussi une place importante à l'idée d'une continuité ou d'une discontinuité entre les arts.

Envisager la littérature sous l'angle d'une autre pratique artistique ne revient pas nécessairement à assimiler les arts les uns aux autres, à reprendre le refrain mille fois entendu de l'*ut pictura poesis*, qui présuppose une équivalence non conflictuelle entre le poème et le tableau. Un poème ou un roman peut aussi être écrit *contre* la peinture, ou alors contre une certaine manière d'envisager la peinture, comme le fit Émile Zola dans *L'œuvre* afin de marquer son opposition à l'art de Paul Cézanne. Plus récemment dans l'histoire de la littérature, les théoriciens du formalisme et de la littérarité, dans la lignée de Lessing et des réflexions de Clement Greenberg, ont eux aussi proposé aux écrivains et aux peintres d'explorer leur propre moyen d'expression, assignant ainsi aux arts, mais d'une manière plus subtile, une mission commune. Étudier la littérature en fonction des arts visuels, c'est aussi mettre en évidence ce qui résiste au jeu des comparaisons.

Au Québec, où les rapports entre la littérature et la peinture ont façonné l'histoire de la modernité artistique – comme c'est d'ailleurs le cas dans plusieurs cultures occidentales –, les recherches consacrées aux parallèles entre les arts ont surtout porté sur la période entourant *Refus global* et l'avènement des avant-gardes. Dans le grand récit de la modernité artistique québécoise, récit formulé notamment par Pierre Vadeboncoeur dans *La ligne du risque*, la publication de *Refus global* constitue en effet un moment de fondation incontournable touchant non seulement la peinture, mais aussi la culture, l'art et la littérature, d'autant plus que le manifeste de Paul-Émile Borduas peut être envisagé comme une œuvre littéraire à part entière. C'est dans cet esprit qu'André-G. Bourassa, dans *Surréalisme et littérature québé-*

coise (1977), a abordé les croisements entre la poésie et la peinture, ouvrant ainsi un nouveau champ d'investigation, mais laissant aussi dans l'ombre des périodes antérieures. Pourtant – le texte de Vincent C. Lambert publié dans le présent ouvrage le montre bien –, les poètes et prosateurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, d'Alfred Garneau à Charles Gill, ont fréquemment orchestré des rencontres avec les peintres. C'est dans cet esprit que Gill reprend la formule d'Horace dans une lettre adressée à Louis-Joseph Doucet: «les plus beaux poèmes sont des tableaux, et les plus beaux tableaux sont des poèmes». Comment s'effectue concrètement ce rapport d'équivalence? Pourquoi les écrivains québécois s'en revendiquent-ils? Et quelles tensions le mettent en péril?

Les textes qui composent cet ouvrage répondent de différentes manières à ces questions. Dans une perspective qui nous rappelle que l'esthétique fut au départ une philosophie du monde sensible (c'était le point de vue de Alexander Gottlieb Baumgarten dans son *Esthétique*), Pierre Ouellet envisage par exemple les rapports entre la littérature et la peinture à partir d'un sens commun aux deux arts: celui de la vue. Plus précisément, dans sa lecture des poèmes et proses de Denise Desautels, Ouellet s'intéresse au rapport entre le visible et le dicible qui structure en grande partie le dialogue entre les images et les mots: «Les mots s'écrivent au dos des images, les images se projettent au verso des mots: c'est la rencontre de l'art et du poème qui dit et montre le retournement du dicible sur le visible et inversement.» Dans un autre registre, mais toujours avec cette idée que la littérature et la peinture ont en commun de donner à voir, Catherine Morency aborde la poésie de Roland Giguère en soulignant la difficulté qu'ont plusieurs artistes québécois, qu'ils soient peintres ou poètes, de *voir* réellement. «Aussi la figure de l'aveugle s'imprime-t-elle rapidement sur la trame poétique giguérienne, écrit Morency, le poète convoquant constamment l'absence de vision comme une tare collective, tare qui pourtant pourrait s'avérer féconde.»

Toujours dans une perspective esthétique, mais cette fois en des termes qui touchent davantage les traditions théologique et métaphysique, Étienne Beaulieu et Antoine Boisclair s'intéressent pour leur part à la dimension religieuse des convergences entre la littérature québécoise et les arts visuels. Beaulieu, tout d'abord, montre comment la poésie de Jean-Marc Fréchette est nourrie par l'art chrétien du vitrail. En rappelant que le développement de la peinture, selon le système élaboré par Hegel dans son *Esthétique*, est inséparable du développement de la chrétienté, il remarque que Fréchette confirme « la poétique hégélienne de la peinture comme christianisation de l'esprit [et] pose ainsi lui-même le cadre pictural comme manière de penser et de versifier ». « S'inspirant du vitrail, poursuit Beaulieu, l'œuvre de Fréchette déploie ainsi en toute logique une poétique de l'Incarnation matérialisée dans les multiples "Annonciations" que l'on trouve disséminées dans les quatre recueils de son cycle chrétien. » Dans une perspective relevant davantage de l'histoire littéraire, mais qui concerne encore la religion, Boisclair s'intéresse de son côté aux discours sur la peinture tenus par les romanciers québécois. Des récits et critiques d'art d'Albert Laberge, de Robert Élie, de Gabrielle Roy et de Fernand Ouellette lui permettent d'établir des filiations entre différents auteurs et de constater la prégnance du religieux lorsqu'ils se mêlent de peinture. « Parce qu'elle impose le silence et transcende les explications, mais aussi parce qu'elle crée des communautés et instaure un espace sacré, l'expérience esthétique s'apparente au sentiment religieux », écrit-il en ce sens. À l'encontre de certaines idées reçues, le texte de Boisclair montre que les romanciers ayant défendu les combats de la peinture moderne n'ont pas exclu la dimension spirituelle de l'art.

Si les poètes et les romanciers québécois semblent particulièrement sensibles aux dimensions philosophique et théologique du rapport entre la littérature et la peinture, les essayistes ne font pas exception à cette tendance. Le parcours de Roland Bourneuf, auteur d'un ouvrage de synthèse intitulé *Littérature et peinture* (1998) – un des seuls livres ayant souligné l'apport des arts

visuels à la littérature québécoise –, fait à ce sujet l'objet du texte de Thierry Bissonnette. Pour Bourneuf, suggère Bissonnette, «une façon de mettre en parallèle peinture et littérature est de dire que “[l]e peintre cherche les moyens d’exprimer la temporalité [et que] l’écrivain a l’ambition de faire entrer l’espace dans son texte”». Ce serait là une manière de renouer avec les théories de Lessing, qui dans le *Laocoon* envisageait la poésie comme une série de sons qui se succèdent dans l’espace et considérait la peinture, à l’opposé, comme une série de formes et de couleurs étendues dans l’espace. Malgré ces oppositions entre les deux arts – oppositions qui peuvent elles aussi être récusées ou nuancées –, Bissonnette rappelle à juste titre que le texte et l’image ont des origines communes et, par le fait même, que la littérature et la peinture, selon la formule de René Char, seront toujours des «alliés substantiels». «L’origine du texte», précise ainsi Bissonnette, est «emboutée à celle de l’image, l’invention graphique abritant dans ses replis les possibles du calligraphique et du typographique».

Cet ouvrage réunit aussi des articles qui mettent en lumière des pans moins connus de l’histoire de la littérature et de l’art au Québec. Dans son étude consacrée au genre littéraire du croquis, qui a connu un essor particulier au début du xx^e siècle, Lambert s’intéresse ainsi à des écrivains qui, avec une certaine humilité, s’inspirent de formes picturales réputées mineures. Ces écrivains (Garneau, Eudore Évanturel et plus tard Marie-Victorin, pour en nommer quelques-uns) «partagent un même penchant pour ce versant pauvre de la peinture où s’entassent études, ébauches, croquis, esquisses, tant de mots plus ou moins équivalents pour désigner l’embryonnaire d’un tableau», explique Lambert. Dans un autre esprit, Julie Gaudreault analyse des numéros de la revue *Liberté* publiés dans les années 1960 et montre comment certaines publicités ont contribué à instaurer un dialogue entre la poésie et les images. Ainsi, la littérature – et le parcours de Ouellette en témoigne bien selon Gaudreault – «se présente aux fondateurs de *Liberté* comme l’accès privilégié aux différentes formes d’art». Enfin, dans un texte qui nous fait voir le dialogue

entre les arts du point de vue de la peinture, Gilles Lapointe s'intéresse pour sa part à un manifeste artistique méconnu : le *Manifeste contre l'avant-gardisme*, paru à Bâle en 1958 sous la gouverne de Carl László et signé notamment par l'artiste québécois Edmund Alleyn. «La caution intellectuelle qu'apporte Alleyn par sa signature à cet écrit», remarque Lapointe, est susceptible d'«éclairer certains motifs sous-jacents qui caractérisent sa relation parfois conflictuelle et ambiguë avec des notions qui peuvent sembler pour plusieurs aller de soi, telles que la modernité et l'avant-garde». Bien entendu, cet article rappelle que le dialogue entre la littérature québécoise et la peinture concerne non seulement les écrivains, mais aussi les peintres. Il suggère aussi que le manifeste artistique – nous le savions au sujet de *Refus global* – constitue un moyen privilégié pour aborder des enjeux ou des notions qui concernent autant la littérature que la peinture.

Les œuvres de la littérature québécoise touchant de près ou de loin aux arts visuels sont si nombreuses qu'il serait possible d'écrire toute une histoire littéraire à partir de ce point de vue particulier, sans que trop de figures majeures ne soient laissées dans l'ombre. C'est pourquoi il nous a semblé opportun de placer les textes de cet ouvrage dans l'ordre chronologique des œuvres analysées, depuis les premiers poèmes de Garneau écrits au début des années 1860 jusqu'aux écritures contemporaines.

Cet ouvrage collectif s'inscrit en partie dans la continuité d'un colloque organisé en 2006 à l'occasion du congrès de l'Acfas, colloque intitulé également *Lignes convergentes* et qui réunissait la plupart des auteurs présents dans cet ouvrage. Nous tenons à remercier à cet égard les personnes qui furent associées à l'organisation de cette journée, dont Marie-Pierre Sirois et Catherine Morency, de même que tous ceux et celles qui nous ont encouragés au cours du long processus qui a mené à la naissance de ce livre. Nous tenons en ce sens à exprimer notre gratitude envers Guy Champagne, des Éditions Nota bene, de même qu'à Isabelle Tousignant et Marie-Andrée Beaudet et aux membres du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

L'ART DU CROQUIS AU CANADA FRANÇAIS

Vincent C. Lambert

Université Laval

Durant mes heures de dépouillement, alors que défilait d'une bobine à l'autre le parchemin interminable de vieux périodiques, il n'était pas rare que je tombe sur le rendez-vous improvisé d'un peintre et d'un poète, assis côte à côte sur un banc ou installés à flanc de montagne, travaillant ensemble sur le motif. Des *alter ego* s'ignorant l'un l'autre, qu'un paysage aurait fini par réunir. Voici les premiers mots d'une chronique de Fauvette datée du 17 septembre 1898, au moment où la religieuse anonyme du couvent du Sacré-Cœur de Montréal profitait d'une équipée au bord du lac Ontario :

[...] Et pendant que je crayonne ceci à votre intention, chères lectrices, ma compagne assise auprès de moi, un petit chevalet devant elle, est occupée à peindre notre résidence actuelle, que je vais aussi essayer de vous croquer du bout de ma plus fine plume (1898 : 311).

On trouve quelques scènes de ce genre dans le journal de voyage d'Henri d'Arles, auteur du premier livre de critique d'art au Canada français (*Propos d'art* en 1903, récit de ses visites dans l'atelier de Charles Huot) :

J'ai quitté la ville de bonne heure avec mon ami l'artiste F. Nous nous sommes dirigés vers ces paysages de beauté et de

grâce disséminés sur les flancs du mont *Un...* Et nous voici installés sur les bords d'un petit étang. Lui prend ses pinceaux, tandis que je crayonne ces quelques notes (1913: 332).

Mais à ma connaissance, le premier rendez-vous canadien d'un peintre et d'un poète a lieu dans un poème d'Alfred Garneau publié en 1858 dans *Le Courrier du Canada*: «Premières pages de la vie», longue lettre à son ami Eugène Taché, futur illustrateur de *Forestiers et voyageurs* de son cousin Joseph-Charles, en souvenir de leurs promenades en barque alors qu'ils fréquentaient ensemble le Petit Séminaire de Québec. En voici les derniers vers :

Entre chaque refrain, c'était de longs propos
Sur les verts alentours et la grotte aux échos,
Et sur le couchant d'or qui dans l'eau se reflète,
Car nous étions déjà, toi peintre, moi poète...

La barque cependant, sur un lac sans rocher,
Au milieu des glaïeuls échouait sans danger (1906: 47).

La même année, Charles Baudelaire rédigeait les notes qui devaient former *L'art philosophique*, dans lesquelles il interprétait comme un signe de décadence le fait que «chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin», contrairement aux siècles antérieurs où s'exerçait «une séparation de plus en plus marquée des pouvoirs» (1998: 258). En Allemagne, Gotthold Ephraim Lessing et Johann Wolfgang von Goethe avaient constaté la même confluence, à une époque où l'on s'efforçait de définir chacun des arts selon son domaine de vitalité particulière, tout en les préparant indirectement à devenir entre eux des modèles d'accomplissement utopiques. Les poètes modernes se tourneront vers la peinture comme vers une lentille susceptible de redonner à leurs mots le sens égaré d'une présence dans le déploiement des formes et des couleurs. Mais je ne m'attendais certainement pas à retrouver le même «empiètement» dans la littérature qui s'écrivait ici au même instant, et de manière aussi répandue. L'image que m'avait léguée la littérature québécoise

de son ascendance canadienne-française était à ce point figée dans l'eau morte du patriotisme qu'elle rendait invraisemblable la récurrence de ces textes (en prose ou en vers) fortement inspirés par le regard du peintre, entretenant à son égard une convoitise avouée qui laissait deviner le désir d'un immédiat vers lequel la peinture semblait être une sorte de relais. J'avais bien lu Eudore Évanturel, dont les *Premières poésies* sont séparées en deux sections, «Pinceaux et palettes» et «Plumes et crayons», mais elles étaient venues s'ajouter à ce qui m'apparaissait comme une vague tradition de ruptures sans lendemain, d'élans solitaires vers une modernité salvatrice qui n'allait venir que bien plus tard, avec Alain Grandbois, Hector de Saint-Denys Garneau, comme si au fond de ces *dark ages* ne restait de ces poètes que quelques fenêtres allumées dans un édifice idéologique inébranlable.

Par la suite, il m'a semblé que notre époque avait souvent négligé de distinguer le nationalisme littéraire représenté par des critiques comme Henri-Raymond Casgrain ou Camille Roy de la réalité des poèmes, ces derniers n'étant envisagés qu'en relation d'écart ou d'adhésion à cette *doxa* critique que les plus audacieux n'avaient pas réussi à infléchir, cependant qu'ils auraient parfois montré cet envers sombre et délirant que l'auteur d'*Une littérature qui se fait* croyait déceler en eux : «[...] l'effroi du poète devant la nature nouvelle qui lui est donnée, encore sauvage, insuffisamment reconnue» (Marcotte, 1970 : 82). En extrapolant encore un peu sur ce qui n'est, après tout, qu'une image, on pourrait dire que l'invention d'une tradition dont parlait Georges-André Vachon à la fin des années 1960, confrontée à cette «longue période de repli qui occupe la seconde moitié de notre XIX^e siècle et la première du XX^e» (1969 : 280), aurait finalement trahi son exigence fondamentale voulant que, au-delà des «représentations collectives», elle «invente son identité» à partir de «consciences individuelles» qui «jalonnent le cours de l'histoire» (1969 : 277). Au point que le lecteur contemporain est encore moins devant des œuvres que devant des mouvements, celui de Québec en 1860, l'École littéraire de Montréal, les régionalistes et les exotiques, en regard desquels le moindre poème, le

moindre article est cristallisé dans le récit d'une modernité sempiternellement émergente, par l'intermédiaire d'un paradigme (celui, disons, des anciens et des modernes, de l'ordre et de l'aventure) qui n'est peut-être pas le plus approprié, mais qui fut sans doute nécessaire parce qu'il confortait une certaine idée que la littérature québécoise se faisait de son propre avènement. C'est pourquoi, depuis un demi-siècle, les quelques « consciences individualisées » qui ont « émergé » ponctuellement de cette période apparaissent un peu toujours comme les fruits d'une sorte de rapatriement enfin exaucé, elles dont leur temps n'avait pas voulu et qui trouvaient enfin, en nous, leurs véritables contemporains.

Le plus étrange est que, tout compte fait, ce paradigme auquel fut surexposée la littérature de l'époque en recouvre un autre bien connu, correspondant en gros à la même partition des textes et dont ces poètes, ce qui n'est pas négligeable, avaient éminemment conscience. Dès les poèmes de François-Xavier Garneau, dans les années 1830, la poésie canadienne-française s'est définie selon deux inclinations esthétiques tout à fait opposées l'une à l'autre, mais qui, néanmoins, cohabitèrent assez pacifiquement : la poésie épique et la poésie lyrique. L'avènement d'un chanfre digne de John Milton ou de Victor Hugo fut maintes fois souhaité, aussi bien chez Adolphe-Basile Routier ou Alfred Garneau que chez Marcel Dugas, et rares sont les poètes qui n'ont pas, à un certain moment, emprunté à leur tour les formules de l'épopée classique pour exalter les figures héroïques de la nation. Toutefois, plusieurs indices laissent croire que, malgré les appels au patriotisme et les encouragements de l'institution littéraire (pensons aux concours de poésie de l'Université Laval, ouvertement favorables aux épopées nationales), une propension élégiaque animait tous les esprits, si bien qu'Arthur Buies se navrait que les poètes de son temps fussent incapables d'écrire autre chose que « des vers qui soupirent au bord des lacs » (1884 : 484). Autrement dit, une coïncidence paradoxale a voulu que, autour de 1860 au Canada français, dans les colonnes des journaux comme dans les premiers recueils de poèmes, on passe allègre-

ment de la grandiloquence du barde à la contemplation du solitaire, du pays au paysage, d'une volonté de commémoration nationale à une immense fascination pour la fugacité. Les héros tutélaires entraient en poésie en même temps qu'on faisait la découverte de l'instant.

C'est ainsi qu'un poète comme Nérée Beauchemin, au temps des *Floraisons matutinales* (1889), pouvait ériger Pierre Le Moyne d'Iberville et Christophe Colomb en statues et, dans «Giboulée», parler des «mille papillonnant micas» d'un «temps qui change en un clin d'œil», que «nul crayon ne saurait décrire» (1974, v. 1 : 50), tout en écrivant dans une lettre à Louis Fréchette, à propos d'un «Lac» dont il anticipait la comparaison avec celui d'Alphonse de Lamartine :

Dans le titre, oui, mais pour le reste, je m'en défends. En poésie, comme en peinture, il faut observer le vrai, et il ne faut peindre, si je ne me trompe, que d'après nature. Mon lac est-il assez vrai, assez vif, assez nature ? Ai-je réussi à peindre ses mirages, ses eaux claires, ses herbes aquatiques, son vaste silence et sa calme fraîcheur ? (1974, v. 3 : 5)

Un tel passage laisse entendre que la peinture a véritablement été pour la poésie canadienne-française cette «école du regard» dont parle Antoine Boisclair (2009). Non qu'elle soit particulièrement hantée, certainement pas avec la force lucide de Rainer Maria Rilke et de Saint-Denys Garneau, «par la conviction qu'un lien a été rompu entre le visible et le dicible, que la parole, si elle produit des images, nous empêche de voir réellement» (Boisclair, 2009 : 11). Plus simplement et, bien entendu, avec une plus grande inconscience de ce que l'alliance du poème et du tableau pouvait signifier, dans les anciens pays, comme recherche d'un regard adamique, la peinture leur «enseigne ce que peut être le monde», elle «permet d'entrer en dialogue avec lui» (Boisclair, 2009 : 11), elle présente une manière de voir qui devait répondre au désir d'une plus forte intimité avec cet environnement que peu, avant eux, avaient décrit. Entourés du «country without a mythology» de Douglas LePan, ces

écrivains, du moins leur côté civilisateur, en faisaient le support idéologique des grands épisodes d'un passé commun, pendant qu'une autre part d'eux-mêmes, que je voudrais bien définir, s'efforçait d'entretenir un tête-à-tête qui tournait parfois à la communion, attentive aux manifestations d'un monde pour lequel – c'est ce que rappelle l'appréhension de Beauchemin au moment d'écrire à propos d'un simple lac – ces poètes avaient hérité de l'histoire, des mesures, des métaphores de la poésie française, mais qu'ils devaient apprendre à voir.

De cette alliance du tableau et du poème, les écrivains de l'époque n'ont guère discuté. Il semblait aller de soi, comme l'écrit Charles Gill à Louis-Joseph Doucet, que « les plus beaux poèmes sont des tableaux, et les plus beaux tableaux sont des poèmes » (1969 : 129), au point que nous sommes presque en présence d'un lieu commun. Dans une chronique publiée en 1908, Hermann Hesse remarquait que pour les citadins en visite dans les campagnes allemandes, « observer les paysages “à la manière des peintres” est devenu une mode et une obligation » ; c'était là, selon lui, le fait d'une « époque de culture, mais aussi de leurre généralisé » (2008 : 80). On saisit mieux comment Oscar Wilde, à la même époque, en vient à énoncer ce fabuleux paradoxe voulant que la nature imite l'art, et non l'inverse¹. Difficile de dire à quel point les mœurs canadiennes-françaises avaient elles aussi intégré le vocabulaire de la peinture dans leur appréciation des paysages, mais une chose est sûre : les journaux abondent en esquisses, en croquis plus ou moins achevés, de la part d'écrivains reconnus comme des plus occasionnels, accompagnés le plus souvent de modestes aveux selon lesquels il aurait été préférable de tenir un pinceau plutôt que d'essayer

1. Tel est le troisième axiome de la théorie de l'art élaborée par le personnage de Vivian dans le dialogue intitulé « Le déclin du mensonge » : « Il s'ensuit, comme corollaire, que la nature visible imite aussi l'art. Les seuls effets qu'elle nous présente sont ceux que nous avons déjà découverts dans la poésie ou la peinture. Tels sont le secret du charme de la nature ou l'explication de sa faiblesse » (Wilde, 2000 : 87-88).

ingénument d'*écrire* un tableau. «Ce sera sans doute une mauvaise ébauche, à grands traits et incomplète, plutôt une esquisse, une pochade...», annonce le docteur Rodolphe Chevrier en octobre 1891, de retour d'un voyage au château de Farges en Haute-Savoie, avant de se lancer dans une envolée descriptive où «toutes les nuances se touchent, se mêlent, forment contraste ou se marient, depuis la blancheur des lys des neiges éternelles jusqu'aux teintes sombres de jais baignant les lointains privés de soleil» (1891: 370). D'une manière semblable, Fauvette crayonne et d'Arles griffonne, *Un Solitaire* (le pauvre pseudonyme d'un chroniqueur d'occasion) ne peut «risquer qu'un simple croquis» pour rendre le charme de son coin de campagne, après quoi il attribue le manque d'ampleur de son tableau à «l'impuissance de son pinceau» (1898: 371), et le géographe Raymond Tanghe, en expédition à La Tuque, entouré de cette «cathédrale aux mille piliers où les sapins sont des candélabres et les bouleaux des cierges», s'incline en prétextant: «Les mots sont petits et ma palette pauvre pour peindre une telle grandeur» (1929-1930: 305-306). Ce ne sont que des exemples épars d'une modestie rhétorique, celle de l'outil inapproprié, demeurée inchangée en littérature canadienne-française jusqu'à l'essoufflement du romantisme au début des années 1930, mais dont on trouve encore des traces aujourd'hui, et non seulement dans les guides de voyage et les articles de promotion touristique. Avant même d'avoir écrit le premier mot, tout écrivain entreprenant la peinture d'un paysage risquait semble-t-il de se heurter à son impuissance évocatrice, en raison de la nature même de son instrument. Curieusement, on ne pouvait s'empêcher d'en faire l'aveu à son lecteur, comme si cet avertissement garantissait à lui seul une sublimité proprement indicible, qu'une toile était seule en mesure de saisir.

Mais cet aveu n'est pas que rhétorique. Il témoigne d'une propension qu'on trouve aussi bien chez ces poètes que dans les écritures contemporaines. Allons savoir pourquoi tant d'écrivains partagent un même penchant pour ce versant pauvre de la peinture où s'entassent études, ébauches, croquis, esquisses, tant

de mots plus ou moins interchangeables pour désigner l'embryonnaire d'un tableau, auxquels nous pourrions ajouter les «eaux-fortes et tailles-douces» de d'Arles et, sur un mode mineur, la pochade, la miniature ou le tableautin. Sans omettre l'aquarelle, le fusain, le pastel ou, avec la photographie, l'instantané. Il faudrait un répertoire assez volumineux pour rassembler tous les poèmes de l'époque (sans compter les proses éparées dans les journaux) dont les titres nous renvoient à ces appellations pleines d'humilité quant à leur objet, mais dont nous sentons bien qu'elles répondent à quelque fantasme du trait créateur. Parmi toutes les toiles que lui offre Otto Schneider à la fin de son voyage en Californie, d'Arles choisit une étude piquée au dos de la porte. Il s'explique ainsi : «À une chose finie et léchée, j'ai toujours préféré l'esquisse, l'idée première, l'impression telle que ressentie devant un coin de nature, et jetée là, toute chaude, toute vibrante» (1929 : 181-182). Les toiles achevées l'intéressent moins que ces linéaments primordiaux que le croquis préserve, dans lesquels il reconnaît cette continuité toujours «vibrante» entre le fait et le geste, entre l'arbre et la main qui recueille la formule de sa présence. À bien des égards, l'écrivain ne se tourne vers la peinture que dans la convoitise d'un niveau de sensibilité qu'il attribue en propre au dessin, pour simuler une proximité avec le monde que cette pratique aurait gardée intacte : un art encore au seuil de l'excitabilité, se générant à mesure que les images affleurent, que le paysage se déroule.

Contentons-nous, pour tenter l'arbitraire, d'interpréter certains types de croquis, en nous attardant davantage aux *Croquis laurentiens* de Marie-Victorin. Arbitraire, car je doute qu'il y ait vraiment de différence très nette, dans les cas qui nous occupent, entre l'esquisse et le croquis, ou entre le croquis et l'ébauche, et l'on sent bien que ces mots sont parfois des titres d'occasion, qu'ils ne signalent au lecteur leur ambition d'adopter le regard du peintre que parce que leurs auteurs ont assimilé jusqu'au réflexe un certain habitus de l'*ut pictura poesis* hérité de leur formation classique. On sait qu'Alfred Garneau inscrit, en exergue à l'un de ses poèmes, l'illustre précepte horacien. Il revient à lui aussi

d'avoir écrit, en 1864, les deux premiers « croquis » de la littérature québécoise, dans lesquels le poète est représenté en chercheur ignorant de ce qu'il cherche, longeant une rivière en quête d'une « pâle fille des bois et de secrets ruisseaux » (1906 : 35), fouillant « l'ombre éparse en son chemin » (1906 : 37), s'arrêtant là où, soudain, un rossignol vient « boire au flot harmonieux » (1906 : 36). Ce sont là des poèmes de jeunesse, et néanmoins, leur narrateur avait trouvé, déjà, ce qu'il cherchait sans savoir : au XIX^e siècle, aucune poésie comme celle de Garneau n'est plus ouverte à l'improbable. Dans « Nominique », écrit en août 1897, l'impression nous est donnée que le paysage est perçu, d'emblée, comme un tableau, « tel un pâle dessin » (1906 : 23) écrit-il, avec son immobilité solennelle, son « grand silence » (1926 : 23), comme si la picturalité des lieux prenait le pas sur l'espace « réel » et le figeait pour l'éternité. Jusqu'à la troisième strophe :

Il n'est que ce tableau. Mais quelquefois, pourtant,
Ces bords, partout muets, s'animent un instant :
Un cerf paraît, qui nage en renversant sa tête (1906 : 24).

L'effet qui en résulte est, pour citer Yves Bonnefoy, « une sorte de révérence pour l'antériorité de l'être sur la parole » (1999 : 136). Le poème ne paraît venir qu'après coup. La scène est toujours là, en cours, quand le poète arrive pour la voir, avec sa part d'aléatoire et d'inattendu, avec une extériorité qui n'est peut-être en fait que l'impression que tout cela qui s'étend devant soi, montagnes, lac, grèves, possède une vie propre et qu'à tout moment risque de surgir de nulle part un oiseau, une bourrasque, pour le révéler. Comme l'écrit Albert Lozeau à la parution des *Poésies* en 1906 : « Garneau sait observer et rendre ce qu'il voit. Ce n'est pas un peintre sur toile, qui affectionne les grands sujets exigeant beaucoup d'air et de ciel, et qui empâte lourdement. Il saisit les nuances, ce qui est d'un artiste, et donne l'illusion du mouvement » (1907 : 172). Et c'est d'ailleurs ainsi, en donnant l'illusion du mouvement, que le poème accomplit avec le plus d'acuité son tableau : quand l'imprévu du monde perce à travers le silence et l'immuabilité du dessin, quand l'image que le poème

avait préparée, fixée, se déchire. Ce sont là de bien grands mots pour ces quelques détails érigés en symboles d'une inconstance universelle, mais ne mésestimons pas le poids que pouvaient avoir « un vent frais, un frelon bourdonnant, / une feuille entraînée au tournant d'une source » (Garneau, 1906 : 45) dans l'idéalisme contrefait où la poésie d'alors, et de plus en plus avec le régionalisme, trempait trop souvent ses paysages, en transmuant leur étrangeté la plus élémentaire en une image infaillible et réconfortante, faite pour illustrer, donner à croire.

Les poèmes d'Évanturel sont déconcertants pour cette raison, et la déférence silencieuse de notre époque à leur endroit est en quelque sorte gardienne de cette évidence : ils ne veulent rien dire. Et je dirais que leur principale ambition est de confronter le lecteur à cette absence de finalité. On ne peut acheminer ces descriptions, ces portraits, vers une morale qui leur serait antérieure ; plus encore, les histoires que raconte Évanturel, ses quelques paysages, semblent décliner tout idéalisme, toute « profondeur », enclore le potentiel sémantique du poème dans une évidence abrupte, dont on cherche en vain la raison d'être. « Il est dix heures du matin » (2004 : 118) : comment oublier ce vers emblématique, isolé en fin de poème comme un énoncé censé donner sens aux strophes qui précèdent, ce qu'il fait d'ailleurs, mais en condensant la scène (un intérieur bourgeois entrevu par la fenêtre, avec enfant qui dort) dans ce trait absolument neutre, énigmatique à force de netteté, irréfutable et, en cela même, équivoque.

Que peut-on dire d'un poème comme celui-ci, le sixième des dix « Croquis » signés Évanturel dans *L'Opinion publique* en février 1877 :

En juillet. L'air est pur et le matin superbe.
 À vingt pas du logis est assise sur l'herbe
 La famille ; un malade est au fond du fauteuil.
 Il pleut des rayons d'or. Le chien va fermer l'œil ;
 La tante vient d'ôter et remet ses lunettes.
 Le père a son enfant ; il lui fait des risettes.

Le dépose un instant à terre et le reprend.
Les oiseaux font du bruit. Le soleil est brûlant.
Des bateliers s'en vont en fumant sur la grève.
C'est un joli tableau ! Le grand-père se lève,
S'en va vers le logis et revient en boitant.
Puis, jetant son gourdin et d'un air triomphant,
Il approche, joyeux, des lèvres du malade,
Ce qu'il tient dans sa main – un bol de limonade (2004 : 296).

Rien, dans le poème, ne paraît justifier le tableau. Il est dit «joli», oui, mais quiconque a un peu lu les poèmes d'Évanturel reconnaît l'enthousiasme à moitié feint du narrateur, et la légèreté bucolique de l'épithète (l'air est pur, le matin superbe, le soleil brûlant, les rayons d'or, les oiseaux font du bruit...) est telle, sur le fond d'une scène par ailleurs aussi contingente, aussi réduite au relevé des gestes les plus négligeables, qu'on peut douter de la sincérité du peintre envers son motif, comme s'il raillait par là implicitement ses propres moyens. Il n'est pas exclu en effet qu'Évanturel ait ironisé sur l'*ut pictura poesis*, même si toute son œuvre est ouvertement placée sous le signe de la peinture. En outre, la poésie canadienne a toujours eu un faible pour «ce tableau toujours pareil de lumière et de paix» (1946 : 144) qu'évoquera Marie-Victorin. Le sujet de ce «Croquis» est peut-être justement la rencontre insoupçonnée de ce paysage idéal, vague héritage arcadien, avec un vieil homme qui revient de la maison, boiteux triomphant, porter aux lèvres du malade un vulgaire bol de limonade : sur fond d'éternité un peu désuète, gloire de l'anecdotique.

Contrairement aux poètes de son temps, Évanturel est toute-fois davantage un flâneur qu'un paysagiste. Il est moins souvent accoudé à sa fenêtre que celui, dans la rue, «qui regarde par l'embrasure du châssis» (Évanturel, 2004 : 114), voyeur attentif aux histoires qui circulent : des amoureux s'échangent un billet, les enfants n'osent approcher le curé venu faire sa visite, un opticien fume devant sa porte en fin de journée, une jeune fille a succombé et «la tristesse est assise à la place vacante» (2004 : 315). De flâneurs, les chroniques de l'époque en étaient pleines,

celles de Buies, d'Hector Fabre, de Napoléon Legendre... On trouve un «léger croquis» (1899: 31) de ce «type connu, le flâneur», dans les *Lettres et opuscules* d'Edmond Paré, ralentissant le pas dans les rues encombrées de la basse-ville, observant les calèches «se dandiner sur leurs grands ressorts», les «pâles silhouettes d'employés à travers les vitres noires de poussière» (1899: 33-34), toutes ces «vieilles maisons penchées sur la foule compacte, creusées par la pluie, noircies par le temps, avec leurs fenêtres semblables à autant d'yeux curieux et énormes» (1899: 34). Évanturel fut lui aussi, comme tout chroniqueur digne de ce nom, soucieux des types qui se rencontraient dans les rues. La plupart de ses poèmes sont avant tout des portraits de citoyens ignorant qu'on les observe, souvent pauvres et isolés, guettés par la mort comme Rodolphe, son voisin de pension, dont le fauteuil «a l'air de s'ennuyer» (2004: 134). Même quand il est question de saisons, l'Hiver est phtisique, Janvier écrit son nom dans le givre des fenêtres, le Printemps met une cravate de soleil. «Ce vieillard est toute une étude» (2004: 122), écrit le poète au sujet d'un portrait retrouvé dans un album de famille, mais pour dire de cet ancêtre «hanteur de goguettes» (2004: 121), qui n'a évidemment rien de glorieux, que ses «yeux roulent dans du sang» (2004: 122) quand on les regarde attentivement. Pourquoi tant de poèmes dédiés à ces pauvres oubliés et si peu empreints de compassion, sinon pour les meubles qui s'empoussièrent en leur absence, sinon pour la fenêtre à laquelle personne ne vient plus songer?

Les poètes de l'École littéraire de Montréal auront une tout autre manière de concevoir leurs portraits. Ce n'est pas un hasard si, disons entre 1895 et 1905, la poésie canadienne recourt à la peinture pour se tourner, cette fois, vers le visage. Comme l'écrit Boisclair, il s'agit avant tout pour Gill, Émile Nelligan, d'exprimer «l'âme du visage». Pour ce faire, le poète doit toutefois «quitter la réalité sensible» (2007: 143). C'est là l'occasion d'une «métaphysique du tableau» qui, par le truchement du regard enclos, met en question «le temps, la mort, la présence et l'absence de l'être» (2007: 144). Les quelques paysages qui

nous restent de cette période sont en fait, comme ceux d'Arthur de Bussières ou de Lucien Rainier, si une telle chose est possible, des paysages symbolistes, c'est-  dire des visions empruntant pour se dire la forme, le canevas du paysage, qu'il s'agisse des figures de givre sur les fenêtres ou de châteaux invariablement impénétrables. Dans une nouvelle autobiographique publiée dans *Les Soirées du Château de Ramezay* en 1900, Gill raconte l'histoire d'un peintre canadien à Paris, retiré dans sa mansarde, incapable de parvenir au but qu'il s'est fixé : « Tout s'écroulait, quand il lui fallait matérialiser dans les couleurs ces visions fugitives » (1900 : 153) reçues pendant la nuit. Le portrait répond en quelque sorte à cet épineux problème de la figuration symboliste, dans la mesure où le visage se donne précisément comme énigme, emblème d'un mystère intérieur et de visions dont nous n'avons pas la clef. Nelligan parle d'ailleurs de « scruter l'énigme des portraits » (1996 : 107), ce fond trouble d'images, de hantises dont le visage (qui vous regarde) est le témoin muet, comme cette vieille armoire dont les portes entrouvertes laissent voir « la spectrale mémoire » (1996 : 155). C'est pourquoi Jean Charbonneau n'a pas tort, dans l'importante conférence qu'il prononce le 7 avril 1899 devant les membres de l'  cole littéraire de Montréal, quand il soutient que le symbolisme mène à une « renonciation au visible, au fini, à l'imparfait, pour remonter vers les pays bleus du mystère et de l'extase » (Collectif, 1900 : 228). Les réticences de Charbonneau touchent principalement au mysticisme de la poésie symboliste, qu'il accuse « de séparer complètement l'art de la vie, c'est-  dire de spiritualiser, en quelque sorte, l'existence humaine, voulant la nature pour s'en servir comme d'un moyen et non comme d'un but » (Collectif, 1900 : 249).

Le travail d'Évanturel a justement consisté à donner aux choses, aux êtres, une matérialité niée de partout, autant par les symbolistes que par ceux qui voyaient dans l'âpreté, l'orgueil, l'immensité du territoire canadien « tous les aspects, toutes les énergies, toutes les vertus de l'  me canadienne » (Roy, 1907 : 375). Ses portraits n'ouvrent qu'à la disparition éventuelle ou

effective de leur modèle, ne cherchent qu'à « manifester le retrait où se tient cette présence » (Jean-Luc Nancy, cité par Boisclair, 2009) dans l'environnement abandonné qui continue d'être le sien. « Le dessin oublié dort sur le chevalet » (2004 : 315), lit-on dans « Le glas d'Henriette ». Et, après tout, ce ne sont guère là des types, mais, selon le préfacier d'Évanturel, Joseph Marmette, de « petits drames » qui « s'agitent dans un cadre de peu de dimension » (2004 : 51), rien que des exemplaires uniques en des circonstances uniques, entourés de meubles qui ne sont plus les mêmes, façonnés d'histoires qui s'avéraient fausses, comme ce collégien étrange et rêveur qui finalement, apprend-on au dernier vers, « toussait et crachait du sang toute la nuit » (2004 : 80).

Ironie du sort, Évanturel sera surtout reconnu, au début du siècle suivant, pour un poème intitulé « Le paysan », ajouté à la seconde édition de *Premières poésies* aux côtés du seul autre portrait type de son œuvre, consacré celui-là à « L'émigré ». L'un, pendant l'hiver, « bénit le ciel qui demain rendra fécond le sol qu'il aime » (2004 : 262) et « chante son humble chanson, dans un oubli complet du monde » (2004 : 261), tandis que l'autre, vagabond, « comprend mieux qu'il est seul sur la terre, et pleure au souvenir du sol qu'il a quitté » (2004 : 266). Les deux figures ont dû plaire à la nostalgie régionaliste, qui voyait s'évanouir un rapport à la terre que, depuis le premier quart du XIX^e siècle, des générations d'intellectuels et d'ecclésiastes s'étaient représenté comme le repaire ultime de la survivance canadienne-française. Au moment d'écrire « Le paysan », en 1883, Évanturel ignorait que son poème serait repris coup sur coup, vingt ans plus tard, dans les pages de *La Patrie*, du *Monde illustré* et de l'*Almanach des cercles agricoles de la province de Québec*. Mais le paysan était devenu entre-temps, après les grands découvreurs, la figure centrale de l'imaginaire national. Le meilleur exemple de ce transfert symbolique est la réponse de Madeleine, la future éditrice de *La Vie moderne*, à une question que lui proposait, en 1904, la rédaction du *Nationaliste* : « Quel est l'acte le plus patriotique dans l'histoire de la race française en Amérique ? » (1904 : 3). Madeleine hésite entre la découverte du Canada, les

fondations de Québec et de Montréal et les rébellions, pour finalement saluer le « geste auguste dont nous vivons depuis des siècles » (1904 : 3), celui de Louis Hébert, reprenant pour ce faire une métaphore répandue à l'époque : « Ce fut lui qui ouvrit les flancs de la terre canadienne » (1904 : 3). Il s'agit là, précise-t-elle, d'un « acte qui ne relève pas de l'épopée, un acte tout simple, que je n'hésite pas à mettre au-dessus de tous les hauts faits de nos preux, parce qu'il a eu une influence absolue sur la vie matérielle de la petite colonie française » (1904 : 3).

Cet acte, ce geste inaugural du paysan envers la terre, le régionalisme l'investira d'une symbolique qui renouvellera entièrement l'imagerie nationale, évidemment saturée de didactisme, mais dont il ne faut pas mésestimer l'horizon métaphysique. On s'en doute, ce mouvement fut propice à une variété de tableaux tout à fait incompatibles avec le prosaïsme d'Évanturel, parmi lesquels on peut ranger les *Croquis et marines* d'Ernest Chouinard ou le *Croquis du terroir* que Damase Potvin publie en 1925 dans *Les soirées de l'École littéraire de Montréal*, présenté comme la description détaillée d'un « [m]atin d'un dimanche d'été dans un village de colonisation ». Malgré l'étonnante acuité de ce dernier texte – dont témoignent, par exemple, ces « rouleaux de vapeur stationnés avant de partir pour le long voyage de l'espace » (1925 : 231) –, on devine très vite que ce relevé minutieux est fait pour aboutir à l'église, alors que « le village entier, choses, bêtes et gens semblent écouter l'écho du chant sacré » (1925 : 240). C'est que la figuration régionaliste est en quelque sorte contre-nature : elle est toujours au bord de nier son principe fondamental – cette description suffit – et de céder au moralisme et à l'exaltation patriotique ; elle s'arroge une faculté d'observation fondée sur la nuance et la vibration tout en cherchant avant tout à fournir une image commode du caractère intemporel ou « idéal », comme on le disait alors, de la nationalité. Sa fonction principale est de ressasser les mêmes repères rassurants d'une *imago* idyllique, d'un espace *in illo tempore* resserré aux alentours d'une chaumière dont les habitants gardent la pose éloquente des héros silencieux, selon un enjeu plus ou moins

conscient que Réjean Beaudoin a bien formulé dans *Naissance d'une littérature* : « Reconquérir le sol de l'antique patrie, mais le faire d'un geste neuf, d'une âme généreuse » (1989 : 143). Si les découvreurs ont fait place au paysan, c'est que l'univers éminemment codifié du régionalisme est d'abord celui d'une habitation exemplaire, doublée de l'idéalisation d'un temps immobile dont il serait la dernière incarnation, ou le « musée vivant », selon l'expression d'Anne-Marie Thiesse, « dépositaire par ses traditions des valeurs et de l'héritage nationaux transmis pieusement au fil des siècles » (2007 : 16). Le vent entonnant « la note où tremble un doux passé » (1974, v. 1 : 187) de la *Patrie intime* de Beauchemin, la vieille maison entourée d'enfants où monte la voix des morts de Blanche Lamontagne-Beauregard, expriment un devoir de fidélité envers une ancestralité évaporée, sanctifiant d'une aura pathétique les bœufs à contre-jour, le sempiternel retour des champs, la combien suave mélodie des saules, les fameux objets domestiques, le rouet, la huche à pain, le ber, « images de la douceur » (2004 : 30) que Grandbois, dans *Né à Québec*, oppose aux fers de hache et aux cordages, absents, comme il se doit, de ce petit monde anesthésié dans la brunante.

À première vue, l'univers des *Croquis laurentiens* est arrêté, lui aussi, dans la perpétuation d'un « ancien temps » mémorable. Marie-Victorin ne manque assurément aucune occasion de rappeler à ses lecteurs qu'en cet endroit, Charles Le Moyne ou Hertel de Rouville sont venus, des siècles auparavant, que « ce paysage-là, grandiose et inchangé, a rempli leurs yeux avides » (1946 : 81), tout comme les arbres de l'île Sainte-Hélène « racontent toujours le geste du grand soldat brisant sa bonne épée, et l'héroïque flambée des drapeaux vaincus » (1946 : 25). Du lac Témiscamingue aux îles de la Madeleine, le naturaliste est prompt à reconnaître cet « immortel reflet d'épopée » (1946 : 15) dont la littérature régionaliste est chargée comme des traces persistantes d'un âge d'or révolu. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'à sa manière, ce mouvement prend le relais de la fonction commémorative de l'épopée nationale, mais sur un mode élégiaque, avec une conscience de la précarité qui peut l'apparenter à

la poésie lyrique, avec laquelle il partage également un certain culte de l'intimité et de la vie quotidienne. Comme l'Évangéline de cette gravure dont parle Antoine Bernard, accrochée, paraît-il, dans tous les foyers acadiens, le paysage régionaliste est « héroïquement drapé dans son deuil » (Lambert, 2005 : 50). C'est un paysage crépusculaire au sens où la gloire nationale subsiste en lui à l'état de vestiges obstinés, de monuments incorruptibles à la loi du temps. L'héroïsme de l'épopée, écrit Harold Bloom, tient d'une persistance « *contra naturam* » (2005 : XIV).

C'est aussi le rôle de l'épopée que d'alourdir le sens d'un geste en ralentissant son exécution, de réitérer une parole auguste, de ritualiser certaines scènes pour les maintenir hors du temps dans le sanctuaire de la mémoire commune, suspendues dans un hiératisme souverain, autrement dit, de sacraliser en pétrifiant. Tel est d'ailleurs le premier attribut du paysage régionaliste, sa lenteur. On est devant lui comme en train de contempler cet arbre que Marie-Victorin dit « figé dans une attitude éternelle » (1946 : 83). En fait, nous parlons moins d'un paysage que d'une image ou, plus exactement, du souvenir d'un paysage, fait pour résister au temps, invariable en ses assises mythiques un peu surfaites. Il en est ainsi parce que l'univers dont il est question, qu'on voudrait peindre dans son immédiateté, est en réalité envisagé, chanté, comme étant mort et donc engagé dans un processus d'immortalisation comme Roland sur le champ de bataille, agonisant éternellement dans l'espace ouvert par le son du cor. On peint cet univers pour le sauver. On croit le voir alors qu'on l'évoque, on l'honore. Dès l'ouverture des *Croquis laurentiens*, l'auteur annonce qu'il s'adresse avant tout au lecteur sensible à « l'âme des choses révolues » (1946 : 13) et ne cache pas son ambition d'« empêcher de mourir tout à fait » (1946 : 15) ces vieilles maisons « chargées de souvenirs, d'images anciennes, de parfums d'âmes ancestrales et obscurément proches » (1946 : 15). Son préfacier, le franciscain Ernest Bilodeau, le remercie d'avoir su « arrêter en leur course fugitive et fixer en [son] livre » (1946 : 3) ces quelques scènes mémorables avant que la fumée des villes ne les dissimule, comme « les plantes

utiles et les fleurs odorantes dont [il a] rempli en même temps [son] herbier de botaniste» (1946: 3).

Or, c'est justement l'œil du naturaliste qui nous empêche de considérer ces croquis comme de simples cartes postales d'un monde oublié des poteaux télégraphiques. À force de « tourner en rond dans le cercle de l'heure des vaches et de la jument grise » (1971: 157), comme l'écrira Marie-Victorin, le régionalisme tombait peu à peu dans le discrédit. En principe, et les *Récits laurentiens* en sont la preuve, il partageait les idéaux de ce mouvement et, surtout, son espoir en une littérature capable d'exprimer le caractère fondamental de la réalité canadienne. Mais la nature qu'il voulait mettre dans ses croquis ne pouvait se résumer à cet ensemble de clichés autour desquels se consolidait l'identité nationale. Ils finiront à ses yeux, comme nous le verrons, par témoigner d'une flagrante absence au monde.

S'il paraît hésiter à endosser cette « marotte » bien répandue qui consiste à « trouver partout matière à symbolisme » (1946: 64) – car, explique-t-il, « chacun regarde la nature avec les yeux qu'il a, vibre devant les paysages avec l'âme qu'il s'est faite, ou que lui ont faite ses atavismes et son éducation » (1946: 65) –, c'est que la nature demeure pour lui absolument irréductible aux projections affectives ou idéologiques. Libre à nous d'y contempler nos propres images, indéchiffrable est cette composition hasardeuse en raison d'une étrangeté intrinsèque dont l'examen détaillé du scientifique ne fait visiblement qu'approfondir le mystère. Marie-Victorin avait conscience d'une « analogie universelle où Science et Poésie se rencontrent dans l'Unité » et prétendait que cette dimension suprasensible avait son point de départ dans la matière, qu'il fallait, afin d'y accéder, « fouiller le cœur des choses pour y découvrir des analogies de détail » (1971: 149). Cela, il ne le formulera que bien plus tard, dans les années 1930, mais les *Croquis laurentiens* laissent déjà percer cette recherche des fondements cachés du visible dans la diversité infinie des phénomènes. À un moment, au cimetière, en contemplant des arbres enchevêtrés, il s'interroge: « Pourquoi cet ensemble de hasard m'émeut-il tant? Ce désordre est-il donc

beauté? Ou bien, n'est-ce pas plutôt l'âme fruste de lointains ancêtres qui remonte en moi?» (1946: 37). L'esthétique des *Croquis laurentiens* se résume à cette indécision. De quel fond mal exploré la nature tire-t-elle fascination? Quel atavisme insoupçonné veille en nous, qui nous lie aussi obscurément à cette chaîne interminable des éléments? La nature est sans réponse. Marie-Victorin la nomme la Grande Muette. Il revient à quelques reprises sur ce «mutisme des choses» (1946: 38) où il semble trouver une forme de réconfort, comme s'il entraînait là dans le centre intime du territoire. Et rien n'est plus étranger aux chères images du régionalisme que cette intuition qui remplace l'âme canadienne et ses codes par le règne de forces innommables.

Cela n'empêche pas l'univers des *Croquis laurentiens* de rester fidèle à la nostalgie des choses révolues, de rayonner d'un héroïsme latent, d'une gloire vétuste. Mais on doit ajouter: sur le fond d'une antécédence beaucoup plus vaste et indécise, qualifiée d'archaïque. En effet, Marie-Victorin revient sans cesse à d'autres signes plus anciens, à des signes d'avant l'homme, comme pour rappeler la souveraineté préhistorique du sol sur les humbles traces des ancêtres. Chaque chose, dans ces croquis, «raconte son origine» (1946: 35), mais une origine qui voudrait se perdre dans la nuit du légendaire, au moyen d'un langage qui se donne en silence: «Autour de vous la roche grise, polie par les glaciers préhistoriques, mordue par le chancre des lichens, sonne sous le pied et ressuscite un passé fabuleux et muet» (1946: 33). Même fascination pour cet «énorme granit» égaré au milieu d'un champ, gardant «la pose de hasard qu'il avait avant l'histoire» (1946: 40). Deux moments parmi d'autres d'une rêverie géologique qui traverse les *Croquis laurentiens*, fortement inspirée des chroniques et des ouvrages de géographie d'un auteur que Marie-Victorin admirait beaucoup, Arthur Buies, pour qui le nord du Québec «avait gardé l'empreinte primitive d'une grandeur à lui propre» (1889: 6). Il est étonnant comme les premiers écrivains canadiens profitèrent des découvertes de la géologie moderne (introduites par Alphonse Gagnon et J.-Clovis Kemner-Lafamme à partir de 1860) pour insister sur l'ancienneté

antédiluvienne de leur environnement, au sein duquel l'histoire nationale était venue s'inscrire comme les notes d'un hymne enfin trouvé pour ces portées millénaires. De leur côté, Chateaubriand ou Alexis de Tocqueville étaient plutôt venus trouver ici la dernière barrière de la civilisation, là où « l'homme n'a point fixé sa demeure et où règnent encore une paix profonde et un silence non interrompu » (Tocqueville, 2003 : 84). Les premiers voulaient se donner un passé, des traces, les seconds retrouver une aube, des paysages encore intacts. Il suffit d'ouvrir une page des *Croquis laurentiens* pour constater à quel point tout est vieux, illustre, honorable, même dans un village de colonisation comme Saint-Colomban : le passage répété des charrettes de colons a fini par creuser une ornière dans un galet gigantesque. Un fait d'une grande importance est cependant à souligner : à aucun moment, les signes gravés par l'Histoire dans la pierre du continent ne sont rangés à l'enseigne d'un messianisme fondateur ; aucune destinée providentielle, en eux, n'était en train de s'accomplir. Le seul ordre qui préside à cet univers est celui des cycles et des fluctuations, ce que Marie-Victorin appelle « la puissance génératrice de la terre » (1971 : 152), ses « forces de vie tendues contre les forces de mort » (1946 : 131), ou encore « les liens intriqués qui unissent les êtres, le réseau vivant dont l'homme lui-même n'est qu'une maille solitaire des autres mailles » (1971 : 147). Le « vent de prophétie » (1946 : 28) soufflant sur Longueuil n'est que la « brise dégoûdrie » qui, au mois de mars, annonce la fonte des glaces sur le fleuve.

Au fond, en rappelant à tout moment cette mémoire du paysage, Marie-Victorin amène son lecteur à concevoir un fait d'une grande étrangeté : il s'agit encore là, même aujourd'hui, alors que nous y sommes et malgré nous, d'un paysage archaïque. Et pour s'en rendre compte, le voyageur dispose de ses sens et d'eux seuls. Tout repose en eux. Aucune image préconçue ne saurait ramener ces phénomènes à la cohérence d'un dessein dont nous aurions la clef, au mépris de leur évidence concrète. On est plutôt devant eux comme en éveil à ce qui ne survient qu'une

seule fois, dans l'impossibilité d'évaluer le concours vertigineux qu'il a fallu pour en arriver là.

Voilà justement ce qui fait des *Croquis laurentiens* de véritables tableaux, au contraire de tant d'autres croquis régionalistes : leur univers refuse de se laisser inclure dans une image. Tout le sensualisme de ces croquis réside dans l'isolement de certaines aires (certains « détails », comme ceux d'un tableau) où le rapport des éléments entre eux est le plus intense, les forces les plus mouvementées, mais aussi où les sens se heurtent à l'insuffisance de leur faculté systématique. Marie-Victorin est attentif à ces moments de grand embrouillement où l'écriture est envahie par une myriade de sensations, comme à propos de cette rivière à demi plongée dans les ténèbres, « mosaïque indécise où tout se double, se répète et se confond » (1946 : 39), ou bien entourée de l'un de ces paysages sonores qui parsèment les *Croquis laurentiens* : « En écoutant bien, je perçois la clameur assourdie faite du choc menu des choses innombrables : frémissement des millions de feuilles, petits flots qui s'écrasent sur la pierre, ardente vibration des insectes enivrés de lumière » (1946 : 67). L'un des traits de l'écriture du croquis réside dans cette manière d'être excédé généreusement, de se plaire à éprouver les limites de son pouvoir évocateur. Il est très peu question de peinture dans les croquis de Marie-Victorin, sauf à une occasion, justement pour s'affliger de l'indigence de sa palette, sur le pont du traversier reliant Longueuil à Montréal :

Ce ne sont là que quelques notations, quelques couleurs, mais comment peindre au naturel le protéisme du flot humain qui passe ! Mieux vaudrait essayer, avec un vrai pinceau, de jeter sur la toile cette inexprimable glaucescence des eaux vivantes que les aubes des grandes roues font bouillonner autour de nous ! (1946 : 27)

Ici encore, comme c'est souvent le cas à l'époque, l'écriture ne révèle son désir de peindre que parce qu'elle aime à manifester sa pauvreté d'image à rendre le monde. Et que d'enthousiasme dans cette humilité ! C'est dire l'utopie, le modèle

inaccessible dont l'écriture avait besoin, auquel elle se réfère non pour s'y mesurer sincèrement mais, au contraire, pour insister sur ses limitations, sa moindre envergure devant l'énorme tâche qui l'attend. Bien sûr, il s'agit là d'une pirouette rhétorique, mais elle dissimule une implication précieuse, la révélation d'une étrangeté, d'une complexité infinie : le monde, que l'écriture, à peu de frais, par un heureux renversement, semble ainsi toucher du doigt. Le paradoxe est qu'elle se dit volontiers esquisse, croquis, mais ne parvient jamais autant à usurper le regard du peintre qu'en trahissant l'image qu'elle prétend être. Car le monde ne saurait être aussi présent que dans ces notations trop impropres à le dire, dans ces quelques traits qui ne sont que l'aperçu d'une matière impossible à épuiser, insaisissable en son «protéisme».

Quinze ans plus tard, Marie-Victorin saluera l'auteur de *Menaud, maître-draveur* pour avoir su «appeler les choses de son pays par leur juste nom» (1971 : 149), contrairement à ses prédécesseurs qui chantaient la nature canadienne tout en admirant ses primevères et ses bruyères, c'est-à-dire, note-t-il au passage, avec «des mots faits dans un autre monde et pour d'autres objets, mots qu'il faut reforger, ployer et réassocier pour leur faire exprimer adéquatement quelque chose de nouveau, de différent, de jamais lu» (1971 : 149). Et par cette connaissance approfondie de la réalité géographique américaine, Félix-Antoine Savard serait parvenu à l'affranchir des clichés qui en voilaient depuis longtemps la complexité, la rendant accessible à l'expérience par les sens, comme à toute forme d'intimité cosmique :

Loin de désincarner symboliquement les êtres, il fait alliance avec ceux qui remplissent notre forêt, ce hérissément infini de conifères, sur les flancs figés du granit laurentien. Ce n'est pas une collectivité symbolique qui lui parle, c'est chaque chose, chaque bête, chaque épisode menu qui se joue depuis toujours dans les recoins de sa forêt, dans sa rivière grondante, sous son ciel charlevoisien. Il sait tout, parce que tout lui parle, jusqu'à lui arracher son secret de ligne, de couleur et de mouvement (1971 : 149).

Des années auparavant, un précurseur méconnu de Marie-Victorin, l'abbé Kemner-Laflamme, formulait un constat semblable: «La nature végétale semble, jusqu'ici, avoir échappé à l'observation, un peu superficielle, des artistes du vers» (1892: 190). Dans son article «La poésie chez les plantes», le professeur de biologie et de géologie au Petit Séminaire de Québec se navrait que les poètes de son temps fussent devant la nature comme «ces ignorants de l'art qui ne voient guère, dans un musée de peintures, que les couleurs plus ou moins vives dont les artistes ont recouvert leurs toiles» (1892: 190). Il ajoutait: «La partie artistique et intellectuelle leur échappe complètement» (1892: 190).

En 1958, Victor Barbeau saluera Marie-Victorin pour avoir tenté d'éveiller ses contemporains à leur rapport «gauchement livresque» (1967: 65) avec la nature de leur pays, signe le plus probant d'un esprit déraciné, incapable de toute proximité, réduit à une irréalité que confirment tant d'œuvres «sans point d'appui dans le charnel et le mystique» (1967: 66). Le jugement est juste si l'on réduit la littérature canadienne-française à son seul versant patriotique. Mais Barbeau oubliait qu'auparavant, un poète comme Lozeau, qui fut si attentif aux variations élémentaires du paysage, avait relevé une contradiction analogue à propos de «tous ceux qui ont tenté la peinture de nos sites pittoresques, sauvages, montagneux» (Lozeau, 1904: 4). «La description n'était pas leur part», écrivait Lozeau. «Loin d'exalter les charmes de la nature qu'ils prétendaient glorifier, ils les ont dépréciés» (1904: 4). C'était en 1904. Hector Garneau allait publier chez Beauchemin les poèmes de son père, Alfred, dont Lozeau devait parler comme d'un maître, et, avec lui, d'autres poètes de la seconde génération de l'École littéraire de Montréal (pensons aux trois autres Albert: Ferland, Dreux et Laberge) allaient recentrer la littérature canadienne sur une expérience plus simplement descriptive du paysage, qu'on doit distinguer de la contrefaçon régionaliste qui naissait au même instant. La série des «Tableaux» qui ouvrent *Les forces* d'Alphonse Beaugard est un bel exemple de ces paysages sans prétexte, à rebours de

toute idéologie, comme son beau «Croquis» en prose publié dans *Le Terroir* en 1909. En fait, l'art du croquis analysé chez un écrivain dit «régionaliste» comme Marie-Victorin était répandu dans des poèmes et des chroniques depuis le début du siècle, et de manière encore plus généralisée qu'au siècle précédent. L'engouement de nombreux littérateurs pour la peinture est indissociable de l'apprentissage d'un rapport plus intime à leur environnement, mais dans la mesure où il a servi d'intermédiaire, de «cadre» à un processus d'objectivation nécessaire à la prise en compte de cet espace comme altérité plutôt que comme support idéologique. Marie-Victorin peut bien nier que la proximité de Savard avec le «secret de ligne, de couleur et de mouvement» de chaque chose est le contraire d'une «désincarnation symbolique» – elle en est aussi le fruit insoupçonné. Nulle communion avec l'espace, nul investissement ontologique de celui-ci ne seraient possibles sans un désinvestissement préalable des figures séculaires de la nationalité qui le recouvraient. Ce fut la tâche d'Alfred Garneau, du premier Beauchemin, d'Évanturel et de quelques autres, mais hésitons plus longuement avant d'en faire les hérauts solitaires d'une modernité en germe : ils furent tentés, chacun le fut, par ce pouvoir civilisateur de la mythologie nationale, dont il faut bien avouer que nous sommes insensibles à la nécessité profonde. Comme nous ignorons exactement dans quelle mesure la naissance d'une écriture du paysage a pu impliquer, dans la poésie canadienne comme dans l'histoire de la peinture, cette «laïcisation des éléments naturels» (1997 : 69) dont parle Alain Roger à propos des peintres flamands, dans le *Court traité du paysage* – une laïcisation qui institue «le pays en paysage» (1997 : 73) : les figures religieuses et nationales détrônées du monde, les acteurs évacués au profit d'un décor qui n'en est plus un, mais une étendue subjuguante, injectée du mystère des choses qui ne sont là que pour elles-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

- ARLES, Henri d' (1913), *Eaux-fortes et tailles-douces*, Québec, Laflamme & Proulx.
- ARLES, Henri d' (1929), *Horizons*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française.
- BARBEAU, Victor (1967), «La danse autour de l'érable», dans Guy SYLVESTRE et H. Gordon GREEN, *Un siècle de littérature canadienne/A Century of Canadian Literature*, Montréal/Toronto, Éditions HMH/The Ryerson Press, p. 62-67.
- BAUDELAIRE, Charles (1998), *Critique d'art*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio essais».)
- BEAUCHEMIN, Nérée (1973-1974), *Nère Beauchemin: son œuvre*, édition critique de Armand Guilmette, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 3 volumes.
- BEAUDOIN, Réjean (1989), *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Montréal, Boréal.
- BLOOM, Harold (2005), *The Epic*, Philadelphia, Chelsea House Publishers.
- BOISCLAIR, Antoine (2007), «Présence et absence du portrait à l'École littéraire de Montréal. Les exemples de Charles Gill et d'Émile Nelligan», *Études françaises*, vol. 43, n° 2, p. 131-157.
- BOISCLAIR, Antoine (2009), *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides. (Coll. «Nouvelles études québécoises».)
- BONNEFOY, Yves (1999), *Le nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)
- BUIES, Arthur (1884), «Un soir sur la grève», *Nouvelles Soirées canadiennes*, vol. 3, p. 483-491.
- BUIES, Arthur (1889), *L'Outaouais supérieur*, Québec, C. Darveau.

LIGNES CONVERGENTES

- CHEVRIER, Rodolphe (1891), «Notes et croquis», *Le Monde illustré*, 17 octobre, p. 370.
- COLLECTIF (1900), *Les soirées du Château de Ramesay*, Montréal, Eusèbe Senécal & Cie.
- COLLECTIF (1925), *Les soirées de l'École littéraire de Montréal*, Montréal, s. é.
- ÉVANTUREL, Eudore (2004), *Œuvre poétique*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Prose et poésie».)
- FAUVETTE (1898), «À tire d'aile», *Le Monde illustré*, 17 septembre, p. 311.
- GARNEAU, Alfred (1906), *Poésies*, publiées par son fils Hector Garneau, Montréal, Beauchemin.
- GILL, Charles (1969), *Correspondance*, réunie, classée et annotée d'après les originaux par Réginald Hamel, Montréal, Parti pris.
- GRANDBOIS, Alain (2004), *Né à Québec*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- HESSE, Hermann (2008), *L'art de l'oisiveté*, Paris, LGF. (Coll. «Le Livre de poche».)
- JENNY, Laurent (2002), *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Perspectives littéraires».)
- KEMNER-LAFLAMME, J.-Clovis (1892), «La poésie chez les plantes», dans *À la mémoire d'Alphonse Lusignan. Hommage de ses amis et confrères*, textes réunis par Jacques Auger, Montréal, Desaulniers et Leblanc, p. 189-205.
- LAMBERT, Vincent C. (2005), *Une heure à soi. Anthologie de billettistes (1900-1930)*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Poche».)
- LOZEAU, Albert (1904), «Émile Nelligan et l'art canadien», *Le Nationaliste*, 13 mars, p. 4.
- LOZEAU, Albert (1907), «Les "Poésies" d'Alfred Garneau», *Revue canadienne*, vol. 53, n° 1 (1^{er} février), p. 169-180.

L'ART DU CROQUIS AU CANADA FRANÇAIS

- MADELEINE (1904), « Les héros », *Le Nationaliste*, 10 juillet, p. 3.
- MARCOTTE, Gilles (1970), *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH. (Coll. « Constantes ».)
- MARIE-VICTORIN (1946), *Croquis laurentiens*, Montréal, Librairie des Frères des écoles chrétiennes.
- MARIE-VICTORIN (1971), *Pour l'amour du Québec*, introduction de Hermas Bastien, Sherbrooke, Éditions Paulines.
- NELLIGAN, Émile (1996), *Poésies complètes*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- PARÉ, Edmond (1899), *Lettres et opuscules*, Québec, Dussault & Proulx.
- ROGER, Alain (1997), *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)
- ROY, Camille (1907), *Essais sur la littérature canadienne*, Montréal, Beauchemin.
- TANGHE, Raymond (1929-1930), « Vers les pays d'en haut », *Le Canada français*, vol. 17, p. 300-316.
- THIESSE, Anne-Marie (2007), « Au cœur du régionalisme : la définition de la culture populaire », dans Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Éditions Nota bene, p. 15-23.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (2003), *Regards sur le Bas-Canada*, choix de textes et présentation de Claude Corbo, Montréal, Typo.
- UN SOLITAIRE (1898), « Mon séjour », *Le Monde illustré*, 15 octobre, p. 371.
- VACHON, Georges-André (1969), « Une tradition à inventer », dans *Littérature canadienne-française. Conférences J.A. de Sève 1-10*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 267-289.
- WILDE, Oscar (2000), *Intentions*, traduction de Philippe Neel, présentation et notes de Carle Bonafous-Murat, Paris, Le Livre de poche.

L'ART ET LA FOI.
LA PEINTURE VUE
PAR LES ROMANCIERS QUÉBÉCOIS

Antoine Boisclair

Université Laval

Face au tableau qu'il admire et dont il aimerait restituer la présence, l'écrivain fait l'expérience de l'humilité. Avec ses pauvres mots, ses métaphores ou ses *ekphrasis* qui ne parviennent jamais à traduire efficacement ce qu'il voit, il découvre l'abîme séparant les images visuelles du langage écrit. Il se heurte au silence de l'œuvre d'art, à sa résistance obstinée qui pourtant attire le regard. Mais dans ce mouvement d'attraction et de répulsion, de voilement et de dévoilement, c'est la nature même de l'expérience esthétique qui est en jeu : le tableau, tel un puits sans fond où le moi s'égare, devient le lieu d'un curieux transfert, la scène où s'effectue un échange à la fois incomplet et injuste entre celui qui voit et ce qui est vu. Si la peinture appelle les mots – si les tableaux « donnent lieu à parole » (1999: 98), comme le remarquait Francis Ponge –, les mots nous sont en revanche toujours retirés par l'œuvre qui les avale. Ce serait l'un des fondements paradoxaux du dialogue entre la littérature et les arts visuels, un dialogue de sourds (ou d'aveugles?) reposant sur le

fait que la parole suscitée par l'image dénature forcément cette même image¹.

Parce qu'elle impose le silence et transcende les explications, mais aussi parce qu'elle crée des communautés et instaure un espace sacré, l'expérience esthétique s'apparente également au sentiment religieux. Elle ravit, illumine et dévoile des vérités, disaient autrefois les critiques d'art. Ainsi, dans les salles silencieuses d'un musée ou devant les tableaux qui l'interpellent, l'écrivain se retrouve parfois dans un espace sacré, un *templum*. Entre lui et l'œuvre, une distance se crée qui le tient en respect. Plus encore, il trouve, comme Bergotte dans *À la recherche du temps perdu*, un sens à sa vie grâce au détail d'un tableau. L'expérience esthétique prend alors des allures de révélation. Elle permet à l'écrivain d'accéder à une forme d'absolu.

On ne s'étonne guère, dans cette perspective, que l'histoire de la relation entre la littérature québécoise et la peinture se soit développée sous le signe de la religion. Cela s'explique par les tableaux auxquels les écrivains du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e ont accès – tableaux représentant pour la plupart des scènes ou des personnages bibliques –, mais aussi par la prégnance, jusqu'à aujourd'hui, du sacré dans les écrits sur l'art. Chez plusieurs poètes et romanciers québécois, le discours sur la peinture est le lieu d'un questionnement spirituel, d'une valorisation ou d'une reconquête de la foi. L'émotion esthétique à laquelle nul mot ne répond est vécue comme une « illumination », une « grâce » ou un « enthousiasme », soit, étymologiquement, une impression d'être habité par le divin. Les exemples abondent, parmi les écrivains canadiens-français, où la contemplation d'un tableau donne lieu à ce type de lyrisme. Il suffit à cet égard de lire les poèmes d'Émile Nelligan sur le « divin Corrège » (1997 : 248) ou sur Fra Angelico (1990 : 227), envisagé comme

1. Certains phénoménologues parlent à ce sujet d'un « paradoxe de la donation ». Dans l'expérience esthétique, écrit Alain Bofand en s'inspirant des travaux de Jean-Luc Marion, « ce qui m'est donné m'est donné pour m'être repris » (1995 : 7).

un véritable saint, mais aussi les proses d'Hector de Saint-Denys Garneau sur la peinture, imprégnées d'un lexique lié à la grâce et à la foi. Après la Révolution tranquille, certains poètes comme Jacques Brault et Fernand Ouellette vont eux aussi envisager l'émotion esthétique en des termes spirituels. Ainsi, à propos d'une toile de Gérard Tremblay, dont le sujet n'a semble-t-il rien de religieux, Brault parle d'«illumination», de «quelque chose qui transcende toutes les interprétations» (1980: 137). De manière plus générale, Ouellette affirme pour sa part que «le tableau et le poème sont des espaces concentrés de radiation spirituelle» (1996: 99).

Dans le domaine du roman, les personnages peintres ou les discours sur la peinture semblent avoir été touchés par ces «radiations spirituelles». S'il existe au Québec une tradition de romans consacrés à la peinture ou de récits mettant en scène un peintre, tradition qui en France trouve ses origines chez Honoré de Balzac (*Le chef-d'œuvre inconnu*), les frères Goncourt (*Manette Salomon*) et Émile Zola (*L'œuvre*), celle-ci s'est construite en dialogue avec le discours religieux, mais aussi au regard d'un questionnement plus général sur la foi et le sacré. Les prochaines pages, qui porteront principalement sur des proses d'Albert Laberge, de Gabrielle Roy, de Robert Élie et de Ouellette, tenteront de mettre en lumière cet aspect. Elles viseront aussi à établir des filiations entre certains romanciers qu'on regroupe rarement sous une même bannière.

LES BONS SENTIMENTS D'ALBERT LABERGE

D'un point de vue historique, Napoléon Bourassa est le premier romancier canadien-français à s'impliquer activement dans le milieu de l'art. Il y est parvenu en collaborant à l'Académie royale des arts du Canada, en produisant des murales à caractère religieux, en écrivant des critiques pour la *Revue canadienne*, mais aussi en donnant des conférences sur la peinture et des cours de dessin à l'École normale Jacques-Cartier. Si son roman

historique consacré à la déportation des Acadiens, *Jacques et Marie*, ne touche pas le domaine de la peinture, Bourassa a écrit quelques réflexions sur l'art qui, par leur caractère conservateur et dogmatique (il s'agit essentiellement de mettre l'art au service de la religion), illustrent bien les discours de l'époque. Dans une conférence prononcée à l'Art Association of Montreal et reprise ensuite dans la *Revue canadienne* en 1864, Bourassa affirme ainsi que «de tous les temps et chez tous les peuples, la religion ou plutôt la divinité, sous quelque forme qu'on l'ait conçue ou adorée, a toujours été la première inspiratrice de l'art» (1865: 173).

On ne lit guère aujourd'hui Bourassa, et son influence chez les écrivains canadiens-français qui se sont intéressés à la peinture par la suite est difficile à mesurer dans la mesure où personne ne s'y réfère explicitement. Dans la même veine religieuse cependant, mais avec un style beaucoup plus achevé, Henri d'Arles publiera une cinquantaine d'années plus tard quelques essais sur l'art qui seront réunis dans *Eaux-fortes et tailles-douces* (1913). Dans un long texte intitulé «L'Église et les arts», d'Arles en arrive plus ou moins au même constat que Bourassa: «pendant des siècles même, l'Église a été la seule école, la seule maîtresse d'art qu'il y eut dans tout l'univers civilisé» (1913: 77). D'une culture beaucoup plus vaste que Bourassa, d'Arles interroge dans *Eaux-fortes et tailles-douces* les chefs-d'œuvre du Louvre et de la Renaissance italienne. Surtout, il peut être envisagé comme l'un des premiers prosateurs canadiens-français à employer un lexique pictural de manière aussi constante (il intitule ses essais «Esquisses orientales» ou encore «Pastels»). Il faudra cependant attendre encore quelques années avant que le thème de la peinture entre dans le domaine de la fiction narrative au Québec.

Si la «littérarité» du prosateur d'Arles, qui se manifeste surtout par l'emploi des métaphores et par un lyrisme affiché, ne fait aucun doute, la peinture ne donne jamais lieu chez lui à une fiction narrative. Le premier «récit de peintre» – ou du moins la première fiction narrative mettant en scène un peintre – pourrait

cependant avoir été rédigé par Laberge, auteur de nombreuses critiques d'art, publiées pour la plupart dans *La Presse* entre 1915 et 1938, de deux recueils d'essais consacrés en partie à la peinture (*Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, 1938, *Journalistes, écrivains et artistes*, 1945) et – la chose est moins connue – d'une plaquette publiée en 1949 et intitulée *Charles de Belle, peintre-poète*.

Comme l'ont remarqué Gérard Bessette et Jacques Brunet, qui ont tous deux commenté le parcours de Laberge, on s'étonne à première vue des différences de ton et de style entre le très sarcastique roman qu'est *La Scouine* et les réflexions plutôt mièvres contenues dans les proses sur la peinture. À ce sujet, le critique Brunet est radical : « il y a un abîme entre le réalisme et le pessimisme de *La Scouine* et les élans religieux d'un Lucien Rainier ou la délicatesse un peu mièvre des portraits d'enfants de Charles de Belle. De même, serait vaine toute tentative de trouver des traits communs à tous ces artistes » (1969 : 88). En effet, les critiques d'art de Laberge ne reposent sur aucun programme esthétique et semblent décalées par rapport à l'ironie du romancier. Qui cherche en lui un défenseur de l'art moderne ou du réalisme rencontrera plutôt un journaliste qui se contente généralement d'encourager les talents canadiens. Parmi les artistes dont il parle dans *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, peu sont d'ailleurs passés à la postérité, hormis Marc-Aurèle Fortin, Maurice Cullen et Alfred Laliberté.

La plaquette intitulée *Charles de Belle, peintre-poète* n'est cependant pas sans intérêt puisqu'elle inaugure une série de thèmes qui réapparaîtront par la suite dans les romans québécois liés à la peinture. Surtout, ce livre comptant une soixantaine de pages, s'il se présente comme une monographie (il s'agit avant tout de présenter la vie et l'œuvre d'un artiste), constitue sans doute la première œuvre de fiction consacrée à un peintre au Canada. Ce qui mérite notre attention ici est moins l'œuvre de Belle (ses pastels représentant des madones, des enfants et des scènes bibliques n'ont aucun lien avec *La Scouine*, et bien peu se souviennent aujourd'hui de cet artiste ridiculisé par Henri

Girard²); plutôt, c'est le parcours du peintre de Belle, sa vie de bohème et ses déboires qui deviennent objets d'intérêt. Né à Budapest en 1873, de Belle, qui a vécu à Anvers, à Paris, à Londres et à Montréal, connaîtra en effet toutes les misères associées traditionnellement à la figure de l'« artiste maudit », refusant par principe que certaines personnes lui achètent ses tableaux :

Un jour que sa bourse était à sec et que le spectre de la famine apparaissait menaçant, l'on sonna à sa porte [...]. C'était le propriétaire de l'une des plus considérables et des plus importantes brasseries de Londres qui approvisionnait de bière une grande partie des tavernes de la cité. Il expliqua qu'il avait vu quelques tableaux de l'artiste dans la maison d'un ami et il désirait en acquérir une couple pour lui-même [...]. Après quelques minutes d'un examen silencieux, le visiteur, désignant deux tableaux, déclara :

— Ces deux sujets me plaisent beaucoup et je vais vous les acheter.

— Je regrette, mais vous ne pouvez acheter mes tableaux, déclara clairement de Belle.

— Je ne peux pas acheter vos tableaux ? Incroyable ! Mais pour quelle raison ? Vous travaillez pour gagner votre vie, n'est-ce pas ?

— Je refuse de céder mes œuvres pour de l'argent provenant de la vente de boissons alcooliques (1949 : 19).

La mise en récit de ce passage, appuyée par le marqueur temporel du début (« Un jour ») et par la présence des dialogues, montre bien qu'il ne s'agit plus ici d'une critique d'art conventionnelle ou d'une monographie ordinaire. Cette étude s'apparente davantage à une fiction et de Belle, à un personnage dont l'orgueil et la pauvreté rappellent à certains égards Claude Lantier, le protagoniste de *L'œuvre* de Zola. Mais contrairement

2. Dans son compte rendu du Salon du printemps de mai 1930, Girard est sans pitié : « Voici le prince de la peinture en série : M. Charles de Belle et son éternelle sarabande de femmes et de jeunes filles ennuagées. Suis-je trop sévère en proclamant ses envois de la plus complète insignifiance ? » (1930 : 10).

à Lantier, le personnage de Laberge ne défend pas l'art moderne : ses tableaux, dont quelques-uns sont décrits à l'aide d'*ekphrasis*, représentent pour la plupart des thèmes religieux et ne transgressent aucunement les lois de la représentation. Immigré à Montréal en 1911, à une époque où la peinture moderne n'a pas encore supplanté l'art religieux, de Belle trouve au Québec un public plus réceptif, sans parvenir toutefois à s'extraire de la pauvreté matérielle. Le thème de la pauvreté constitue d'ailleurs un des enjeux principaux de ce livre étrange :

L'immense pitié qui est au cœur du Peintre-Poète a été exprimée à maintes reprises par ses visions de déshérités de la vie, de déchus, d'infortunés qui traînent de par le monde leurs malheurs et leurs misères. C'est un cortège de personnages à la tête courbée, ployée par la destinée. En tête vient le Christ ; viennent ensuite les errants, les pèlerins, les abandonnés, ceux qui méditent (1949 : 43).

Ainsi se met en place une figure que l'on retrouvera plus tard chez Élie et Roy : celle du peintre qui, à la manière du Christ, souffre pour les autres ; celle de l'artiste vertueux et authentique préférant la pauvreté aux compromis qui lui permettraient de s'insérer dans le monde de l'art. « Peintre de la souffrance et de la détresse » (1949 : 43), de Belle s'inscrit en ce sens dans ce qu'Yvon Rivard nomme « l'héritage de la pauvreté » (2006 : 130-141) au sujet de la littérature québécoise, héritage que l'on retrouve aussi bien dans la poésie (Saint-Denys Garneau, Gaston Miron, Brault, etc.) que dans le roman (Laberge, Hébert, Blais, etc.). Loin d'être tournée en dérision comme dans *La Scouine*, cette pauvreté constitue ici un gage d'authenticité, elle met en évidence la force de conviction de l'artiste.

Selon Esther Trépanier, les articles de Laberge publiés dans *La Presse* et ses recueils de proses sur l'art ont un intérêt limité. Comparativement aux critiques d'art des années 1920-1930 (Jean Chauvin, Girard, Reynald), Laberge ne défend aucune esthétique particulière, ne réfléchit pas à la dimension formelle de la peinture moderne et, surtout, n'établit que très rarement des

liens esthétiques entre la peinture et sa conception du roman³. Il est néanmoins possible de mettre en lumière quelques liens entre *La Scouine* et le texte que Laberge, dans *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, consacre au caricaturiste Albéric Bourgeois, qui a travaillé pour le journal *La Patrie* et, à partir de 1905, pour *La Presse*. «Dessinateur fort amusant doublé d'un écrivain original» (Laberge, 1938: 60), Bourgeois est un caricaturiste dont l'art, qui met en relief «les travers, les défauts et les ridicules des hommes et de la société» (1938: 60), rappelle en effet l'esprit satirique de *La Scouine*. Qui plus est, le dessinateur exploite dans ses caricatures la figure de Baptiste, «connu de tout le Canada [...], synonyme de gros bon sens et de franche vérité» (1938: 60). Dans *La Scouine*, un personnage nommé Baptiste pourrait être inspiré du «type» ou du «caractère» (au sens balzacien du terme) développé par Bourgeois. Soulignons l'aspect caricatural de cette description faite par Laberge au début de son roman :

Une tête énorme de mégacéphale surmontait un tronc très court, paraissait devoir l'écraser de son poids. Ce chef presque complètement dépourvu de cheveux, ressemblait à une aride butte de sable sur laquelle ne poussent que quelques brins d'herbe. La picotte avait outrageusement labouré ses traits et son teint était celui d'un homme souffrant la jaunisse. Ajoutons qu'il était borgne. Sa bouche édentée ne laissait voir, lorsqu'il l'ouvrait, que quelques chicots gâtés et noirs comme des souches. Il se nommait Baptiste Bagon dit Coupeur (2003: 10).

S'il existe un artiste commenté par Laberge susceptible d'avoir influencé l'esthétique de *La Scouine*, ce serait ainsi Bourgeois. Il reste qu'un écart étonnant sépare ce roman de *Peintres et écrivains d'aujourd'hui* ou de *Charles de Belle, peintre-poète*. Possédant moins de flair esthétique que les critiques d'art des années 1930 comme Saint-Denys Garneau ou Girard, qui furent

3. Voir à ce sujet les travaux de Trépanier (1998: 45-52).

plus sensibles au renouveau de la peinture canadienne, Laberge n'en demeure pas moins le premier auteur à produire un récit évoquant la vie d'un peintre. Les thèmes qu'il exploite connaîtront une certaine fortune dans le roman québécois.

SPIRITUALITÉ DE LA PEINTURE CHEZ ROBERT ÉLIE

Au VIII^e chapitre de *La fin des songes*, le premier roman d'Élie paru en 1950, Marcel Laroque, personnage principal confronté à une crise morale et spirituelle, avertit sa femme, Jeanne, qu'il se rend au Musée des beaux-arts pour visiter une exposition intitulée *Maîtres contemporains*. Le but de cette visite est de contempler des tableaux de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne et Pierre Bonnard, mais aussi de rencontrer Louise, une femme mystérieuse dont il est secrètement amoureux. L'ayant rejointe, il parcourt avec elle les salles du musée et finit par éprouver un sentiment de sérénité. Pour une des rares fois dans le roman, peut-être même la seule, Marcel se sent en paix avec lui-même et le monde : « J'étais heureux comme je ne l'avais jamais été et je me calmai. Je n'avais encore rien vu, mais on aurait dit que la beauté de ces tableaux imprégnait l'air que je respirais » (1950 : 182). En des mots qui peuvent faire penser à Saint-Denys Garneau – l'ancien collègue d'Élie à *La Relève*, qui fut d'ailleurs comparé au protagoniste de *La fin des songes*⁴ –, Marcel sent une « joie enfantine » (1950 : 182) à la vue de ces tableaux. Ceux-ci, dit-il ailleurs, suscitent en lui « un éclat de joie aussi spontané et irréfléchi que le rire des enfants » (1950 : 183). Plus important peut-être, les tableaux permettent à Marcel de sortir de lui-même :

— La peinture ne peut être triste, ai-je dit. Aucun autre art ne nous arrache aussi complètement à nous-mêmes.

4. Voir à ce sujet la lecture d'Éva Kushner, qui compare Marcel Laroque à « un Saint-Denys Garneau qui aurait survécu, traversé la guerre et fondé une famille » (1983 : 394).

Tu m'as regardé comme si je venais de prononcer des paroles étranges et tu m'as demandé :

— Qu'est-ce que cela donne ?

— C'est une issue qui nous est montrée.

— Vers quoi ?

— Mais si nous pouvons sortir de nous-mêmes, c'est donc que nous sommes libres. Vers quoi ? Mais ce doit être la vie, des fleurs, de l'eau, des arbres, des formes que l'on peut toucher (1950 : 185).

Ainsi, l'art n'aurait pas pour objectif principal de nous extraire de la vie, mais bien de nous en rapprocher, de nous faire renaître ou, pour utiliser les mots que Paul Claudel employait à propos de la peinture, de nous faire « co-naître⁵ ». L'expérience esthétique, vécue ici comme un « arrachement », ne renvoie plus explicitement au sentiment religieux, d'autant plus que les tableaux contemplés n'appartiennent pas à la tradition catholique dont se réclame Bourassa, d'Arles et Laberge, mais suscitent néanmoins une émotion à caractère spirituel, une « sortie hors de soi » ou une *ex-tase*, pourrait-on dire en empruntant cette fois un vocabulaire heideggérien. C'est de cette manière, principalement, que les écrivains appartenant à la génération de *La Relève* envisagent la peinture : comme une expérience du sujet, une issue permettant au moi de s'extraire du surmoi, de s'extraire du poids de la conscience et des contraintes sociales. La peinture, tout particulièrement la peinture moderne, redonne à l'être une légèreté perdue, une « joie enfantine ». Dans la mesure où l'œuvre permet au sujet de retrouver une forme d'identité, les écrits sur l'art d'Élie s'inscrivent parfaitement dans les problématiques développées par les auteurs de *La Relève*, associés traditionnellement à l'exploration de l'intériorité.

5. « Devant une toile peinte, écrit notamment Claudel, l'œil de lui-même recule et situe les plans, établit la troisième dimension. Nous faisons partie d'un ensemble homogène, et comme nous co-naïssons à toute la *nature*, c'est ainsi que nous la connaissons » (2000 : 70).

À l'instar de Gilles Hénault et de Claude Gauvreau, Élie fait partie des écrivains québécois qui, à l'aube de la Révolution tranquille, ont rédigé des critiques d'art pour promouvoir les avant-gardes et célébrer l'avènement des automatistes. Journaliste culturel au *Canada*, au *Quartier Latin*, à *Cité libre* et à Radio-Canada, il deviendra président de la Société d'art contemporain en 1948, soit l'année du *Refus global*, et occupera le poste de directeur de l'École des beaux-arts de Montréal de 1958 à 1961. Auteur de deux romans (*La fin des songes*, 1950, *Il suffit d'un jour*, 1957), de pièces de théâtre (*L'étrangère*, 1954, *La place publique*, 1964, *Le silence de la ville*, 1964) et de quelques poèmes publiés en revue, Élie a surtout écrit des essais sur l'art. Ozias Leduc, John Lyman et Alfred Pellan comptent parmi ses sujets de prédilection, mais c'est surtout l'œuvre de Paul-Émile Borduas qui retient son attention, Élie ayant consacré à l'auteur du *Refus global* une plaquette publiée aux Éditions de l'Arbre en 1943 de même que plusieurs articles étoffés. À l'exception du passage de *La fin des songes* cité plus haut, les romans d'Élie ne font jamais référence explicitement à la peinture. Cependant, des liens thématiques évidents unissent ses romans psychologiques à ses écrits sur l'art.

Parmi ces liens, la métaphore de l'intériorité occupe une place centrale. Si le rôle du romancier est d'explorer la psyché de l'individu québécois, celui du peintre automatiste, comme l'explique Élie dans sa plaquette sur Borduas, est « d'ouvrir les portes de la vie intérieure » :

Pour une fois un peintre canadien entreprend le grand voyage et nous ouvre toutes larges les portes de la vie intérieure. Ne manquons pas de le suivre, car nous avons grand besoin d'air pur et de faire enfin, si nous ne voulons pas mourir d'inanition, l'épreuve décisive de nos forces (1943 : 5).

Présentée comme une monographie – l'objectif principal de la collection « Art vivant » des Éditions de l'Arbre est de faire connaître des artistes au grand public –, cette plaquette devient rapidement un plaidoyer en faveur de Borduas, envisagé comme

un véritable héros canadien, voire comme un sauveur. Décrivant une sorte de parcours initiatique – « un jour la lumière se fait et il découvre soudainement la voie qui passe au cœur de la vie, voie périlleuse mais remplie de promesses » (1943 : 5) –, Élie critique l'obscurantisme religieux du Québec tout en faisant de Borduas une sorte de Christ de la modernité. Le peintre, en effet, souffre pour les autres, il s'impose une « rigoureuse discipline » (1943 : 11), son enseignement « ouvre la voie » et ses gouaches sont « des miracles répétés » (1943 : 7). Ainsi, la dimension spirituelle de l'œuvre d'art, malgré la rupture opérée par le choix des œuvres commentées, permet d'inscrire les critiques d'Élie dans la tradition canadienne-française de l'art religieux. « Borduas, comme la plupart des peintres de la surréalité, a tenté l'aventure spirituelle » (1943 : 11); son œuvre est un « acte de foi irrécusable qui fait naître les plus grandes espérances » (1943 : 20).

On aurait bien tort, comme en témoignent ces quelques citations, d'opposer le développement de la modernité artistique québécoise au questionnement spirituel. Par ailleurs, comme l'a souligné Robert Schwartzald, un des initiateurs de la modernité québécoise dans le domaine des arts visuels est un homme d'Église, le père Marie-Alain Couturier⁶, et le personnalisme chrétien incarné par Jacques Maritain, dont la pensée a fortement influencé la génération de *La Relève*, tente à sa manière de réconcilier les visées de l'art moderne avec la tradition religieuse occidentale. « Il y a une opposition essentielle, écrit Élie en citant *Art et scolastique* de Maritain, entre la cité chrétienne, orientée vers la contemplation, et la cité moderne, "orientée tout entière vers la pratique, production et consommation" » (1979 : 16). Borduas et Élie, pour le dire en d'autres termes, s'opposent au cléricalisme sans dissocier l'art du questionnement spirituel. Borduas « identifie christianisme et civilisation occidentale, puis il note le progrès du matérialisme et l'affaiblissement de la foi, d'où il conclut à la mort du christianisme en même temps qu'à l'irréversible décadence de la civilisation » (1979 : 588).

6. Voir à ce sujet Schwartzald (2004).

À l'instar de Laberge, Élie n'accorde pas beaucoup d'espace à la peinture dans ses romans (le passage de la visite au musée, dans *La fin des songes*, est le seul épisode où il est explicitement question d'arts visuels). Mais tandis qu'un gouffre sépare les critiques de Laberge de son esthétique romanesque, les écrits sur l'art d'Élie ont la même dimension spirituelle que son roman le plus connu. Il s'agit dans les deux cas d'explorer l'intériorité, de valoriser l'individu au détriment d'une collectivité jugée étouffante. *La montagne secrète* de Roy, comme nous le verrons à présent, participe de cet esprit. Plus encore, la peinture devient dans ce roman un thème central.

FIGURE DE L'ÉCRIVAIN EN PEINTRE.

LA MONTAGNE SECRÈTE DE GABRIELLE ROY

Le premier roman québécois consacré entièrement à la peinture, ou du moins à mettre en scène un personnage de peintre, est le fruit d'une amitié nouée à la fin des années 1950 : celle entre Roy, qui à cette époque a déjà publié quatre romans (*Bonheur d'occasion*, *Alexandre Chenevert*, *La petite poule d'eau*, *Rue Deschambault*), et René Richard, peintre d'origine suisse immigré au Canada. Avec Richard et son épouse, Blanche, Roy traversera les États-Unis jusqu'au golfe du Mexique⁷ ; elle voyagera en Ungava grâce à ses conseils (Richard a longtemps séjourné dans cette région ; son œuvre picturale en est imprégnée) et, surtout, approfondira son goût pour la peinture, goût qu'elle avait développé auparavant, il faut le souligner, en fréquentant Jean Paul Lemieux à Port-au-Persil. *La montagne secrète* (1961) est le résultat de cette rencontre parce que Pierre Cadorai, le peintre dont on suit le parcours tout au long du roman, est l'*alter ego* de Richard. À l'instar de celui-ci, Cadorai voyage dans le nord du Canada (en Alberta, puis au Québec), il apprend la peinture en autodidacte et cultive un mode de vie solitaire. La dédicace de *La*

7. Pour plus de détails sur ce voyage et sur la relation entre Richard et Roy, voir Ricard (2000 : 379-396).

montagne secrète ne laisse aucun doute : « À R. R., peintre, trappeur, fervent du Grand Nord, dont les beaux récits me firent connaître le Mackenzie et l'Ungava » (1961 : 7).

Si l'idée de consacrer un roman à un peintre constitue une nouveauté dans le paysage littéraire québécois, *La montagne secrète* s'inscrit dans une filiation facilement repérable lorsqu'on réinsère le récit dans le contexte des écrits sur l'art rédigés au Québec depuis le XIX^e siècle. Pour mettre en lumière cette filiation, soulignons tout d'abord que le roman commence dans la région du Nord-Ouest canadien (plus précisément près du Mackenzie) lorsque Pierre Cadorai côtoie un chercheur d'or nommé Gédéon. D'emblée, le roman se place sous le signe de la quête : celle de l'orpailleur, mais aussi celle de l'artiste en quête d'un paysage, d'un jeu de lumière, d'une révélation. Le lexique spirituel abonde dans les premiers chapitres, particulièrement lorsque Pierre quitte Gédéon et poursuit sa route en compagnie de Steve Sigurdson :

Perdu d'extase, il regardait au loin le mauve délicat qui pénétrait dans la forêt et l'animait. Sur la neige au reflet bleu tremblait l'ombre fine des jeunes buissons. Depuis si longtemps il n'avait vu ces jeux exquis auxquels se livrent les choses les plus ordinaires [...]. Avait-il donc jamais auparavant vu des couleurs ? Leur enchantement éclatait dans sa tête, sans commander de formes, libres et pures, en elles-mêmes un chant de la création. Couleurs, enivrement, long cri profond de l'âme éblouie (1961 : 45-46).

À travers la quête de Cadorai, c'est un questionnement sur le sens de la nature et de la vie, sur le ravissement esthétique (Roy parle d'« extase ») et l'éblouissement de l'âme qui apparaît. « L'homme-au-crayon-magique » – c'est le surnom que lui donne Orok, un compagnon amérindien – « semblait travailler à élucider le mystère de la vie » (1961 : 101). À la manière d'un Saint-Denys Garneau, Cadorai juxtapose sa quête artistique à une quête spirituelle ; loin de la civilisation, il cherche à dépouiller son âme et sa conscience afin de retrouver un contact plus direct

avec la nature. «À presque trente ans d'âge déjà, il en était venu un jour à comprendre que ses efforts devaient tendre à cerner et à exprimer les choses les plus simples. Ou peut-être alors la simple vérité était-elle la plus difficile à démontrer» (1961 : 61).

La « montagne secrète » qui donne son nom au roman est en quelque sorte la matérialisation de cette quête. À la manière de la Sainte-Victoire de Cézanne – la référence à Cézanne a d'ailleurs été soulignée par Laurier Lacroix⁸ –, la « montagne secrète » fera l'objet de nombreux dessins et pochades. Pierre y verra une sorte de symbole mystique et sa rencontre, survenue par hasard dans la forêt, donnera lieu à une sorte d'épiphanie :

Pierre voyait grandir devant lui une tache lumineuse. Il fit quelques pas encore, tourna le flanc sombre du rocher. Devant lui se dressait une haute montagne isolée que le soleil rouge embrassait et faisait brûler comme un grand feu clair.

Pierre, d'un coup d'épaule, se débarrassa du canot, se défit de son sac, se laissa lui-même tomber à genoux devant la montagne (1961 : 79).

Tel un buisson ardent, la « montagne secrète » incite Pierre à s'agenouiller ; elle lui permet de prendre conscience de lui-même et de sa vocation. Source d'inspiration, elle suscite un « débordement intérieur », un « enthousiasme » qui donne lieu à une « fièvre de l'esprit » (1961 : 89), mais aussi à une profonde solitude puisque son compagnon de fortune, Orok, ne peut partager l'émotion qu'il éprouve⁹. Plus le roman avance, en effet, plus

8. Au sujet du mode d'organisation de l'espace mis en œuvre dans les romans de Roy, Lacroix écrit : « C'est ce même processus cézannien que Pierre Cadorai doit imposer à sa perception de la montagne afin de la ramener à cet équilibre formel garant du résultat de l'œuvre picturale : "Sa montagne, en vérité. Repensée, refaite en dimensions, plans et volumes ; à lui entièrement ; sa création propre ; un calcul, un poème de la pensée" » (1999 : 118-119).

9. Un questionnement parcourt d'ailleurs en filigrane ce roman opposant la civilisation et la vie dans les bois : l'émotion esthétique éprouvée devant la nature est-elle le fruit de la culture ? Un Amérindien

Cadorai constate que la vie d'artiste requiert la solitude. Son parcours touche en ce sens non seulement la peinture, mais aussi l'écriture dans la mesure où, nous le savons, Roy elle-même fut aux prises avec ce dilemme : partir loin des siens pour accomplir une vocation artistique ou demeurer près de sa famille. Dans cette perspective – et c'est souvent le cas lorsque l'écrivain se mêle de peinture –, la figure du peintre est un double de l'écrivain. François Ricard, dans sa biographie consacrée à Roy, a bien vu ce dédoublement : « *La montagne secrète* est [...] l'occasion d'interroger, sur le mode allégorique et à travers l'aventure existentielle d'un peintre fictif, l'aventure spirituelle de tout artiste et, par conséquent, sa propre vie et sa propre vocation d'écrivain » (1996 : 396).

Cette lecture pourrait être appuyée par un épisode qui survient lorsque Cadorai, après ses pérégrinations dans la nature sauvage, se rend à Paris pour se mesurer aux chefs-d'œuvre de l'art européen et constater la « pauvreté » de sa culture. Comme nous l'avons souligné plus tôt, ce que Rivard appelle « l'héritage de la pauvreté » concerne l'écrivain québécois qui se rend en Europe – la plupart du temps en France – pour mesurer le décalage le séparant des chefs-d'œuvre de la tradition occidentale. Roy elle-même, à qui Rivard fait brièvement allusion, a vécu un tel épisode lorsqu'elle s'est rendue à Chartres et a opposé les « œuvres admirables que nous ont laissées les civilisations » au pays sans mémoire de la Petite-Poule-d'Eau¹⁰. Dans le cas de son personnage de peintre, « l'expérience de la pauvreté » peut être comprise au sens matériel du terme – Cadorai vit dans la misère la plus complète –, mais aussi au sens spirituel et culturel. La visite qu'il effectue au Louvre illustre parfaitement l'écrasement qu'éprouve souvent l'artiste québécois séjournant à Paris :

Une émotion indescriptible l'empoignait. Ce n'était pas – pas encore du moins – de la joie ; un tel saisissement de l'âme

vivant en symbiose avec la nature peut-il voir des paysages au même titre qu'un peintre dont le regard est alimenté par l'histoire de l'art ?

10. Voir à ce sujet le commentaire de Rivard (2006 : 131).

n'est pas joyeux. En des zones différentes de lui-même naissent des sentiments divers, presque contradictoires, des élans aigus d'ivresse, il est vrai, mais aussi une sourde et cruelle peine. «Je ne suis rien, pensait-il en effet, moins que rien. Comment oser peindre dans un monde où il y a eu Rembrandt, Botticelli, Holbein, Rubens!...»

[...]

Pauvre de lui, d'avoir désiré peindre ! Mais quand il fut devant un Vélasquez, il l'envia aussi. Sans doute avait-il pensé que serait accablante la leçon des maîtres, non pas qu'ils le pousseraient à une telle nostalgie (1961 : 121).

«Pauvre de lui», en effet : dans ce symbole de l'histoire de l'art qu'est le Louvre, Cadrai marche comme l'Ingénu dans Versailles ; «il était dans ce Musée comme un captif» (1961 : 121). Contrairement à Marcel Larocque visitant le Musée des beaux-arts dans *La fin des songes*, Cadrai n'éprouve aucun sentiment de délivrance – c'est même l'inverse qui se produit –, mais dans les deux cas la fréquentation des tableaux offre l'occasion au sujet, pour le meilleur ou pour le pire, de prendre conscience de son identité. «Je ne suis rien, pensait-il en effet, moins que rien».

RADIATIONS SPIRITUELLES.

LA MORT VIVE DE FERNAND OUELLETTE

C'est en grande partie par l'entremise du poète Robert Marteau, «l'un des plus beaux regards de France lorsqu'il capte un tableau ou des fragments de nature» (1992a : 11), que Ouellette s'est initié à la peinture au cours des années 1960 et 1970. C'est à un poème, par ailleurs, que le tableau est la plupart du temps comparé lorsque l'écrivain établit des convergences entre peinture et littérature. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, «le tableau et le poème sont [pour lui] des espaces de radiation spirituelle, des lieux métaphysiques que le temps ne traverse ni ne domine» (Ouellette, 1996 : 99). Si l'auteur des *Heures*, comme le soulignait Gilles Marcotte, «est poète, poète

dans ses essais comme dans ses poèmes, et encore dans ses romans» (Ouellette, 1980: quatrième de couverture), le commentaire sans doute le plus élaboré qu'il ait écrit sur la peinture est un roman, *La mort vive* (1980), dans lequel le protagoniste prénommé Jean cherche, à la manière du Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, l'absolu dans la peinture. «Mon rituel avait quelque chose d'une cérémonie sacrée, affirme-t-il en ce sens au sujet de ses activités, la peinture a toujours été pour moi une forme d'absolu» (1992b: 66).

La fréquentation des tableaux appartenant au patrimoine universel exige des déplacements, des voyages. S'il est vrai que les livres d'art contribuent à démocratiser la peinture, à créer ce qu'André Malraux appelait un «musée imaginaire», la reproduction technique, pour employer cette fois le vocabulaire de Walter Benjamin, entraîne toujours une perte d'«aura¹¹». Ce phénomène que l'art *in situ* a accentué à partir des années 1960, rendant les œuvres indissociables d'un lieu ou d'un contexte, explique en partie pourquoi Ouellette affirme que «la peinture est devenue pour [lui] indissociable du voyage, [lequel] permet les explorations de l'œil» (1992a: 12). Les essais sur la peinture de *Commencements* (1992), écrits à l'origine dans le cadre d'une chronique intitulée «Lectures du visible» tenue à *Liberté* de 1979 à 1985, composent selon Ouellette «une mise en situation de certains peintres[,] un journal de [s]es parcours depuis le visible» (1992a: 12). Jean, le narrateur de *La mort vive* qui s'exile du Québec pour faire en Europe l'expérience de «tout lieu où

11. «À l'époque de la reproduction technique», écrit Benjamin dans la dernière version de son fameux texte intitulé «L'œuvre d'art», «ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura». Cette «aura», c'est le «*hic et nunc* de l'original», son «authenticité». Dans cette perspective, le critique d'art – et c'est exactement le rôle que Ouellette s'assigne dans ses essais sur la peinture – doit redonner à l'œuvre sa fonction de rituel: «on sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle» (2003: 276-278).

festoie la lumière» (1992b: 34), plus exactement de Vérone, Venise, Ravenne, Sienne, Florence et Paris, où il fréquente le Louvre, le Jeu de paume, l'Orangerie, bref tous ces «musées [qui] sont les endroits les plus vivants du monde» (1992b: 157), Jean, donc, possède des liens de parenté avec Ouellette, qui envisage lui aussi les voyages artistiques comme des pèlerinages. Il s'agit, en commentant des tableaux dont la réputation n'est plus à faire, de réinsérer les œuvres dans leurs contextes «auratiques». Avec Ouellette, l'essai sur l'art a pour mandat de redonner à l'œuvre sa lumière originelle, de lui redonner par la parole poétique son *templum*, son «enceinte sacrée¹²».

On le constate aisément en lisant *La mort vive*: le questionnement spirituel, comme ce fut le cas dans les écrits sur l'art analysés précédemment, est au cœur des textes que Ouellette consacre à la peinture. Dès la première page du roman, le ton est donné:

À la fois ébloui et secoué, j'ai déposé mon pinceau sur la table qui me sert de chevalet. Collé à la vitre, je saisisais l'espace d'un regard immobile. Je me rivaïs à la magie que modulait l'atmosphère, travaillait mes yeux. Le mal de vivre, la saleté accumulée au fond de ma conscience sans cesse remuée par les désirs ou par le ressentiment: tout s'atténuait comme par sortilège. J'allais hors de mon corps et de ma mémoire, autre témoin d'une lignée de peintres qui n'avait eu de démêlés qu'avec la lumière. J'entrais dans mon cercle, dans mon *lieu*: tout s'y jouerait, et avant tout le sens de ma peinture (1992b: 29).

12. Nous comprenons ici le *templum* selon l'étymologie grecque, c'est-à-dire comme un «endroit réservé aux dieux, [une] enceinte sacrée entourant un sanctuaire et qui est un lieu intouchable». Le motif du *templum* chez Ouellette a fait l'objet d'une étude éclairante de Denise Brassard: «en se nourrissant de l'expérience artistique», avance-t-elle, «la poésie [de Ouellette a] véritablement trouvé son lieu: le *templum* ou cercle de l'augure» (2007: 279, 288). Dans cette perspective, les essais sur l'art répondraient chez Ouellette à des expériences sacrées, du moins si l'on entend le sacré, en opposition au religieux, comme ce qui est *séparé* ou *en retrait* de quelque chose.

À l'instar de Pierre Cadorai, Jean envisage ainsi l'acte de peindre comme une expérience sacrée – l'image du « cercle » renvoie ici directement à l'enceinte du *templum* –, mais tandis que le personnage de Roy choisit la voie sauvage, hors des sentiers battus de la culture, le peintre de *La mort vive* intellectualise à plusieurs reprises sa démarche artistique, dialogue avec ses contemporains et les maîtres anciens dont il admire les tableaux en Italie. Si Jean finit par rompre avec son milieu et termine son parcours là où Cadorai commence le sien, c'est-à-dire dans le Grand Nord, dans un espace échappant justement à la culture occidentale, ses voyages témoignent d'un souci constant de s'inscrire dans l'histoire de l'art. Par ailleurs, même si l'on ne peut lui accoler l'épithète de *peintre abstrait*, Jean tente l'aventure de la non-figuration et explore ainsi une dimension de la peinture étrangère à Cadorai, qui au contraire s'obstine à figurer quelque chose, en l'occurrence une montagne. L'objet des tableaux de Jean est plus difficile à cerner : « je suis revenu à ma toile, dit-il au début de son roman, pour tracer, sur un fond d'ombres dégradées, quelques lignes obliques traversées par une courbe » (1992b : 29). L'esprit mystique du personnage, son rapport au sacré et ses tableaux constitués de formes géométriques : tout concourt à faire de Jean un peintre plasticien, plus précisément à montrer en lui un *alter ego* de Jean-Paul Jérôme. Cette hypothèse prend tout son sens si l'on se rappelle que Ouellette a commenté à plusieurs reprises l'œuvre de Jérôme – un de ses essais porte d'ailleurs un titre fort révélateur : « Jean-Paul Jérôme et le sacré » (1996 : 115-116) –, mais aussi si l'on pense à l'époque où Jean produit ses tableaux (l'action du roman se situe dans les années 1960 et 1970, soit durant l'apogée de la peinture plasticienne).

La mort vive ne constitue pas pour autant un éloge de l'art contemporain. Dans un passage qui rappelle les visites au musée dans *La fin des songes* et *La montagne secrète*, Jean se rend au Musée d'art contemporain et véhicule un discours pour le moins critique à l'égard des avant-gardes :

C'était le vide agressif... Dans une salle, on proposait quelques exemples de «jeune peinture française». Des bouts de corde collés sur une surface, de la bricole. [...] Tout cela m'exaspéra plus que d'habitude. Si c'est ça, la peinture, me disais-je, vive Francis Bacon qui, en nous saisissant comme un crabe à l'œil et au ventre, a du moins le mérite de nous plonger dans le désespoir et la folie! Décidément ils se paient de notre tête... Pourquoi est-ce qu'on s'acharne à prendre l'homme et l'art au sérieux? [...] L'avant-garde nous a laissé une belle progéniture... Si ça continue, je ne serai plus capable de regarder une œuvre d'art... (1992b: 82-83)

Ce discours vindicatif ne signifie pas un rejet de la culture – plus loin, Jean affirme d'ailleurs que «les musées sont les endroits les plus vivants du monde» (1992b: 156-157) –, mais un désir de s'inscrire dans une tradition, de mettre un terme à cette logique de la rupture, à ce «commencement perpétuel», dirait Saint-Denys Garneau, caractérisant une part importante de l'art moderne. Jean ne correspond plus à la figure du Québécois complexé face à l'Europe – au contraire, il s'approprie la tradition occidentale pour mieux la transgresser – et ne participe plus de l'«héritage de la pauvreté». Par contre, c'est vers le dépouillement esthétique et spirituel que tend son parcours. En ce sens, le personnage de Ouellette constitue la suite logique de Pierre Cadourai, ce que confirme la fin du roman quand, après une série d'expositions qui se soldent toutes par un échec, Jean se rend à Povungnituk, un village inuit, pour échapper au suicide. «Voilà ce que je voulais, finit-il par dire. Un horizon blanc, sans arbres. Une ligne pure. Là est mon tableau» (1992b: 213).

PEINTURE ET IDENTITÉ. EN GUISE DE CONCLUSION

À partir des années 1980 et 1990, la figure du peintre devient plus fréquente dans le roman québécois. Entre autres écrivains, Marie-Claire Blais (*Soifs*, publié en 1995, met en scène un personnage qui pratique la peinture) et Sergio Kokis (*L'art du maquillage*, publié en 1997, évoque le parcours d'un faussaire)

explorent d'autres thèmes et envisagent différemment le dialogue entre les arts. Si la présente étude ne prétendait pas offrir un tableau exhaustif des rapports entre le roman québécois et la peinture (à cet égard, il aurait fallu aussi évoquer *Le ciel de Québec* de Jacques Ferron, dont l'un des protagonistes est Borduas), il a été possible de mettre en lumière certaines récurrences thématiques et, par le fait même, de constater qu'il existe au Québec une tradition de romans sur la peinture. Cette tradition s'actualise dans certains *topoi* (la visite au musée, l'opposition entre la nature et la culture, l'expérience de la pauvreté) et, surtout, dans le questionnement spirituel accompagnant les réflexions sur l'art ou la création artistique. Ce questionnement, il faut le mentionner, demeure présent dans le récit québécois contemporain, comme pourrait en témoigner un livre plus récent comme *La fabrication de l'aube* de Jean-François Beauchemin, où le narrateur, qui se remet d'un coma, se rend au musée pour retrouver un sens à sa vie :

Aussi je voyais défiler devant moi dans ce musée les stupéfiantes étapes qui mènent, chez un artiste de génie, du désespoir à l'illumination. Non pas que l'œuvre de Vincent Van Gogh lui ait accordé le salut : nul esprit créateur, en son temps, ne s'est éteint plus misérablement. Peut-être est-ce cela d'ailleurs qui m'empoigne le plus quand je contemple la *Nuit étoilée*, que Vincent a peinte à Saint-Rémy en juin 1889 : qu'un homme si formidablement éprouvé ait pu élever à un tel degré d'émotion radieuse la tragédie de sa naissance. Mon prêtre avait raison : Dieu, s'il existait seulement, n'étendait pas son pouvoir à toutes choses. Les hommes y avaient aussi leur part de labeur, ils intervenaient dans les affaires du monde. Mieux : ils étaient capables de faire œuvre de lumière (2006 : 75).

La prégnance du religieux chez Beauchemin – prégnance qui ne touche jamais au dogme, il faut le préciser – n'est pas nécessairement représentative du récit québécois contemporain. On reconnaît néanmoins dans cet extrait une idée rencontrée ailleurs chez Élie, Roy ou Ouellette : l'art permet au sujet de

renouer avec la foi (au sens large du terme) ainsi qu'avec une certaine confiance en ce monde. La visite au musée demeure l'occasion d'une prise de conscience et constitue ainsi un moment charnière dans le déroulement du récit.

Il s'agit ici d'une autre constante: l'acte de création artistique et la contemplation des tableaux incitent les personnages à mettre en question leur identité. Avant de quitter la civilisation pour le Grand Nord, le personnage de *La mort vive* s'interroge non seulement sur sa propre identité, mais aussi sur l'identité québécoise: «Décidément, nous ne nous sommes jamais acceptés comme nordiques. Le souvenir enfoui d'une France lointaine, les arômes secrets des fleurs, les marées de lumière sur le cœur laissent en nous une blessure ouverte» (1992b: 152). La France et Paris, indissociables de l'histoire de l'art moderne, sont au cœur des romans québécois sur la peinture, et il faudra attendre Blais et Kokis pour associer l'art de peindre à l'Amérique. Par l'intermédiaire de la figure du peintre, l'écrivain québécois projette ses propres complexes face à la France, il se mesure à la grande culture et évalue ce qui l'en sépare. Il est difficile en ce sens – et une étude plus détaillée mériterait d'être écrite à ce sujet – de ne pas inscrire les romans qui viennent d'être analysés dans la tradition française du roman de peintre. On reconnaît en effet Frenhofer dans les personnages peintres de Laberge, de Roy et de Ouellette, tous obstinés dans leur quête de lumière et d'absolu. On reconnaît également Claude Lantier dans leur pauvreté matérielle et leur désir de dépouillement.

BIBLIOGRAPHIE

- ARLES, Henri d' (1913), *Eaux-fortes et tailles-douces*, Québec, Laflamme & Proulx.
- BEAUCHEMIN, Jean-François (2006), *La fabrication de l'aube*, Montréal, Québec Amérique.
- BENJAMIN, Walter (2003), *Œuvres*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio essais».)
- BOFAND, Alain (1995), *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- BOURASSA, André-G. (1986), *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Typo.
- BOURASSA, Napoléon (1865), «Causerie artistique à propos de l'Art Association of Montreal», *Revue canadienne*, vol. 1, n° 3 (mars), p. 170-179.
- BRASSARD, Denise (2007), *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB éditeur. (Coll. «Les champs de la culture».)
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal. (Coll. «Papiers collés».)
- BRUNET, Jacques (1969), *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- CLAUDEL, Paul (2000), *Art poétique*, Paris, Gallimard. (Coll. «Poésie».)
- ÉLIE, Robert (1943), *Borduas*, Montréal, Éditions de l'Arbre. (Coll. «Art vivant».)
- ÉLIE, Robert (1950), *La fin des songes*, Montréal, Beauchemin.
- ÉLIE, Robert (1979), *Œuvres*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GIRARD, Henri (1930), «Le Salon du printemps», *La Revue moderne*, mai, p. 10.
- KUSCHNER, Éva (1982), «*La fin des songes*, roman de Robert Élie», dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, p. 393-396.

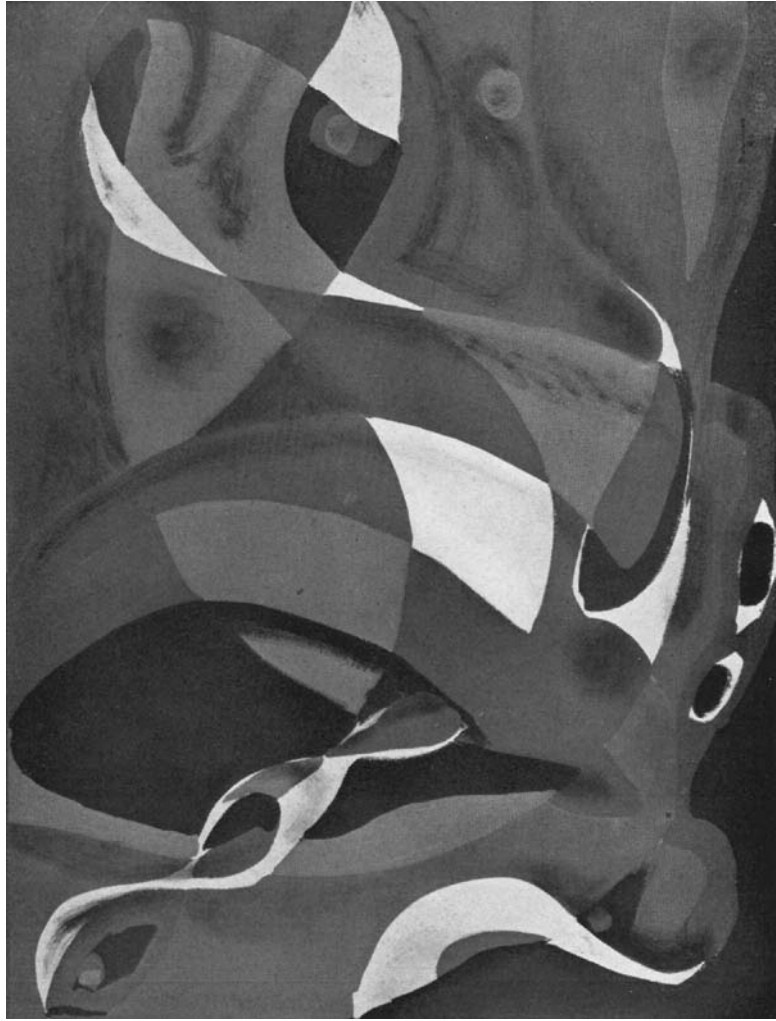
- LABERGE, Albert (1938), *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (1949), *Charles de Belle, peintre-poète*, Montréal, Édition privée.
- LABERGE, Albert (2003), *La Scouine*, Montréal, Typo.
- LACROIX, Laurier (1999), «Gabrielle Roy à la fenêtre», *Littératures*, n° 19 (hiver), p. 118-119.
- LAMBERT, Vincent C. (2007), «Paysages du poème. Alfred Garneau, Albert Lozeau et Jean-Aubert Loranger». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- MICHAUD, Ginette, et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.) (2004), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur.
- NELLIGAN, Émile (1990), *Poésies complètes*, Montréal, Fides. (Coll. «Nénuphar».)
- NELLIGAN, Émile (1997), *Émile Nelligan et son œuvre*, édition critique de Réjean Robidoux, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde».)
- OUELLETTE, Fernand (1992a), *Commencements*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. «Essais».)
- OUELLETTE, Fernand (1992b), *La mort vive*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. «Typo».)
- OUELLETTE, Fernand (1996), *En forme de trajet*, Montréal, Éditions du Noroît. (Coll. «Chemins de traverse».)
- PONGE, Francis (1999), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard. (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade».)
- RICARD, François (2000), *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal. (Coll. «Boréal compact».)
- RIVARD, Yvon (2006), *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal. (Coll. «Papiers collés».)

LIGNES CONVERGENTES

ROY, Gabrielle (1994), *La montagne secrète*, Montréal, Boréal.
(Coll. « Boréal compact ».)

SCHWARTZWALD, Robert (2004), « Un apport singulier à l'avènement de la modernité au Québec. Hommage au père Marie-Alain Couturier, O.P. à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, p. 65-96.

TRÉPANIÉ, Esther (1998), *Peinture et modernité au Québec (1919-1939)*, Québec, Éditions Nota bene.



Paul-Émile BORDUAS, *Toutou emmailloré* (gouache, 1942), appartient à M. L.-J. Barcelo, Montréal.



Paul-Émile BORDUAS, *Taureau et Toréador après le combat* (gouache, 1942).

LE MANIFESTE OUBLIÉ D'EDMUND ALLEYN
OU COMMENT HÉRITER DE L'IMPOSSIBLE
AVEC DADA

Gilles Lapointe

Université du Québec à Montréal

L'artiste, c'est celui qui passe sa vie à recycler. L'expérience esthétique, l'expérience humaine. C'est quelqu'un qui tient à commencer très tôt la rédaction de son testament.

Edmund ALLEYN
Carnet.

Le manifeste, «genre de toutes les ambitions» (2009: n.p.), selon la juste remarque d'Anne Birien, par-delà ses prises de position parfois excessives et ses appels au ralliement, semble presque toujours paradoxalement animé du souci de laisser sa marque dans les marges du grand récit moderne. D'ailleurs, telle est sans doute l'une des visées principales du «*Manifeste*» contre l'avant-gardisme paru à Bâle en 1958. Publié en Suisse, improbable foyer d'insurrection s'il en est, diffusé dans la première livraison de *Panderma*¹, la «revue de la fin du monde»,

1. «“Manifest” gegen den Avantgardismus», «“Manifeste” contre l'avant-gardisme», «“Manifesto” Against Avantgardism», *Panderma. Revue de la fin du monde*, vol. 1, mars 1958.

ainsi sous-titrée non sans pompe par son fondateur et principal animateur, Carl László, le « *Manifeste* » contre l'avant-gardisme n'a cependant guère laissé d'empreinte durable dans les esprits. Or si cette nouvelle revue peut encore légitimement revendiquer lors de son lancement une certaine parenté idéologique avec le dadaïsme, apparu en sol helvète un demi-siècle plus tôt, ses prises de position théoriques et esthétiques initiales auront surtout eu pour répercussion immédiate de soulever l'ire de Guy Debord et des situationnistes, qui s'empressent de condamner ce manifeste « néo-dadaïste » qui « tourne court » et participe, selon eux, « au néant souverain de son époque » (1958). Dans une perspective critique et un registre différents, cette proclamation de *Panderma* retient mon attention surtout parce qu'elle porte de façon un peu étonnante la signature de l'artiste Edmund Alleyn. L'appui du peintre originaire de Québec à ce manifeste m'intéresse pour les raisons suivantes : d'abord, parce que la signature d'Alleyn apposée à ce document représente un geste atypique dans le trajet intellectuel et artistique du peintre² – celui-ci, à ma connaissance, n'a jamais contracté à aucun autre moment de sa carrière d'artiste semblable engagement, un fait qui, en soi, suffirait déjà à justifier un examen plus attentif de ce document ; ensuite, parce que la caution intellectuelle qu'apporte Alleyn par sa signature à cet écrit m'apparaît susceptible d'éclairer certains motifs sous-jacents qui caractérisent sa relation parfois conflictuelle et ambiguë avec des notions qui peuvent sembler pour plusieurs aller de soi, telles que la modernité et l'avant-garde. Assurément, si Alleyn a toujours appartenu à la lignée des artistes dits « contemporains », cette allégeance ne l'a pas empêché de formuler à l'occasion des remarques caustiques envers

2. Dans ses « Fragments posthumes », Alleyn écrit : « D'emblée, je voudrais affirmer que je ne suis pas intéressé à faire partie d'un mouvement bien défini en histoire de l'art – la théorie m'intéresse peu. Je ne crois pas que l'art visuel, tout au moins l'art qui m'importe – se prête au commentaire théorique qui, le plus souvent, concerne le langage, oral ou écrit. Il y a tout simplement trop d'éléments en art visuel qui ne peuvent être codifiés ou expliqués » (Alleyn, 2005 : 33).

certaines prétentions théoriques du credo moderniste ; par ailleurs, s'il ne s'est jamais interdit de jeter un regard ironique sur les discours d'autolégitimation dont se sont souvent drapées les différentes avant-gardes, il n'en reste pas moins qu'il a lui-même presque toujours souscrit, tant par sa pratique que par sa réflexion sur l'art, à la modernité et au système de valeurs qui la sous-tend. Alors que son œuvre garde tout du long la trace d'une tension, voire d'un doute permanent – l'œuvre d'une vie, selon Alleyn, doit « en assumer les divergences et les contradictions » (2005 : 17) –, le peintre déclare encore vers la fin de sa vie aimer, voire cultiver pour eux-mêmes les paradoxes et contradictions³. Dans ses « Notes de l'artiste » de 2000-2001, il écrit en effet : « Brouiller les critères. Trouver son chemin les yeux fermés. [...] Accueillir le paradoxe lorsqu'il se présente » (2005 : 29). Aussi la discussion engagée par les auteurs du manifeste autour de la notion d'avant-garde et la destinée de l'art représente-t-elle une question qui mérite un examen plus réfléchi.

PANDERMA: DESCRIPTION ANATOMIQUE D'UN MANIFESTE

Quelle fut donc, en deux mots, cette revue établie à Bâle ? Fondée par László, *Panderma* eut une existence d'une durée qu'on peut sans doute qualifier de respectable ; cette revue d'art parut de façon irrégulière entre 1958 et 1977, regroupant au fil des 13 livraisons certaines figures bien connues du surréalisme

3. Alleyn présente cette opposition permanente comme une scission interne : « Il y avait, dès le début, la conscience d'une dichotomie que j'éprouve aussi fortement aujourd'hui qu'alors. Comme quelqu'un qui se trouvant dans un endroit X, voudrait se trouver plutôt dans l'endroit Y et qui, en s'y rendant, regrette déjà l'endroit X. / Cette dichotomie résulte de la tension qui existe entre une fascination pour l'attitude avant-gardiste qui se détourne du fond classique de l'art au cours des siècles – lui préférant une démarche de rupture –, et la fascination pour l'exploration et même l'extension de cette tradition dite "classique" » (2005 : 17).

(Man Ray, Francis Picabia, Roberto Matta, Hans Bellmer, Unica Zürn), de l'abstraction lyrique (Georges Mathieu, Camille Bryen, Serge Poliakoff, Wols) et quelques autres artistes illustres tels Victor Vasarely, Simon Hantaï, Marcello Morandini ou Antoni Tàpies. Y ont aussi collaboré à l'occasion des critiques d'art réputés comme Pierre Restany ainsi que des écrivains comme Émile Cioran. Dès le troisième numéro, le sous-titre de la revue change pour devenir plus modestement la «revue de la fin de l'homme». László fut aussi plus tard responsable des Éditions Panderma, où il fit aussi paraître, en trois volumes, *La lune en rodage*⁴.

Le «manifeste» publié dans le premier numéro de *Panderma*, qui porte la signature de 39 personnes⁵, se présente au lecteur sous la forme d'un texte bref, publié en trois langues, soit l'allemand, le français et l'anglais, ce qui incite à penser que

4. Publié à Bâle en trois volumes entre 1960 et 1977 sous la direction de László aux Éditions Panderma et tiré à 150 exemplaires, *La lune en rodage* rassemble des gravures, collages, aquarelles, œuvres et objets divers de 178 artistes, dont Victor Vasarely, Lucio Fontana, Salvador Dalí, František Kupka, Roy Lichtenstein, René Magritte, Francis Picabia, Yves Tanguy, László Moholy-Nagy, Tristan Tzara et Andy Warhol. On y trouve aussi un manifeste signé G.R.A.V. (Groupe de recherche en arts visuels), ainsi que les manifestes signés par László lui-même.

5. Les noms des signataires sont, dans l'ordre: Carl László, Yvonne Escher, René Mächler, Onorio Mansutti, Fritz Billeter, Alexander Herz, Christopher Schmidt, Rolf Fenkart, Robert Phillips, Elio Lurati, Paul Vogel, René Scherrer, Kaspar Sulzbachner, Bruno D. Paresseux, Helmuth Mahrer, Peter Rippstein, Louis Mermet, Dieter Lahme, Bruno Spoerri, Charles Estienne, Edmund Alleyn, Bazon Phönix Phlebas Brock, K. R. H. Sondenborg, Nina Mayo, Barney Wilen, Kolos-Vary, Victor Brauner, Nicolas Bataille, Pierre Gripari, Alain Glass, Johannes Teufel, Jacqueline de Jong, Gamil Ratib, Silvano Lora, Christiane Sellheim, Dieter Volkmann, Manfred A. Knorr, Klaus M. Rarisch et Edouard Roditi. Le nombre élevé de signataires pressenti par László n'est sans doute pas fortuit, car inévitablement, comme le rappelle Philippe Sers, «avec la rivalité compétitive, disparaît l'aspect collectif de la créativité innovante qui était une caractéristique de base de l'avant-garde» (2004: 19).

László a cherché en priorité à rallier le lectorat suisse. Les auteurs y dénoncent à gros traits les transformations qui mettent en péril, dans sa dimension qualitative, la notion d'avant-garde, qui tend à se figer en raison de sa proximité trop étroite avec la logique marchande. La notion de progrès artistique y fait aussi l'objet d'un questionnement serré. De fait, à observer d'un peu près cet écrit, on constate assez vite que c'est moins la notion d'avant-garde elle-même et son pouvoir de transformation sur la société qui nourrissent l'objet de la controverse – l'avant-garde représente plutôt ici une valeur supérieure qu'il s'agit de défendre – que les usages souvent intéressés auxquels on a eu tendance à l'asservir dans le passé afin de conforter les volontés du consensus marchand ; dorénavant liée à des effets de mode et à la consommation de masse, répondant à des impératifs de mise en marché et de compétitivité, l'avant-garde, sans une correction idéologique qui lui permette de retrouver sa voie prospective initiale, est vouée à disparaître.

Examinons maintenant le texte même du manifeste plus en détail. Dans le constat qu'ils dressent de la situation, les auteurs commencent par mettre en relief les effets concrets de ce dévoiement progressif. Sont ici soulignées d'un trait moqueur la précipitation souvent aveugle du public et les raisons fallacieuses et puériles pour lesquelles celui-ci dirige son intérêt vers l'avant-garde, participant à une « course » artificielle à la fois frénétique et vide de sens :

Il n'y a peut-être rien de plus ennuyeux que cette course effrénée à l'avant-gardisme de certains cercles « avancés », **un avant-gardisme de salon devenu tout à fait inoffensif**⁶. À côté des inconscients ou des esprits tout à fait arriérés, les **éternels retardataires** se précipitent de vernissage en concert, et tâchent par tous les moyens d'éviter l'indigestion en absorbant l'art moderne avec précaution (László *et al.*, 1958 : n.p.).

6. En gras dans le texte original. *Panderma* a recours à quelques reprises à cette stratégie typographique assez grossière.

Le constat est posé : l'art des avant-gardes est devenu objet de salon et de consommation. La démocratisation de l'art, l'obéissance aveugle au «devoir de modernité» qui guide la conduite de plusieurs consommateurs incitent ces derniers à adopter des comportements qui ont des effets préjudiciables sur la mission, voire l'*ethos* des avant-gardes :

D'honnêtes fonctionnaires s'imposent des séances de ciné-club ; des êtres médiocres jouissant d'une excellente réputation décorent leurs appartements arrangés sans goût de meubles modernes et se font les champions des «lignes actuelles» ; l'industrie du meuble introduit à côté des articles de série traditionnels des banalités «d'avant-garde» (1958 : n.p.).

Dans leur réquisitoire, les signataires insistent fortement sur la récupération de l'art par les pouvoirs marchands de l'industrie : c'est ainsi que les «grands magasins font aménager leurs vitrines par des artistes d'avant-garde arrivés», que des dentistes bien-pensants «organisent des thés littéraires et collectionnent les œuvres ultramodernes» ou que «les femmes et les intellectuels déçus se lancent à l'assaut des machineries scéniques de Beckett» (1958 : n.p.). Il est saisissant de constater à quel point les comportements des uns et des autres, dictés par des mobiles de rentabilité, ont acquis un caractère quasi mécanique, qui oblitère le véritable travail de la pensée. Les signataires en arrivent même à considérer que l'exploitation intéressée du nouveau, en raison d'une logique paradoxale, représente de façon redoutable un refus du nouveau : «La chasse effrénée au nouveau, au moderne, va naturellement de pair avec le refus radical de recherche nouvelle. L'avant-garde se confond outrageusement avec les courants conservateurs» (1958 : n.p.). Poursuivant sur cette lancée, ceux-ci ajoutent :

On peut presque dire que **les conservateurs et les avant-gardistes se donnent la main**, dans cette grande liquidation des valeurs, ils cherchent chacun à leur manière une simple distraction dans l'art. L'avant-gardiste d'aujourd'hui est

informé de tout, c'est-à-dire qu'il a à sa disposition un slogan pour tout, et qu'il s'est fait mettre au courant d'avance, par les experts, sur ce qui passe pour être d'avant-garde et ce qui ne l'est pas (1958 : n.p.).

Nul ne peut disconvenir que le statut de l'œuvre d'art est directement affecté par cette dévaluation symbolique qui mine les valeurs de progrès, qui ravale la pensée au rang de slogan et qui assure la domination du milieu de l'art par des instances de médiation professionnelles qui déterminent le statut et le prix des objets.

Ouvrons ici une parenthèse pour tenter de cerner certains faits à l'œuvre ici qui ont trait au genre même du manifeste. Plusieurs raisons excellentes pourraient sans doute être mises en avant pour expliquer que les auteurs de ce texte aient cru nécessaire de recourir, pour préserver le halo de pureté qui enveloppe « l'avant-garde », au genre du manifeste. Mais ce texte, pour parler en termes clairs, est-il véritablement un manifeste ? Comment distinguer ce texte d'un article éditorial ? La signature plurielle qui accompagne le texte peut sans doute ici servir de caution utile. Mais du fait même de son inclusion dans une revue d'art – ce manifeste n'a pas été en effet conçu comme objet autonome et indépendant comme le veut la pratique courante au sein des avant-gardes, qui défend de la sorte la « pureté » du geste –, cet « acte » de provocation perd ici un peu de son éclat. De plus, en poursuivant l'examen attentif du titre, nous pourrions sans doute être conduit à voir dans les guillemets qui entourent ici le mot *manifeste* une précaution rhétorique supplémentaire, laquelle nous amène à nous interroger sur la visée réelle de ce texte et sur les motivations qui guident ses auteurs.

Cela étant dit, l'enjeu soulevé par la question de l'avenir de l'avant-garde n'est toutefois peut-être pas aussi superficiel que le prétendent par la suite Debord et les situationnistes. Aujourd'hui, en simplifiant un peu le récit de l'histoire, on pourrait sans doute soutenir avec quelque légitimité que les auteurs du « *Manifeste* » contre l'avant-garde, à défaut de produire une véritable

analyse, ont néanmoins pressenti le déplacement qui commençait à s'opérer à cette époque dans le discours de contestation. À cet égard, il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'à la fin des années 1950, la critique du phénomène de la consommation de masse et des mécanismes de reproduction de l'objet et de l'image dont les soupes Campbell seront l'emblème chez Andy Warhol n'a pas encore été clairement formulée. De surcroît, depuis le début de la décennie, face à une abstraction qui s'est imposée comme le nouveau courant dominant au sein des capitales de l'art, le lucratif marché de l'art abstrait cherche des moyens indirects d'assurer la promotion fort rentable de l'image de l'artiste contestataire, dont Jackson Pollock incarne l'une des plus illustres figures (Pollock, 1949: 42-45). Le succès immédiat remporté auprès du public américain par le magazine *Life* avec des images du maître du *dripping* incite en effet plusieurs éditeurs à poursuivre dans cette veine et des exemples de cet effort de mise en scène promotionnelle, tels celui qui rassemble les Irascibles à New York⁷ et même certains avatars canadiens comme la constitution artificielle du groupe Painters Eleven à Toronto vers 1955, ont depuis permis de confirmer l'efficacité redoutable de ces stratégies pour exploiter le marché de l'avant-garde. Dès lors, il ne faut pas s'étonner, dans un tel contexte, de voir le discours revendicateur, parfois excessif, des artistes – qui ne manquent pas eux-mêmes de percevoir les changements d'attitude de la part des institutions (et aussi de s'en étonner) – devenir lui-même une valeur recherchée par la logique marchande qui prévaut au sein du monde de l'art contemporain. À titre d'exemple, on a tout lieu de penser que c'est cette même logique commerciale qui a poussé à l'été de 1957 le New-Yorkais Philip Pavia à réclamer à

7. Dans leur récent ouvrage, *De Kooning. An American Master*, Mark Stevens et Annalyn Swan (2007: 307) décrivent comment le magazine *Life*, ayant pressenti un changement de goût chez le public américain, après la parution de la photo de Pollock, décida de publier sous le titre «Les Irascibles» une photo montrant 15 des 18 artistes protestataires à l'occasion de l'ouverture d'une exposition américaine au Metropolitan Museum of Art.

Paul-Émile Borduas un manifeste pour la revue *It is*, invitation que l'auteur de *Refus global*, flairant le procédé par trop grossier, s'est empressé de décliner⁸. À propos de la récupération commerciale de l'avant-garde, l'historien de l'art Brandon Taylor fait observer que celle-ci, déjà à l'œuvre bien avant les années 1950, se poursuit infailliblement encore aujourd'hui :

The twentieth-century avant-garde from Cubism and Surrealism onward has, on the whole, fitted easily into a public and commercial culture. Yet hand-in-hand with the expansion of the art network has gone a rapid growth in the training of art historians, critics and curators whose understanding of contemporary art has resulted in a professionalization and institutionalization of the avant-garde itself. By this logic, the embalming of what purports to be avant-garde art in museum collections, survey exhibitions, and popular books has had the effect of depriving it of the very resistant and critical qualities by which it often came into being (Taylor, 1995: 10).

Dans le cas du «*Manifeste*» contre l'avant-garde, une autre question non moins essentielle doit être formulée : la critique virulente que ses auteurs adressent aux avant-gardes concernant la récupération commerciale épargne-t-elle en retour *Panderma* ? Rien n'est moins sûr. *Panderma*, en publiant ce texte, semble plutôt souscrire indirectement à l'effet de «mode» que suscite le manifeste qui se répand à partir des années 1950 dans les revues européennes et américaines ; dans cette optique, il n'est pas illégitime de penser que la revue travaille au moins sur deux fronts différents. Cette double posture pourrait d'ailleurs tenir à la personnalité paradoxale et complexe de László : survivant d'Auschwitz, héritier un temps de la pensée dadaïste, il va

8. Pavia fut jusqu'en 1955 le trésorier et principal animateur du club où se réunissaient les expressionnistes abstraits new-yorkais. Le 25 juin 1957, par l'intermédiaire de la galériste Martha Jackson, Pavia demandait à Borduas : «A Letter of Instruction for the Ground Rules if you will; or a Manifesto of the Situation, if you wish» (Borduas, 1997: 945).

amasser durant sa carrière une collection d'objets d'art considérable et une fortune personnelle colossale qui le mèneront à poser plus tard en véritable dandy dans la sphère internationale des arts⁹. László possède un flair infaillible pour dépister les nouveaux talents et s'assurer des appuis importants dans le monde de l'art¹⁰. Mais laissons la carrière de László pour revenir au manifeste.

9. D'origine hongroise et surnommé « Le Magicien », Laszlo (Pécs, 1923-) est un homme d'affaires influent qui a amassé durant sa longue carrière une collection d'œuvres d'art comptant plus de 15 000 objets. Après la Libération en 1945, il s'installe à Bâle où il poursuit des études de médecine. Membre de la Société de psychanalyse, il s'intéresse à différents mouvements artistiques, écrit des pièces de théâtre, anime un cercle théâtral à Bâle et fonde successivement les revues *Panderma* et *Radar*. Voir Galambos (2003).

10. « In the world of international arts and antiquities, Basel-based Carl László is simply referred to as "The Magician." The renowned art collector, who celebrates his 80th birthday in July, shines in conversation and is known for his flamboyant appearances at the social events of the Western European aristocracy, in the media, as well as frequenting both notable and obscure artistic circles. With his characteristic appearance, László quickly gravitates toward the centre of attention wherever he goes. During his last visit to Hungary, our meeting took place at his regular café in Buda where he showed up accompanied by his personal assistant, wearing a floor-length mink coat, the obligatory Havana cigar hanging from his mouth and periodically emitting spouts of smoke and a Tibetan amulet around his neck containing the ashes of a Buddhist guru. Finally, on his hands was an entire collection of shining antique jewels. [...] It has been his personal intuition and his circle of friends that have led László to become an important figure in the European art world, and as an art dealer, personality, and public figure he has accumulated a significant fortune. [...] The pop art collection was conceived through the collectors friendships with the artists of the beat generation themselves, unique contacts for a European at that time. These connections led him to become familiar with the American intellectuals of the 1960s and 1970s. Such colorful characters included poet Allen Ginsberg, author William Burroughs [sic], Jack Kerouak [sic], and artists Andy Warhol, Roy Lichtenstein or Christo – who embraced László, despite his critical view of left-leaning intellectual movements » (Galambos, 2003).

« MAX ERNST N'EST PAS
UN DÉCOR MURAL ORDINAIRE »

Dans la seconde partie du manifeste, l'argumentation des signataires, orientée cette fois contre différentes figures ou icônes de la modernité, se fait plus incisive :

Un très petit nombre de gens se sont aperçus qu'un seul relief d'Arp ne suffit pas à remplacer un style de vie, ni la vie elle-même ; un court enregistrement de Schwitters ne peuple pas le désert d'une maison ; Max Ernst n'est pas un décor mural ordinaire ; on ne peut pas remplir le néant par Beckett – qui est le néant même¹¹ ; un meuble de Mies van der Rohe au milieu d'un décor de camelote dans une maison d'architecture moderne douteuse, est comme une sentinelle perdue malgré une riche bibliothèque d'architecture et de décoration moderne (1958 : n.p.).

Si la mise en cause d'artistes modernes de tout premier plan tels Samuel Beckett, Ludwig Mies van der Rohe, Max Ernst et Kurt Schwitters ne manque pas de surprendre, c'est d'abord parce que ces « intouchables » sont pris à partie par des signataires pour la plupart inconnus, qui prennent la chose de haut et déclarent en somme voir mieux et plus loin que leurs illustres prédécesseurs. Compte tenu de la faiblesse démonstrative de leurs arguments, tout porte à croire que c'est d'abord le caractère performatif de la dénonciation elle-même qui importe aux auteurs. Chemin faisant, dans un raisonnement qui épouse cette fois la logique duchampienne, ils en viennent à émettre cet autre énoncé provocant :

Le dogme ultime duquel on ne peut douter sous peine de péché mortel, le voici : **tous les hommes ont besoin d'art moderne, et d'art en général**, ils n'en sont peut-être pas toujours conscients, mais ils peuvent encore moins s'en passer que de pain ou de lit. Nous osons affirmer le contraire, défiant tout

11. La version anglaise du texte s'entend autrement : « with Beckett – emptiness itself – you can't fill emptiness. »

avant-gardisme : **ils n'en ont pas besoin!** Du moins pas tant que le sacro-saint état, la sacro-sainte « société sans classe » et le sacro-saint business s'en servent comme étendard et comme marchandise de luxe (1958 : n.p.).

S'avisant toutefois, à telle enseigne, que leur propre discours pourrait en retour les mener à être taxés de conservateurs, les auteurs s'empressent d'ajouter : « **Nous sommes certes éloignés de toute tendance conservatrice, mais nous déclarons la guerre à l'avant-gardisme figé.** » Le manifeste se termine par une dernière proclamation bruyante en faveur de l'avenir¹². Est ici battue en brèche l'idée de progrès artistique, telle que continuent de la promouvoir activement dans le champ de l'art la pensée de Clement Greenberg et plus tard Theodor W. Adorno : « **L'avant-gardisme actuel, avec sa foi périmée dans le progrès, est enchaîné au présent. QUANT À NOUS, SEUL L'AVENIR NOUS INTÉRESSE!** »

LES AVANT-GARDES D'HIER

Dans son essai intitulé *L'avant-garde radicale*, Philippe Sers souligne la difficulté que suscite le terme d'*avant-garde* lorsque celui-ci devient l'objet d'une valorisation sociale et économique : « [...] comme c'est le cas de nos jours, les artistes souhaitent tous se voir regardés comme des artistes d'avant-garde, ne considérant généralement comme caractéristique de ce statut que le spectaculaire de la révolution des formes » (2004 :

12. L'ouverture sur l'avenir est à mettre en lien avec le dadaïsme. Comme l'a fait observer Sers, « [c]e mouvement [dada] crée le *lieu de rencontre* de tous les acteurs de la modernité artistique [...]. Il incarne aussi la modernité de par sa foi dans le futur, dans un futur libéré de toutes les usurpations partisans et ouvert à la véritable utopie, qui est une image du futur sur laquelle j'exerce mes fonctions apprécatives, une fiction mentale destinée à un examen critique du projet sur le futur. Dada est avant tout une sorte de creuset apte à accueillir tout comportement avant-gardiste. Dada est le lieu géométrique de l'innovation et l'instituteur de la modernité. Son rôle est de la sorte unique : en lui se concentre toute la réflexion sur le futur » (2004 : 55-56).

19). Moins intéressés en effet par une véritable remise en question des codes de représentation ou à faire jouer (et dissoner) les mécanismes de la pensée spéculative, les artistes optent pour les formes plus prudentes du renouveau et de l'innovation plutôt que pour une véritable plongée dans l'inconnu :

La notion [d'avant-garde] prend alors un sens différent de celui qu'elle avait à l'origine, puisque le terme en vient à désigner une attitude de renouvellement plus qu'une attitude d'exploration et d'inventivité radicale en conflit avec les conventions. Il y a une assimilation des positions du groupe avant-gardiste au consensus marchand, lequel, pour des raisons de compétitivité commerciale, valorise l'innovation (Sers, 2004 : 19).

C'est précisément cette tension entre innovation, recherche et renouvellement qui est au cœur du débat engagé par les auteurs du manifeste de *Panderma*. Pour Sers, il est clair que le mouvement même qui conduit l'avant-garde à se soumettre à la mode marchande la mène inéluctablement « vers sa propre mort » (2004 : 19). Aussi n'est-il pas certain, comme le fait remarquer l'auteur, « que la notion d'avant-garde ait la même connotation pour la première moitié du XX^e siècle que pour la période qui suit » (2004 : 19). C'est par la dimension collective de son action, par la capacité de l'activité artistique à ouvrir des territoires nouveaux à la conscience, par la nature conflictuelle de ses rapports à la société ambiante que se démarque l'avant-garde. *Panderma* semble donc anticiper les travestissements et dévoiements entraînés par l'appréciation bourgeoise qui dénature l'apport des avant-gardes et réduit son rôle à la production d'objets insignifiants ou divertissants qui ont pour fonction d'agrémenter le quotidien de l'homme moderne.

UNE FIÈRE PARTICIPATION AU NÉANT SOUVERAIN DE SON ÉPOQUE

Debord, dans une recension parue dans la revue *Internationale situationniste*, est sans doute l'un des seuls intellectuels

français à avoir réagi officiellement à la parution du manifeste dans *Panderma*. Après avoir relevé, non sans ironie, les démarches infructueuses de László pour entrer en contact avec le groupe des situationnistes à Paris, Debord tourne en dérision les intentions de László ainsi que les visées du manifeste :

[...] il [László] est la cheville ouvrière d'un de ces vastes rassemblements où des gens qui n'ont aucun rapport entre eux joignent pour un jour leur signature sous un manifeste qui n'a aucun contenu en lui-même. Celui de László, sa grande œuvre, sa simple mais fière participation au néant souverain de son époque, c'est un «manifeste contre l'avant-gardisme» qui, après une trentaine de lignes de considérations critiques tout à fait acceptables, parce que malheureusement fort banales, sur l'usure de l'art moderne et les répétitions de ce qui s'appelle avant-gardisme, tourne court par une profession de foi dans l'avenir qui, seul, intéresse les signataires (Debord, 1958: n.p.).

Parce qu'elle cherche alors elle-même à cette époque à attirer l'attention du public et à imposer sa volonté de dépassement des tentatives artistiques des avant-gardes artistiques, l'Internationale situationniste ne peut sans doute éviter de condamner l'action de László. La rapide exécution du manifeste à laquelle se livre Debord se clôt par une raillerie sans ménagement quant à cet avenir dont se réclament les signataires de *Panderma* :

Roditi mis à part, tous ces penseurs (dont le plus connu est le chanteur-compositeur Charles Estienne, ex-critique d'art) sont probablement, à l'heure qu'il est, intéressés, comblés peut-être, par l'avenir qui a nécessairement suivi la parution de leur manifeste (Debord, 1958: n.p.).

Malgré le peu d'importance qu'ils affirment prêter à la nouvelle revue suisse, Debord et les situationnistes ne prennent pas son apparition à la légère. Membre à part entière du groupe, Hans Platschek sera exclu en février de l'Internationale

situationniste pour collusion avec la revue «dadaïsto-royaliste» *Panderma* (cité dans Berréby, 2004: 121)¹³.

LA CATHÉDRALE DE L'AVENIR

Alleyn, à ma connaissance, n'a jamais été questionné par la critique sur le «*Manifeste*» contre l'avant-gardisme. Aussi, à défaut de témoignage direct, savons-nous fort peu de choses sur les circonstances immédiates qui l'ont conduit à contresigner ce texte. La discrétion d'Alleyn peut cependant être interprétée de diverses façons. Peut-être serait-il aujourd'hui possible d'arguer à bon droit qu'Alleyn a accordé durant sa carrière peu d'importance à ce texte de jeunesse¹⁴; il suffirait alors d'endosser l'hypothèse plausible que son adhésion est due à des contingences particulières et surtout à l'insistance de László¹⁵. C'est un fait attesté qu'Alleyn expose au Théâtre Fauteuil de Bâle du 2 au 14 avril 1958 et qu'il reste pour cela en partie redevable à László,

13. Condamnation sévère, puisque les auteurs de l'article prennent soin de souligner que «Platschek se trouve être seulement le sixième cas d'exclusion depuis la formation de l'I.S.» (cités dans Berréby, 2004: 121).

14. Le numéro 1 de *Panderma* dans lequel paraît le manifeste n'a pas été retrouvé parmi les papiers d'Alleyn (je remercie ici Andrée-Anne Pellerin et Jennifer Alleyn de m'avoir communiqué cette information). De plus, il n'est fait aucune mention du manifeste par Alleyn lors des entretiens diffusés en ondes à la radio de Radio-Canada. On note cependant que l'artiste avait conservé dans ses archives personnelles l'affiche de son exposition au Théâtre Fauteuil de Bâle préparée par *Panderma* en 1958.

15. László peut se montrer fort insistant, comme le fait voir ce commentaire tardif de Georges Mathieu: «La voix la plus lente du monde me réveille: "Dois-je vous rayer, me dit-il, de la *Lune en rodage*? Vous ne m'avez pas envoyé ce dessin que je vous ai demandé il y a plus de sept mois et que vous devez déchirer en 256 morceaux après l'avoir photographié. N'oubliez pas que chacun des 256 morceaux doit être signé". Je refuse le plus urbainement de participer à cette entreprise: *Panderma* s'intitule la *Revue de la fin de l'homme* après s'être appelée la *Revue de la fin du monde*» (Mathieu, 2006: 78).

l'un des plus influents animateurs de la scène artistique à Bâle. Cette « dette » ou obligation professionnelle prise en compte, le postulat invérifiable voulant qu'il ait en retour accepté d'apposer sa signature sur cette proclamation publique uniquement pour faire acte de civilité, pour rendre une politesse ou encore pour satisfaire les ambitions personnelles du directeur de la revue *Panderma* reste difficile à soutenir. À la lecture du témoignage assez précis qu'Alleyn a livré tardivement sur son rapport au genre du manifeste, on ne peut en effet facilement souscrire à l'idée qu'il ait pu endosser à la légère un pareil document :

Au milieu des années cinquante, lorsque je commençai la carrière de peintre en espérant que je serais aussi artiste, la mode, si je puis dire, était aux *manifestes* : manifeste des Automatistes, manifeste des Plasticiens, manifeste des adeptes de Pellan : *Prisme d'yeux*.

Je ne comprenais pas comment on pouvait, en tout début de parcours, établir quel serait ce parcours et se lier si tôt à des prises de position de « longue portée ». Il m'a semblé alors que l'indécision était à l'origine de l'expérimentation et qu'une certaine connaissance (que je n'avais pas) du champ historique de l'art était nécessaire avant d'adopter une démarche bien déterminée (Alleyn, 2005 : 15).

Considérant cette fois la question du point de vue d'Alleyn, il semble aujourd'hui évident que le texte publié dans *Panderma* recoupe la pensée intime du peintre par rapport à plusieurs points vitaux. On peut en effet y reconnaître certaines idées maîtresses qui en viendront à orienter sa démarche créatrice au cours des prochaines décennies. Que le texte du « *Manifeste contre l'avant-garde* » reste, dans l'ensemble, vague sur les façons dont les signataires entendent construire l'avenir n'est d'ailleurs pas pour déplaire au jeune Alleyn, déjà peu enclin, on l'a vu, à souscrire aux prescriptions d'un programme défini ou à s'engager dans une voie unique jugée par lui à priori toujours trop contraignante. Si l'on peut douter aujourd'hui qu'Alleyn ait partagé le sentiment qui anime les attaques *ad hominem* proférées dans le manifeste de *Panderma* contre Beckett, Mies van der Rohe, Schwitters

(la logique nihiliste qui mène Dada à l'autodestruction n'excuse-t-elle pas à l'avance tous ceux qui attaquent ses représentants, comme ici Schwitters?), force est aussi de constater que quelques prises de position du manifeste touchent de très près certaines de ses préoccupations politiques les plus chères. Ce sera le cas assurément de son ambitieux projet intitulé *Le Musée de la consommation*, qui va consister, au milieu des années 1970, à proposer de «geler un centre d'achat en cours de fonctionnement et de le conserver dans les moindres détails» pour les générations futures¹⁶. Pour l'historien de l'art Olivier Asselin, il est certain que cette utopie d'Alleyn représente «une analyse critique de la "société de consommation"» (2005: 85)¹⁷. Un questionnement aux résonances eschatologiques, qui porte sur les fins de la civilisation actuelle et la destinée ultime de l'homme, va d'ailleurs hanter, sous des modes différents, l'œuvre d'Alleyn et devenir l'un des enjeux majeurs de son travail. En tant que «revue de la fin du monde», par les couleurs sombres qu'elle revêt, *Panderma* représente donc pour Alleyn un outil de diffusion qui

16. Ce projet a été conçu à l'occasion d'une exposition internationale de projets et d'œuvres utopiques intitulée *Forum 1976*, à laquelle tout près de 300 artistes ont participé. Le texte d'Alleyn a ensuite été publié à Paris dans la *Revue d'esthétique* en 1979.

17. Sur la question des «industries culturelles», il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Tzara a lui aussi exprimé des inquiétudes très légitimes sur les finalités de l'art et émis des réserves importantes sur le phénomène de vulgarisation des productions artistiques, réduites au rang de biens de consommation. Comme le demande Tzara: «Cette vulgarisation, à quoi sert-elle? est-on sûr qu'elle soit bénéfique? Atteint-elle vraiment le but de l'art qui est l'accroissement de l'humain?» (propos rapportés par Jimenez, 2004: 32). Lors de l'entrevue qu'il accorde à l'émission *Femme d'aujourd'hui*, Alleyn dira à la fin: «Moi, j'aimerais beaucoup voir l'artiste déboucher dans un domaine qui ne soit pas assimilable au commerce, à l'objet que l'on achète et que l'on met sur un mur. Je pense que c'est d'une certaine façon fausser vraiment ce qu'est un artiste. Ce n'est pas un décorateur, ce n'est pas un homme qui fabrique de beaux objets» (Entretien d'Edmund Alleyn avec Denys Morisset dans le cadre de l'émission *Femme d'aujourd'hui*, diffusée à la télévision de Radio-Canada le 11 avril 1968).

n'est certes pas exempt de séduction. Mais Alleyn n'adhère jamais totalement à quoi que ce soit, et *Panderma* ne fait pas exemption à la règle.

Sans vouloir forcer exagérément le trait, on peut se demander si et jusqu'à quel point Alleyn a souscrit à l'idée d'une révolution permanente contre l'art, telle qu'envisagée naguère par les dadaïstes. Le rejet des conventions ainsi que la révolte contre l'art officiel et contre la morale bourgeoise menés au début du ^{xx}e siècle par ce mouvement nihiliste ont conduit paradoxalement à des créations artistiques d'une richesse insoupçonnée, ce qui n'est pas pour lui déplaire, puisque, comme il l'affirmera lui-même par la suite, «les contradictions sont les épices de la vie intellectuelle» (Alleyn, 2005 : 40). À semblable enseigne, s'il n'a pas été dans l'esprit de Dada d'avoir des héritiers, on peut rappeler, avec Marc Jimenez, qu'avant d'entrer dans une phase destructrice, Dada a toutefois envisagé durant un certain temps «de mettre en œuvre la toute puissance de l'art et "l'esprit nouveau" afin de construire "la cathédrale de l'avenir"» (2004 : 31). Serait-ce donc avec les origines un peu oubliées de Dada (mouvement certes anticonformiste, insolent et adepte du scandale, mais encore initialement tourné vers l'avenir) que *Panderma* cherche à renouer ? Les imputations satiriques de «néo-dadaïste» et de «royaliste» de Debord tendent à le suggérer. De manière plus générale, on peut penser que ce n'est pas par une simple coïncidence que paraît à Bâle en 1958 le premier numéro de *Panderma* alors que les artistes américains Jasper Johns et Robert Rauschenberg¹⁸, au sein d'une pratique qui sera par la suite qualifiée de néo-dada, sont sur le point de renouer sur le continent américain avec l'esprit frondeur né à Zurich. On a vu déjà que la vigilance de László lui permet de détecter avec flair les tendances contemporaines nouvelles. Dans le même esprit, il ne serait sans doute pas trop difficile de montrer que la dérision, l'humour,

18. Dans ses «Notes de l'artiste» rédigées durant l'automne 2000 et l'hiver 2001, Alleyn écrit : «Aujourd'hui Rauschenberg, Tchekhov, Gerry Mulligan et un spaghetti *alle vongole*» (2005 : 30).

L'anticonformisme qui caractérisent les mouvements dada et néo-dada relèvent d'attitudes qui sont assez proches de la pensée artistique d'Alleyn, même si son travail, qui repose alors sur la construction de l'objet, va emprunter une direction qui semble à première vue bien différente.

Dans les années 1960 et 1970, avec la série d'œuvres regroupées sous le titre de «Conditionnement», on verra en effet se multiplier chez Alleyn les exemples bien concrets de tableaux ou d'installations par lesquels celui-ci récuse ouvertement la nature «positive», associée au progrès. Et s'il reste vrai, comme l'affirme Sers, que l'idée de progrès reste à la base du désir de la transformation du monde par l'art – et que la marche de l'avant-garde, bien qu'elle se caractérise comme une culture de conflit et se fasse dans un rythme guerrier, repose encore sur la «foi en une positivité du temps» (2004: 15) –, pour Alleyn, en revanche, l'art, irrévocablement, «est une religion sans salut» (2005: 18): tout en reconnaissant lui-même, et non sans une certaine arrièrepensée un peu iconoclaste, que «l'art du xx^e siècle a réussi à faire des trésors avec des débris» (2005: 26), il concède que son apport à lui seul ne saurait «sauver le monde» (2005: 18). De la position qu'il occupe, Alleyn a pu observer que l'opposition qui a si longtemps prévalu entre les avant-gardes et la société s'est affaiblie d'elle-même avec le temps, les avant-gardes ayant perdu au contact des poncifs et de la médiocrité ambiante leur radicalité initiale:

Et curieusement, aujourd'hui, en cette fin-de-siècle, ce sont les manifestations mêmes de ce que l'on nomme avant-garde qui paraissent épuisées et condamnées à d'éternelles redites, ramenées à des retombées sans substance de discours philosophico-esthétiques peu convaincants.

Un regard un peu pessimiste conclurait à un match nul entre l'avant-garde et ladite tradition... Alors où aller, que faire?¹⁹ (2005: 18)

19. Dans ses «Notes de l'artiste», Alleyn écrit aussi: «Comment l'exemple de Duchamp a-t-il pu, depuis tant d'années, servir de caution à tant d'insignifiances?» (2005: 30).

LE POUVOIR DU NOIR

Il serait facile, en terminant, de conclure que la lucidité critique d'Alleyn ne pouvait que le pousser vers le désarroi, le désenchantement et une froide mélancolie (Alleyn, 2005: 39). N'a-t-il pas déclaré être, avec «une bonne partie des habitants de cette planète, en transit entre deux néants» (2005: 39) et aussi que «la condition humaine en est une de détresse» (2005: 39)? Ces énoncés saturniens n'expriment pourtant qu'une facette de la pensée d'Alleyn et font oublier que, pour lui, «les idées [ne sont] pas faites pour que l'on meure pour elles» (2005: 29). Même si, en définitive, l'art auquel il a consacré la meilleure part de lui-même ne venait à représenter qu'une forme de divertissement pour un nombre réduit de personnes, tout ne serait pas perdu pour autant: «Mon travail, son contenu, explique encore Alleyn, tente de tirer quelque chose de positif de cette détresse» (2005: 39) et même s'il se meut vers la fin dans un monde silencieux, au milieu d'une «théâtralité immobile» (2005: 21) peuplée de «compagnons de route, la plupart, hélas, morts ou autrement inaccessibles»²⁰ (2005: 20), l'art reste indiscutablement, dit-il, «un langage au contenu et à la syntaxe toujours fascinants et mystérieux» (2005: 18).

Au terme de cette étude, on est porté à croire que la présence de la signature d'Alleyn au bas du «*Manifeste*» contre l'*avant-gardisme* est bien la trace d'un acte réfléchi. Maints gestes et déclarations ultérieurs de l'artiste tendent à le confirmer. Mais aucun autre indice n'est peut-être plus révélateur pour nous que la récurrence du mot *avenir* dans le vocabulaire de l'artiste, qui agit ici à la façon d'un véritable fil d'Ariane. Neuf ans après la parution du manifeste, Alleyn se prépare à entreprendre la construction de l'*Introscape*, un projet qualifié par plusieurs observateurs de véritable utopie et qui mobilisera ses énergies

20. On reconnaît aussi le peintre dans cette formule: «Parcourir les rives du Styx en quête de spectres amis. C'est lorsqu'on est très, peut-être trop, attachés à la vie que la mort fascine le plus» (2005: 30).

pendant deux ans. L'artiste est alors interrogé par un journaliste de Radio-Canada sur l'avenir de la peinture, présentée comme « dépassée »; récusant d'emblée le jugement rapide porté par cet intervieweur sur une question qu'il juge éminemment complexe, Alleyn élargit du coup le débat afin d'aborder la question de l'avenir tout court, un sujet qui le fascine et le préoccupe tout à la fois :

C'est une question très difficile. C'est une question que je me pose. Je suis surtout pas nostalgique d'une autre époque sauf peut-être d'une époque future. Je suis très curieux de ce qui va se passer dans le futur. J'espère pouvoir voir, être congelé pour voir ce qui va se passer dans 300 ans ou 3 000 ans... Et aujourd'hui, c'est transitoire. Il y a trop de passé et pas assez d'avenir²¹.

L'avenir n'a point encore d'image. S'il est, comme l'a laissé entendre Marcel Proust, « un reflet du présent projeté dans un espace vide » (1972 : 385), il reste pour les artistes toujours trop lent à venir. Aussi l'avant-garde est-elle par définition, nous dit Sers, « exploratrice du futur » (2004 : 18). Nostalgique des « temps à venir », Alleyn a invité avec les signataires de *Pan-derma* la modernité avant-gardiste à sortir de son enfermement et à se régénérer²². Mais l'avenir, suivant une voie imprévisible, aura surtout donné à Alleyn en fin de carrière l'étrange privilège d'assister comme plusieurs autres au déclin des avant-gardes et à la crise de l'art contemporain qui, en imposant un changement de paradigme, ont rendu du coup inopérante la notion de transgression et illusoire la succession de mouvements où chacun

21. Entretien d'Alleyn avec Renée Larochelle dans le cadre de l'émission *Aujourd'hui* diffusée à la télévision de Radio-Canada le 16 novembre 1967.

22. D'autres artistes ont porté de semblables questionnements. Peut-être Alleyn aurait-il approuvé ce commentaire de Joseph Beuys lorsqu'il affirme ceci « Le seul [levier] dont on n'a pas encore abusé est celui qui provient de l'art, d'un lointain passé historique. Mais il revient comme futur, comme un futur total, celui de l'homme devenu conscient. C'est cela l'art et rien d'autre » (cité dans Arbour, 1999 : 40).

entendait dépasser le précédent. Alors que prédomine le sentiment de l'absurdité de la vie, c'est ce qui devait conduire Alleyn à placer son travail «hors temps», c'est-à-dire «[à] en reconnaître et [à] en accepter l'isolement. [À] accepter en somme sa non-pertinence dans un monde voué au numérique» (2005: 18).

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEYN, Edmund (1979), « Pour un musée de la consommation », *Revue d'esthétique*, n^{os} 3-4, p. 21-30.
- ALLEYN, Edmund (2005), *Carnet*, édition de Gilles Lapointe et de Ginette Michaud, Montréal, Éditions du Passage.
- ARBOUR, Rose-Marie (1999), *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Artexte.
- ASSELIN, Olivier (2005), « Une fiction muséologique », dans Jocelyn JEAN, Gilles LAPOINTE et Ginette MICHAUD (dir.), *Edmund Allyn. Indigo sur tous les tons*, Montréal, Éditions du Passage, p. 84-85.
- BERRÉBY, Gérard (2004), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Éditions Allia.
- BIRIEN, Anne (2004), « Le manifeste littéraire : un entre-genre », dans Caroline PRUD'HOMME (dir.), *L'entre-deux*, actes du colloque étudiant *L'entre-deux* tenu à l'Université de Toronto les 16 et 17 avril 2004, Toronto, Société des études supérieures du Département d'études françaises de l'Université de Toronto, [En ligne], [www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/entredeux/annebirien.htm], (8 janvier 2009).
- BORDUAS, Paul-Émile (1997), *Écrits II*, édition d'André G. Bourassa et de Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- DEBORD, Guy (1958), « L'absence et ses habilleurs », *Internationale situationniste*, n^o 2 (décembre), [En ligne], [http://i-situationniste.blogspot.com/2007/04/internationale-situationniste-numero-1.html].
- GALAMBOS, Tamás Robert (2003), « Carl László: more than a Collector. Can the vast art collection find a home in Hungary? », *Diplomacy and Trade Magazine*, July/August.
- JEAN, Jocelyn, Gilles LAPOINTE et Ginette MICHAUD (dir.) (2005), *Edmund Allyn. Indigo sur tous les tons*, Montréal, Éditions du passage.

LIGNES CONVERGENTES

- JIMENEZ, Marc (2004), *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck.
- LÁSZLÓ, Carl, et al. (1958), « "Manifeste" contre l'avant-garde », *Pan-derma. Revue de la fin du monde*, vol. 1 (mars), [n.p.].
- MATHIEU, Georges (2006), *Le privilège d'être précédé d'Un entretien inédit avec Christine Blanchet-Vaque*, Paris, Éditions Complicité.
- POLLOCK, Jackson (1949), « Is he the greatest living painter? », *Life*, 8 août, p. 42-45.
- PROUST, Marcel (1972), *La prisonnière*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SERS, Philippe (2004), *L'avant-garde radicale. Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions Les Belles Lettres.
- STEVENS, Mark, et Annalyn SWAN (2007), *De Kooning. An American Master*, New York, Alfred A. Knopf.
- TAYLOR, Brandon (1995), *Avant-Garde and After. Rethinking Art Now*, New York, Harry N. Abrams.

FIGURES ET INCARNATION DU VISIONNAIRE
CHEZ ROLAND GIGUÈRE ET CLAUDE GAUVREAU

Catherine Morency
Université de Montréal

On a raison de dire que le poète est la dernière espèce de devin que le vingtième siècle renferme.

Claude GAUVREAU
«Les affinités surréalistes de Roland Giguère», *Études littéraires*, 1972.

Dans une conférence prononcée au Musée d'art contemporain de Montréal le 12 février 1970, Claude Gauvreau proclamait :

Comme le visionnaire qu'est tout poète de race, Giguère est la proie voluptueuse du sentiment de souveraineté ; il ne voit pas de bornes à sa force magique, il sait *tout pouvoir*, et pour lui un simple verre d'eau devient une mer bouleversée par nos destins ; il dit «verre d'eau», il pourrait dire l'océan Pacifique ou les mers de la planète Vénus (1972 : 507. Je souligne).

Gauvreau, on le sait, a peu parlé des poètes qui furent ses contemporains. Peu, du moins, en regard du nombre significatif de textes critiques qu'il a consacrés aux peintres de son temps. Au sujet de cette retenue plus ou moins volontaire, il ne

concèdera que quelques explications laconiques, se bornant le plus souvent à dire qu'au-delà des Gaston Miron, Roland Giguère et de lui-même, rares sont les poètes dont l'œuvre constitue, au Québec, un jalon important de l'évolution littéraire.

Bien entendu, Gauvreau aimait provoquer, gouailler, mugir, et pratiquait avec une jouissance un peu perverse l'art de se peindre dans un coin. Ainsi, en éclipsant par omission la majeure partie de ses contemporains, il fondait une rhétorique bien personnelle et justifiait la nécessité vitale d'inventer un langage poétique qui permettrait ici à quelques élus de se trouver dans le giron des avant-gardes, rejeton légitime mais non moins matricide de Modernité.

Ne nous trompons pas, cependant, sur les motivations qui purent inciter le poète à concevoir un cénacle imaginaire aussi restreint. Nulle vanité, nulle enflure chez Gauvreau, sinon l'orgueil qui répondait au seul désir de voir un jour la poésie québécoise rejoindre le spectre diffusé en Europe par André Breton, Tristan Tzara et Antonin Artaud. Et s'il célèbre avec tant de foi le « prophétisme certifié » et la « présence vibrante » de Giguère (l'incluant *de facto* dans un cercle confidentiel qu'il appelle, non sans éloquence, « le milieu qui agit » – 1972 : 507), c'est que Gauvreau respecte chez son vis-à-vis ce qu'il reconnaît comme une faculté rare et essentielle, maîtresse de toute démarche artistique authentique : le désir.

Désir de créer un monde qui se substituerait à l'univers ruiné dont a hérité l'homme moderne, puis désir de refaire le paysage avec les couleurs et les formes rêvées par le poète lui-même ; mais avant d'arriver au centre de la phase créatrice que l'on pourrait considérer, à l'instar de Pierre Nepveu, comme une *dé-fondation*, il faut jeter sur l'ampleur du désastre une lumière tout à la fois crue et salutaire, celle qui « avait su me prendre / en plein délire », écrira Giguère dans « Vivre mieux », « les yeux droits dans les miroirs / les mains au cœur du torrent » (1965 : 11).

Désir de créer, donc, mais désir de voir avant toute chose, la vision présidant à la naissance de la lucidité comme de l'imagi-

nation, pont dressé pour l'homme entre la nuit noire et la lumière du jour afin qu'il puisse confondre son propre aveuglement en détournant, comme le propose encore Giguère dans «Vivre mieux», «les palmes noires que l'on m'offrait» (1965: 11).

Aussi la figure de l'aveugle s'imprime-t-elle rapidement sur la trame poétique giguérienne, le poète présentant constamment l'absence de vision comme une tare collective, tare qui pourtant pourrait s'avérer féconde. Que ce soit dans *Les aveugles*, pièce de théâtre demeurée inédite, écrite alors qu'il n'a pas encore 20 ans, dans *Faire naître*, premier recueil publié par ses propres soins en 1949, où il est dit que «sur la plage fragile / l'homme aveuglé par la rougeur de son front / son passé minuscule / confond le sable avec son origine» (1949: n.p.) ou dans le poème «La vie dévisagée», écrit en 1952, à l'intérieur duquel «les grands défigurés s'avancent / dans un infernal et habituel nuage de cendre / tristes habitués des ténèbres / habitants des noirs cratères / où le feu n'a plus rien de sa magie / feu sans joie sans flamme et sans dieux» (1965: 19), Giguère se débat avec le spectre de la cécité, lui qui pressent déjà la distance à parcourir pour arriver à «d'autres routes plus larges / où mon sang confondait le ciel» (1965: 11). «Un immense poète, dira encore Gauvreau, est toujours un mégalomane et ce mégalomane est un presbyte qui divulgue au profane ce que les distances radieuses cachent aux foules malgré elles ignares» (1972: 507).

La faculté de voir se doublerait donc, chez le poète digne de ce nom, de celle de transmettre le fruit de ses visions, réelles ou oniriques, porteuses, en tous les cas, d'une révélation certaine. On sait l'attraction qu'ont pu exercer sur Giguère les figures du magicien et de l'alchimiste; né de la même fibre, le devin est un être exceptionnel, hors du commun, un visionnaire qui, selon *Le petit Robert*, «prétend découvrir ce qui est caché, prédire l'avenir par des moyens qui ne relèvent pas d'une connaissance naturelle ou ordinaire».

Très tôt, Giguère pressentira que les ressources du poétique peuvent lui fournir des armes blanches, certes, mais affilées pour conquérir ce pouvoir: donner à voir à chacun ce qui apparaît

illisible au plus grand nombre. Dans un poème en prose inédit, daté du 26 mars 1949, retrouvé dans les notes du poète et intitulé «Tu vis à moitié», Giguère écrit :

Tu es visible à volonté. Je n'ai qu'à fermer les yeux pour voir ton petit bateau qui voyage d'un œil à l'autre en passant par le centre lourd du front. La nuit tu as peur, tu vois dans chaque lueur un indice de départ, un départ à pas lents comme un retour de saison. Il faudrait peut-être te peindre sur le blanc de mes yeux grandeur nature, avec toutes tes habitudes, tous les grands gestes que tu fais quand tu dors, tous les détails que je suis seul à connaître. Pour tout dire, il vaudrait mieux que tu ne sois pas visible seulement qu'aux aveugles. Mais tu vis, même si tu ne vis qu'à moitié (1949 : n.p.).

La trajectoire qu'emprunte ici le regard est trouble, et le lecteur aura du mal à distinguer, dans le poème de Giguère comme dans les tableaux de Giorgio De Chirico, le motif principal, tandis que vie et vision s'entremêlent pour former une représentation synthétique. En se faisant miroir de l'autre toutefois, le poète délivre une connaissance *extraordinaire* de sa propre intimité, révélateur d'une aspiration jusqu'alors domestiquée. «On ne possède pas l'originalité, la force expressive, le talent extraordinaire d'un Giguère sans prendre tôt conscience fermement, même si cela se passe dans les ténèbres toutes-puissantes de l'inconscient, d'un appel précis» (1972 : 502), poursuit Gauvreau, avant de conclure :

il parle de délire comme ceux qui savent que la poésie sage et contrôlée a donné sa mesure et n'exhibe plus que des limites, il parle de miroirs comme ceux qui ont pénétré la fascination inénarrable de cet accessoire indispensable du merveilleux, il parle d'ambition virile et son exclamation est toute de foi laïque, il bouscule l'humanité résignée et lui dit que sa bestialité peut devenir transparence et qu'il est urgent de vivre mieux (1972 : 503).

Si l'on en croit les poèmes de jeunesse et les premiers recueils publiés par Giguère chez Erta, l'appel évoqué par

Gauvreau se révèle teinté d'une rigueur lucide à laquelle le poète tentera de demeurer fidèle, écrire consistant d'emblée à embrasser l'ampleur des ravages terrestres dont l'homme serait le principal héritier. Ainsi peut-on lire, dans un poème inédit daté de 1949 et intitulé « Je vois l'écueil » :

longues prairies mortes
absence totale de la nature
dans un lieu qui n'a plus rien d'humain
lieu désert
désert de soi-même et désert de tous les autres
regard désertique de quelques hommes
parmi les pires parmi les meilleurs
une petite lanterne et tout est sauvé
une petite lanterne et nous évitons tout
le banc de corail
qui nous attend tapi dans la nuit noire
banc de corail qui briserait l'acier du cœur
corail assassin
tapis dans notre propre nuit (1949 : n.p.)

Pardonnons au poète la naïveté de certains vers – voire de la plupart d'entre eux, il a à peine 20 ans – et portons plutôt notre attention sur la nature du message ainsi que sur les moyens employés pour transmettre celui-ci, sans équivoque. Lecteur fraîchement initié à la poésie française, Giguère ne possède pas moins une connaissance enviable du surréalisme; et s'il se reconnaît volontiers dans les inspirations humanistes d'un Paul Eluard, par exemple, il ne peut ignorer que les conditions qui pavent sa propre entrée en poésie n'ont rien à voir avec celles qui prévalurent à la consécration du poète français.

Si les surréalistes trouvèrent sans contredit en l'institution et les romanciers de l'après-guerre des ennemis à combattre, les monstres que se partagent le jeune Giguère et les rares artistes de l'avant-garde montréalaise n'ont évidemment rien à voir avec les Maurice Barrès et autres. Dans une communauté excentrée dont on ne parle à peu près jamais en Europe sinon pour gloser sur une vaste étendue vierge dont les paysages sont, paraît-il, étonnants

de verdure, la nature ne saurait constituer le moteur poétique privilégié des quelques poètes héritiers, un peu malgré eux, de Hector de Saint-Denys Garneau et d'Alain Grandbois. Car si elle n'est pas peuplée d'esprits vifs et allumés, cette nature est un bois mort, sans valeur, dont Giguère dénonce l'inhospitalité dans un texte en prose daté de 1953 :

Le village dormait, roulant dans ses draps une promesse de lendemains. Le silence, confortablement installé dans les maisons de bois, enveloppait tout dans son lourd nuage : la charrue et son soc, l'enclume et son marteau, la roue et son moyeu, l'homme et son épouse, l'enfant et son chien. Sur les tables, les lampes couvaient leur huile et, à côté, le pot de grès dont le lait allait cailler, le pain déjà dur et deux ou trois couteaux cernés par la rouille. Sur une chaise de paille jaune, un tricot inachevé laissait tomber quelques mailles comme si la laine avait voulu reprendre le chemin du mouton. Des respirations lourdes, obsédantes comme un départ attendu qui ne vient jamais, remuaient seules le silence. L'Opaque, l'opaque feutré, ouaté, avec ses hautes bottes noires, s'emparait du village, posait sur les visages un masque de plomb et enlevait à toutes choses le moindre reflet vivant. C'était l'Opaque, l'opaque des momies et du granit noir, l'opaque de la cristallisation, des eaux courantes, l'opaque de roc et de bitume, l'opaque des sables mouvants, des marais de miel sombre et de l'enlissement. Le temps de l'Opaque était venu (1953 : n.p.).

Pour bâtir un monde nouveau, encore faut-il connaître les ruines sur lesquelles on reconstruit ; la vision naîtrait donc entravée, comme si l'on devait d'abord faire l'expérience du noir pour arriver à reconnaître ce qui appartient au règne du lumineux. Et si passer du côté de la lumière peut paraître aisé à certains, Giguère entrevoit dans cette transcendance initiatique l'expérience même de la démesure, lui qui, comme il l'évoque dans un poème inédit et sans titre écrit en 1951, doit d'abord passer « à l'ombre de sa vie » avant d'entrer pleinement en elle :

M'entends-tu ?
entends-tu mes tempes battre la marche du temps
jours sans lumière où je palpe les apparences
de ta réalité de femme nue couchée dans l'ombre
de ma poitrine vide
oui je sais
l'ombre n'est jamais si tenace que le regard
la glace finit toujours par se rompre
et viendra le jour où je m'engloutirai
dans mes guirlandes de fleurs fanées
je sais aussi que partout on meurt en silence
pour un oiseau déchiré sans mot dire
je sais que je ne sais plus parler d'autre chose
que d'un avenir fait sur mesure
de la grandeur d'une amande avec les armoiries de l'été
mais que veux-tu ?
Si l'épée est enfoncée jusqu'à la garde
Si les murs sont trop hauts et trop épais
si les serrures sont rouillées
si les miroirs ne reflètent plus l'image voulue
l'image aimée l'image d'un rivage ensoleillé
vous arrivez bien tard pour allumer la lampe
les flammes ont capitulé depuis le jour
où vous les avez froidement oubliées

Puis, plus loin dans le poème :

mes yeux sont là-bas sur la rive comme des phares (1951 :
n.p.)

Voir. Au risque de mettre en péril l'idée que l'on se faisait de la vie, «sombre halo terni» (1951 : n.p.) évoqué par celui pour qui voir s'avère le seul projet valable, programme clairement énoncé en 1962 dans un texte en prose intitulé «Lieux» : «Je m'applique. Je poursuis. Je traque des visions. Je veux voir» (1978 : 101).

Gauvreau a bien noté que «Giguère n'affirme pas être un homme qui évolue ou transmute, il affirme qu'il est un homme

qui poursuit» (1972 : 508). Ainsi, au risque de perdre des lecteurs au fil d'un parcours qui n'a rien, en effet, de téléologique, le poète n'hésite pas à aller et revenir entre les sphères du connu et de l'inédit, provoquant le destin afin d'arriver à saisir, dans la démarche poétique, une part de réalité qui aurait échappé à chacun. Pensons à cette épigraphe de *Yeux fixes*, par exemple, où Giguère affiche à dessein sa vocation de dynamiteur :

Je suis debout
accoudé à la dernière barrière de l'être
l'œil rivé aux petites explosions
qui secouent les galeries
je me souviens avoir déposé des mines un peu partout
dans l'intérieur
pour voir le sang mêlé à des corps étrangers
histoire de voir (1951 : 1)

Ici, on le voit bien, l'acte terroriste n'a rien de gratuit. Il répond entièrement au désir du poète, qui tente de formuler, dans l'une de ses premières plaquettes, une sorte de grammaire du voyant, méthode appliquée pour survivre aux divers séismes qui risquent de propulser l'homme dans un cosmos échafaudé par sa propre angoisse (1978 : 19).

Puisque voir, c'est aussi détenir le pouvoir de «viser encore plus loin que le prochain» (Nietzsche, 1989 : 127) et de devenir en ce sens le mégalomane que décrit Gauvreau lorsqu'il défend l'idée du vrai poète de race, Giguère entreprend, dès ses premiers balbutiements, une immersion à même la discipline qu'Arthur Rimbaud plaçait au-dessus de toutes et qui n'est accessible qu'à ceux qui acceptent de mettre à mal une conception moraliste et petite-bourgeoise du regard.

Se faire devin, transcender les attentes que l'on entretenait à l'endroit du poète : voilà le leitmotiv de Giguère qui, dans *Yeux fixes*, ne répugne pas à déstabiliser le lecteur tant par la forme – on a ici affaire au premier récit automatiste québécois – que par le fantasme de transcendance qui irrigue l'entière trame du recueil. «J'essaie de me survoler afin d'envisager dans toute leur

étendue les défauts de ma cuirasse et je vois que j'aurai du travail à étancher ces multiples cellules ouvertes aux intempéries» (1951 : 17). Conquête de soi dans un monde où l'obscurité gagne du terrain, mais aussi exhortation à l'endroit des autres à faire de même, « au cas où il y aurait chaos », écrit le poète, car « [u]n jour tout s'obscurcira et alors tous, pas seulement quelques-uns, se chercheront » (1951 : 16).

« Pour voir grand : rompre l'échelle humaine », consignera le poète dans son « Grimoire », lui qui déjà dans *Faire naître* annonçait ses couleurs : « entre deux pas contraire / la fumée dans mes yeux / me fit tourner la tête / et je plongeai jusqu'au coude / mon bras dans le soleil / même ceux qui n'avaient rien vu / se mirent à mon service » (1972 : n.p.).

Tel le démiurge qui règle l'invention du monde sur sa propre édification, le poète s'attribue une souveraineté essentielle à la réalisation d'une œuvre singulière, entièrement vouée à « débusquer l'inimaginable », obéissant sciemment, selon Gauvreau, à l'étrangeté indissociable du monde intérieur.

Pour laisser des traces de nous-mêmes [écrivait Giguère dans « Au futur » en 1949], il nous a fallu nous dépouiller de ce que nous avons de plus pur. Nous avons renié nos propres ombres, nous nous sommes appliqués à donner une transparence totale aux ruines les plus abjectes ; un simple verre d'eau devenait une mer bouleversée par nos destins. Nous allions, la nuit, pieds nus, chercher les causes d'un désastre que nous pressentions à l'allure que prenait l'homme devant ses propres paroles. Pour ouvrir une seule fenêtre, il nous fallait enfoncer un nombre incalculable de murs. Plusieurs fois, au terme du poème, nous sommes allés traverser un fleuve, les yeux fermés, dans le seul désir de créer d'autres rives ; en plein ciel, nous avons façonné des îles par centaines pour pouvoir un jour les inonder. Chaque mot dit par un homme vivant devenait un immense flambeau dans nos mains réunies. Tout s'aditionnait, et, penchés sur nos calculs, les vaisseaux du cœur ouverts, nous attendions le total (1973 : 9).

LIGNES CONVERGENTES

Dans ces quelques lignes réside peut-être l'essentiel de la posture giguérienne. Trop longtemps confinée à son aura surréaliste et lue comme l'œuvre d'un rêveur errant sans assise dans le monde réel, celle-ci verra sa dimension performative occultée, jusqu'à ce que Gauvreau lui confère, par un patient décryptage des tensions dynamiques de l'œuvre, ses lettres de noblesse, définissant avec justesse la manière d'un poète qu'il décrivait, de façon presque prophétique en annonçant la formidable carrière d'artiste qui attendait Giguère, comme un « figuratif de l'imagination ».

BIBLIOGRAPHIE

- GAUVREAU, Claude (1972), «Les affinités surréalistes de Roland Giguère», *Études littéraires*, vol. 5, n° 3 (décembre), p. 501-511.
- GIGUÈRE, Roland (1947-1976), Fonds d'archives Roland-Giguère, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, cote MSS416.
- GIGUÈRE, Roland (1949), *Faire naître*, Montréal, Erta.
- GIGUÈRE, Roland (1951), *Yeux fixes*, Montréal, Erta.
- GIGUÈRE, Roland (1965), *L'âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. «Rétrospectives».)
- GIGUÈRE, Roland (1973), *La main au feu*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. «Rétrospectives».)
- GIGUÈRE, Roland (1978), *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. «Rétrospectives».)
- NIETZSCHE, Friedrich (1989), *Aurore*, Paris, Gallimard (Coll. «Folio Essais».)

FERNAND OUELLETTE ET *LIBERTÉ*.
LA POÉSIE COMME EXERCICE DU REGARD

Julie Gaudreault
Université Laval

PUBLICITÉ ET POÉTIQUE

Les publications périodiques réservent généralement une part de leurs pages à la publicité, suivant des proportions variables et leurs domaines d'intérêt. C'est entre autres le cas de *Liberté*, qui, entre 1966 et 1971, jouit d'une entente avec la Compagnie de la Baie d'Hudson afin de publier des « poèmes canadiens¹ » accompagnés de la reproduction d'une œuvre picturale. Cette formule publicitaire se distingue non seulement des autres publicités que l'on trouve dans *Liberté* à cette époque, mais aussi de la facture de cette revue, car les éléments iconographiques sont alors l'exception². De même, la collaboration

1. Il s'agit de la formulation retenue pour chacune de ces publicités. Il en sera question plus loin.

2. On trouve par exemple des photographies dans certains numéros. Dans le numéro 5, on remarque une photo d'Edgar Varèse, sur la couverture du numéro 28, une photo de la ville de Montréal ou encore, dans le numéro 49, une photo de Pierre Jean Jouve. Ce sont trois numéros spéciaux – dont la totalité de la section principale (qui ne comprend pas les chroniques) porte sur un seul thème ou sujet.

entre écrivains et artistes visuels est une pratique inusitée à *Liberté* – d’autant plus qu’elle revêt la forme d’une série de publicités. S’ils étonnent par leur rareté et leur nature, ces montages publicitaires apparaissent dans la revue sans réflexion préalable sur les rapports entre le discours poétique et le discours publicitaire ni sur les rapports entre l’illustration et le poème. L’éditorial de présentation de *Liberté* (semblable en tous points aux autres textes du genre) exprime pourtant une volonté de réfléchir sur l’art et sur les lettres au Canada français. Les membres du premier comité de rédaction de *Liberté*, conjointement signataires de ce texte, souhaitent traiter de toutes les pratiques artistiques, car, y lit-on,

à l’heure présente, si l’on exclut les revues universitaires et celles qui sont publiées par les ordres religieux, il n’existe pas ici de revue littéraire et de culture qui tienne compte d’étape en étape de l’évolution de la pensée, de la création sous toutes ses formes, de la vie artistique à travers toutes ses manifestations³.

En faisant abstraction du caractère ambitieux de ce projet, on constate que la littérature – notamment le discours critique, essayistique – se présente aux fondateurs de *Liberté* comme l’accès privilégié aux différentes formes d’art. Elle permet soit d’y réfléchir, soit de les contempler; on souhaite alors les rapprocher de l’écrit.

Dans son éditorial de présentation, *Liberté* suggère donc un «partage du sensible⁴», qui favorise la part de la littérature. Malgré ces intentions initiales, la tâche d’écrire sur les rapports

3. «Présentation», *Liberté*, n° 1 (janvier-février 1959), p. 1. Par commodité, j’emploierai toujours le titre définitif de la revue, *Liberté*, et ce, même lorsqu’il est question des numéros publiés lors des deux premières années, alors que la revue s’intitulait *Liberté* 59 et *Liberté* 60.

4. *Liberté* abrite un ensemble de discours dont l’orientation n’est pas assurée par un ordre idéologique explicite, si l’on en croit notamment l’éditorial de présentation cité précédemment, mais par la forme et la fonction de chaque prise de parole. Comme «ordre du discours», selon l’expression de Michel Foucault (1971), cette revue instaure une

entre les arts sera entreprise par la seconde génération d'animateurs de *Liberté*, qui présenteront en 1979 une livraison intitulée « Littérature et peinture » (*Liberté*, n° 122, mars-avril 1979⁵). Or, l'idée de traiter ce sujet dans cette livraison est attribuée à Fernand Ouellette, membre du premier comité de rédaction de *Liberté*⁶. L'exemple de la contribution de Ouellette à la série publicitaire de la Compagnie de la Baie d'Hudson me permettra ainsi de comprendre comment le « partage du sensible » instauré collectivement par les fondateurs de *Liberté* se manifeste dans les rapports entre poésie et arts visuels chez ce poète⁷, alors que « Littérature et peinture » me donnera l'occasion de conclure ma réflexion dans une perspective diachronique. Je soulignerai ainsi l'intérêt des enjeux poétiques qui sourdent des diverses composantes de la revue *Liberté* – des textes, bien entendu, mais aussi des illustrations et des publicités qu'elle place en ses pages.

PORTRAIT DE LA PUBLICITÉ À *LIBERTÉ* DE 1959 À 1979

La série de publicités de la Compagnie de la Baie d'Hudson apparaît à une époque au cours de laquelle la revue présente un nombre considérablement élevé de pages publicitaires⁸. Les

certaine configuration des valeurs esthétiques, un « partage du sensible », suivant le mot de Jacques Rancière (2000).

5. Il est en effet assez juste de dire que la réflexion sur ce sujet ne préoccupe que très peu avant cette date. Jean Simard publiait « Vers une synthèse des arts majeurs » et Guy Robert, « Poésie et peinture » dans « Synthèse des arts », le numéro 3 de *Liberté*, dès 1959. C'est la seule livraison abordant précisément cette question avant 1979, mais elle ne le fait certes pas avec le même degré de concertation : aucun éditorial de présentation n'explique alors sa raison d'être.

6. Il est toujours membre de ce comité vingt ans plus tard (mais, en 1979, celui-ci porte le nom de « comité de direction »).

7. Ce sont les poèmes intitulés « Ma fiancée » (*Liberté*, n°s 47-48, 1966), « Lampe » (*Liberté*, n°s 65-66, 1969) et « Les branches » (*Liberté*, n° 78, 1971). L'analyse portera précisément sur ce dernier texte.

8. Cela n'a pas toujours été le cas. Jean-Guy Pilon, en animateur infatigable de *Liberté*, dès l'hiver 1958, tente d'obtenir le soutien non

données quantitatives sont éloquentes : du numéro de janvier-février 1959 à celui de janvier-février 1961 (n^{os} 1 à 13), *Liberté* publie relativement peu de publicités. Les Éditions de l'Hexagone sont son principal publicitaire (suivies de près par le disquaire Jules Jacob, puis par le libraire Le Bouquiniste). De la livraison de mars-avril 1961 (n^o 14) à celle de juillet-août 1965 (n^o 40), la revue ne publie que deux publicités, l'une des Éditions de l'Hexagone et l'autre des Éditions du Seuil. Par la suite, le nombre de pages de publicité augmente considérablement et la provenance des annonceurs se diversifie.

À partir de 1965 (n^o 42) et jusqu'à la fin de 1972 (n^o 81), soit durant la période au cours de laquelle la série de la Compagnie de la Baie d'Hudson paraît, la plupart des numéros comprennent près de dix pages de publicité provenant généralement du monde des lettres et du livre (revues, organisations et institutions culturelles, éditeurs, imprimeurs ou libraires⁹). Un certain nombre d'espaces publicitaires sont par ailleurs occupés par diverses entreprises non liées au monde culturel, qui font davantage figure de mécènes que de publicitaires ayant un réel intérêt à acheter des espaces publicitaires à *Liberté*¹⁰. Toutes ces pages publicitaires sont regroupées à la fin de chaque livraison. La plupart des publicités occupent une page entière et presque toutes sont de

seulement de personnalités du milieu des intellectuels (il s'adresse au père Georges-Henri Lévesque et entretient une correspondance soutenue avec Jean-Charles Falardeau), mais aussi l'appui financier d'organismes de subvention variés, n'obtenant rien pour le financement du premier numéro. Dans un bilan financier réalisé au 30 novembre 1958, on constate que le budget de 345 \$ de la revue est assuré par les « souscriptions des directeurs », toutes de 25 \$, sauf pour Pilon, qui a fourni 100 \$, et pour Doris Lussier, qui a versé 20 \$ (non à titre de membre de la revue).

9. En matière de revues, il s'agit, par exemple, outre de *Liberté* faisant la promotion de ses numéros encore disponibles et de la Rencontre des écrivains, de *Vie des arts*, du *Courrier de l'UNESCO*, d'*Études françaises*, de *Culture vivante*, d'*Études littéraires*, d'*Europe* et de *La Tour de feu*.

10. Par exemple, outre la Compagnie de la Baie d'Hudson, la Banque de Montréal annonce dans *Liberté*.

facture conventionnelle, les artifices typographiques, sauf les caractères majuscules, étant peu fréquents. On peut y lire le nom du publicitaire et son adresse (la plupart du temps, il est localisé à Montréal), dans certains cas celui du produit annoncé, suivi parfois d'une liste de prix. À de rares occasions, la publicité comprend la reproduction d'une image ou d'une photographie. L'année suivante, en 1972, dès le numéro double 82-83, le nombre de pages de publicité par numéro diminue à six et moins. C'est en 1977 (n° 111) qu'apparaît à nouveau une livraison exempte de pages de publicité¹¹; ce régime publicitaire a toujours cours lors de la publication de « Littérature et peinture », en 1979.

UNE FORME DE MÉCÉNAT

Les pages publicitaires payées par la Compagnie de la Baie d'Hudson sont réparties sur une plage de cinq années, soit des numéros 44-45, livraison double de mars-juin 1966 consacrée à la production cinématographique au Canada, au numéro 78, de novembre-décembre 1971, dont le fronton est accordé au poète roumain Dumitru Tsepeneag. La série comporte 14 poèmes signés par 8 poètes différents. Parmi eux, seuls Jean-Guy Pilon, Fernand Ouellette, Rina Lasnier et Gatien Lapointe en signent plus d'un. Luc Perrier, Gustave Lamarche, Jean Ménard et Marcel Bélanger sont également du nombre, mais ne publient qu'un seul texte, parfois à plus d'une reprise¹².

11. Mis à part la promotion d'un document produit par *Liberté*, l'*Index des noms* (1959-1973).

12. Ainsi, Pilon fait paraître « Arbre » dans les numéros 44-45 et 46, « Un jour est venu » dans le numéro 53 et « Au loin l'Acadie » dans le numéro 75. Ouellette publie « Ma fiancée » dans les numéros 47-48 et 76-77, « Lampe » dans les numéros 65 et 66, puis « Les branches » dans le numéro 78. Perrier fait paraître le poème « Étapes » dans le numéro 49. Lasnier publie plusieurs fois « Petite ville », dans les numéros 51, 67, 68, 69, 70, 71-72 et 73. Elle publie aussi « Le bétail » dans le numéro 58. Lamarche ne fait paraître qu'une fois « Kateri Tekakwitha » dans le numéro 56. Lapointe publie « Soir sentimental » à deux occasions, soit dans les numéros 55 et 62, et « Le navire immortel », dans le numéro

«Ce poème fait partie d'une nouvelle série de poèmes canadiens présentés par la COMPAGNIE DE LA BAIE D'HUDSON.» Cette mention figure au bas du montage graphique de chacune de ces pages publicitaires: le nom de la compagnie apparaît en lettres majuscules et ce qui précède, en minuscules. Il s'agit du seul élément indiquant la visée publicitaire de ces pages, c'est-à-dire suggérant au lecteur les mérites d'une compagnie et l'invitant à se souvenir de sa raison sociale; ainsi déduit-on que la Compagnie de la Baie d'Hudson encourage les lettres canadiennes, exerçant une forme de mécénat. Il serait par ailleurs possible de lire ces poèmes comme autant de publicités pour les livres à paraître de leurs auteurs. Néanmoins, bien qu'ils soient inédits, comme la plupart des poèmes publiés en revue, leur reprise en recueil survient dans certains cas beaucoup plus tard et, parfois, n'a même jamais lieu¹³.

La répartition des recettes indique également un souci, dans ce concept publicitaire, de valoriser et de favoriser le travail des créateurs – donc d'exercer un mécénat. Non seulement le nom de la Compagnie de la Baie d'Hudson demeure assez discret dans la disposition graphique, mais, de surcroît, un salaire est versé au poète et à l'artiste visuel. La revue obtient pour sa part le paiement d'un tarif pour la publication de ces pages. Il est à noter que cet intérêt de la Compagnie de la Baie d'Hudson pour les arts émanait de l'initiative individuelle d'un employé affecté aux placements publicitaires qui, en fonction du budget dont il disposait, avait choisi ce type de publicité. Il sélectionnait les œuvres visuelles et les poèmes parmi ceux qu'on lui suggérait et la revue devait ensuite produire la maquette de la page publicitaire. *Liberté* n'était pas la seule publication à profiter de

double 59-60. Ménard publie «La plage» dans le numéro 57 et Bélanger, «Le mot» dans les numéros 61 et 63-64.

13. Prenons l'exemple de Pilon: «Arbre» et «Un jour est venu» paraîtront en 1969 dans *Saisons pour la continuelle* (trois ans plus tard) et «Au loin l'Acadie» ne sera pas repris en recueil, du moins pas dans la version rétrospective de son œuvre intitulée *Comme eau retenue* et datant de 1985.

cette pratique : Pilon avait pris contact avec la compagnie après avoir remarqué le même genre de publicité sur la quatrième de couverture de la revue torontoise *The Tamarack Review*¹⁴. Aussi l'effort concerté de *Liberté* et de l'annonceur pour créer une publicité pour ainsi dire subordonnée à l'expression artistique, différente des schèmes publicitaires conventionnels usités jusqu'à ce jour à l'intérieur même de cette revue, mérite-t-il d'être souligné.

LA MATÉRIALITÉ DE LA REVUE ET L'ESTHÉTIQUE DES PUBLICITÉS

Si chaque poète jouit d'une visibilité enviable dans ces publicités, on ne peut en dire autant des artistes responsables de leur aspect pictural – pour ce qui est des reproductions signées. En effet, les dessins, aquarelles et photographies qui accompagnent ces textes sont généralement sans signature, à l'exception de ceux qui illustrent les œuvres de Ouellette (« Lampe », signé « R. Lafrenière »), de Lasnier (« Petite ville », très discrètement initialisé « A.D. », semble-t-il) et de Pilon (« Un jour est venu », signé « Réal » – signataire dont on peut supposer qu'il est également responsable du dessin qui accompagne « Arbre », non identifié, mais de style très similaire). Il reste que, dans la grande majorité des cas, un écart existe entre l'importance accordée à la signature du poète par rapport à celle consentie à la signature de l'artiste visuel (dessinateur, aquarelliste ou photographe). Étant donné sa discrétion, la signature de l'artiste demeure secondaire par rapport à celle du poète.

Si l'absence de signature des œuvres visuelles permet de constater un déséquilibre en faveur de l'écrit par rapport à l'iconographie dans ces pages publicitaires, on ne peut affirmer que la coexistence du dire et du voir se réalise exactement sous le même signe ; l'œil est d'abord attiré par l'iconographie. Cet effet

14. Renseignements obtenus lors d'un entretien avec M. Pilon, le 13 février 2005.

de lecture est dû, dans un premier temps, à la matérialité de la revue *Liberté* durant la période qui nous occupe, c'est-à-dire à la rareté des composantes iconographiques. En effet, la revue publie à cette époque quantité de poèmes sans illustration et, de plus, la très large majorité des autres pages de publicité ne sont pas illustrées. La survivance de l'iconographie de ces publicités de la Compagnie de la Baie d'Hudson dans la mémoire du lecteur est due, dans un second temps, à la composition graphique des pages publicitaires. La plupart sont conçues suivant trois modèles favorisant l'iconographie : on trouve l'illustration soit dans la moitié supérieure de la page, soit comme fond sur lequel le texte est imprimé, blanc sur noir, soit divisée en deux sections, dans les marges supérieure et inférieure (et parfois même latérale), de façon à encadrer le texte¹⁵. Bien qu'elle soit en noir et blanc exclusivement, donc sans prédominance du point de vue de la couleur, on ne peut faire abstraction de l'iconographie. On regarde d'abord, on lit ensuite.

Cependant, la relation esthétique entre le poème et l'œuvre visuelle subordonne cette dernière à l'élément textuel. Dans tous les cas, on peut remarquer que l'iconographie fait figure, à l'égard du poème, soit de cadre, à la manière d'une enluminure, soit de fond à caractère décoratif. L'iconographie ne s'entremêle en aucun cas aux textes. Elle ne façonne nullement la typographie choisie, qui demeure la même du début à la fin de la série de publicités de la Compagnie de la Baie d'Hudson, ni ne conditionne la disposition des mots sur la page, élément qui revêt pourtant un caractère déterminant en poésie contemporaine. En somme, si le découpage de l'espace graphique place l'œuvre vi-

15. Deux exceptions à ces constantes, dans des publicités qui ne paraissent qu'une seule fois : « Étapes », de Perrier (n° 49, janvier-février 1967), dont la page est séparée à la verticale en deux parties égales, le poème à gauche, qu'on lit donc en premier, pour ensuite regarder le dessin, et « Le bétail », de Lasnier (n° 58, juillet-août 1968), dont la page est également séparée en deux sections égales, le dessin apparaissant au bas et que l'on regarde après avoir terminé la lecture du texte, suivant le mouvement naturel de la lecture.

suelle au premier plan dans le mouvement de la lecture, la typographie choisie et la disposition des mots ignorent l'aspect iconographique des publicités. Il s'agit d'une esthétique du dire, non du voir, relégué à un statut secondaire – esthétique que la contribution de Ouellette à *Liberté* endossera, avant de l'interroger.

« LES BRANCHES » DE FERNAND OUELLETTE

Chacun des trois poèmes que Ouellette fait paraître dans la série publicitaire de la Compagnie de la Baie d'Hudson est repris en recueil après coup : « Ma fiancée » paraît dans son recueil *Dans le sombre* en 1967, « Lampe » est repris sous le titre de « La lampe », de même que « Les branches », sous ce même titre, dans l'ensemble formé par « La terre d'où... Inédits, 1968-1971 », figurant dans *Poésie*. Les deux plus anciens poèmes ont connu très peu de remaniements au moment de paraître en recueil. Pour les besoins de la présente étude, je ne m'arrêterai donc qu'au troisième et dernier poème que Ouellette publie dans cette série, « Les branches ». Ce cas comporte un intérêt certain : outre la disparition complète de l'iconographie accompagnant le texte lors de sa première publication dans *Liberté*, il s'agit du poème ayant connu les modifications textuelles les plus importantes lors de sa mise en recueil.

« Les branches », dans sa première version, se lit comme suit :

Les branches s'ouvrent très mauves
alentour des présences du solaire,
et l'envol épars des pierres se pressent,
quand les ondes vives sur les accablés
ô printemps, allument le silence voûté,
le seul chemin des êtres noirs et l'argile
qu'effleure le bleu germinant.

Ah ! l'escarpement contre l'amour...

Mais l'arbre prévient la torture
 de notre sang exacerbé,
 ondule le dôme bruissant de verdoisement,
 car de la faim virulente s'échappe la mort (1971 : n.p.).

Dans la version en recueil, les deux premières strophes connaissent des modifications mineures. Cependant, la troisième et dernière se lit désormais ainsi : « Mais l'arbre prévient la torture / de notre sang exacerbé, / ondule un dôme de verdoisement » (1972 : 246). Le vers final, complètement biffé, explicitait pourtant la signification du symbole de l'arbre auquel renvoie le titre du poème. S'ouvrant sur la conjonction de coordination « car », il présentait un rapport de causalité entre la fonction préventive du « dôme bruissant de verdoisement » (de l'arbre) et ce qui la rend nécessaire, à savoir cette « faim virulente [d'où] s'échappe la mort ».

Suivant la poétique de Ouellette telle qu'elle est décrite par Pierre Nepveu dans *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, ce rapport causal permet de placer l'un contre l'autre, sous tension, le désir (corrélativement, la mort) et « le dôme bruissant de verdoisement » à travers lequel la lumière (solaire) de la conscience filtre. Ainsi, des branches s'écartent, dès le premier vers du poème, à « [l']alentour des présences du solaire » que constitue la venue de la poésie à la conscience chez Ouellette. Cette lumière porte le poète vers la réalisation de son unité, vers la résorption de la tension : « la parole du poème, dans son actualité, est opaque, lieu de déchirements et d'égarements. [...] Ouellette le sait, et c'est pourquoi il parle si souvent de la “fulgurance”, qui est tout le contraire de la lumière tranquille de la conscience, de l'unité retrouvée » (Nepveu, [1979] 2002 : 58). La tension omniprésente doit donc être résolue dans l'écriture : « l'art (le poème) [...] doit tendre vers un ordre, une unité, un sens. Écrire, ce ne pourra être la mise en question du sujet, [...] mais le rassemblement jamais achevé de ce sujet » ([1979] 2002 : 48). Par synecdoque, les branches signifient l'arbre qui « prévient la torture ».

Elles protègent de la dispersion et ouvrent l'accès à la lumière unificatrice de la conscience poétique. Ainsi, chez Ouellette, le désir de la poésie, cette « faim virulente », et ce que l'on nommerait la conscience (solaire) sont partie prenante d'un même et unique mouvement vers l'écriture.

La version définitive du texte, dans *Poésie*, est plus dépouillée que la première – non seulement de la tension explicite qui le structurait, étant donné le biffage du dernier vers, mais aussi de la photographie qui l'accompagnait. Ce qui caractérise cette photographie est l'effet de profondeur de champ que crée sa composition, illustrant parfaitement la distance évoquée dans « Les branches » entre le désir chaotique du poème et sa réalité événementielle. En effet, les branches qui y sont représentées ne sont pas toutes photographiées au foyer : à l'avant-plan figurent celles dont le contour est le plus clairement défini, puis, à l'arrière-plan, apparaissent, floues et de plus en plus espacées, des lignes évoquant des branches. Ces ramifications, d'abord nettes et nombreuses, puis clairsemées et lointaines, laissent finalement place à une ouverture lumineuse, dans la partie supérieure de la photo. La régression de l'image du net au flou et de la densité à la rareté produit un effet d'éloignement. Dans la publication en recueil, la disparition de cette photo laisse le poème épuré et, par conséquent, l'apport du voir y apparaît superficiel. De manière paradoxale, c'est la publication du poème « Les branches » en recueil (et non en revue) qui s'accorde le mieux au « partage du sensible » dont *Liberté* se réclamait : le dire l'emporte sur le voir, qui s'efface complètement. Son espace est révoqué. Le parcours du poème, de la parution en périodique jusqu'à la publication en recueil, illustre parfaitement le « partage du sensible » intervenant à *Liberté* : l'écrit prime.

LA VOIX POÉTIQUE

La prédominance du dire ne demeure pas qu'une intention révélée dans l'éditorial de présentation de la revue. Elle se manifeste par ailleurs dans le discours entretenu sur la poésie à

Liberté. L'examen de ce discours me permet de faire état de l'intérêt que les collaborateurs de la revue portent collectivement non seulement au genre poétique, mais aussi à la voix poétique. Entre 1959 et 1971, les numéros portant sur la poésie ou comportant une rubrique ou des textes de poésie sont nombreux¹⁶; les textes de présentation de l'hommage à Alain Grandbois (nos 9-10) et du dossier « Jeune poésie » (n° 52) témoignent bien d'un engouement pour la voix poétique.

Nous tous, qui sommes venus plus tard, dans ce pays qui n'est que trop enclin à se mirer dans ses lacs, devons à Alain Grandbois quelque chose d'inappréciable : un certain sens de la liberté, la dimension du monde avec ses villes aux noms mystérieux, des préoccupations qui ne peuvent plus être enchaînées à nos frontières (Pilon, 1960 : 147),

explique Pilon afin de justifier l'hommage que son équipe réserve à l'auteur des *Îles de la nuit*. Pour les animateurs de *Liberté*, la parole poétique a pour fonction de se transporter au-delà des frontières nationales. Elle est tournée vers l'extérieur, elle fait entendre une identité ou une sensibilité, elle transmet, elle est passage. Elle est relation privilégiée dans la dynamique culturelle que *Liberté* promeut :

Voici [...] de huit pays, la voix de jeunes poètes ; les voix de notre temps, accordées à notre sensibilité. [...] Ces poètes témoignent de leur temps et pour leur temps. [...] Ces pages ne se veulent pas bilan, mais approche fraternelle, aperçu, écho de voix qui nous sont chères (Pilon, 1967 : 2).

16. Parmi les numéros 1 à 78 de *Liberté*, seulement huit ne publient aucun poème – si l'on compte chaque publicité de la Compagnie de la Baie d'Hudson comme l'occasion de publier un poème (ce sont les numéros 5, 13, 37-38, 42, 50, 52, 54 et 74). Par ailleurs, cinq livraisons se consacrent précisément au genre en tout ou en partie : le numéro 46 est une livraison spéciale sur Jouve, le numéro 58 porte sur René Char, tandis que les numéros 9-10, 52 et 66 présentent des frontons (un fronton consiste en une section spéciale ou principale d'une livraison, exception faite de la rubrique des chroniques) sur Grandbois, la « Jeune poésie » et Henri Michaux.

À *Liberté*, le monde est *dit* – les multiples occurrences du mot *voix* le martèlent –, il n'est ni vu, ni montré, ni illustré. La parole poétique ne cherche pas à rendre compte du visible, ce à quoi tout discours descriptif peut se prêter, mais du dicible (ou de l'indicible, inversement). Cette idée de la poésie contredit la poétique du regard que développe Ouellette. Il convient donc d'examiner, en terminant, en quoi Ouellette se distingue finalement de la poétique du dire que *Liberté* se donne.

LE REGARD ET L'INVISIBLE

De façon significative, dans le numéro spécial qu'il lui consacre, Ouellette attribue à Pierre Jean Jouve la qualité du poète qui *voit*. Il s'agit du voyant rimbaldien qui sait percevoir et éveiller l'illumination poétique :

Nul poète n'a plus illuminé ce qui en moi était enclos. Nul ne m'a mieux pressé de naître. [...] Ainsi suis-je devenu le compagnon [...] très attentif à sa parole, à cette transmutation que je considérais comme la pâque nécessaire à tout être [...]. Plus qu'une ombre sur la pierre d'Hélène, je me laisse terrasser par la lumière invisible (Ouellette, 1967 : 6).

Ainsi, dans une perspective mystique, la parole de Jouve permet-elle à l'écrivain d'amorcer une transformation totale de l'être. En dépit de l'intérêt porté par les animateurs de *Liberté* à la poésie comme manifestation d'une voix, Ouellette donne la part belle à la notion de lumière, qui implique nécessairement le regard¹⁷. Cette préoccupation donne à réfléchir sur les rapports

17. À ce propos, ce qu'il constate du rapport qu'entretenait Gaston Miron à la parole dite ou proférée, comparativement à son propre rapport à ce type de parole, est éloquent : « Je pense qu'il acceptait que je m'enferme dans mon écriture, parce qu'il savait que mon enfermement apparent [...] ne pouvait être qu'une ouverture sur le langage. Peut-être était-il avant tout un poète de l'oralité, de la tradition orale, de la mémoire ? D'où sa facilité à dire ses poèmes en récitation. *Il acceptait pour lui-même, dirais-je maladroitement, la parole en projet puisqu'il y excellait [...], mais aussi la parole en contemplation, pour celui qui*

qu'entretennent le dire et le voir chez cet écrivain, pour qui le voir se rapporte à la contemplation, à la volonté de rencontrer «l'Invisible».

Ouellette conçoit effectivement la démarche poétique comme une errance dont le mouvement est forcément aveugle et motivé par la promesse d'une épiphanie, d'une révélation, pour emprunter un vocabulaire mystique, ou encore d'une illumination, selon le texte rimbaldien. «Ainsi la poésie n'a d'autre liberté que de se donner à son innocence et à son errance fondamentales. [...] La seule quête de la poésie est celle du dévoilement de l'Être en qui l'origine et la fin trouvent leur sens. *On peut parler d'une épiphanie de l'Invisible*» (1996: 33), affirme Ouellette. Dissociée de la description d'objets et de la nécessité d'une rencontre culturelle, la poésie peut succomber à l'adoration de l'Invisible. Chez Ouellette, le regard est donc essentiellement intérieur, tourné vers soi ; il est nécessairement plus intime que la voix, décrite comme une main tendue, qui est relation et passage culturels.

« LITTÉRATURE ET PEINTURE » : VERS L'UNIVERSALITÉ

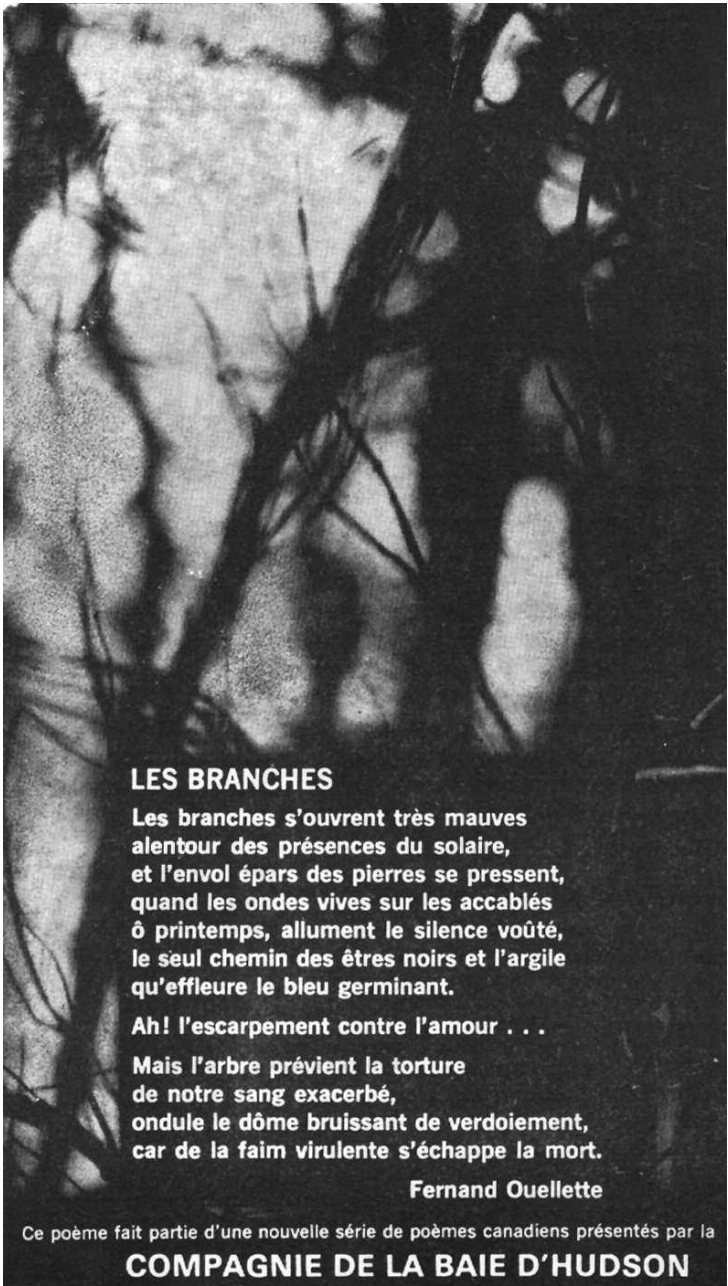
En guise de conclusion à cette étude, il importe de constater que dans «Littérature et peinture», la littérature demeure le moyen privilégié de réfléchir sur les autres arts. François Hébert présente ce numéro en précisant que «l'idée vint à Fernand Ouellette de préparer, avec [lui], un numéro spécial de *Liberté* qui étudiat les rapports entre littérature et peinture» (1979: 7). C'est assurément par l'écrit, sinon dans la littérature, que l'on peut étudier cette question. Cependant, la littérature doit devenir une finalité, suivant l'idée que, «dans le domaine de l'esprit[,] [...] [on doit] retrouver, dans la tourbe des différences et des spécialités, des cultures et des caractères, les racines de l'universel»

avait une autre tendance et d'autres capacités» (Ouellette, 1997: 79-80. Je souligne).

(*Liberté*, 1979: 7). La littérature, même en tant que simple moyen de réflexion, unirait donc des pratiques artistiques hétérogènes. Elle constituerait la promesse de l'universalité artistique. Dans «Tableau et poème (notes)», Ouellette aplanit les distinctions généralement opérées entre les différents langages artistiques. Réactivant la figure rimbaldienne du voyant, il propose que «ce qui rapproche le plus peintre et poète, c'est [que] *tous deux regardent le monde* [...] pour capter l'indicible en eux-mêmes» (*Liberté*, 1979: 103. Je souligne). Tendre vers l'universalité: voilà précisément le projet commun du poète et du peintre, selon Ouellette – qui demeure ainsi en accord avec sa conception du regard poétique, investigateur de l'Invisible, catégorie universelle par excellence. En unissant finalement le voir et le dire, «Tableau et poème (notes)» inaugure en quelque sorte la chronique intitulée «Lectures du visible» – qui évoque cette unification – tenue par Ouellette à *Liberté* de 1979 à 1985.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1958), «Bilan au 30 novembre 1958», Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds de la revue *Liberté*, MSS-426, carton 1, chemise 1.
- FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- HÉBERT, François (1979), «Présentation», *Liberté*, n° 122 (mars-avril), p. 7.
- LIBERTÉ '59 (1959), «Présentation», *Liberté*, n° 1 (janvier-février), p. 1-2.
- NEPVEU, Pierre ([1979] 2002), *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Visées critiques».)
- OUELLETTE, Fernand (1967), «Pierre Jean Jouve le poète», *Liberté*, n° 49 (janvier-février), p. 6-9.
- OUELLETTE, Fernand ([1970, 1979] 1996), *Les actes retrouvés. Regards d'un poète*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- OUELLETTE, Fernand (1971), «Les branches», *Liberté*, n° 78 (novembre-décembre), [n.p.].
- OUELLETTE, Fernand (1972), *Poésie*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. «Rétrospectives».)
- OUELLETTE, Fernand (1997), *Figures intérieures*, Montréal, Leméac. (Coll. «L'écritoire».)
- PILON, Jean-Guy (1960), «Un geste nécessaire», *Liberté*, nos 9-10 (mai-août), p. 147.
- PILON, Jean-Guy (1967), «Présentation», *Liberté*, n° 52 (juillet-août), p. 2.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique.



LES BRANCHES

Les branches s'ouvrent très mauves
alentour des présences du solaire,
et l'envol épars des pierres se pressent,
quand les ondes vives sur les accablés
ô printemps, allument le silence voûté,
le seul chemin des êtres noirs et l'argile
qu'effleure le bleu germinant.

Ah! l'escarpement contre l'amour . . .

Mais l'arbre prévient la torture
de notre sang exacerbé,
ondule le dôme bruissant de verdolement,
car de la faim virulente s'échappe la mort.

Fernand Ouellette

Ce poème fait partie d'une nouvelle série de poèmes canadiens présentés par la

COMPAGNIE DE LA BAIE D'HUDSON

Tiré de *Liberté*, n° 78 (novembre-décembre 1971), sans pagination.

POÉTIQUE DE L'ŒIL CHEZ ROLAND BOURNEUF

Thierry Bissonnette

Université Laurentienne

Après avoir publié des études critiques portant sur les univers d'Hector de Saint-Denys Garneau et de Jean Giono, l'universitaire Roland Bourneuf amorce en 1978 un trajet littéraire indissociable de l'expérience sensorielle et en particulier de la vision. C'est en prenant pour horizon cette importante dimension oculaire que j'examinerai ici une œuvre quelque peu méconnue.

Auvergnat d'origine, établi définitivement en terre québécoise au début des années 1970, Bourneuf s'est lentement bâti une identité d'écrivain, tout en diversifiant sa palette d'essayiste jusqu'à ce qu'elle converge dans un même faisceau complexe avec ses créations. Même si sa pratique picturale demeure essentiellement domestique, outre quelques illustrations de recueils et une poignée d'expositions, elle fait partie intégrante d'un engagement dans le visible qui aiguillera les œuvres littéraires, par rapport auxquelles elle fera à la fois office d'origine et d'accompagnement. Dans son essai didactique *Littérature et peinture*, l'auteur formule d'ailleurs ainsi le chemin qui va des dessins de Lascaux jusqu'à la bibliothèque universelle en passant par la naissance de l'abstraction :

Un peu partout sur les mêmes parois, avec des empreintes de mains, apparaissent des taches rondes, des flèches, des stries, des grilles, des spirales, autant de signes qui ne renvoient à

aucun objet reconnaissable mais qui doivent bien remplir une fonction, avoir un sens. Repères, formules, incantations, messages, mais adressés à qui? Prémisses d'une écriture sans doute, amorces de textes, rudiments d'une littérature... (Bourneuf, 1998: 7-8)

L'origine du texte serait donc emboutée à celle de l'image, l'invention graphique abritant dans ses replis les possibles du calligraphique et du typographique. Écho ou esquisse d'une sémiotique, cette hypothèse révèle sa profondeur au contact des diverses actualisations de la polarité audiovisuelle des signes que Bourneuf commentera ou produira, mais elle ne doit pas faire oublier les cloisons que l'auteur tiendra à maintenir entre les domaines qu'il réunit, qu'il met en dialogue.

Dans *Littérature et peinture*, le postulat de la convergence des arts s'accompagne en effet d'un patient découpage des types de relations que les textes entretiennent avec la peinture. Bourneuf observe notamment toute une littérature mettant en scène des peintres et qui, en marge du discours spécialisé sur la peinture, développe une inévitable dynamique autoréflexive autour d'enjeux esthétiques. Hormis pour quelques-unes de ses propres nouvelles lorgnant de ce côté, ce que Bourneuf appelle «le roman de l'artiste» ne correspond pas vraiment à sa propre pratique, où la présence de la peinture s'actualise davantage par l'intermédiaire d'une valorisation de la description et des couleurs, donc sur un plan largement implicite. C'est pourquoi on ne peut non plus appliquer à ses œuvres la catégorie «tableau générateur du récit», appliquée par Bourneuf à des fictions où l'évocation d'œuvres picturales précises a tendance à produire un effet de transposition des relations visuelles dans les relations syntaxiques et sémantiques. Si de telles opérations ont lieu dans les livres bourneuviens, elles sont mêlées à des apports musicaux ou autres, sans qu'en général les sources puissent être établies avec certitude, la qualité plastique de son langage tendant vers l'autosuffisance plutôt que vers une greffe trop apparente.

Pour l'essayiste, une façon de mettre en parallèle peinture et littérature est de dire que «[l]e peintre cherche les moyens

d'exprimer la temporalité [et que] l'écrivain a l'ambition de faire entrer l'espace dans son texte» (1998: 107). La démarche littéraire de ce prosateur s'envisage en effet très bien de cette façon, attentive qu'elle est à rendre sensibles des paysages et des objets matériels, sans pour autant redoubler l'action du pictural. C'est qu'il la désire distincte de «l'écriture artiste» qu'il dénote chez les Goncourt, Joris-Karl Huysmans et André Breton, insistant sur la nécessité d'un enracinement contextuel et spirituel afin que l'œuvre littéraire acquière une vie véritable. De plus, la réussite picturale menant selon lui à un monde muet, à «une profondeur où les mots s'abolissent» (1998: 107), il y aurait des risques à vouloir se substituer au peintre et à négliger les vertus propres du langage, aspect sur lequel je reviendrai en conclusion.

Bourneuf aborde également la question de la double pratique, en mentionnant les réussites de William Blake, Eugène Fromentin, Victor Hugo, Jean Cocteau et Roland Giguère. Sa propre perspective est cependant plus asymétrique, avec un net primat du littéraire, et sa position pourrait se rapprocher de celle qu'il attribue à Henri Michaux: «Peindre ou dessiner se donne donc comme une activité complémentaire et un antidote. Michaux voit dans le verbal, si telle est notre expérience première et exclusive, le danger de paralyser par la répétition mécanique notre pensée et notre être» (1998: 133). Mais c'est sans compter que le poète belge se situe avant «l'invasion des images», lesquelles auraient récemment, selon Bourneuf, perdu une part de leur potentiel subversif et déconditionnant.

Il reste que la peinture telle que la pratique encore aujourd'hui l'auteur semble avoir un caractère plus privé que l'écriture, et qu'il vaut mieux parler à son sujet d'une pratique parallèle ou adventice. En fait, la véritable double pratique de Bourneuf se situe plutôt, à mon avis, entre l'essai et la fiction, ces deux modes d'énonciation se relayant et partageant une référence commune au pictural et à la spatialité. Alors que les deux perspectives littéraires se décentrent l'une l'autre, leur relation à un autre type de pratique joue partiellement ce rôle de génération de l'œuvre

dont parlait l'auteur, tout en inspirant le maniement des moyens langagiers.

DU TRAIT À LA LETTRE (1978-1996)

Si on veut situer la préhistoire du *Bourneuvus scribensis* et son embranchement artistique, on peut dire que celui-ci existe plus précisément à partir de la plaquette *Passage de l'ombre*, publiée en 1978 aux Éditions Parallèles que Bourneuf anime en compagnie de Marcel Bélanger et d'André Berthiaume. L'ouvrage en question est accompagné de cinq dessins au trait fili-forme, dont la nature semi-abstraite concorde avec l'onirisme troublé de ces proses brèves avoisinant le poème. Dans une zone proche de l'automatisme – autant dans la phrase que dans l'image –, il semble à certains moments s'agir d'une « maison qui s'est faite en son absence », selon la formule de Gaston Miron ([1970] 1996 : 19), bien que la composition relativement rigoureuse du recueil tempère l'effet de hasard psychique : « Je parle pour lui. Je suis sa plainte et son cri, son regard et son verbe. Je veille pour lui quand, au cœur de la nuit, il se tait » (Bourneuf, 1978 : 10).

Qui sont, dans cette phrase à relais, le parlant et le parlé ? C'est une des interrogations qui pourront guider le lecteur dans ses avancées, alors que cette veille aux contours surréalistes élabore – davantage qu'un art poétique à long terme – une première mise au jour du matériau que les livres subséquents cisèleront, en s'éloignant progressivement de cette manière expérimentale et relativement expressionniste, où le verre brisé et les massacres ouvrent un bal tantôt horrible tantôt perplexe. Hormis le parallélisme entre le ton austère et torturé du texte et l'apparence de déchirure qu'offrent les dessins en noir, une asymétrie est vite provoquée par de multiples évocations de couleurs. Néons jaunes, poignées de violettes, tache de sang, les réalités colorées mettent en relief l'œuvre au noir en train de se faire, servant également d'écran pour le passage de l'ombre suggéré par le titre. Écran paranoïaque, pourrait-on dire à la suite de

Salvador Dalí relayé par Paul-Émile Borduas, alors que la succession des scènes échappe à la causalité pour donner prise à un exercice de vision, à la mise en forme d'une perception assaillie par des forces connues et inconnues, ce qu'exprime un des textes titrés qui se trouvent disposés parmi des fragments sans nom, « Mauvais œil » : « C'est seulement un trait de crayon sur le papier. Oui, c'est cela, une trace. Ou peut-être une éraflure dans le bois, une encoche, une entaille. À moins que ce ne soit une blessure en croix, ouverte au couteau jusqu'au cœur » (1978 : 19).

Dans ces pages fragmentaires, les ombres issues des profondeurs psychiques passent sur les choses, exigent une lente interprétation, tout comme elles révèlent de nouvelles perspectives à propos des objets qu'elles touchent. Quant à la conception graphique, entièrement réalisée par l'auteur, elle suggère l'espace fortuit où cette opération a lieu, avec une mise en page aérée, une disposition variable du texte, quelques pages blanches et une apparition irrégulière des images. Mais une référence au pinceau de l'artiste semblera confirmer que ce désordre porte en fait le vœu d'accueillir une composition plus vivante, moins préméditée, ce qui coïnciderait avec la redécouverte du terreau synesthésique des différents arts. Ainsi, dès le pinceau déposé sur l'écran, les couleurs s'organisent comme dans une symphonie sauvage : « Avec l'abandon et la sûre violence d'une aile d'hirondelle, les soies composèrent en une exacte correspondance la mosaïque et la symphonie » (1978 : 28).

À cet alliage répond toutefois une menace sourde de désagrégation du visible, comme on peut l'entendre dans cette conclusion d'un fragment :

Quand, vers le soir, il alla refermer la grille d'entrée, il aperçut à terre une grosse bougie rouge en partie consumée qu'il poussa du pied et il revint à la maison. Ce qu'il voyait sembla alors se fractionner en petits morceaux colorés d'une mosaïque qui s'écartaient sur un fond gris, se dispersaient, et en lui se fit le vide total (1978 : 46).

Quant au texte final du recueil, il emprunte la voie d'une énumération illuminée où les couleurs fourmillent alors qu'une idole sombre clôt ses paupières. Argent, cinabre, azur, éclair braisé, rougeoiement d'oiseaux, la noirceur semble avoir accompli son passage et nous emmener vers des ailleurs plus irisés.

En 1981 paraît un deuxième et dernier ouvrage de Bourneuf aux Éditions Parallèles, cette fois avec la mention générique « récits ». Intitulé *Reconnaissances*, le livre est un ensemble de courtes narrations titrées, effectivement plus proches de la nouvelle que du poème, malgré les distances prises à l'égard de l'action. Une seule illustration de l'auteur est présente, en couverture, alors que la disparité et la brièveté des proses suggèrent qu'elles constituent des incursions, des reconnaissances en divers territoires qu'elles ne prétendent ni résumer ni épuiser, misant davantage sur l'accumulation que sur chacun des résultats.

[P]artagée entre la description et le discours intérieur, [écrit René Audet,] la prose [de *Reconnaissances*] rejette l'action au profit d'une lente accession aux lieux. Les rares personnages ne portent pas de noms et n'ont pas de traits psychologiques marqués. Très souvent, un seul narrateur-personnage évolue dans un univers imprécis, réagissant aux particularités de son environnement. Le personnage ne semble être qu'un témoin, qu'une voie d'accès à des circonstances différentes de celles que, habituellement, l'on trouve en société (Audet, 2003 : 784).

Le texte final de la première section, qui décrit cinq photographies, illustre bien une méthode descriptive dont l'objet initial peut autant être une chose qu'une représentation ou un rêve, écrans à partir desquels la volonté ou la fantaisie de l'auteur peuvent s'élancer sur une base concrète.

Après une monographie consacrée au peintre Antoine Dumas en 1983, il faudra attendre 1990 et 1993 pour lire un diptyque de recueils prolongeant et affinant cette narrativisation du clair-obscur. Publiés à L'instant même, *Mémoire du demi-jour* et *Chroniques des veilleurs* s'inscrivent encore plus clairement

dans le registre de la nouvelle, bien qu'aucun texte ne soit titré et que le lecteur des narrats d'Antoine Volodine puisse s'y sentir dans une zone parente. Du demi-jour à la veille, Bourneuf explore des états et des situations liminaires, développant ses narrations comme de minces seuils entre le défini et l'indéfini, le connu et le mystérieux, alors que la diffraction thématique et la non-linéarité des ouvrages lui permettent d'approfondir les effets de synesthésie proposés antérieurement. À l'intrigue sont préférées la perception, l'impression, bien que sur un autre plan les nombreuses rencontres avec des êtres furtifs ou menaçants et quelques allusions à l'espionnage tendent à insuffler à la structure même des recueils un certain suspense.

L'œuvre prend un tournant marqué vers le réalisme avec le roman *Le chemin du retour* (1996), qui relate sobrement l'évolution psychologique et sociale d'un individu névrosé. On pourrait croire qu'après avoir expérimenté textures et ambiances, l'auteur a dirigé son attention vers le portrait détaillé, donnant pour la première fois à l'histoire une importance supérieure aux éléments sensoriels, et ce, bien que la narration de type subjective entretienne une part de doute sur la réalité des données présentées :

Mais le doute me revient [note l'antihéros du roman]. Suis-je en train d'évoquer, de repêcher des souvenirs, ou bien ce qu'on m'a raconté plus tard et que j'ai lu? Est-ce bien l'enfance, l'adolescence que j'ai eues, ou cru avoir? Suis-je en train de les inventer à mesure pour les besoins de mon histoire? (1996: 43)

Plus loin, la critique du narratif s'assortit d'une comparaison avec le dessin, dont l'action expressive serait autrement plus directe et efficace: «Il faudrait plus d'une existence pour raconter une toute petite tranche d'existence. Même pas raconter par le menu: donner un dessin approximatif» (1996: 186).

LE LIEU DU LIEU (1997-)

Alors que le roman se termine sur un retour à la terre et une floraison sensorielle où le personnage redécouvre la forêt, ses plantes, ses champignons, le passage des saisons, l'ouvrage suivant, le recueil d'essais *Venir en ce lieu*, consiste en un exercice de perception combiné à une réflexion sur le voyage et les relations entre conscience et emplacements. En couverture de ce livre, un montage photographique de Roberto Pellegrinuzzi montre un sentier forestier à travers le filtre d'une pupille gigantesque, mise en abyme du regard qui annonce le discours double du livre, où une série d'endroits et de villes permet à l'auteur d'entremêler l'introspection et le cosmopolitisme.

«Une évidence s'impose, constate l'auteur dans son introduction, l'expérience de l'espace a contribué à faire de nous ce que nous sommes, des êtres distincts mais reliés, à nous donner une forme. Elle insère notre âme dans une réalité physique» (1997: 9). Après avoir évoqué une enfance où la maladie l'a contraint à de longues périodes de réclusion et d'immobilité, ce qui fut compensé par une intense activité de lecture, Bourneuf nous entretient de la transition entre la bibliothèque et une période d'abondants voyages, ce à quoi se greffera plus tard – donc à rebours de ses primitifs imaginés dans *Littérature et peinture* – une attirance pour l'expression plastique :

Les voyages réels ont par la suite accompagné, sans les évincer, ceux que j'imaginai. Vint aussi la fréquentation des œuvres picturales, la pratique du dessin et celle, plus tardive, de la peinture. Au temps de mes recherches universitaires je m'interrogeais sur la représentation de l'espace dans le récit. Les livres et, à un degré moindre, les tableaux m'ont donc servi de ponts avec l'espace extérieur – comme ils m'ont éveillé à la perception plus aiguë de la réalité psychique (1997: 10-11).

Sans qu'il y soit beaucoup fait référence à l'activité du peintre, *Venir en ce lieu* met grandement l'accent sur la description afin de transmettre au lecteur l'expérience de l'espace, tâche

pour laquelle le récit seul s'avère insuffisant. Mais cette façon de peindre avec des mots, où les désignations de couleurs et de reliefs sont maniées avec tact et générosité, trouve son point de fuite dans un discours sur les limites de la représentation, ce qui est en particulier esquissé dans un texte à propos de l'Himalaya :

Les rizières, les champs de millet et de sarrasin montent en terrasses qui disposent la gamme du jaune au vert. Une colline bombe, en appelle une autre, se creuse en ravins dans un enchaînement de courbes et de volutes qui ne peuvent jamais finir. Ces reliefs, on sait bien qu'ils ne sont que des abords, des prémisses, les contreforts d'un massif au-delà de l'imaginable. L'œil et l'esprit, proprement, sont déroutés. Il n'est pas de voie qu'ils puissent emprunter. Ne demeure désormais possible qu'une avancée myope, le pas à pas (1997 : 164).

Dans un post-scriptum à cette évocation de son voyage indien, l'écrivain confesse aussi l'impuissance de l'écriture à rendre compte de ce qui échappe à la perception autant qu'à la compréhension, mais qui demeure pourtant impliqué par le déploiement objectal de ces deux facultés. Dans la conclusion du livre, c'est la fragilité de la conscience et son manque de durée qui semblent d'abord l'emporter : « Pourquoi tant de livre lus dont j'ai oublié jusqu'au titre, de tableaux contemplés, de musique entendue ? Faut-il encore en ajouter ? Tout ce savoir que j'ai voulu rassembler et contenir me glisse entre les doigts » (1997 : 195). La mise est cependant sauvée par une dernière hypothèse, selon laquelle l'implication individuelle dans l'espace contribuerait à un fonds collectif auquel quiconque pourrait ensuite puiser par l'intermédiaire de la culture : « L'espace, en l'occurrence, agit comme un lent façonnement d'une matière ductile, jusqu'en ses couches profondes, cette matière étant évidemment nous. Chaque paysage, chaque lieu contemplé et exploré, chaque être côtoyé, apportent à cette matière une retouche, si imperceptible soit-elle » (1997 : 196).

C'est pourquoi le lieu où il s'agit de venir ou d'advenir n'est toujours qu'un seuil, l'accumulation des passages permettant

d'approfondir une habitation qui, par son aspect temporel, indique un ailleurs dont la réalité visible serait l'antichambre. Déjà, dans son introduction, l'auteur nous prévenait : « [...] chacun fait cette "expérience de l'espace", le plus souvent à son insu, et sans percevoir ses enjeux. Je tente de la rendre consciente, avec l'espoir que ceux qui me liront s'engagent dans la même aventure » (1997 : 12). Il s'agit donc d'un double mouvement, lequel s'amorce devant l'image infinie présentée par la matière, puis se renverse dans une expérience interprétative singulière elle-même transmise au lecteur avec l'injonction de ne pas en rester là, de reprendre à son compte le va-et-vient entre la phrase et la chose, ou encore entre l'instant préservé par le mot et la totalité mouvante du tableau. Double mouvement également entre l'expérience personnelle et l'horizon transpersonnel sur lequel elle se détache, le destin individuel ne prenant pleinement sens qu'en s'innervant d'un fonds commun auquel il contribuera lui-même en se réalisant.

L'écriture synesthésique de Bourneuf regagne ensuite la fiction avec le recueil de nouvelles *Le traversier*, en 2000, alors que l'abondance perceptive tend à céder le pas à l'expression du transitoire. L'image du traversier module celles du seuil et du passage auparavant convoquées. Entre la plénitude sensorielle et la persistance d'une épreuve de la « liminarité », l'écriture fait office de navette, de gardien mobile des transports entre le présent et l'absent, cette oscillation constante permettant à l'observation d'acquérir une profondeur allant bien au-delà de la représentation :

Hublots, lucarnes, fenêtres sont ouverts sur le ciel. Est-ce mieux quand on voit dériver les nuages que ce bleu qui ne bouge pas ? Le chavirement a cessé, mais il n'est pas besoin de barreaux aux fenêtres. Autour de l'enclos nul besoin de palissades ou de barbelés. Une longue façade lépreuse, des arbres indifférents. Et quand l'enfant peut se soulever de sa paillasse, une dernière fois, il aperçoit de l'eau jusqu'à une rive couronnée d'autres arbres, jusqu'à des collines fondues

dans la brume chaude. Le pays où coulent des ruisseaux de lait et de miel.

Pourquoi suis-je attaché à cette île ? (2000 : 138)

« Une histoire était racontée là mais quel lien en reliait les épisodes ? » s'interrogeait auparavant un autre personnage (2000 : 78), suggérant l'abîme tendu entre l'unité de la matière et celle, éventuelle, de la conscience individuelle. Unité impossible, en fait, sinon dans le mouvement, dans la somme de ces « marques de traversée » qu'un narrateur dira porter en affection (2000 : 84). Dans une nouvelle intitulée « Les tréteaux de l'histoire », un autre personnage, qu'on devine écrivain – peut-être également peintre –, fait part de son désarroi devant ce qu'il voudrait exprimer et dont il cherche difficilement le fil conducteur :

Ce paysage coupé en deux pans devait bien se raccorder quelque part. Je cherchais le principe secret, la suture. Peut-être là, en cet interminable pont qui, tel un filet aux mailles vert turquoise, fléchissait puis se relevait selon une courbe approximative, comme s'il s'était repris à plusieurs fois d'un élan incertain pour enjamber le fleuve (2000 : 120).

Quelques paragraphes plus loin, l'homme hésitera avant de s'engager vers la lumière et d'en faire la source d'un récit à venir :

Travailler au forceps sur de l'ombre et du soleil, quelle dérision ! Sottement je me demande si la source de mon histoire est dans cette rue passante ou dans l'humeur qui m'habite, si l'écriture est d'ici ou d'ailleurs, du dehors ou du dedans. [...] Je vais traverser. Le soleil est encore trop rare, trop précieux en la saison pour que je n'aille pas maintenant à sa rencontre (2000 : 122).

Malgré l'importance de la description dans ces textes, il ne s'agit pas tant de peindre avec des mots que d'écrire à partir de l'image, de s'y appuyer pour mieux traverser vers un ailleurs qui dépasse le statut actuel du locuteur. Tâche transitoire, vertigineuse, alors

que le livre suivant, en équilibre entre le recueil de nouvelles et le roman, s'intitulera *La route innombrable*.

UN HORIZON INVISIBLE DE L'HISTOIRE

Écrivain de l'œil, pourrait-on dire de Bourneuf, mais d'un œil lui-même tenu sous surveillance – aussi souple puisse être cette supervision. Vision alerte, mais aussi alertée quant à ce qui l'excède, la vue progressant par l'œuvre plutôt que d'appeler un spectateur ou un contemplateur béat. Cette optique pragmatique et iconoclaste, on pourrait en trouver la parenté chez des peintres comme René Magritte, chez qui l'image inclut sa propre distanciation. Conscient de l'irréductibilité de l'imagination tant à l'image qu'au mot, Bourneuf accorde cependant une fonction explicitement spirituelle à cette distance sans cesse réitérée.

Au final, il semble qu'on retrouve chez cet auteur un lieu commun liant nombre de prosateurs et de poètes, soit celui d'une inspiration visuelle s'accompagnant d'une méfiance à l'égard de l'image. Cette tension récurrente, dont les degrés varient selon les styles, les œuvres littéraires de Bourneuf ne cessent de la problématiser ainsi que la situation initiale de *La route innombrable* le thématise :

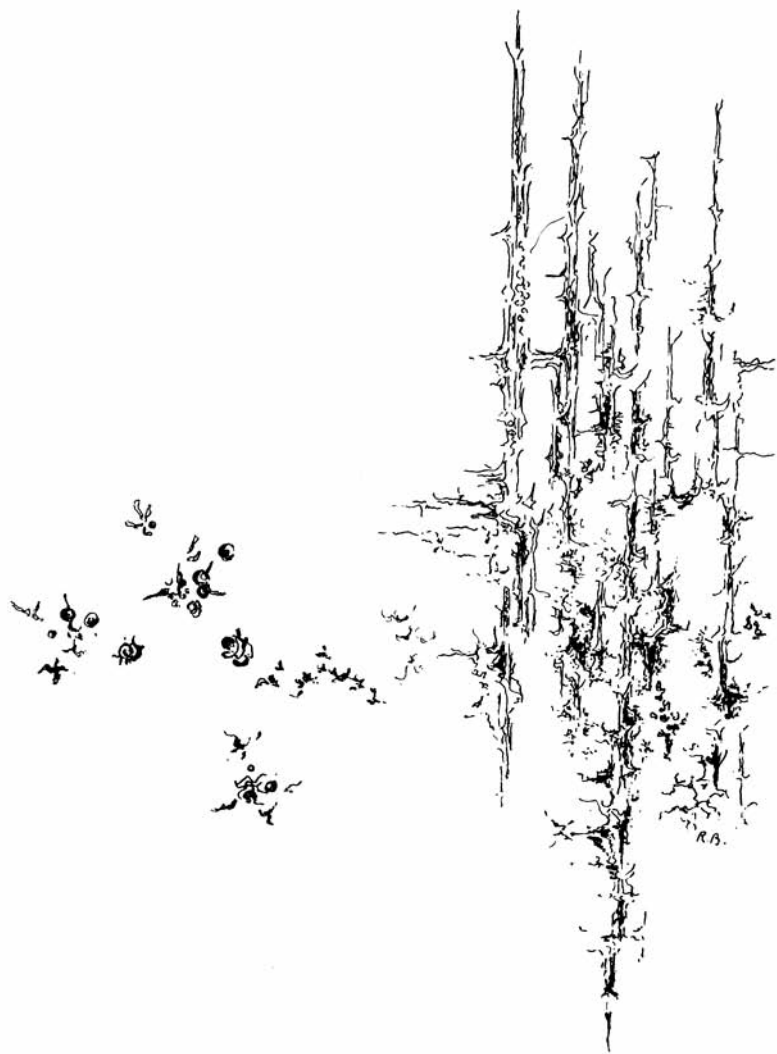
Il est entré dans la chambre d'échos.
Il prononce un mot. Le mot s'en va, décroît, disparaît. Mais il revient, d'autres mots à sa suite. [...] Il appelle les images. Point n'est besoin de les appeler. Les voilà. Surgies des quatre coins du ciel. Celles qu'il connaît. Reconnaît. Mais les autres ? Elles viennent seules, par couples, en foule. Elles ont affaire avec les mots. Elles flottent elles aussi pour faire un dessin. Une histoire. Avant de repartir, elles aussi (2003 : 7).

Génératrice d'histoire, l'image viendrait donc d'elle-même, alors qu'un libre arbitre plus net marque son utilisation par la prose littéraire. Que cette différence relève de l'immédiateté perdue par toute description verbale ou encore d'une temporalité que la peinture n'a pas à affronter, il reste que l'auteur évite progressivement de trop confondre l'action respective du tableau

et de l'écrit. C'est ce qu'illustre un autre extrait typique de l'écriture bourneuvienne : « À mesure que les maisons se rapprochent, la foule se fait plus épaisse. La chaleur est étouffante, on ne voit pas le soleil. La ville pourrait être blanche par ses murs chaulés mais elle est grise. Grise d'une poussière qui ne se dépose jamais et que sillonnent les mouches » (2003 : 66). Dans ce passage, comme dans plusieurs autres, les multiples données visuelles sont complétées par une touche hypothétique (« la ville pourrait être blanche »), dans un recul délicat où la littérature se fait non pas image mais œil en mouvement.

BIBLIOGRAPHIE

- AUDET, René (2003), « *Reconnaisances* », dans Aurélien BOIVIN (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires*, tome 7 : 1981-1985, Montréal, Fides, p. 783-784.
- BOURNEUF, Roland (1978), *Passage de l'ombre*, avec des dessins de l'auteur, Québec, Éditions Parallèles.
- BOURNEUF, Roland (1981), *Reconnaisances*, Québec, Éditions Parallèles.
- BOURNEUF, Roland (1990), *Mémoires du demi-jour*, Québec, L'instant même.
- BOURNEUF, Roland (1993), *Chroniques des veilleurs*, Québec, L'instant même.
- BOURNEUF, Roland (1996), *Le chemin du retour*, Québec, L'instant même.
- BOURNEUF, Roland (1997), *Venir en ce lieu*, Québec, L'instant même.
- BOURNEUF, Roland (1998), *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même.
- BOURNEUF, Roland (2003), *La route innombrable*, Québec, L'instant même.
- MIRON, Gaston ([1970] 1996), *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo.



Tiré de Roland BOURNEUF, *Passage de l'ombre*, Québec, Éditions Parallèles, 1978, p. 13.

UNE POÉTIQUE DU VITRAIL.
LE CYCLE CHRÉTIEN DE JEAN-MARC FRÉCHETTE

Étienne Beaulieu
Université du Manitoba

Étalée sur plus de trente ans maintenant (de 1975 à 2007), l'œuvre de Jean-Marc Fréchette tente un renouement avec la part spirituelle de la poésie. Loin d'être exclusivement chrétienne, elle comprend au moins trois grands cycles : païen, chrétien et grec. Le premier cycle comporte trois recueils, *Le retour* (1975), *L'altra riva* (1976) et *Le corps de l'infini* (1986), tandis que le deuxième en compte quatre, *Le psautier des rois* (1994), *La lumière du verger* (1998), *La porte dorée* (2001) et *En amont du Seigneur* (2007). Enfin, le dernier cycle est en cours d'écriture¹. D'une première manière assez exubérante et d'un vers relativement fourni, ne s'interdisant pas les subordinations, les enjambements à outrance et les métaphores au second degré, le poète passe dans le cycle chrétien à une économie du vers qui s'accorde avec le changement de thèmes, dorénavant chrétiens, voire

1. *La sagesse est assise à l'orée* (1988) constitue une sorte de moment de suspension dans l'œuvre, une conversion si l'on veut, en tout cas une poésie qui se tient en zone liminaire, à l'orée justement de la forêt des figures explicitement chrétiennes. Le poète se déclare chrétien dès 1987, et ce recueil constitue en grande partie une réécriture des poèmes majeurs antérieurs, dans une optique chrétienne et une nouvelle économie du vers.

catholiques. Si bien que dans le passage au deuxième cycle s'opère une transformation à la fois esthétique et religieuse telle qu'il s'agit beaucoup plus que d'un simple changement de décor à vue ou d'accessoires de théâtre, comme le remarque Gilles Marcotte qui voit une consubstantialité dans ces deux manières : « Je dirais tout simplement qu'entre la conversion religieuse et la poétique se nouent des liens si étroits, dans l'œuvre de Fréchette, qu'il est impossible de les distinguer l'une de l'autre » (2004 : 102). En quoi consiste ce nœud poético-religieux ? Pour Marcotte, l'hiatus entre les deux manières se trouve surtout dans une question de quantité, la première manière toute d'abondance et de générosité par rapport à la deuxième manière plus restrictive et ascétique :

Comment ne pas lire les poèmes du *Corps de l'infini* et ceux qui paraîtront deux ans plus tard dans *La sagesse est assise à l'orée*, comme une sorte d'adieu à la première poésie de Jean-Marc Fréchette ? On parlera plus précisément d'un détachement, d'une ascèse, et on sera partagé entre deux sentiments contraires : le regret de plusieurs formes de beauté, d'une générosité de la parole, et d'autre part la sollicitation d'une poésie nouvelle [...] (2004 : 101).

La manière plus concise et mesurée du vers du cycle chrétien serait ainsi un effet de l'ascèse souhaitée par le poète. Si juste que demeure le regard exercé du critique, se pourrait-il cependant qu'il prenne ici l'effet pour la cause ? La concision du cycle chrétien et la mesure plus stricte des vers pourraient provenir d'un aspect passé inaperçu dans la poésie de Fréchette et qui concerne son rapport aux arts visuels.

UNE INTÉRIORISATION DU REGARD

Comme le soulignait Friedrich Hegel dans son *Esthétique*, l'ère chrétienne se caractérise par une prédominance de la matrice picturale, qui implique une intériorisation des formes héritées de la statuaire grecque. Dans le système hégélien, trois

types d'extériorisation de l'esprit sous la forme artistique se succèdent : symbolique, classique, romantique². L'architecture correspond ainsi exclusivement à la première forme, puisqu'il s'agit d'y créer un habitacle pour la divinité. C'est la forme artistique la plus matérielle qui soit, puisqu'elle doit prendre en compte le plus grand nombre de données physiques. Il ne s'agit là que du premier pas, le plus « grossier » pour « extérioriser » l'esprit et lui permettre de se saisir lui-même avec le plus de transparence possible. La sculpture ensuite correspond à la forme classique, parce que, dit Hegel,

d'un côté, en effet, elle sort du symbolique, tant pour ce qui est de la clarté de son contenu, qui s'appréhende lui-même comme esprit, que de la parfaite adéquation de sa représentation à cette même teneur ; d'un autre côté, elle ne franchit pas encore le pas qui mène à la subjectivité de l'intériorité, aux yeux de laquelle la figure extérieure devient indifférente. C'est pourquoi elle forme le point central de l'art classique (1996 : 353-354).

Point d'équilibre parfait entre l'extériorisation de l'esprit et sa malléabilité intérieure, la sculpture représente en elle-même, dans son principe et avant toutes ses réalisations, l'adéquation qu'est le classicisme entre la forme et la matière, qui se moulent l'une à l'autre sans se résorber dans l'immanence ou sans s'évaporer dans la pure transcendance de la virtualité. La dernière

2. Le système de Hegel n'est pas aussi caricatural qu'on le dit parfois, puisqu'il intègre les déviantes des tendances majeures, le symbolique comprenant lui-même trois divisions (symbolique-symbolique, symbolique-classique et symbolique-romantique), le classique comprenant aussi ces trois divisions, de même pour le romantique. Ce qui réintègre au système une multitude d'exemples qu'on lui oppose souvent, par exemple la survalorisation de la musique au XIX^e siècle, aberration apparente pour un système qui en fait un art « dépassé » dès la modernité, mais qui ne serait pour Hegel qu'une médiation vers le mot, ce que le projet mallarméen d'écriture musicale tend à confirmer. Pour les besoins de l'exposition du système, il convient cependant de laisser tomber ces variantes.

catégorie est bel et bien, aux yeux de Hegel, la *dernière*, puisque s'y joue le drame de la fin de l'art. Dans l'époque romantique, qui est celle de l'ère moderne (de la Renaissance jusqu'aux Lumières pour Hegel), se succèdent la peinture, la musique et la poésie (c'est-à-dire la littérature en général en tant qu'art verbal, *Dichtung*). Tout d'abord, la peinture amène « l'extériorité réelle de la figure au niveau plus idéal du phénomène coloré, et fait de l'expression de l'âme intérieure le centre de la représentation » (Hegel, 1997 : 204). La peinture accomplit en ce sens la vision chrétienne du monde. Dans la peinture, l'équilibre classique entre la matière et la forme bascule au profit d'une accentuation de l'idéalité de l'art, de plus en plus dépourvu de matière, jusqu'à l'avènement de la littérature, par-delà celui de la musique, où « le son, en effet, pris pour soi, est sans contenu et trouve sa détermination dans des proportions numériques, en sorte que ce qu'il y a de qualitatif dans la teneur spirituelle correspond sans doute en général à ces proportions quantitatives, qui se déploient en différences, oppositions et médiations essentielles, mais ne peut être entièrement exprimé avec netteté par le son » (Hegel, 1997 : 205). Ainsi la musique représente-t-elle à son tour le mieux l'art de son temps (l'art romantique), puisque, parvenu à ce stade, « l'art abandonne l'enfoncement du spirituel dans une figure également visible et présente de manière sensible » (Hegel, 1997 : 209). Au terme de l'effort de l'esprit pour se saisir lui-même dans la matière, la littérature se donne comme une « affiguration », c'est-à-dire apparaît comme une forme presque dépourvue de matière, puisqu'en elle, l'esprit n'a à se frayer de chemin que par « le Verbe, ce matériau façonnable entre tous » (Hegel, 1997 : 221). Il résulte de ce déséquilibre entre matière et forme une perte de « détermination » de la forme elle-même, qui n'a bientôt plus rien à quoi s'opposer, nulle gangue matérielle de laquelle se dégager.

Sans aller jusqu'à accorder une foi aveugle aux théories de Hegel, il convient, comme le fait par exemple le philosophe tchèque Jan Patočka, de demeurer critique tout en observant que l'essentiel reste opératoire : « Il est bien évident que nous ne pouvons plus donner aujourd'hui notre assentiment aux présupposés du

système hégélien. Personne sans doute n'oserait en défendre les thèses majeures. Nous laisserons donc de côté la doctrine de l'esprit absolu qui se saisit soi-même et dont l'être est non seulement réfléchi, mais encore produit par la dialectique» (1990 : 349). Si l'on délaisse la chronologie hégélienne, mais que l'on garde la théorie de l'affiguration dans le passage d'une forme d'art à une autre, les rapports entre arts visuels et littérature s'éclairent soudain d'une lumière nouvelle, en particulier, en ce qui nous concerne ici, le passage de la première manière de Fréchette à la deuxième. Beaucoup plus qu'une simple question quantitative, le passage à l'affiguration se jouerait sur le plan de la qualité de la représentation artistique. Ce passage de la forme extérieure «abondante», comme le disait Marcotte, à une mise en perspective picturale plus «ascétique» serait en quelque sorte l'effet d'un changement de paradigme : ce n'est plus la statuaire qui est à la source de la *mimesis* artistique dans le deuxième cycle de l'œuvre de Fréchette, mais bien le cadre de la peinture, la restriction qu'elle impose. Le carnetiste Joseph Joubert (1754-1824), sensible aux spéculations de son contemporain allemand Hegel, exprime à sa façon une vision se rapprochant sensiblement de la théorie esthétique hégélienne : «En effet, la peinture est plus chrétienne. Raphaël a dû exceller et surpasser les anciens peintres. — Et ce n'est pas seulement parce que le culte est intérieur. Pourquoi la sculpture est peu chrétienne» (1994 : II, 243). Joubert distinguait ainsi deux styles d'écrivains répartis selon ces deux ordres, statuaire et pictural.

Il est un style qui n'est que l'ombre, la vague image, un dessin de la pensée ; il est un autre style qui en est comme le corps et le portrait en sculpture. Le premier convient à la métaphysique où tout est vague et aux sentimens de piété qui ont quelque chose d'infini. Le second convient mieux aux lois et aux maximes de morale. Le meilleur des deux est celui qui se montre le mieux assorti avec ceux qui le parlent et à ce qu'il veut exprimer. De même qu'il y a deux sortes de styles, il y a deux sortes d'écrivains entre lesquels les uns dessinent et peignent leur pensée, la laissant pour ainsi dire appliquée et

collée à leur papier comme un tableau l'est à la toile. D'autres y gravent la leur, l'y enfonce ou l'en détachent en lui donnant un relief qui la fait absolument ressortir. Ils sont sculpteurs. Ceux-là sont particulièrement propres à exprimer les pensées qui doivent être connues de tous, offertes à tous, et exposées comme en une place publique à l'attention universelle (1994: 213-214).

Enfoncement et surface, relief et dessin : deux manières de penser et de comprendre les rapports de l'esprit à la matière. Ce sont ces deux manières que Fréchette a successivement explorées, faisant du cycle chrétien une affaire picturale après avoir donné libre cours aux formes « extérieures » de son cycle païen. Les arts visuels, la notion de tableau entre autres, se trouveraient donc à la source de son deuxième cycle, comme il le déclare dans son entretien accordé aux cahiers littéraires *Contre-jour* :

Contre-jour — Quelle place occupe la peinture dans votre rapport aux figures religieuses ?

Jean-Marc Fréchette — Il faut dire que j'ai vu beaucoup de peinture. J'ai été six ans en France, et de là j'ai voyagé et passé beaucoup de temps dans les musées. Je me suis dit dernièrement que mes livres procédaient pour une large part de toute la peinture que j'avais vue : la grande peinture européenne est en bonne part religieuse, et j'ai pu voir par exemple plusieurs douzaines d'Annonciations seulement en Italie ! Mes deux pays initiatiques ont été la Grèce et l'Italie (2004 : 92).

Confirmant la poétique hégélienne de la peinture comme christianisation de l'esprit, Fréchette pose ainsi lui-même le cadre pictural comme une manière de penser et de versifier. Il ajoute de plus que le thème pictural pour lui central est celui de l'Annonciation, c'est-à-dire la figure par excellence de l'Incarnation (la lumière jaillissant de la fenêtre de Marie en pleine nuit). Annonciation, la poésie de Fréchette l'est à plus d'un égard, si bien que l'on est tenté d'en dégager une esthétique faisant du vitrail poétique la matrice des rapports entre lumière et matière.

UNE THÉOLOGIE DE LA LUMIÈRE

Dérivé de l'application des techniques de la peinture sur verre et de la miniature, le vitrail apparaît en Occident aux tout premiers débuts de l'ère chrétienne et se répand progressivement au fil des siècles pour devenir l'art majeur que l'on connaît au milieu du Moyen Âge. Les XII^e et XIII^e siècles voient son apogée, avec diverses réalisations aussi prestigieuses que celles de Chartres ou de Notre-Dame de Paris. La poésie de Fréchetton doit beaucoup à la contemplation des vitraux des églises européennes, comme il le signale lui-même dans son entretien donné aux cahiers littéraires *Contre-jour* : « Contre-jour — Est-ce que vous aimez les vitraux ? JMF — Oui beaucoup. Jean-Pierre Lemaire, un poète français, m'a écrit quelque chose à ce sujet : que j'ai retrouvé le bleu des vitraux de Chartres. Je l'ai remercié ! » (2004 : 95). Comment peut-on « retrouver le bleu de Chartres » dans une écriture qui, sur le noir et blanc de la page, ne laisse apparaître aucune couleur ? La réponse pourrait tenir à la nature même du vitrail, à son statut d'art visuel très proche de la narration poétique. Le vitrail met en effet en scène un moment d'une histoire mythologique déjà connue du public auquel il s'adresse (légende de saint Martin de Tours, de saint Jean l'évangéliste, etc.) ou encore la figure des donateurs ayant permis l'édification du bâtiment abritant les vitraux. Le triomphe du vitrail se produit au moment où se généralise l'adoption du style gothique en Europe :

L'architecture gothique atteint à Chartres sa pleine maturité : la surface murale diminue. Elle est remplacée par des ouvertures immédiatement occupées par des verrières historiées et figurées. Il est peu de moment où se crée une si grande symbiose entre une pensée religieuse et un art, comme c'est le cas au XIII^e siècle, entre la doctrine chrétienne et le vitrail. Signification symbolique due à la matière même du vitrail, le verre qui laisse passer et envoie la lumière alors considérée comme la preuve la plus tangible de la présence divine (Brisac, 1990 : 29).

Le succès du vitrail suppose en effet que soient connues les techniques du verre (importées du monde musulman, comme l'indique l'origine arabe du mot *verre*), que soit aussi adoptée l'architecture gothique et enfin et surtout que soit passée dans la conscience commune la théologie de la lumière théorisée par saint Paul, par saint Augustin et par nombre de Pères de l'Église et de théologiens médiévaux, jusqu'à Suger, son principal théoricien. L'idée paulinienne de la communauté des chrétiens considérée comme regroupement des « enfants de la lumière » proviendrait de la secte de Qumrâ comme l'attestent les manuscrits de la mer Morte (Loiselle, 1964 : 10). En développant la thèse de l'assimilation de Dieu à la lumière naturelle qui est aux fondements du christianisme, les théologiens ont ainsi, à leur insu, favorisé la croissance de l'art du vitrail. L'opposition qumrânienne de la lumière et des ténèbres, transmise en Occident sous les termes grecs φῶς et σκότος (littéralement : clarté et noirceur), projette le vitrail sur un plan eschatologique immédiat : la lumière expose la figure du vitrail à la lumière de l'Être comme à la fin dernière des temps où aura lieu le Jugement dernier. Le vitrail représente donc un moment saisi « sur le vif » d'une légende perçue à travers la fin des temps, à tout le moins par-delà le temps, dans le non-temps où la contemplation du vitrail a lieu. Le vitrail s'accorde parfaitement dans sa forme même non seulement à la doctrine chrétienne de la résurrection des corps, mais aussi, comme l'explique saint Bernard, à la doctrine de l'Incarnation : « Comme la splendeur du soleil traverse le verre, sans le briser, et pénètre sa solidité de son impalpable subtilité sans le trouer quand elle entre et sans le briser quand elle sort, ainsi le Verbe de Dieu, lumière du Père, pénètre l'habitable de la Vierge et sort de son sein intact » (cité dans Brisac, 1990 : 31). Lumière et ténèbres, comme esprit et matière, se traversent sans se toucher, dans un embrassement chaste qui correspond d'une manière subtile à l'idée chrétienne du corps de gloire qu'est non pas le *saccus merdae* du corps ni la pure abstraction du *noûs*, mais bien, comme le disait Origène (1976), la forme du corps, l'âme, ψυχή, s'incarnant et ressuscitant à la fin des temps.

LE CHANT DU VERRE

S'inspirant du vitrail, l'œuvre de Fréchette déploie ainsi en toute logique une poétique de l'Incarnation matérialisée dans les multiples « Annonciations » que l'on trouve disséminées dans les quatre recueils du cycle chrétien, par exemple, celle, centrale, de *La lumière du verger*.

ANNONCIATION

Gabriel

Est vêtu de la robe des noces :
Il se tient sur le seuil de Marie
Avec le lys royal de David entre ses doigts
De musicien. Il déploie la parole

Comme un rouleau de fête.
Il vibre des rythmes
De l'extase d'En haut.

Il va droit à la demande
Qui décide des mondes.

Marie est dans le suspens de Dieu.
Elle s'avise. Elle est femme de terre
Très humble.

Fiat mihi
Secundum Verbu, tuum (1998 : 25).

Paré à la manière des grandes toiles héraldiques, présentant différents symboles convenus et intelligibles pour le contemplateur d'un vitrail médiéval, l'ange Gabriel de Fréchette tient dans sa main le symbole de la royauté et exécute son rôle traditionnel de messager divin. Ce poème met en lumière, comme le ferait un vitrail, une scène convenue d'annonciation en soulignant l'aspect métatextuel de l'annonce en question : mariage de la lumière et de la matière, le vitrail poétique thématise l'union de Dieu et des hommes dans cette scène d'annonciation. Dans cette perspective, reprocher à la poésie de Fréchette de placer ses figures « dans un

décor fortement *convenu*» (Marcotte, 2004: 100), c'est passer sous silence la poétique du vitrail qui lui donne lieu, c'est-à-dire la dimension métaphysique et chrétienne de la lumière dans laquelle apparaît l'ange sur le seuil de Marie. Scène à la fois humble et glorieuse, elle laisse voir l'irradiation de la chair humaine nimbée d'une lumière assez intense pour la traverser comme un verre: «Voix de Marie: [...] Et toute ma chair devenait chant / Car elle avait enfanté le Verbe, / Lumière attendue des générations!» (Fréchette, 1998: 25). La transfiguration de la chair en chant puis en lumière s'opère grâce à la poétique chrétienne du vitrail déployée non seulement dans le poème intitulé «Voix de Marie», mais aussi dans tout le cycle chrétien. Les figures que mettent en scène ces recueils ne sont pas des personnages desquels le lecteur serait en droit d'exiger une dimension «réaliste». Elles sont des tranches de mythologie posées sur un verre (vers) poétique qui les illumine un instant, leur enlevant leur aspect figé pour un moment, mais leur laissant tout le décor convenu et traditionnel dans lequel ils sont illustrés.

DEVENIR VITRIFIÉ

À ce point, il n'est plus de distinction entre fiction et réel dans cette poésie, mais il demeure une réalité qui se donne comme fable du monde, la réalité n'étant plus perçue en opposition à la non-réalité, mais s'y confondant, la réalité devenant aussi irréelle que son image. La poésie de Fréchette conquiert d'emblée ce renversement de la fable du monde où «les jours deviennent les rêves des nuits» (1998: 44), où les figures ne se meuvent qu'«au seuil de cette transparence / Qui nous unit à l'éternel» (1994: 38). Mais, comme tout ce qui se donne immédiatement, avec le pur abandon de l'absence apparente de médiation, cette poésie court le risque de se figer dans sa découverte et de se faire l'image de cette «nymphé [qui] se glace de beauté» (1975: 35). Ce qui permet néanmoins au poète d'œuvrer à la paix la plus impassible qui soit, puisqu'il est maintenant «l'amant tranquille du Songe divin» (1976: 28). Aucune fiction à criti-

quer, aucun mensonge à dénoncer, car n'est *réel* dans cette poésie que ce qui existe assez peu pour laisser place à tout ce qui dépasse la stricte opposition entre ce qui est et ce qui devient, entre le réel et la fiction (le devenir étant une catégorie qui rend caduque l'opposition de l'être et du non-être – le devenir n'est pas encore, mais demeure nécessaire à l'entente du présent où s'immisce une part de futur imaginé), d'où la prolifération chez Fréchette des *figures de la naissance* et son attrait pour « la vierge des bourgeons » (1998 : 31) qui donne lieu à toute une « Annonciation de Branche » (1986 : 133). L'arbre, en effet, annonce autre chose que lui-même et, à ce titre, il est prophète, comme cet « érable devenu / Devant ma porte / Un grand prophète véhément » (1994 : 52). L'arbre « prophétise » en donnant lieu à une continuité entre la finesse de ses ramilles et le vide où elles semblent s'enraciner dans le ciel. Mais, bien loin d'être cloisonnée dans une image d'Épinal où, par exemple, « un pommier en fleurs se fige / [...] dans la vitre du Songeur » (1988 : 19), la poésie de Fréchette imite l'arbre et prophétise en mettant en place ces images pour mieux les faire éclore, c'est-à-dire guetter le moment où « se rompt la coque de l'étoile » (1975 : 18) et éclate « l'éclair sensible d'un bouleau » (1986 : 129). Ce n'est pas l'image de la chose qui attire le regard de Fréchette, mais le moment infiniment rapide qui précède la cristallisation de la chose dans son image, ce moment du « bond du fruit dans sa couleur » (1986 : 66), où tout se donne avec profusion, s'élançant vers sa forme, mais n'y étant pas encore complètement réduit. C'est ce moment que le poème de Fréchette cherche à saisir, moment qui peut être à la fois réaliste et mythique, c'est-à-dire donner l'incarnation à des figures mythologiques qui, pour un instant, sortent de leur fixité de figurine pour se mettre à vivre de la vie la plus aspirante, comme dans un vitrail représentant une scène mythologique connue mais incarnée dans un instant de vie, comme cette petite Marie, la Vierge encore enfant, tendant les bras au ciel :

Marie levait

Ses petits bras
Vers les oranges.

En ce pays
Que les bergers
Peuplaient de brebis.

Sons clairs,
Métaux des étoiles (2001 : 52).

La clarté sonore du poème impose sa brièveté, comme un geste saisi dans l'instantané de son accomplissement, et qui se fige aussitôt accompli, l'image frémissant un instant pour redevenir insensiblement image. La poésie de Fréchette peut ainsi dire d'elle-même qu'elle « verse toute la lumière du verger en un seul psaume » (1998 : 37) et qu'elle « est recueillie comme un oiseau sur le point de s'envoler » (1998 : 51), car elle découpe le temps en tranches toutes pures, laissant ce qui les précède dans l'ombre et ce qui les suit : « L'économie du poème n'admet que la tranche de ciel qui soumet la mort aux intempéries de la mort » (1976 : 39). Entre ces deux morts, le presque rien de la vie vécue comme un songe divin, « le peu de splendeur journalière / et son double divin / entretissés à jamais / dans l'instant » (1986 : 115). Ce moment de vie entre deux morts (« L'éternité. Nous y touchons en arrière et en avant de nous », dit Joubert – 1994 : 365), cela n'a d'autre nom que l'instant, où le plus humble, le plus simple se voit transfiguré par le poème sans perdre pour autant son humilité, son aspect de presque rien qui est au fond sa rédemption ultime, qui sauve l'instant de toute forme de rédemption. Ne pas être sauvé, c'est cela le salut, qui permet de vivre sur Terre en y percevant que tout y est « liant et plein de Meera / et du Seigneur » (1986 : 133). C'est d'ailleurs cette attention au dehors qui fait de Fréchette non pas un poète mystique, qui chercherait l'expérience de la révélation dans quelque arcane cachée, ni un poète exclusivement chrétien, comme l'atteste le mélange des mythologies (hindoues, évangéliques, grecques) dont sont tissés

ses poèmes (« Il a surgi du tombeau, / Cerisier en fleurs » (1994 : 29), ces vers rappelant les origines agraire et méditerranéenne du mythe de la résurrection), mais bien plus simplement un poète *spirituel*, c'est-à-dire un veilleur de la présence et de la vie de l'esprit, attentif à ce moment où la matière se montre faite d'esprit (« Alors, en son sein royal, / le Paraclet descendit faire une demeure / Au Verbe de Dieu » – 1994 : 19), d'où la récurrence des figures de la naissance et, de façon plus singulière, *l'incarnation* de la parole par des figures qui prennent un court instant l'ampleur de personnages qui sont aussitôt dépassés par ce qui les fait naître, comme l'Anne de *La porte dorée*, qui enfante autant la Vierge que la parole qui lui donne vie, figure hiératique posée sur un verre noirci.

Je suis debout
Dans le vent de Dieu,
Sommeillante
Et engagée dans la plus haute nuit
De la parole (2001 : 47).

BIBLIOGRAPHIE

- BRISAC, Catherine (1990), *Le vitrail*, Montréal/Paris, Fides/Cerf.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (1975), *Le retour*, Trois-Rivières, Écrits des forges.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (1976), *L'altra riva*, Trois-Rivières, Écrits des forges.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (1986), *Le corps de l'infini*, Montréal, Triptyque.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (1988), *La sagesse est assise à l'orée*, Montréal, Triptyque.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (1994), *Le psautier des rois*, Montréal/Paris, Éditions du Noroît/Arfuyen.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (1998), *La lumière du verger*, Montréal/Paris, Éditions du Noroît/Arfuyen.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (2001), *La porte dorée*, Montréal/Paris, Éditions du Noroît/Arfuyen.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (2004), «Entretien avec Jean-Marc Fréchette», *Contre-jour 4*, «L'œuvre de Jean-Marc Fréchette. Poèmes inédits et entretiens», p. 85-96.
- FRÉCHETTE, Jean-Marc (2007), *En amont du Seigneur*, Montréal/Paris, Éditions du Noroît/Arfuyen.
- HEGEL, G. W. (1996), *Cours d'esthétique II*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier. (Coll. «Bibliothèque philosophique».)
- HEGEL, G. W. (1997), *Cours d'esthétique III*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier. (Coll. «Bibliothèque philosophique».)
- JOUBERT, Joseph (1994), *Carnets*, II, édition d'André Beaunier et avant-propos de Jean-Paul Corsetti, Paris, Gallimard.
- LOISELLE, Jean-Marc (1964), *Le thème de la lumière dans les épîtres de saint Paul*, Montréal, Université de Montréal.

UNE POÉTIQUE DU VITRAIL

MARCOTTE, Gilles (2004), «L'excès de l'existence», *Contre-jour 4*,
«L'œuvre de Jean-Marc Fréchette. Poèmes inédits et entretiens»,
p. 97-103.

ORIGÈNE (1976), *Péri Archôn (Traité des principes)*, Paris, Études
augustiniennes.

PATOCKA, Jan (1990), *L'art et le temps*, traduit du tchèque par Erika
Abrams, Paris, POL.

L'ENDOS.
LE VOLTE-FACE DE L'ART ET DU REGARD

Pierre Ouellet
Université du Québec à Montréal

Le regard sur l'objet d'art n'est jamais frontal. L'œil n'y affronte pas l'œuvre. Ne s'y confronte pas non plus. Il ne s'agit pas pour autant d'un regard biaisé, oblique, lancé de travers ou de côté. Mais d'un *égard* pour le corps de l'œuvre tout entier, en son intégrité, et pour le corps complet du regardeur, dans toute sa complexité. L'œuvre d'art nous surprend, nous touche sans avertissement, sans que nous la voyions venir, sans que nous puissions prévoir son arrivée : elle nous arrive *dans le dos*, en fait, comme Eurydice au poète Orphée, qui sent son imminente présence entre ses épaules sans rien voir devant lui qu'une absence prolongée.

Si le regard sur les objets qu'on fixe, scrute, épie dans le monde réel définit la frontalité de l'être humain, planté droit devant, comme face à un spectacle, le regard sur l'œuvre d'art est l'épine dorsale de l'humanité, qui sent pointer et s'enfoncer derrière elle les lames affûtées du visible le plus secret, dont on est pénétré entre les vertèbres et jusqu'au cœur, qui s'atteint mieux de dos que de face. Si ce monde est un enfer, c'est précisément parce que les images ou les visages qu'on en rapporte dans sa mémoire ou dans ses rêves, dans sa conscience plus ou moins nette, pour voir où on en est, revoir d'où on vient, prévoir où on

va, viennent d'un arrière-monde qu'habitent ou hantent les objets de désir et de deuil les plus poignants, tout ce qu'on n'a plus ou n'a pas encore, qu'on ne peut imaginer qu'au verso de sa vie, de sa propre histoire, dans un monde qu'Eurydice peuple à elle seule, incarnant dans notre dos, où l'on ne peut voir qu'en un brusque retournement, la simultanéité même du désir et de la perte.

On *endosse* le visible bien plus qu'on ne lui fait front. On ne peut l'envisager que dans des images qui font froid ou chaud dans le dos, effraient, flattent, touchent l'homme au plus profond. On porte ses vues et ses visions sur ses épaules, bien plus que sur sa face, ce masque grimaçant que l'œil et l'œuvre, dans leur dos à dos le plus intime, feront tomber morceau par morceau jusqu'à ce que le visage soit aussi lisse qu'un dos, où le réel dans sa lumière la plus vive pourra s'inscrire ou se refléter comme les traits d'Eurydice sur les épaules courbées d'Orphée, tout absorbé par le chant qui en évoque la présence différée dans l'interminable absence qui se dessine sous le regard qu'il jette en face.

Le regard est *jeté* dès qu'on le lance devant, mais, qu'on se retourne un peu, aussitôt le jet revient, boomerang qui nous touche d'un coup, nous atteint : le vrai regard est joie, douleur, désir et deuil qu'on éprouve dans tout son corps, comme un frisson dans le dos, une vive ou douce secousse qui court le long de l'échine, de la nuque aux reins, surgie on ne sait d'où, à son insu. Il vient de plus loin que le présent étalé devant soi : du bout du monde ou du temps, dont on sent la présence proche dans le dos qu'on tourne aux choses, où l'on place, sans qu'on sache où exactement, l'Inconnu, l'Inattendu, l'Invu. Seul l'art montre aux yeux de l'homme cette échappée du visible qui lui revient dans le dos ; seule la poésie dit le vrai chemin que parcourt le visible pour lui arriver comme le visage d'Eurydice se « présente » à Orphée, par-derrière, par-dessous, depuis l'enfer de sa disparition, depuis les profondeurs du désir et du deuil mélangés, aussi intimement que la joie et la douleur se mêlent aux formes et aux couleurs qui composent le visible comme un tableau, qui frappent le regard comme une œuvre d'art.

Les mots s'écrivent au dos des images, les images se projettent au verso des mots : c'est la rencontre de l'art et du poème qui dit et montre le retournement du dicible sur le visible et inversement. Voilà la leçon qu'on peut tirer d'une lecture attentive de *L'œil au ralenti* de Denise Desautels, où la parole se retourne sur la vision, non pas pour lui faire face mais pour s'assurer qu'elle l'accompagne dans le dos qu'elle fait à l'inconnu... dont elle attend la vision nue, le visage révélé, à l'image de l'inenvisable beauté d'Eurydice dans le chant visionnaire d'Orphée : « la lisse obscurité // de ce qui s'est perdu dans la nuit et son attrayante étrangeté » (2007 : 58), écrit-elle, dans « Le visage de la couleur », à propos de l'exposition *De natura (humana)* de Peter Krausz, alors qu'elle dit au sujet de certaines œuvres de Sylvia Safdie : « Tu penses au verre flou de l'œil, à ce fol abîme entre désir et empreinte, à ce qui reste là, le risque, l'exigeante patience d'un visage égaré au fond du puits » (2007 : 85).

LES PORTEURS D'OMBRE

Les Indiens à qui l'on a montré pour la première fois des photographies d'eux-mêmes ou de leurs proches les ont appelées *des ombres*, comme firent les premiers Romains pour qui l'*imago* est un fantôme, un spectre, un revenant du monde des ombres, justement, dont le visage d'Eurydice est l'archétype, première photographie au sens propre, gravure de lumière dans la chambre noire où elle peut seule « apparaître », toujours au bord de la disparition. On porte son ombre autour de soi, derrière, à ses côtés, rarement devant, sinon lorsqu'on se heurte à un mur. On porte son regard de la même façon : on le laisse traîner... derrière, à gauche, à droite, dans son dos ou à ses flancs, où il attrape toutes sortes de choses, qu'il rapporte, non pas comme du visible à l'état brut, mais comme autant d'appréhensions, d'aperceptions, d'intuitions nues qui sont la matière même de la vision dont l'art relève, que le poème révèle du même coup :

la beauté se prend
quand elle passe
disent les porteurs d'ombre
[...]
on dirait des voiles dont on recouvre
les anges aux ailes brisées (2007 : 70).

Notre regard voile la face des choses et des personnes en y portant son ombre comme le peintre porte ou reporte sur sa toile ses propres gestes dans la couleur, la lumière et les formes d'où surgiront d'entre les linges et les tissus les visages nus et les corps d'anges dans toutes leurs failles et leurs brisures : « la fragilité d'un monde revu et corrigé dans le tableau, la nature morte, et la lente montée // de la pensée de l'autre côté des paupières » (2007 : 60).

Comme notre ombre flotte autour de nous, sans se fixer nulle part au sol, suivant la course du soleil et le cours de notre marche, le regard flottant, traînant – où nous nous laissons aller aux surprises du visible, qu'on appelle *l'imprévu*, *l'inattendu* –, nous entoure et nous encercle, nous piège à notre insu, nous joue dans le dos... Il arrive que notre ombre nous rattrape, que nous croyions à jamais derrière, et voilà que la vision dans ses flottements et ses traînements nous rejoint, nous atteint, nous touche l'épaule ou le milieu du dos, où elle appuie si fort, si tendrement, que nous poussons un cri de joie ou de douleur, qui est toujours un cri de stupeur, un cri d'étonnement : ce cri s'appelle poésie, il est l'expression de ce qui nous arrive dans ce regard détourné, dont nous sommes la proie, nous les regardeurs ou les voyeurs, bien davantage que le vu ou le regardé.

Voilà, l'art, la poésie, c'est être en proie à un tel regard, qui nous prend par-derrière, comme le visage éblouissant du désir et de la douleur incarnés, en leur mélange inextricable, vient s'imprimer en une gravure de pure lumière, qui frappe et flatte à la fois, dans le dos qu'on lui fait comme on fait dos à sa propre ombre dans la cendre ou la poussière que son passage en ce bas monde laisse sous ses pas :

Où des cendres
toujours
abritent l'écho
d'une mort puis
d'une autre très intime.

Son regard devant
souveraine
recommence
l'inventaire
du désir du dérisoire (2007 : 96).

Un tel regard est orphique, mais il doit beaucoup à Phénix, l'ange-oiseau aux ailes brisées qui renaît de ses cendres en une nouvelle flamme, toujours, souveraine, intime, soumise au désir comme à la mort en leur incessant écho, au dérisoire aussi bien, dont relèvent les recommencements sans fin, les inventaires sans objet. Prendre l'ombre pour la proie, voilà ce que voir ne cesse de faire et de refaire quand l'art est ce qu'il vise, qui ne lui donne pas de prise : de la cendre, de la pénombre, un peu d'obscurité. Voilà comment le regard de l'art, qui porte ombrage à ce qu'il voit pour mieux en révéler la lumière d'en dessous, les clairs-obscurs de derrière, se laisse prendre à son tour par « la beauté [qui] se prend / quand elle passe »... puis « trépasse ». L'œil au ralenti épouse le lent mouvement de la dissipation : « un désir refermé sur lui-même qui avance à tâtons, parmi les couches d'ombre, dans la répétition de la douleur et de son insoutenable clandestinité » (2007 : 59). Cette ombre portée du regard que l'art lance sur le monde n'est pas sans évoquer la poignée de sable jetée sur les disparus qu'on porte en terre :

L'œil attendri
par la subtilité des frissons
par l'attrait des pourpres
[...]
à la tombée de la nuit
pendant qu'un peu plus loin
sur la montagne

nos deuils tournent
à vide à l'intérieur
de leurs pierres tombales (2007 : 66).

On tourne de l'œil devant l'œuvre, qui fait perdre pied à l'homme, dans le vertige où tout se vit au ralenti comme aux derniers moments de sa vie, aux premiers instants de sa mort, dans les lenteurs de l'agonie où ses sens sont « attendris » en un subtil frisson qui lui parcourt le dos, ultime caresse avant la nuit. Mais le deuil tourne avec l'œil, pivotant autour du trou que ne cesse de creuser l'absence que l'endeuillé implore, déplore, faisant le vide de plus en plus vide à l'intérieur des pierres tombales, comme le noir se fait de plus en plus noir dans les ombres que le regard de l'art remue et brasse, même en pleine lumière : « Or le noir, le noir humain, descend et le vertige soudain tourne mal. C'est un cercle dans un cercle, pupille et pierre soudées dans l'air du souvenir ; c'est l'aigu du sens se défilant [...] dans l'air, juste avant d'atteindre l'or de l'ardoise » (2007 : 91).

LA PIERRE DE L'ŒIL

L'œuvre d'art est un regard à l'état solide : une vision pétrifiée, un œil à ce point ralenti qu'il se solidifie, se densifie, s'endurcit, « pupille et pierre soudées dans l'air », éclat du regard devenu « or de l'ardoise », rayons lumineux tout entiers déposés dans les failles et les veines de la dalle pierreuse en quoi toute œuvre consiste, subsiste, résistant au temps, au vieillissement, à l'érosion, incarnant dans le ralentissement du monde que sa vision opère l'éternité même où vie et mort co-existent dans le même amas, le même tas de pierres, le même amoncellement de cailloux, « l'empilement désordonné de l'histoire » (2007 : 58), écrit Desautels, où l'« on finit par confondre villes et cimetières » (2007 : 61), chaque toile et chaque sculpture qui peuplent d'ombres les galeries souterraines de la Cité étant désormais de « petites pierres tombales à la dérive » (2007 : 61). Mais ces pierres, que l'œil de l'art fait tourner comme « le décor tourne à vide » et « le sol s'effondre » (2007 : 37), dans notre monde fragilisé, et

comme «le ciel et le temps tournent / agitent le fond de l'âme» (2007: 51), dans notre histoire si vulnérable, ce sont «pierres vives», dirait François Rabelais¹, non pas lettres mortes, corps morts, choses inertes :

car les corps qui frémissent
ne sont pas des statues
leurs voix bougent et s'étendent
jusqu'aux limites du paysage
dans l'écho clair du frisson
juste au-dessus des tombeaux
comme si elles avaient des ailes (2007: 51).

Ce sont les voix, les «vives voix» du poème, qui donnent une âme aux pierres, des ailes aux statues, un frisson même aux pierres tombales et qui transforment ainsi les nécropoles de l'histoire, les «cimetières de la rage muette²», en lieux de paroles, paysages d'échos, villes d'ombres. Tout s'anime, soudain, comme si «les débris de l'ange», dont parle Desautels dans le titre d'un de ses textes (2007: 47-51), reconstituaient l'intégrité du «messenger» dès que celui-ci recouvrait la parole et la mémoire dans le regard qu'on lui jette, et comme si tout à coup «les ruines progress[ai]ent» sous «[nos] pas [qui] décomposent minutieusement l'oubli» (2007: 44), les parcourant dans tous les sens pour faire lever derrière la poussière et les cendres comme autant d'images et de voix qui en restituent le souvenir le plus enfoui :

L'archéologue ne retiendra un jour que ce qui se voit –
jusqu'à l'infiniment petit, certes, mais à la condition expresse

1. «Je ne bastis que pierres vives ce sont hommes», écrivait Rabelais, en une formule devenue sa propre devise, qui pourrait être celle de tout poète et de tout artiste.

2. Voir Desautels (1995). Pour une lecture de ce livre, essentiel à la compréhension des rapports entre la vue et la voix chez Desautels, je me permets de renvoyer au chapitre intitulé «L'une comme l'autre» dans *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun* (Ouellet, 2005: 93-106).

qu'on le voie : les subtiles variations dans les formes et les textures des pierres ; les hypothétiques – « évidents », dira-t-on – usages des restes humains, cendres de peau, d'os et de cœur [...]

[U]n jour l'archéologue dira : « beauté », en s'approchant à l'aveugle de quelque effroi enfoui, puis il ajoutera avec tout le poids de la science et de sa paradoxale nostalgie : « mémoire » ou « humanité », comme on dit : « avenir » ou « espérance » (2007 : 58-59).

Le poète est l'archéologue qui donne la « parole » (le *logos*) à l'« origine » (à l'*archè*) comme on donne une voix aux pierres, une vue aux ruines, une vie aux cendres, aux sables et aux cailloux, une âme aux tombes qu'on ouvre dans le silence et le respect le plus absolus en ouvrant les yeux en rêve, la bouche au vide, les bras aux morts. Mais cette voix et cette parole ne sortent pas de la gorge et des lèvres du poète seulement, fût-il archéologue, fouillant à deux mains dans le sol partout remué de l'histoire, parmi les ruines et les débris de toutes sortes, ailes brisées ou cendres d'os, car elles viennent de plus loin que soi, d'un monde d'ombres dont on est, poète ou lecteur, le simple intercesseur auprès des mortels ou des survivants, attendant que quelque chose monte ou remonte des couches de poussière accumulées depuis des siècles. Desautels écrit, à propos de Safdie, qui cherche à mains nues dans les pigments les plus clairs ces « objets précieux [qui] prennent forme dans le brouillard [...] attirés par les chuchotements de l'air » (2007 : 85) :

Tu attends quelque chose de la terre. Comme si des sons allaient en surgir, tournoyer au-dessus des tombes, proposer leurs sens aux dérives de l'histoire. Apparaît toujours un fouillis d'ombres et de lumières au cœur des plus sournaises tragédies. Or, chaque fois, attendries par le va-et-vient, par ce que tu appelles « l'indécision de la matière », tes mains se posent, caressantes, sur des siècles de sable, de sel, de cailloux, d'écailles rousses (2007 : 85).

Les sons qui tournent au-dessus des tombes surgissent de terre et fouillent notre mémoire, bien plus qu'ils ne jaillissent de nos lèvres pour fouailler le sol à la recherche de nos morts... dans le but de les ramener au jour, pierres précieuses parmi les sables, les sels, les écailles et les cailloux. Les morts s'adressent à nous depuis les profondeurs de la matière informe, indécise, où ils se terrent, s'abritent, se réfugient contre le temps, l'histoire, le siècle : à nous de les entendre dans le « fouillis d'ombres » qu'ils remuent sous la surface de cette terre dont la toile du peintre est la manifestation la plus vive sous les yeux du poète qui cherche à « voir, juste pour voir, un peu de mémoire tressaillir dans la lumière », « [v]oir pour de vrai à quoi ressemblent des corps vivants, extirpés du mutisme de l'histoire, mais toujours mêlés à leur blessure » (2007 : 59). Ainsi la peinture de Krausz fait-elle dire au poème de Desautels qu'il faut « voir autrement », comme si des pierres remplaçaient nos pupilles pour qu'une mémoire surhumaine – subhumaine, en fait – puisse prendre en charge le poids des voix et des visions que des siècles de cris et de cécités auront accumulées sous la surface de la terre.

Autour la matière serait terriblement vivante et belle, bien que chargée de plomb et de cire, bien que recouverte par trop d'innocence qui souvent, trop souvent, l'étoufferait encore. Voir, voir au-delà // de la surface et de sa couleur, se souvenir de tout, aller jusqu'au bout de l'intolérable vision. Car, à force d'oubli, les figures humaines noircissent dans des lieux qu'elles auraient dû fuir, qui les traquent, et leur noirceur se propage d'un corps à l'autre et de siècle en siècle (2007 : 61).

D'ombre en ombre, de regard en regard, pourrait-on dire aussi, d'œuvre d'art en œuvre d'art. Cette propagation, encore une fois, n'advient pas dans le face-à-face de la figure humaine et de la surface du monde, où la vue d'ordinaire se joue, refusant d'aller « jusqu'au bout de l'intolérable vision », qui se passe *au-delà*, non pas dans les lieux que nous fuyons, comme l'horizon devant nous, mais dans ceux qui nous suivent ou nous poursuivent, nous traquent et nous pourchassent, ces lieux de mémoire

et d'oubli mélangés, de désir et de deuil entremêlés, qui nous collent au dos et constituent le verso secret de notre vie, l'arrière-fond qui nous pousse à avancer, toujours, avec ce regard dans le dos, cette vision nue que nous portons sur nos épaules comme une vérité « chargée de plomb et de cire », dont seuls le pinceau du peintre et la plume du poète peuvent nous faire sentir la gravité dans les courbatures de notre corps et les courbures de l'âme que les détours du visible sculptent et dessinent avec nos ombres pour nous atteindre au plus profond.

C'est dos à dos que l'homme et le monde se communiquent cette maladie du regard qu'on appelle l'art pour dire combien les détournements et les retournements de l'œil sont contagieux : toute culture est épidémique... elle transmet d'être en être, à notre insu, les images que nous ne voulons pas voir mais qui nous regardent secrètement, dans le dos que nous leur tournons, où nous logeons l'ombre, la nuit, l'oubli, l'épais taillis de souvenirs enfouis d'où elles nous guettent, à l'affût du moindre signe d'« attendrissement », puis se jettent sur nous, faisant de chacun sa proie, sur laquelle elle ne lâche jamais sa prise, ne relâche nulle part sa terrifiante emprise. Ce détour du regard que l'art emprunte nous sauve de la cécité en nous inoculant le virus lent de l'éblouissement, l'aveuglement à la deuxième puissance, pour nous vacciner contre le temps, qui nous menace dans l'ombre, nous vise dans le dos, puis tire, parfois, laissant notre corps à demi mort. Dans l'aura d'un tel regard notre « corps – ce sel ramassé dans ses os, sa folle humanité – veille contre l'oubli » (2007 : 101), écrit Desautels, montrant par là que l'érosion mémorielle de notre figure d'homme, « sur son socle / les bras et les genoux clos / la chair frileuse », gagne peu à peu nos os, l'ossature de notre *ego*, la colonne vertébrale de notre humanité, la côte dont nous sommes nés, homme ou femme, appelés aussi à en mourir, « figures pleines / d'intentions parmi / ses os ses ailes » (2007 : 95) qu'on dit à chaque instant « brisés ». Cette maladie de l'os, qui fait que l'homme s'effrite sous son propre poids, comme on dit qu'un jour l'univers entier s'écraiera sous sa lourde masse, ne trouvera pas de remède ailleurs que dans

cette veille intime, nocturne, secrète, qu'assure le regard de l'art sur nos propres restes, nos ombres nues, nos deuils et nos désirs accumulés dans le dos que nous tournons à chaque instant à notre vie.

La vue de dos nous prend sous son aile, même «brisée», pour nous chauffer les os contre les refroidissements du siècle. Desautels écrit, dans «Os», à propos de l'exposition *Physica sacra* de Christine Palmiéri :

Penser la vie, en retrouver l'origine, l'essence même, l'âme peut-être, en se coulant avec lenteur parmi des squelettes, des carcasses, des écailles, des anges déchus et des odeurs de fin du monde.

Prendre sous son aile tout ce qu'on écorche, tout ce qui tend à disparaître.

Dire : *fossiles*, dire : *os*.

Après l'exhumation de leurs ruines (2007 : 110).

Le peintre et le poète veillent sur les os de notre humanité dans le regard dont ils nous enveloppent, bien plus qu'ils nous le lancent ou nous le jettent... le relancent et le rejettent comme nous faisons de notre œil accéléré dans la vie ou la mort de tous les jours, quand «l'œil au ralenti» des mots et des images venus de la nuit des temps épouse dans la patience le mouvement et le contour de tous nos os sous la surface frémissante de notre peau, sous la chair frissonnante de notre dos, aussi sûrement que sous la surface de la terre et de l'histoire nos mains d'archéologues exhument les matières osseuses, cendreuses, informes et indécises dont nous faisons la texture et la couleur si sombres mais lumineuses de nos poèmes et de nos tableaux.

VOIR À L'OS

Voir au-delà, «jusqu'au bout de l'intolérable vision», chargée de cire et de plomb, c'est littéralement *voir à l'os*. Voir trop. Trop loin, trop près, trop profond. Voir à ras. Ramener tout

à zéro, mais en passant par l'infini. Réduire l'image à l'os, certes, mais en ouvrant les yeux au-delà de la limite permise, en embrassant du regard tout ce qui lui échappe et qui pourtant ne cesse de le poursuivre. Dénuder la vue du superflu où se perdent les images dans l'abondance du monde et de l'histoire, mais en empilant sur ses épaules ou dans son dos les chapes de plomb et les couches de cire qui s'amoncellent dans sa mémoire. Pour ne pas oublier que la vue dont l'art nous allège ou nous déleste est une dénudation au ralenti, une révélation qui prend du temps, une longue mise à nu qui est aussi une mise à jour de l'énorme nuit d'où l'on vient, dont on ne revient jamais tout à fait : « Creuser précisément là où ça lancine. Sous cette immense peau de l'histoire » (2007 : 115), écrit Desautels à propos de l'exposition *Le dieux sont ici nulle part* de Palmiéri, qui lui fait dire aussi : « Creuser encore. S'aventurer au plus profond de la mémoire. Se laisser prendre par le mouvement de la langue ; ses méandres, ses sortilèges, son archéologie » (2007 : 111). Creuser l'os, l'os du visible, l'os du voyant, qui est l'œil même que l'art et le poème enfoncent dans le passé de notre humanité, parmi les ruines de la mémoire, parmi les ombres de nos charniers :

Le répéter jour après jour : os, le dessiner dans l'air de mille manières, et ses lèvres arrondies au passage de l'os prolongent chaque fois – presque indûment – le son sourd de la consonne.

[...]

Os, sa voix au plus près de la texture sonore (2007 : 111).

Car l'os dont il est question ici vient des « méandres » de la langue, d'une « archéologie » du murmure et du cri, du silence et du bruit, autant sinon plus que des terrains de fouille proprement dits : il est sifflement entre les lèvres, appel à la mémoire, appel au secours de notre temps par l'origine chaque jour rappelée de notre enfance parmi les bêtes et les anges, de notre naissance parmi les dieux, ici, nulle part, dont le mot os garde l'empreinte dans sa « texture sonore », fossile qui reste en travers de la gorge,

petit bout de voix, gros comme un œil, un œuf, une âme, glotte d'air qui sonne à chaque instant comme une alarme :

Os, accouplé à mort, accouplé à mot.

Os, articulé comme une question, un étalement du désir.

De la gorge jusqu'à l'épaule jusqu'à la main.

Que le mot s'ouvre, s'allonge : os, telle une côte ; qu'il s'amin-
cisse, devienne transparent, déclenche en elle une alarme.

À quoi ressemble le chaînon manquant ? (2007 : 112)

Voilà l'anatomie du mot os, qui s'étale ou qui s'étend, dans la mort comme dans le désir, de la gorge jusqu'à la main en passant par l'épaule, le dos, la nuque, les reins, l'épine dorsale de l'être humain, puis plonge jusqu'à cette côte, d'Ève ou d'Adam, chaînon manquant de notre humanité à jamais coupée de sa divinité et de son animalité réduites à rien, à l'os, aux miettes, aux cendres, avec lesquels il faut repeindre à chaque instant le tableau perdu de sa propre vie, de son histoire trop vite vieillie. L'os dans la chair, comme l'œil dans le visage, ralentit l'être, stoppe le temps, suspend en l'air la putréfaction, la décomposition, l'évanouissement. Il est l'enfance de l'art dont l'épiderme douloureux de l'histoire serait le brusque vieillissement. Il faut entrer sous la peau et les oripeaux dont nous vêt l'histoire humaine, comme de haillons et de lambeaux qui couvrent la vérité, pour pénétrer au cœur de notre fragilité la plus nue, dans l'état infantile du regard où seule se manifeste l'ossature de notre humanité :

Retourner vers l'enfance : un jouet, un jonc, un collier, un couteau en os ; à l'école, en parlant de ses doigts : phalange, phalangine, phalangelette.

Repenser à la cassure de l'os, en revoir la marque sur la radiographie.

La vie sous la peau en négatif.

La vie blessée, fragmentée, si visible tout à coup (2007 : 114).

Soulever la peau du monde pour voir venir, depuis « l'en dessous l'admirable », dirait Jacques Brault, non pas l'avenir comme tel mais l'enfance indéfiniment rappelée de l'être humain dans les osselets, les côtes et les chaînons manquants dont il fait ses jouets dans l'art et le poème, ces radiographies du corps et de l'âme qui donnent à voir en négatif, en blessures et cicatrices, en cassures et fragments de toutes sortes, ce qui résiste pourtant, depuis la naissance, à toute disparition : l'os reste, comme l'œil des mots et des images, petite pierre de touche de notre histoire en ruines, fossile d'enfance et d'innocence, vue pétrifiée, vitrifiée, polie par le vent et par le temps, petit tas de cendres d'où le phénix aux ailes brisées peut reprendre à chaque instant son vol, comme Alice à tout moment traverse et retraverse les miroirs entre ici et ailleurs, vie et mort, passé et avenir, rêve et mémoire :

vient, va, voyage,
zigzagante, se perd parfois
dans ses histoires,
[...]

parmi les sons, seule,
articule for... orme, langa...
gage, ha... sard, Ali...
lice, à voix vertigineuse,
[...]

de plus en plus vivante,
roule, virevolte, court
à tâtons dans le réel
des astres et des livres,
se métamorphose,
éperdue, chair vive
à cha... aque mot (2007 : 119).

La volte et la virevolte, la révolte aussi bien, dont Alice et Phénix incarnent l'une et l'autre les volte-face les plus folles, les plus risquées, relèvent chaque fois de la palinodie au sens ancien du mot : « chemin », « méthode » (*odos*) « inverse » et « de nouveau » (*palin*). Une ode au dos. L'envers du miroir est la

reconstitution poétique, artistique, dans la matière indécise de la peinture et le langage texturé du poème, des ailes brisées et des os cassés de l'homme ou de l'oiseau, dont l'enfance d'Alice et la renaissance de Phénix sont l'éternelle réincarnation : tous deux tournent le dos à leur mortalité pour prendre en charge sur leurs frêles épaules ce qu'Orphée déjà portait dans son propre dos, telle une ombre claire qui le guidait depuis l'arrière, l'en dessous, l'admirable, l'inenvisable beauté du visage que le désir et la chimère sculptent et dessinent derrière nos pas.

PRISE DEUX

Le poème est la reprise de l'œuvre d'art parce que celle-ci est la reprise de notre vie. La surprise aussi. La remise à zéro, la remise à plat. La remise à dos ? On endosse sa vie, sa vue et ses visions, et on appelle ça mémoire, au sens fort de l'expression. Non pas le passé, mais le passage, le re-passage : la patience et la passion, le *pathos* au sens propre. On pâtit de sa voyance, de sa parlance, dans le regard que le poème et l'art jettent sur sa vie, comme on pâtit de cette « partance définitive³ » qu'on appelle mourir, partir comme on est venu, disparaître parmi ses ombres, ses images, ses chuchotements, ses vaines apparitions. L'œil et le deuil sont aussi inséparables que l'art et le regard, le poème et la voix, le désir et le corps, la douleur et l'âme, le silence et la pierre, la mort et l'os dans l'œuvre de Desautels, si bien que, chez elle, l'œil est l'organe du deuil, la vue le sens de la perte, la vision naît d'une essentielle occultation, du voile qu'on met sur les statues dans les rituels funéraires. Si l'art est « l'œil au ralenti » qu'on jette rétrospectivement sur sa propre vie pour qu'elle renaisse, mais autrement, dans les ombres ou les images qui en surgissent subrepticement, le poème est « le deuil en

3. Expression de Jean-Aubert Loranger, qui annonce de loin les « parturientes » de Desautels, où toute naissance est un départ, un déport, le regard détourné, déporté, depuis le point mort de toute apparition qu'est l'imprévu même de son futur évanouissement.

raccourci » qu'on vit à chaque instant en perdant jusqu'au sens et à la vision de cette vie, qui se projette au loin, toujours, comme un regard vers l'infini, et qui revient à soi aussi méconnaissable que les fantômes, les spectres, les ombres, les images que les mots voilent d'un sens dont on n'a pas idée. Le poème, comme le tableau, est « lamento, nocturne, requiem, tombeau, nature morte. Sous cet angle, la lumière n'a pas tout à fait le profil de la lumière » (2007 : 151), le regard n'a plus de face ni de profil, en fait, mais un interminable dos où l'œil et le deuil ne font qu'un, dans une ré-vision ou une rétro-vision de sa vie non pas destinée à ouvrir l'avenir en frayant un chemin devant soi, mais vouée tout entière à creuser et à fouiller le possible et l'impossible qu'elle aura laissés derrière comme autant de cendres et de poussières d'où pourront naître, sur une toile ou sur un socle, sur une page ou bien dans l'air, des couleurs et des formes, des sons et des rythmes qui prennent parfois le nom d'Alice ou de Phénix mais qui endossent toujours les puissances propres à la métamorphose, même quand elles prennent à l'occasion l'apparence de spectres.

Walter Benjamin disait que tout récit se raconte depuis la fin, depuis la mort anticipée de ses héros : « La mort est la sanction de tout ce que peut rapporter le narrateur » (1987 : 160), écrit-il, puisqu'on ne rapporte rien qui n'ait d'abord été porté jusqu'à sa fin, « jusqu'au bout de l'intolérable vision » (1987 : 160) où son existence prend fin, entre nos mains, nos yeux, nos lèvres, dirait Desautels. Benjamin en conclut qu'« à la mort [le narrateur] emprunte son autorité », son statut d'auteur, car « seule [...] la mort révèle le "sens" de sa vie » (1987 : 167), qui n'apparaît qu'une fois finie, achevée... comme le tableau ou le poème ne prennent sens qu'à partir de leur achèvement, même quand ils restent ébauches, esquisses, brouillons. Giorgio Agamben, de son côté, dit du poème qu'il est *versura*, « terme latin indiquant le point où la charrue se retourne à la fin du sillon », car « le vers est [...] une unité qui trouve son *principium individuationis* seulement à la fin, qui ne se définit, dit-il, qu'au point où il se ter-

mine» (2002: 133), le poème ne s'appréhendant jamais qu'en une rétrovision, un regard rétrospectif, qui en récapitule le parcours à rebours, depuis sa fin annoncée. Voilà le genre de regard que «l'œil au ralenti» jette sur les choses, depuis leur imminente disparition, comme l'art n'embrasse le réel du regard qu'en le prenant de dos, depuis le point le plus lointain où il tombe dans l'oubli ou surgit de l'inconnu :

sur le vide
où commence le monde
une forme aveugle

un corps fragile
déposé n'importe où
tache

quelques battements d'ailes
avant la plus belle chute
d'un corps sur un autre

tout est cloison
n'importe quel
désir qui tombe (2007: 77).

À peine né, dans un aveuglement qui annonce le pire, le monde tombe. Le temps qu'un corps fragile fasse tache sur la toile et batte de l'aile dans le poème. Chutant sans cesse sur un autre corps, n'importe quel, n'importe où, l'important étant qu'il en finisse... mais avec quoi ? avec lui-même ? avec la voix et le regard ? avec le poème et l'art ? avec soi ? L'intime rétrospection propre à la nature du poème prend sa source dans ce qui s'achève en lui, dans le dos qu'il tourne à chaque vers, comme «la charrue se retourne à la fin du sillon», au point précis où le regard qu'il jette derrière se retourne du même coup contre nous et nous frappe dans le dos, violemment, tendrement, pour nous alerter, nous alarmer, nous tenir en éveil, sur le qui-vive, à l'affût, aux aguets, dans l'espèce de grand coma généralisé dans lequel notre histoire semble tombée.

L'ENFANCE DE L'ŒIL

Que la poésie s'appelle Alice, Phénix ou Eurydice, elle nous arrive toujours d'un regard d'au-delà, d'en deçà, d'on ne sait d'où : d'une longue traversée des miroirs, d'une lente renaissance de ses cendres, d'une patiente remontée des enfers, bref, du dos que nous tournons au monde visible pour mieux en retrouver la sensation, le frisson, le frémissement, la vision nue qui nous pénètre par tous les pores de la peau, non plus dans la simple évidence du jour, face au miroir du monde, devant le réel en cendres, à la porte du jardin des morts, mais dans...

cette rouille
chatoyante sur fond de ruines
des os et des ailes qui surplombent
un ciel clos, un ciel glacial
[n]os mains gagnées par l'inquiétude
tâtonn[a]nt parmi les ténèbres (2007 : 138).

C'est soi-même qu'on ramène des enfers de sa propre mort quand on emprunte le regard de l'art, l'œil en deuil du poème qui sent dans son propre dos l'éternité en chair et en os, mais à visage recouvert, le pousser par les épaules jusque dans le jardin en ruines où l'on reconnaît son enfance à jamais perdue, ses mains tendues comme celles des spectres, des somnambules, dans le noir absolu où «elles progressent ainsi / vers des restes d'enfance / racines et musiques profondes, en alerte / dans un ciel qui claque» (2007 : 138). Desautels écrit :

L'enfance vue de dos. Trois quarts dos. Tout oreille, tout œil.
Qu'y a-t-il après ? Qu'y a-t-il à l'ultime droite du décor, em-
mêlé aux pâtes sombres du fond, en haut, au plus loin, au plus
profond, dans la marge ou le vide, tout au bout, à l'extrémité
est du regard ? (2007 : 183)

Parce qu'elle veut voir comment au verso de toute image le regard rencontre le bout du monde, l'extrémité du visible, là où nous sommes tout œil toute oreille, «ombre allégée parmi les

ombres, et cependant affolée, maintes fois saisie à l'aube par l'insensé» (2007 : 154), sous l'emprise des retrouvailles inattendues de notre enfance prolongée et de notre sénescence suspendue, entre le jardin miroitant d'Alice et les ruines en cendres du Phénix, le visage éblouissant d'Eurydice et le dos frissonnant d'Orphée, à la frontière où douleur et joie brouillent l'œil d'un voile secret, qui marque à la fois le deuil perpétuel et la virginité recouvrée, soit les deux bouts du monde que l'égard ou le regard de l'art ou du poème atteint lorsqu'il va « jusqu'au bout de l'intolérable vision »... Lorsqu'il *voit à l'os*, avons-nous dit, non pas seulement pour souligner qu'il voit nu, voit cru, voit trop, mais aussi et peut-être surtout pour préciser qu'il veille sur nos ossements comme sur l'enfance qu'ils contiennent en puissance, comme tout miroir contient le corps glorieux d'Alice, toutes les cendres, les plumes multicolores de Phénix et tout enfer, le visage aveuglant d'Eurydice.

L'enfance de l'art et la vieillesse du poème, qui sont sans âge et ignorent souverainement le temps qui passe, conjuguent leur regard au « futur passé », creusant leur sillon depuis l'extrémité de leur champ de vision, d'où elles nous arrivent comme à rebours de l'histoire, dans le dos que nous tournons à tout ce que nous ne voulons ou ne pouvons pas voir, aux souvenirs douloureux, à l'avenir inquiétant, au présent même grevé d'absences, et tournent, retournent, détournent, bref, métamorphosent l'ombre porteuse, la pierre de l'œil ou l'os de la vue qu'elles déterrent ainsi dans la mémoire et nos rêves les plus enfouis, les plus riches d'images et de mots, en une matière vivante ou survivante à laquelle s'alimentent les poèmes et les tableaux, jamais sevrés des substances de l'œil et de la voix dont notre chair frémissante est faite, elle qui porte le poids du visible sur son dos, la charge du réel dans sa peau, comme on porte le deuil de sa propre vie, comme on porte l'enfant de sa propre mort... comme on porte son regard sur le monde aussi loin qu'on porte son ombre sur le mur effondré du temps et porte sa voix « jusqu'au bout de l'intolérable vision » qui lui fait écho parmi les ruines qu'elle éclaire de dos.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (2002), *La fin du poème*, traduit par Carole Walter, Paris, Circé.
- BENJAMIN, Walter (1987), «Le narrateur», dans *Rastelli raconte... et autres récits*, traduit par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil. (Coll. «Fiction et cie».)
- DESAUTELS, Denise (1995), *Cimetières. La rage muette*, avec des photographies de Monique Durand, Montréal, Dazibao.
- DESAUTELS, Denise (2007), *L'œil au ralenti*, préface de Paul Chamberland, Montréal, Éditions du Noroît. (Coll. «Ovale».)
- OUELLET, Pierre (2005), *L'esprit migrant. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB éditeur. (Coll. «Le soi et l'autre ».)

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Étienne BEAULIEU s'intéresse aux cultures de la prose dans la littérature française du XIX^e siècle, dans la littérature québécoise moderne et dans le processus de création littéraire. Il est professeur adjoint à l'Université du Manitoba (Canada) et a rédigé un ouvrage portant sur *La fatigue romanesque de Joseph Joubert (1754-1824)* (Presses de l'Université Laval, coll. «La République des Lettres», *sous presse*). Il fait paraître aussi en 2007 un essai sur le cinéma québécois : *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois* (L'instant même). Il est par ailleurs cofondateur des cahiers littéraires *Contre-jour*.

Thierry BISSONNETTE est professeur adjoint en littérature québécoise à l'Université Laurentienne (Sudbury). Ses travaux portent sur la poésie moderne et contemporaine, notamment sur l'œuvre de Claude Gauvreau. En 2006, il a supervisé la réédition des textes d'Alexis Lefrançois sous le titre *L'œuf à la noix. Poèmes et Petites Choses* (Éditions Nota bene, collection «Prose et poésie»). Il a aussi publié une monographie, *Thomas de Koninck, attiseur de consciences* (Éditions Varia, 2008), de même que plusieurs recueils de poésie dont *Autoportraits-robots* (Le Quartanier, 2009).

Antoine BOISCLAIR enseigne la littérature au Collège Jean-de-Brébeuf. Il a publié aux éditions Fides une étude intitulée *L'École du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon* (Prix Gabrielle-Roy 2009). Ce livre fut à l'origine une thèse de doctorat déposée à l'Université

McGill et remaniée dans le cadre d'un stage postdoctoral effectué à l'Université Laval. Il a également publié des essais et des créations littéraires dans différentes revues.

Étudiante à l'Université Laval, Julie GAUDREAUULT rédige une thèse de doctorat portant sur la revue *Liberté* sous la direction de François Dumont. En 2007, elle a publié chez Nota bene *Le recueil écartelé : étude de Refus global*. Elle mène ses recherches grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et enseigne à titre de chargée de cours à l'Université du Québec à Rimouski.

Vincent C. LAMBERT poursuit des études de lettres à l'Université Laval où il rédige une thèse sur la poésie québécoise des années 1860 à 1930. Il a publié, en 2005, une anthologie de la chronique au Canada français et un recueil de poèmes.

Gilles LAPOINTE est professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Il s'intéresse aux enjeux théoriques liés à la modernité artistique québécoise dans une perspective interdisciplinaire. Ses recherches en cours portent sur l'artiste multidisciplinaire Edmund Alleyn et sur les rapports d'intertextualité qu'entretiennent les œuvres de Réjean Ducharme et d'Arthur Rimbaud. Il est l'auteur de plusieurs études et essais, dont *L'envol des signes. Borduas et ses lettres* (1996) et *La Comète automatiste* (2008).

Catherine MORENCY a publié divers ouvrages, dont deux recueils de poèmes, *Les impulsions orphelines* et *Sans Ouranos*, parus aux Éditions du Léopard amoureux en 2005 et 2008. Elle a également fait paraître une étude sur Roland Giguère (*L'atelier de L'âge de la parole : poétique de la rétrospective chez Roland Giguère*, Les Heures bleues, 2006), un portrait poétique (*Marie Chouinard chorégraphe*, Varia, 2006) et vient de terminer une thèse de doctorat qui porte sur la question des commencements

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

dans les premiers écrits de Gaston Miron, Alexis Lefrançois, Claude Gauvreau, Roland Giguère et Anne Hébert.

Pierre OUELLET est poète, essayiste et romancier. Il est né à Québec en 1950. Il a publié plus d'une trentaine d'ouvrages, dont plusieurs essais : *À force de voir. Histoire de regards* (Le Noroît, 2005, Prix du Gouverneur général), *Outland. Poétique et politique de l'extériorité* (Liber, 2007) et *Hors-temps. Poétique de la posthistoire* (VLB éditeur, 2008, Prix du Gouverneur général). Parmi ses plus récents livres de poésie, on trouve *Zone franche. Liber asylum* (Le Noroît, 2004), *Dépositions* (Le Noroît, 2007, Prix du Festival international de poésie de Trois-Rivières), *Voire* (l'Hexagone, 2007) et *Une outre emplie d'éther qui se rétracte dans le froid* (l'Hexagone, 2009). Récipiendaire du prix du roman de l'Académie des lettres du Québec pour *Légende dorée* (L'instant même, 1997), il a fait paraître cinq récits dont *Still. Tirs groupés* (L'instant même, 2000) et *Une ombre entre les ombres* (l'Hexagone, 2005). Membre de la Société royale du Canada et de l'Académie des lettres du Québec, il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique à l'Université du Québec à Montréal.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION Antoine Boisclair et Vincent C. Lambert	5
L'ART DU CROQUIS AU CANADA FRANÇAIS Vincent C. Lambert	11
L'ART ET LA FOI. LA PEINTURE VUE PAR LES ROMANCIERS QUÉBÉCOIS Antoine Boisclair	39
LE MANIFESTE OUBLIÉ D'EDMUND ALLEYN OU COMMENT HÉRITER DE L'IMPOSSIBLE AVEC DADA Gilles Lapointe	67
FIGURES ET INCARNATION DU VISIONNAIRE CHEZ ROLAND GIGUÈRE ET CLAUDE GAUVREAU Catherine Morency	91
FERNAND OUELLETTE ET <i>LIBERTÉ</i> . LA POÉSIE COMME EXERCICE DU REGARD Julie Gaudreault	103
POÉTIQUE DE L'ŒIL CHEZ ROLAND BOURNEUF Thierry Bissonnette	121

LIGNES CONVERGENTES

UNE POÉTIQUE DU VITRAIL. LE CYCLE CHRÉTIEN DE JEAN-MARC FRÉCHETTE Étienne Beaulieu	137
L'ENDOS. LE VOLTE-FACE DE L'ART ET DU REGARD Pierre Ouellet	153
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	173

COLLECTION « CONVERGENCES »

TITRES RÉCENTS

- Manon AUGER et Marina GIRARDIN (dir.), *Entre l'écrivain et son œuvre. In(ter)férences des métadiscours littéraires*
- Marie-Andrée BEAUDET et al. (dir.), *Les oubliés du romantisme*
- Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Présences de Ducharme*
- Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*
- Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*
- Edward D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*
- Robert DION et al. (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert DION et al. (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*
- Robert DION et al. (dir.), *Vies en récits. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*
- François HÉBERT et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Précarités de Brault*
- Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens commun. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains*
- Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*

Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire
canadienne*

Jeanette DEN TOONDER (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*

Révision : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN SEPTEMBRE 2010
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 3^e trimestre 2010
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Qu'ils s'intéressent à la poésie, au roman ou à l'essai, les auteurs de cet ouvrage mettent en valeur, à travers leur étude consacrée à des écrivains québécois, la dimension esthétique de la littérature. Établir des convergences ou des divergences entre la littérature et les arts visuels, voir comment un artiste a pu influencer l'écriture d'un livre, en effet, ne revient pas seulement à étudier des thèmes ou, comme on l'affirme parfois de manière hasardeuse, à révéler le style « artistique » ou « pictural » d'un écrivain. Lire une œuvre de fiction dans une telle perspective, c'est tout d'abord rappeler que la littérature, que l'on tend souvent à réduire à un discours social parmi d'autres, est avant tout une forme d'art. Partant de ce principe, ce livre offre un point de vue original sur l'histoire de la littérature québécoise. Un point de vue qui, opposé à l'idée d'un grand récit de la modernité – récit qui commencerait par exemple avec la publication de *Refus global* –, mise plutôt sur des visions du monde singulières, sur des expériences esthétiques et, plus globalement, sur des rencontres entre artistes et écrivains.

Avec des textes de : Étienne Beaulieu, Thierry Bissonnette, Antoine Boisclair, Julie Gaudreault, Vincent C. Lambert, Gilles Lapointe, Catherine Morency et Pierre Ouellet.

C o l l e c t i o n

 Convergences

Illustration de la couverture :
Edmund Alleyn, *Shoreline* (détail)
huile sur toile, 130 × 162 cm, 1957

© Jennifer Alleyn

www.editionsnotabene.ca

ISBN : 978-2-89518-357-0

9 782895 183570