

DE R

E-419

écrits

du Canada français

RECONNAISSANCE À JEAN SULIVAN

- Le livre et son lecteur** — Paul Beaulieu
- Dialogue sur Sullivan** — Patrick Gormally
Yvon Allard
- Le scandale Sullivan** — Gilles Farcet
- Sullivan parmi nous** — Paul Beaulieu
- «Rencontres» I** — Louis Martin
Jean Sullivan
- «Rencontres» II** — Marcel Brisebois
Jean Sullivan

ESSAIS — NOUVELLES — CHRONIQUES

- Gabrielle Roy:**
L'épisode de «La Mouette» — André Berthiaume
- Guillevic** — Marcel Olscamp
- Galleries et livres d'artistes** — Jean-Pierre Duquette
- Les duRang** — Louis-Edmond Hamelin
- Le misogyne** — Noël Laflamme
- Cérémonie blanche** — Jacinthe Péloquin
- Amour et rancœur** — Barbara Trottier



écrits

du Canada français

ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

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

Le Conseil d'administration:

Président:	Paul Beaulieu
Vice-président:	Jean-Louis Gagnon
Secrétaire-trésorier:	Roger Beaulieu, c.r.
Administrateurs:	Jean Fortier Guy Roberge Pierre Trottier
Le vérificateur:	Michel Perron, C.A.

Note de gérance

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

Le prix de chaque volume \$6.50

L'abonnement à quatre volumes: Canada: \$25.00; Institutions: \$35.00;
Étranger: \$35.00

payable par chèque ou mandat à l'ordre de
Les Écrits du Canada français.

Le Conseil de rédaction:

Paul Beaulieu, Pierre Trottier, Ann Bois.

LES ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

5754 avenue Déom

Montréal, Québec

H3S 2N4

écrits

du Canada français

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

*Maquette de
la couverture:*
JEAN PROVENCHER

Dépôt légal
1^{er} trimestre 1988
Bibliothèque nationale
du Québec

Copyright © 1988, Les Écrits du Canada français

RECONNAISSANCE
À
JEAN SULLIVAN

LE LIVRE QUI ATTEND SON LECTEUR

Paul Beaulieu

Dans la vie il se trouve des rencontres fortuites, et qui peuvent être fort dérangeantes. Ainsi lors d'une conversation avec Patrick Gormally, écrivain irlandais, responsable de la tenue du Colloque Québec-Irlande, il fut question à quelques reprises d'un écrivain français Jean Sullivan. Ce nom à consonance américaine ne me disait rien. Et cette conversation fut partiellement oubliée, mais, à mon insu, elle s'était ancrée dans mon subconscient. Et c'est un entretien, enregistré sur cassette, entre Patrick Gormally et Yvon Allard autour de cet auteur qui allait raviver mon intérêt. L'ayant écouté avec un sentiment de curiosité, la simplicité et la ferveur de l'approche de la personnalité et de l'œuvre de Jean Sullivan par deux familiers, qui eux-mêmes cherchaient à se situer par rapport à son discours, prirent chez moi la forme d'une présence insistante. Il me fallait découvrir qui se cachait sous ce pseudonyme, quel message portait l'homme qui faisait naître chez ses lecteurs de telles amitiés. Ceux-ci, pour exprimer leur engagement et leur reconnaissance, n'avaient-ils pas fondé une Association des

Amis de Jean Sullivan qui avait publié sous le titre de «Rencontres avec Jean Sullivan» trois cahiers remplis d'études, de témoignages prolongeant ainsi la pensée de cet être «dépa-reillé».

Première démarche: m'enquérir auprès d'amis au courant de la littérature française contemporaine: «Avez-vous lu un ou des ouvrages de Jean Sullivan?» Les réponses refroidi-rent quelque peu mon enthousiasme. Soit un vague souvenir de la lecture d'un roman difficile à saisir ou un blanc.

Muni d'une longue liste de ses ouvrages: romans, essais, récits autobiographiques, nouvelles, écrits spirituels — plus de vingt titres —, je m'enquis auprès des principales librairies de Montréal si on avait un ou quelques livres de Jean Sullivan. «Qui?... vous dites Jean Sullivan? Est-ce en traduction?» — «Non, il s'agit d'un écrivain français publié par l'un des plus prestigieux éditeurs parisiens, Gallimard.» Vérification du préposé: «Au catalogue, oui, mais pas en stock. Nous pouvons les commander pour vous. Quelques semaines d'attente.» Mon entêtement me fit entrer plus tard dans une modeste librairie. Je fouille la section: «Livres de poche». Mouvement de surprise, j'en crois à peine mes yeux. Je retire un petit volume: Jean Sullivan, *Devance tout adieu*, collection Folio. Me croyant chez un adepte: «Est-ce par choix que vous ayez cet ouvrage que j'ai vainement cherché chez plusieurs de vos confrères?» «Qui... Sullivan?» Après consultation de la fiche attachée à l'exemplaire, le libraire me répond en termes ironiques, justifiant peut-être son ignorance: «Ce livre est sur nos rayons depuis 1983!» — 1983, c'est la date de publication dans la collection Folio.

Dans mon esprit, une certitude: «Ce livre m'attendait depuis quatre ans».

Cette courte note ne se veut pas une analyse de cet ouvrage lu trop vite dans mon désir impatient de lier connaissance. Ce que je veux dire de ce premier contact, c'est que rarement une lecture m'a autant secoué, m'a autant amené à me livrer à une interrogation intérieure. *Devance tout adieu* est un livre dense, dru, aux phrases courtes, pleines de rigueur de pensée et de tendresse, sans complaisance pour les idées reçues, pour les attitudes chrétiennes figées ou d'apparat.

Au chevet de sa mère mourante, le narrateur découvre la richesse de cette femme et, par cette découverte, il se découvre lui-même, avec sa pauvreté d'intellectuel, d'écrivain, de prêtre. Devant les incidents modestes ou les moments cruciaux d'une vie, le bon sens paysan de sa mère rejoint instinctivement les hautes spéculations des grands penseurs. « Si bien, confesse-t-il, qu'entre le Dieu de Teilhard et le Dieu de ma mère il n'y a pas de différence. » (p. 91). Ainsi à travers les mots et les gestes tout simples de sa mère, l'écrivain apprend à se débarrasser de l'artificiel, du mondain, des servitudes qu'imposent les prix littéraires, à être en toute liberté authentiquement lui-même.

Jean Sullivan appartient à la grande famille d'écrivains chrétiens, celle de Georges Bernanos, Flannery O'Connor, de ces écrivains qui refusent le conformisme social et religieux et dont les écrits par leur ouverture à l'éternel imposent un regard sur soi-même. Du texte de présentation de l'auteur au début de l'ouvrage, je retiens cette phrase de lui — teinté d'orgueil et de provocation — qui est un don inappréciable : « Je dis ma vérité et je prie pour qu'elle rejoigne la Vérité. »

Q
un
rat
du
po
ph
l'un
Sul
qu

Fran
en l
prof
am
nier

DIALOGUE SUR JEAN SULIVAN

Patrick Gormally
et
Yvon Allard

Y.A. — Patrick Gormally, vous êtes de passage au Québec venant d'Irlande, vous êtes professeur de français dans une université irlandaise et vous rencontrez quelques collaborateurs pour un congrès Irlande-Québec qui aura lieu à la fin du mois d'avril (1986) et dont vous êtes le secrétaire. Mais ce point de vue très intéressant n'est pas celui qui m'étonne le plus en vous rencontrant, c'est de savoir que vous êtes en plus l'un des co-fondateurs d'une association des « Amis de Jean Sullivan » à Paris. Alors, première question. Comment se fait-il qu'un Irlandais ait fait sa thèse de doctorat sur Jean Sullivan ?

P.G. — Ce fut tout à fait par hasard. Je partais pour la France en vue de faire un mémoire de maîtrise à la Sorbonne en 1973 et comme je m'intéressais aux lettres chrétiennes, mes professeurs m'avaient conseillé un certain Jean Sullivan. Je suis arrivé à Paris sans l'avoir lu et je me souviens encore des premiers livres de Sullivan que je lisais debout dans une librairie

qui a disparu, Place de la Sorbonne, et ces livres : *Le plus petit abîme*, *Mais il y a la mer*, *Bonheur des rebelles*, j'avoue que je n'y comprenais pas grand'chose.

Y.A. — Est-ce que c'était simplement un phénomène, non pas de langue parce que vous parlez le français admirablement et que je pense que vous pensez un peu en français, étant donné que vous êtes marié à une Parisienne ? Est-ce que c'était simplement une question de langue ou de ton, de style, d'idée ?

P.G. — Ah, oui ! C'était beaucoup plus le ton. C'est-à-dire que chez Sullivan ce n'était pas que les mots que je ne comprenais pas, c'était beaucoup plus le souffle et le ton. J'avais l'impression de lire quelqu'un qui écrivait des choses que j'avais toujours pensées dans mon for intérieur, mais que je n'avais jamais pu identifier. Des choses qui dormaient, mais que je n'étais pas arrivé à mener à la conscience et la première impression que j'ai eue, c'était de lire quelqu'un que je connaissais depuis très longtemps, qui parlait des choses qui m'intéressaient et qui était justement capable de me mener beaucoup plus loin, d'élargir mes horizons, de me montrer un autre monde, de me faire vivre dans un autre contexte. Parce que j'ai toujours eu l'impression avec Sullivan et même encore aujourd'hui, 15 ans plus tard, qu'il me met au pied du mur, c'est-à-dire qu'il m'oblige à prendre conscience de qui je suis. Je pense que Sullivan fait de même avec tous les lecteurs qui continuent à le lire, puisqu'il y a des lecteurs de Sullivan qui abandonnent dès le premier livre. Ça ne les intéresse pas, ils sont rebutés par un aspect ou par un autre, tandis que les lecteurs amis de Sullivan, comme il aimait les appeler lui-même, ces lecteurs-là entrent, comme vous le dites vous-même, dans une certaine complicité, dans une certaine fraternité avec l'auteur car il nous invite premièrement à nous reconnaître tels

que nous sommes et ensuite à nous dépasser, à aller beaucoup plus loin que nos préjugés, à aller beaucoup plus loin que la lecture d'un roman, d'un conte, d'un récit quelconque. Sullivan nous oblige à sortir de nous-mêmes, à devenir ce que nous sommes.

Y.A. — Serait-il loisible que vous disiez si, au début de vos lectures, c'est l'aspect romanesque qui vous a intéressé ? Ces personnages qui, nous le savons, sont des personnes. Car ce ne sont pas des personnages abstraits, ce sont des personnes transposées, ce sont des gens qu'il a rencontrés. On le sait désormais, tous les types, que ce soit le Cardinal de *Mais il y a la mer*, que ce soit le Strozzi de *Car je t'aime, ô Éternité!*, que ce soit même des personnages féminins, ce sont des personnes qu'il a rencontrées, ce qui donne d'ailleurs une épaisseur concrète, charnelle aux personnages.

P.G. — Oui, oui, les romans de Sullivan sont ce qui m'a intéressé dès le début, et je dois avouer que pour moi l'œuvre de Sullivan se divise en deux parties très nettes. Il y a à peu près la moitié de ses livres qui sont des romans, ou des récits, des nouvelles, etc... et c'est cette partie-là qui m'a toujours intéressé. La seconde partie qui est formée des essais sur des philosophes, sur des sujets para-théologiques ou des essais de spiritualité, est un autre monde chez Sullivan qui, pour moi, relève beaucoup plus du prêtre qu'il était, du mystique qu'il était peut-être. Tandis que mon premier amour chez Sullivan, ce qui m'a toujours attiré, qui m'attire encore, c'est ce monde romanesque et j'ai été frappé dès le début par le premier livre de Sullivan que j'ai lu, c'était : *Bonheur des Rebelles* qui reprenait ses premiers textes avec d'autres qui étaient parus plus tard et qui regroupait le tout, à peu près une dizaine d'années après son arrivée à l'écriture. Alors, sans le savoir, j'avais un

échantillon de ce qu'il avait fait dès les premiers temps et de ce qu'il faisait au milieu des années soixante, et je me suis très rapidement rendu compte, (et Sullivan le confirmait beaucoup plus tard quand il a fait son entrevue avec Bernard Feillet, *L'instant, l'éternité* au Centurion) je me suis rendu compte que Sullivan était parti d'un point de vue sur le monde qui était très esthétique. Sullivan imitait l'écriture polie, travaillée, cette écriture un peu dure et un peu résistante des grands écrivains de la NRF. Un de ses premiers romans s'appelait quand même *du côté de l'ombre* et les échos proustiens sont évidents. Mais, vers le milieu des années soixante, vers 1965-1966, Sullivan, suite à un voyage en Inde dont il parle dans *Le plus petit abîme* paru chez Gallimard en 1965, Sullivan a fait une expérience de ce qu'il appelle lui-même la contingence et il s'est rendu compte (et le lecteur s'en rend compte très rapidement chez Sullivan) que cette écriture travaillée, dure, opaque fait place, qu'elle cède et laisse passer un autre aperçu sur les choses, elle laisse passer un souffle et un rythme qui se méfient un peu de l'esthétique et se fondent carrément et en toute honnêteté sur une certaine éthique. C'est-à-dire que Sullivan a connu le Nouveau Roman. Je me souviens que vers 1966 un article du *Figaro littéraire* titrait *L'Abbé Jean Sullivan attiré par le Nouveau Roman ?* (on l'appelait encore l'abbé Jean Sullivan à l'époque) et Sullivan était allé voir Claude Simon à Perpignan. Sullivan était intrigué et avait écrit *L'obsession de Delphes*, suite à un séjour en Grèce. Sullivan était obsédé, préoccupé par cette approche purement esthétique du monde, mais dans *Le plus petit abîme*, et à partir de ce livre-là, il n'a pas refusé l'esthétique, c'est seulement qu'il a vu que l'esthétique était impuissante à rendre l'essentiel. L'esthétique pouvait en quelque sorte étouffer la parole, et il refusait de céder à l'es-

thétisme qui n'aurait été, comme il le disait lui-même, qu'un prisme. Il voulait quelque chose de beaucoup plus ouvert et il voulait une esthétique qui était fondée sur une éthique, c'est-à-dire que si la littérature n'aide pas à vivre, elle ne sert à rien, nous dit Sullivan.

Y.A. — D'autant plus que ceux qui ont lu ou ceux qui liront Jean Sullivan s'apercevront que ce n'était pas un esthète. C'était un homme qui avait le sens, un certain sens de son art. On pourra se reporter à *petite littérature individuelle* qui est un art d'écrire très surprenant. Mais il disait déjà dans *Les mots à la gorge* : « La culture, ce qu'il pouvait s'en balancer ! Apprendre quelque chose à quelqu'un, meubler l'esprit comme on dit, l'affiner, balivernes ! La vraie culture c'était labourer, déchirer les croûtes de l'esprit, changer le regard, mettre des hommes debout, en marche. » On sent à ce moment-là quelque chose de très viril, de très fort et je ne crois pas qu'on puisse dire qu'il ne soit qu'un artiste, on en a la preuve. D'autant plus que, c'est curieux à dire, Gallimard n'aurait pas publié 20 ouvrages de Sullivan s'il n'y avait pas eu cette qualité NRF jusqu'à un certain point, que Sullivan ambitionnait, mais qu'il a de loin dépassée. Mais si vous me permettez, au point où nous en sommes, nous avons, je pense, bien parlé de votre rencontre avec Sullivan et ça me donne des échos de la mienne propre. Ce ne serait peut-être pas inutile à l'usage des lecteurs de replacer Sullivan dans sa géographie personnelle. Alors, il est né en 1913, en province, je pense, fils de paysan.

P.G. — C'est ça. Il est né précisément à Montauban-de-Bretagne qui est un petit village à l'ouest de Rennes et Sullivan était le fils unique du premier mariage de sa mère. Son père est mort dans l'Argonne en 1914, c'est-à-dire qu'il ne l'a

donc jamais connu et sa mère s'est remariée quand le jeune Sullivan qui s'appelait Joseph Lemarchand avait à peu près 6 ans, vers 1919. Il a fait son petit séminaire et son grand séminaire à Rennes, il a été ordonné prêtre vers 1938. Il est ensuite devenu aumônier des étudiants à la faculté de Rennes, il était en même temps professeur de lettres modernes et de lettres classiques au Collège St-Vincent à Rennes et très vite Sullivan a commencé à œuvrer dans ce qui l'intéressait lui-même, il a commencé à se mêler des affaires culturelles. Tout jeune curé, vers la fin des années quarante, dans cette ville de Rennes qui souffrait encore des séquelles de la guerre, il a animé un centre de rencontres, un cycle de conférences, un ciné-club et une bibliothèque de prêt. Sullivan a même créé un journal mensuel *Dialogues-Ouest* qui a duré pendant 45 numéros, entre 1949 et 1954, et ce journal était un mélange de reportages sur les préoccupations des agriculteurs, des paysans, des gens qui habitaient la ville, la politique locale. La culture y avait une grande place à cause de toutes les activités, de toutes les manifestations culturelles, cinématographiques et de toutes les conférences. Sullivan faisait en effet venir des gens comme Lanza del Vasto, François Mauriac, Rouault et bien d'autres comme Visconti, le réalisateur italien.

Y.A. — Autrement dit, si on voulait procéder par étapes : en premier lieu, 1913-1938 c'est la formation ; deuxième étape, il devient prêtre à 25 ans et pendant 20 ans de 1938 à 1958, date de la publication de son premier roman, *Le voyage intérieur*, pendant 20 ans il exerce son ministère sacerdotal ou son sacerdoce ministériel dans ce sens qu'il est évidemment un prêtre qui dit sa messe, qui etc... et en même temps c'est un homme très cultivé qui fait profiter ses étudiants et même les gens des alentours de sa culture cinémato-

graphique, littéraire etc... Enfin, troisième étape, en 1958, première publication qui sera suivie d'un nombre considérable de livres.

P.G. — C'est ça, en 1958 le premier livre sort chez Plon, et Sullivan continue de demeurer à Rennes où sa mère est toujours vivante et il va y rester jusqu'à la mort de sa mère en 1965, mais en faisant des séjours fréquents et de plus en plus longs à Paris ou même à l'étranger. Après la mort de sa mère, il s'installe à Paris, devient lecteur chez Gallimard et continue à publier au rythme d'un volume et quelquefois deux, trois volumes par an, à peu près une vingtaine de romans et d'essais jusqu'à sa mort en 1980.

Y.A. — C'est pendant cette période justement qu'il fonde une collection qui s'appelle *Voies ouvertes* chez Gallimard où il publie, entre autres, Gabriel Marcel.

P.G. — Jacques Madaule, Marcel Jousse. C'est Sullivan qui a donc publié les trois volumes de Jousse.

Y.A. — « *L'anthropologie du geste* ».

P.G. — ... et puis, il s'est rapproché de Bourbon-Busset. Bien entendu, *Voies ouvertes* est devenu une collection un peu étrange si on peut dire chez Gallimard, puisque c'était une collection qui n'était ni philosophique, ni littéraire, c'est-à-dire que ce n'était pas seulement philosophique ni seulement littéraire. C'était une collection qui parlait en fait de l'approche de Dieu que fait l'homme contemporain, même l'homme incroyant. Roger Munier qu'on peut considérer comme un écrivain mystique, a fait de très, très beaux poèmes publiés dans cette collection.

Y.A. — Quand on lit les critiques de l'époque, parce qu'à la lecture de ses ouvrages j'ai souvent lu aussi des échos, parce que je les découvrais livre par livre, et ça a été une grâce

pour moi, parce que personne ne me l'avait dit, ce n'est pas du hasard, c'est de la Providence parce que j'y crois, et j'ai lu beaucoup de choses autour de Sullivan et les qualificatifs qui revenaient le plus souvent, c'était: stimulant, fortifiant, mais aussi dérangeant et provocant. J'aimerais qu'on aborde ce côté, je dirais, rebelle de Sullivan.

P.G. — C'est tout à fait vrai ce que vous dites, Yvon. Sullivan était un rebelle. Sullivan était en quelque sorte un expulsé, il se décrivait très facilement comme un fils de tué, c'est-à-dire que très tôt dans sa vie affective, très tôt dans sa vie spirituelle et intellectuelle, Sullivan s'est senti non pas de trop, mais il s'est senti déraciné. Et il dit à un moment donné qu'il ne se sent pas plus Breton, que Chinois, qu'Irlandais, ce qui ne l'empêche pas d'écrire au sujet de la Bretagne dans ce qui est peut-être son plus beau roman, un livre qui n'est pas facile à lire et qui dépasse de loin les formes du nouveau roman, je pense à *Joie errante* sorti chez Gallimard en 1974, après un silence de trois, quatre ans. Dans ce livre, Sullivan parle aussi bien de la Bretagne, que de Paris, que de l'Inde, mais l'essentiel du roman se passe à New York. Sullivan était quelqu'un qui dérangeait et il était lui-même fasciné par ces êtres qui ont réellement existé et dont il parle, qui peuplent ses romans, qui sont des êtres qui décrochent, des êtres qui vivent dans une fissure, des êtres qui deviennent étrangers. Il était en quelque sorte étranger par toute une part de lui-même. Son village, sa maison, il les a quittés. Son écriture est devenue le moyen pour lui de venir à bout de cette enfance, de ses origines et de ses racines. Son écriture et aussi sa lecture de l'Évangile, puisque si Sullivan est un écrivain chrétien, il ne l'est pas par les sujets dont il traite, il l'est par sa façon d'écrire. Sullivan s'attaque aux illusions, aux idoles odieuses

dont nous souffrons tous dans le monde moderne et, pour lui, l'amour est important dans la mesure où l'amitié en fait partie, pour lui la religion est peu importante, c'est l'Évangile qui compte.

Y.A. — Et d'ailleurs, sans faire de parenthèse, nous arrivons nécessairement au cœur de notre sujet. Il est évident que Sullivan en tant que prêtre catholique qui a toujours conservé la foi, même si c'était une foi quelquefois ébranlée, ce qui le rend très humain et très sympathique d'ailleurs, on sent que, tout en étant rebelle, il est demeuré fidèle et il a souffert quelquefois, on le sent très bien, par l'Église non pas qu'il ait été poursuivi par les foudres de ce qu'on appelait autrefois l'Index, mais on sent très bien qu'il dérangeait l'Église, d'ailleurs je cite ici, j'ai noté ces choses-là à un moment donné: «L'Église n'avait jamais accepté le petit nombre, elle voulait être le levain mais aussi la pâte. [...] Les mystiques et les saints, certes, avaient vécu dans l'Église et par elle, mais ils lui avaient été étrangers comme la hache est étrangère à l'arbre dans lequel elle s'enfonce», c'est dans *Consolation de la nuit*, à la page 35, et je pense que lorsqu'on lit simplement ce petit extrait à travers des textes qui sont très éloquents, on sent qu'il n'y a pas de ressentiment chez Sullivan. Comme vous le disiez tout à l'heure, c'est un fils de tué, c'est un fils de veuve, il perd sa mère après, autrement dit il a eu son comptant de difficultés mais il n'y a aucune complaisance, aucun ressentiment; il est rebelle, lucide mais très fidèle, autrement dit, il a tout transformé; ce qui aurait pu être du ressentiment, il l'a transformé en liberté, il a pris le positif de ces situations difficiles. Aucune complaisance envers soi-même, ça c'est merveilleux parce qu'il n'y a que très peu d'écrivains qui échappent à la complaisance, ce que d'ailleurs avait relevé Guillemin dont il

est devenu, est-ce qu'on peut dire l'ami, sûrement quelqu'un parce que Guillemain qu'on connaît bien ici au Canada, au Québec, en tant que conférencier merveilleux à la télévision, Guillemain, on le sait, a la dent dure et il a rencontré, je pense, chez Sullivan le seul auteur vivant sur lequel il ait écrit d'ailleurs. Il lui a consacré un volume en 1977 chez Gallimard dans la collection *Voies ouvertes* et ce n'était pas de l'encensement mutuel. Au contraire, il est très franc vis-à-vis de Sullivan, et Sullivan lui répond dans une postface intitulée : *Passez les passants*. Alors il y a cette chose-là qui m'intéresse, j'aimerais qu'on en parle aussi. Quelle est exactement cette attitude de Sullivan vis-à-vis de la foi, vis-à-vis de la religion, vis-à-vis de l'Église ?

P.G. — Sullivan qui était écrivain avant d'être prêtre, Sullivan comme beaucoup d'écrivains, comme beaucoup d'auteurs, ne parlait que de lui mais dans la préface du *Plus petit abîme*, il faisait la distinction entre les deux sens qu'on peut donner à ce que «je ne parle que de moi», c'est-à-dire entre «toujours et seulement», c'est-à-dire qu'il ne parle pas toujours de lui mais il parle seulement de lui, ce qui pourrait être interprété comme un égoïsme, mais ne l'est pas en fait malgré les apparences. Sullivan est moins individualiste qu'on ne le croit, car il exprime une vérité souvent perdue dont l'absence fait un peuple de croyants tristes, un peuple qui vit dans une certaine banalité, car l'adhésion unique et intime à la vérité est absente, et chez Sullivan il n'y a aucun ressentiment comme vous le dites envers l'Église. Il n'avait aucun problème avec le dogme, il n'avait aucun problème avec la morale, il avait peu de problèmes avec l'institution. Sullivan disait dans l'entrevue qu'il a faite avec Bernard Feillet, *L'instant, l'éternité* : «Nous avons à choisir entre le ressentiment et la complicité», et chez

Sullivan on se rend très vite compte que ce qu'il reprochait à l'Église, et c'était à l'institution malgré elle qu'il reprochait cela, c'était d'avoir pris les paroles du Nazaréen, et d'en avoir fait une idéologie, d'en avoir fait un enseignement, d'avoir pris le chemin indiqué par le Christ et d'en avoir fait un message, c'est-à-dire des idées à digérer et à régurgiter éventuellement avant de passer dans l'au-delà, dans ce paradis qui nous attendait là-haut. Le paradoxe pour Sullivan, et je pense que c'est ici qu'on touche vraiment à la grande originalité, à l'unicité de Sullivan, c'est ce qu'il appelait lui-même l'écriture-parole. Le paradoxe, disait-il, est qu'il ne faut pas toujours chercher la parole là où elle cause, à la télévision, à la radio, dans l'audio-visuel et les médias. Sullivan faisait la distinction entre une écriture parlée, entre un discours artificiel, bavard où on parle pour parler, il faisait la distinction entre cette langue morte et une autre écriture-parole qui pour lui s'était réfugiée dans la poésie, dans le secret des poètes, dans un langage qui se révèle peu et qu'il pratiquait lui-même, c'est-à-dire que cette écriture-parole est l'expression de ce que l'homme a de plus profond en lui. C'est l'expression d'un contact profond avec le Christ et aussi avec le langage, ce moyen de communication des hommes.

Y.A. — Oui, il est évident qu'il y a chez Sullivan, non pas du pamphlet, il n'a aucune intention pamphlétaire, mais ce parti-pris de vérité, de lucidité l'amène évidemment à s'exprimer d'une façon qui, quelquefois, peut sembler brutale, ce qui fait que certains critiques catholiques à l'époque trouvaient que Sullivan allait un peu loin, autrement dit il dérangeait les bien-pensants, il dérangeait énormément. Dans *Le plus petit abîme* que vous citiez tout à l'heure, j'ai retenu cette phrase: «Est-ce qu'on perd la foi? On s'aperçoit qu'on ne

l'avait pas quand les conditions changent les habitudes, quand les idées accumulées se défont, que les sentiments imités retombent, elle disparaît c'est tout. Ce n'était pas la foi.» On sent très bien qu'il fait la différence fondamentale entre la foi et la religion et la morale, et je pense que c'est ça qui est très salutaire, c'est abrasif, c'est décapant. Je pense que dans cette œuvre de Sullivan en sa totalité, quels que soient les ouvrages, la forme romanesque ou la forme de l'essai, ce qui est merveilleux c'est cette vérité, cette tête chercheuse de vérité qui peut faire mal, mais qui fait tellement de bien, qui fait qu'on se retrouve comme vous le disiez au début de cet entretien, que vous retrouvez dans Sullivan ce que vous pensiez tout bas, ce qui se passait en vous, et c'est alors vraiment, pour reprendre le titre de la dernière collection qu'il a dirigée chez Desclée de Brouwer, c'est vraiment une «connivence».

P.G. — Oui, oui. En tant que romancier on se rend très vite compte que chez Sullivan en fait il y a très peu d'intrigue dans le sens classique du terme. Il ne s'agit pas d'un romancier qui nous présente un monde entièrement fictif avec des personnages qui sortent de son imaginaire et qui essaie de nous fournir un point de vue particulier sur le monde. Sullivan disait lui-même : «ma seule intrigue est l'amitié» et je pense à son rapport avec l'Église qui fait partie bien sûr d'un certain contexte sociologique, l'époque de son temps, cette Église de province où il a vécu, sa place un peu marginale dans sa propre société, le fait qu'il ait tout quitté mais qu'il n'ait jamais rien rejeté ni abandonné. Sullivan a très tôt été du complot de ses amis avec qui il essayait de comprendre sa propre mission, de comprendre la vocation des autres et il a dépassé le milieu purement culturel pour prendre la réalité telle qu'il l'avait vécue pour aller au-delà et pour inviter le lecteur non pas à

consommer encore un autre livre, mais à partager profondément cette complicité un peu secrète souvent déroutante et qui invite le lecteur à se connaître et à se dépasser.

Y.A. — Jean Sullivan n'a pas écrit d'autobiographie. Il est évident qu'à l'intérieur de toutes ses œuvres, nous retrouvons des éléments sur son enfance, sur son amitié avec les gens, sur les auteurs qu'il a aimés, sur Guillemin, qu'il a rencontrés, et il dit à un moment donné dans *Miroir brisé* qui est peut-être l'ouvrage justement qui serait le plus intéressant pour les lecteurs qui ne le connaissent pas et qui veulent le connaître par rapport à ce qu'il a été et ce qu'il a écrit: «L'agonie n'est un échec que pour qui ne croit pas à la victoire du Christ.» (p. 257) Je voudrais maintenant que vous nous parliez de cette mort soudaine de Jean Sullivan au début de 1980.

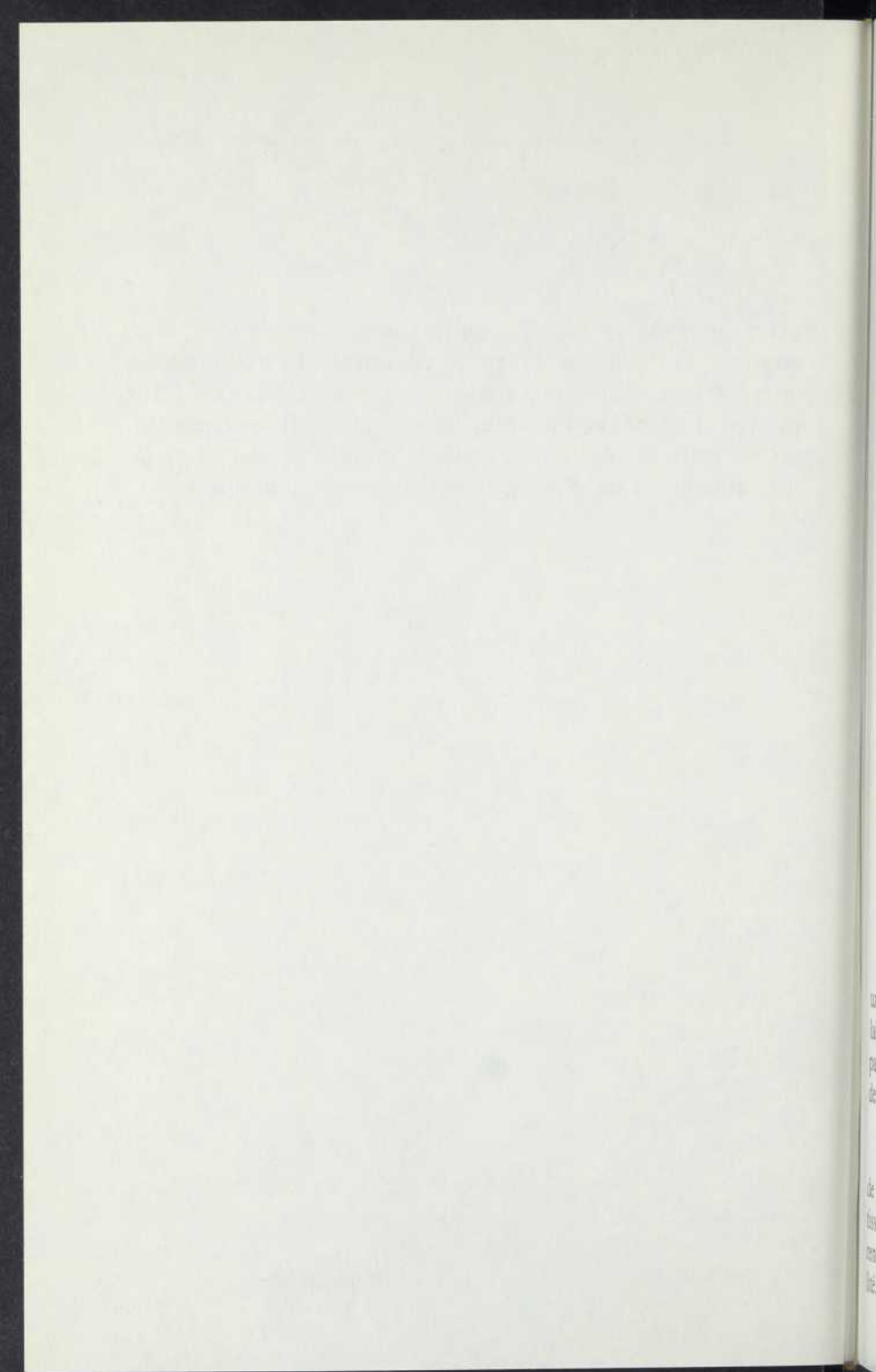
P.G. — Jean Sullivan a été écrasé par une voiture, effectivement au mois de février 1980, un mois avant Roland Barthes, et les circonstances immédiates de sa mort étaient assez étonnantes, puisque Sullivan a été ramassé dans la rue par les ambulanciers, les policiers. Quand on l'a amené à l'hôpital, ses papiers d'identité étaient au nom de Joseph Lemarchand, ce qui fait que personne ne savait qui était ce bonhomme en blouson de cuir et à grosses lunettes noires qu'on avait trouvé au bord de la rue à Paris. Ses amis l'ont cherché pendant à peu près 24 heures avant de le trouver à l'hôpital de Boulogne-Billancourt. Ensuite Sullivan a semblé se ranimer dans la semaine qui a suivi pour s'éteindre quelques jours plus tard. Un événement étonnant c'est que, dans les quelques semaines qui ont précédé sa mort, il avait téléphoné à son vieil ami Jacques Madaule (il était d'ailleurs attendu chez Jacques et Madeleine Madaule le jour même de sa mort), il a donc téléphoné à Jacques et il lui a lu au téléphone la «Lettre à Lord

Chandos » de Hoffmansthal. Ce texte est une prémonition de la mort, de la fin qui approche et, en quelque sorte, de l'inutilité de tout. De toute façon, parmi les grands thèmes de l'œuvre de Sullivan, on compte bien sûr la mort, l'amour, le désir et pour Sullivan, écrire c'était en quelque sorte se guérir d'abord des images fondamentales de son propre inconscient. Écrire, c'était aussi aimer deux fois, disait-il, et écrire, disait-il à un autre endroit, c'était se séparer, car Sullivan avait un sens très particulier de l'engagement envers la vie et de l'engagement envers l'autre. Nous avons déjà parlé de complicité chez Sullivan et parmi les thèmes que nous avons énumérés, le thème de l'amour chez Sullivan recouvre cette autre entité qui pour lui était peut-être plus grande et qui incluait déjà l'amour, c'est-à-dire l'amitié. Dans l'amitié, pour Sullivan, il y a l'absence, la séparation, car l'engagement envers l'autre dépasse de loin les premiers contacts physiques, les premiers contacts affectifs, les premiers contacts intellectuels. Chez Sullivan ce contact, qu'il se fasse par l'écriture ou dans les relations humaines, doit renvoyer l'autre à lui-même, le rendre spirituellement autonome, c'est-à-dire que l'écriture de Sullivan, que l'existence de Sullivan nous apprend à nous, les lecteurs, comme il le disait si bien lui-même que « Toute réalité est en toi. »

Y.A. — Et ce qu'exprime très bien Guillemin lorsqu'il a publié son volume sur Sullivan, il a comme sous-titre : *la parole libératrice*, et c'est un peu ce que vous venez de nous exprimer en disant que la parole doit libérer, et je pense que la parole de Sullivan est une parole qui justement permet aux gens de se retrouver eux-mêmes et d'être plus eux-mêmes. Et c'est dans ce sens aussi qu'on pourrait citer ce passage encore de Guillemin que je trouve très intéressant : « Sullivan semble

écrire pour un monde à venir, souterrainement présent, comme si la Parole avait à peine commencé d'être entendue, comme si elle avait tout le futur devant elle. Ainsi trace-t-il le nouveau visage d'une foi étrangère aux régionalismes occidentaux, la seule capable de rejoindre le grand fond commun anthropologique et de répondre réellement à son nom.»¹

1. Henri Guillemin, *Sullivan ou la parole libératrice*, p. 56.



LE SCANDALE SULIVAN

Gilles Farcet

à mon ami Patrick Gormally qui
m'a généreusement fait rencontrer
Sullivan.

*«Un écrivain, à ce niveau-là, c'est
une catastrophe pour les foyers,
c'est-à-dire l'École, c'est-à-dire
l'État, c'est-à-dire la politique du
sommeil en tas.»*

Philippe Sollers (à propos de
Faulkner)

Il est des auteurs que l'on lit. Il en est d'autres, rares, une poignée dans une vie, dont les mots vous blessent, vous labourent, dont la langue frémit jusque dans vos fibres, dont la parole devient vôtre, car elle a fait son gîte dans les profondeurs de votre être.

Sullivan est pour moi l'un de ces écrivains.

Certains de ses livres m'habitent et sont devenus part de ce que les hindous nommeraient mon «corps subtil», ce tissu d'impressions, de bonheurs et de meurtrissures, de références et de souvenirs qu'il me faut bien appeler ma sensibilité.

La lumière de la vie surgit souvent des rencontres, de la découverte jubilatoire d'une âme, d'un dedans manifesté au dehors par la singularité d'un sourire, d'une voix, la spécificité d'une unique présence.

Je n'ai pas connu Sullivan, en chair et en os, comme on dit. J'avais encore vingt ans le 16 février 80, et je ne savais rien de lui, ignorais jusqu'au nom de cet homme qui expirait dans un hôpital de Boulogne.

Je ne l'ai pas connu, c'est l'un de mes futiles regrets. Mais je l'ai rencontré. Car la chair s'est faite verbe, et les livres sont là. Ils demeurent, pour un temps.

«Le ton de sa voix, son regard, son sourire ont habité de mieux en mieux son écriture» remarque E.D., dans sa belle et pudique préface à *l'écart et l'alliance*, recueil posthume d'aphorismes et de pensées.

De fait, il me semble percevoir le timbre de Sullivan, soutenir la profondeur un peu gouailleuse de ses yeux souvent dissimulés derrière des lunettes noires, et rire de concert avec lui, à la lisière de l'absurde, face à la convulsive beauté de l'existence. Je crois presque m'être promené avec lui en ce Paris où il aimait à déambuler, disponible, toujours disposé à laisser le mystère lui sauter à la gorge au détour d'une rue, ou à l'ombre des croix funéraires du Père Lachaise. La chair s'est faite verbe... Je veux dire par là que le texte «Sullivanien» reste pour moi épidermique, indéfectiblement lié à la vérité du corps. Comme la messe qui, si l'on y croit, n'est pas une affaire d'inoffensives formules mais une violente histoire de sang et de chair.

Plus Sullivan avance en âge et en liberté intérieure, plus il rend à leur néant discours, concepts et conventions, par une langue qui colle à la peau, à l'adrénaline, aux nerfs, à ces sen-

sations et émotions premières dont le physique accuse la marque.

Car la carcasse nous renvoie face à l'âme, mieux que tous les dogmes et toutes les logorrhées que l'on a dressés entre elles deux.

«*Plus urgent de respirer que d'avoir des opinions*», note-t-il avec fulgurance. Ou: «*Comprendre un jour que bavarder du temps, des évènements, de la télé, des opinions politiques ou de Dieu, c'est le même tabac.*»

Voilà pourquoi Sullivan ne peut, à mon sens, être classé au nombre des écrivains «chrétiens», du moins tant que ce qualificatif ne sera pas vidé de son pesant contenu idéologique et social, tant que l'on en usera comme d'une étiquette, aussi commode que réductrice.

Dans ses premiers livres, le nouvel auteur se situe certes dans la ligne des grands romanciers catholiques et de ces maîtres de la NRF auxquels il voue une dévote admiration. Mais à y regarder de près, le texte est déjà blessé, et sous la trame assez classique, les mots n'égrennent ni les «certitudes» de la foi ni même les tourments balisés d'une âme «en recherche» que la «conversion» viendrait bientôt apaiser. Des romans tels que *Le voyage intérieur* (1958) ou *Mais il y a la mer* se révèlent davantage inquiets et tourmentés que ne le seront jamais les écrits d'un Mauriac, par exemple. Car quelques monstres ou turpitudes qu'il peigne, l'auteur de Thérèse Desqueyroux ne se laisse guère, dans sa prose, effleurer par le néant. Les drames qu'il explore se déroulent sous le regard d'un Dieu et les horreurs se dessinent sur une toile de fond malgré tout cohérente.

Les textes de Sullivan, eux, sont d'emblée rongés par l'absurde, creusés par une vertigineuse lucidité et bâtis sur un

abîme: celui qui sépare les discours du dedans, les vérités brandies des réalités tues, les masques de la chair à vif.

Une voix s'élève lentement, fragile mais résolue, hantée par la dichotomie entre l'apparence et l'essence, les paroles et La Parole.

Et, au fil des ouvrages, la langue en vient à refléter cet affolement des structures, le style se casse, l'écriture tend vers le fragmentaire, et le rire apparaît, l'humour, l'incision d'un regard de plus en plus moqueur, tendrement persifleur, car la compassion est le corollaire de ce rire là.

«Plus la croyance est liée au corps, vitalement, plus on peut se montrer sceptique, et rire.»

Entendons nous bien: Sullivan est croyant, si ce mot a encore un sens. Mais sa foi, justement, est chevillée aux entrailles. Elle passe donc par la peur, la révolte, le reniement, le tremblement de la carcasse. Et c'est non dans la tête mais dans la respiration, dans l'émerveillement et l'évidence d'être ici et maintenant qu'elle se retrouve, s'affirme.

Bien plus qu'un «romancier catholique», Sullivan est le chroniqueur de l'impossible christianisme. Car le Christ, précisément, ne peut sans trahison déboucher sur un isme. Telle est pourtant la loi du monde, et la foi s'est vue ravalée au rang des idéologies. D'un scandale sanglant, on a fait une image pieuse. Le glaive s'est mué en cuirasse à l'épreuve du réel, du terrible réel.

La fonction la plus immédiate de toute idéologie est d'aider qui y adhère à refouler son inquiétude. Le christianisme, en cela, opère magnifiquement. Car non contente d'expliquer le pourquoi et le comment, l'Église se fait fort de rendre tolérable l'inacceptable même, la souffrance, la mort. La nôtre, et celle des proches dont la soudaine absence viendra

creuser nos jours. Les dogmes infaillibles accourent boucher les trous, tous les trous, nulle béance : les défunts se lèveront, ils ressusciteront... De la réalité hétérogène et rebelle, la doctrine se targue de faire une structure homogène, en d'autres termes vivable. Adieu inquiétante étrangeté, salut apaisante «Vérité».

Et nous (bas les masques, lecteurs : je parle ici pour moi, avant que d'écrire pour vous), et nous, donc, vous et moi, nous faisons mine d'y croire, et nous montrons souvent d'autant plus ardents prosélytes et zélotes que nous y croyons moins. Pour nombre de chrétiens, l'affaire est entendue, et les réponses fournies avant même que les questions aient jamais été profondément posées : dans le corps, dans les tripes. Je goûte beaucoup ce petit dialogue que l'on trouve au détour de *l'écart et l'alliance* :

«...Elle appelle S.O.S. Amitié.

— *J'suis une Bretonne de Landerneau. Un producteur m'a embauchée. J'ai pas voulu coucher. Il m'a virée. J'ai 17 ans. J viens de me fouler la cheville sur le trottoir. Envie de m'effacer.*

— *Faut pas, faut vivre, faut être coura...*

— *Pourquoi ? dit H.*

Ça cafouille, ça zozote à l'autre bout du fil.

— *Eh, mec, dit H ; apprends ton boulot, faut en trouver des raisons, sinon tu te fais virer.»*

Ô vous qui communiez, psalmodiez, discutez et vous prenez à genoux la tête dans les mains : avez-vous jamais tremblé face au néant ? Vous est-il arrivé de sillonner à pied les rues d'une grande ville, tête ventre cœur et jambes tendus vers La question ?

Joseph Lemarchand, prêtre, a eu plus que sa part des catéchismes pré-digérés. Devenu Sullivan, écrivain — sans d'ailleurs jamais renier son sacerdoce —, il lui faut à présent explorer leurs lézardes, casser la carapace des réponses obligatoires, faire fi des opinions, oppositions, milieux, auxquels l'on s'acharne à identifier l'Évangile, pour s'aventurer seul et nu dans les zones vivantes de l'incertitude, là où la foi commence. Il en est beaucoup qui disent AVOIR la foi. Comme s'il s'agissait d'avoir ! Le jeune homme riche la possède. C'est là le plus grand de ses biens.

Après s'être longtemps permis, comme tout un chacun mais plus encore en tant que clerc, de pérorer, d'affirmer, d'asséner tranquillement de pseudo certitudes et d'habilement jongler avec des vérités rassurantes parce qu'éluées quant à leur teneur proprement scandaleuse, Sullivan se heurte de plein fouet à l'absurde. La foi, il se gardera bien désormais de l'avoir. Il la cherchera, l'appellera dans le noir.

«Je n'ai point d'autre preuve sinon la Parole qui nous laisse à l'angoisse. Quand le Fils de l'Homme qui est aussi le Fils de Dieu crie l'abandon sur la croix, de quel droit exigez-vous des vérités rassurantes ?»

Toute ligne tracée par Sullivan me touche. Mais une ferveur particulière m'étreint lorsque je relis *Devance tout adieu*, voix déshabillée, chronique de la blessure et de l'espérance insensée, à chaque page la peau qui tremble et tout au fond l'âme qui frémit, portée à la lisière d'un mystère effroyable et joyeux.

Le clerc satisfait a péché. Le détenteur des doctrines découvre la futilité de la droiture dont on se barde. La fragilité de toute chair. Il voit se fissurer l'imaginaire frontière entre les justes et les pécheurs. Les concepts croulent. Enfin, il com-

munie, il comprend, dans ses fibres. Heureuse faute, felix culpa. Il se confesse aux genoux de sa mère, solide et simple villageoise. Il se rapproche d'elle, la retrouve, voit ressurgir une autre enfance. Une idylle avec le lieu de son origine. Puis soudain, il la perd. C'est l'agonie. La mort survient. La femme qui toute sa vie fut convaincue de croire refuse le crucifix que son fils lui tend au seuil du néant. Au fond de ses yeux affolés, Sullivan lit, non l'espérance, mais l'épouvante et le refus de ne plus être.

C'en est fait à jamais de la foi-forteresse, de la religion-rempart qui ne nous relie à rien, sinon à des riens — un milieu, des rites, des idées — mais masque notre effroi. Sullivan s'avance vers un au-delà des opposés, bien loin des positions clairement exprimées. *«Méfiez-vous des idées précises: elles mentent.»* Il vit d'une logique supra-logique, inaccessible aux habitués des vieux antagonismes doute/foi, bien/mal; erreur/vérité, sur lesquels se fonde le discours ordinaire, celui qui, justement, ne cesse de faire écran au Réel, à la vie.

«Être à la fois mystique et sceptique rend tout difficile. Les uns vous prennent pour un idéaliste illuminé, d'autres pour un esprit négatif... Un petit nombre perçoit la source unique.»

Il devra évoluer dans un espace singulier, irréductible et menaçant aux yeux de ceux, nombreux, la quasi-totalité, qui croient encore aux croyances et les préfèrent à l'expérience, à la vérité du corps.

«La 'vie intérieure' n'a rien à voir avec l'idéalisme. Il s'agit de la vie concrète proche de la sensation qui perçoit l'invisible dans le sensible.»

Peut-être cet espace est-il tout simplement celui de l'écrivain dont la véritable fonction — laquelle fera nécessairement de lui un paria tout au plus toléré, un gêneur que les honneurs ou l'indifférence s'efforceront de faire taire en annihilant sa parole — est de dire la comédie, de déjouer par les mots l'omniprésent mensonge. Par les mots, oui, tout en se défiant d'eux, car *«chaque mot est un préjugé»*. Mais avec le langage, définitivement. *«L'escroquerie: faire croire que les mots n'ont pas une telle importance parce que la réalité spirituelle est indicible et donc justifier la platitude des associations mécaniques. Or sans langage, c'est-à-dire sans action ni création, il n'y a rien.»*

La meilleure parade pour contrer le contenu habituel des mots consiste à les faire danser. De même que Shiva, de même que les atomes qui dansent au cœur du vide-plein. Voilà pourquoi Sullivan s'est fait diseur de l'indicible, diseur de *«Dieu plus musique que concept»*; pourquoi Sullivan est un littéraire, et non un prédicateur, au grand dam du public catholique qui souvent déteste l'art parce qu'il est singulier, jouissif et sans objet, du moins à première vue; pourquoi Sullivan délaisse les paisibles et ô combien prévisibles allées de la logorrhée dite chrétienne pour en recourir à des forces obscures, laisser surgir au creux des signifiés et des concepts une sensation qui les culbute. *«Laisser dormir le mental. Refuser tout ce qui tend à englober. Faire confiance à l'obscur. N'écrire que ce qui émerge.»*

Forces obscures? Ce qui émerge? Mais qu'est-ce donc? Diable, diable, voilà qui est inquiétant...

Précisément. Car ne l'oubliez pas, chers sépulcres blanchis, comme le souligne Sollers: *«l'écriture est la ven-*

geance du sujet comprimé, emprisonné; la revanche du temps pointant un tout autre espace.»

Or, ce qui émerge, premièrement et finalement, de l'écriture lavée des idéologies, qu'est-ce sinon le sujet, la farouche splendeur de la singularité, dont le seul surgissement est salubre scandale.

Encore s'agit-il de ne pas s'y méprendre: «*Se connaître, c'est s'affranchir du moi*», précise Sullivan. Cette singularité n'est aucunement celle des fades nombrilistes, des mornes apologues du moi médiocrement lové sur ses sempiternelles misères et ses banales délices. «L'universel», selon Sollers, «est le singulier absolu». C'est ainsi, je crois, que l'entend Sullivan. Il porte sa personne à incandescence pour déboucher en un lieu clair, désencombré de tous les miasmes et connecté à la pulsation essentielle: «*Le sentiment premier que la valeur d'un homme est dans sa singularité concrète qui rejoint le fond commun universel*». «*C'est dans la mesure où dégagé des abstractions l'on accède au fond commun concret universel des sentiments et des gestes qu'on devient singulier.*»

Individualisme? Comment donc. Mais individualisme cosmique, ainsi que je l'ai dit ailleurs, à propos de Whitman, de Miller, d'Emily Dickinson («Oserez-vous contempler une âme chauffée à blanc?») ou de Kenneth White.

Scandaleux? Parfaitement. Car ce processus, s'il ne va pas sans sacrifices de surface, s'il exige de l'audace, de l'opiniâtreté et une solide santé, se révèle joyeux, jouissif, jubilatoire. Il aboutit à un sourire inexpliqué: celui, subtil, du bonheur d'être. En dessous des angoisses, à travers les déserts. La jouissance de son Soi, bien plus soi-même que soi «*Exister dans sa singularité, y trouver joie, consentir à sa précarité de créature*».

La joie sans objet, le bonheur? Inadmissible, insoutenable. Cachez ce sourire que je ne saurais voir! Remarquons que Sullivan a d'illustres prédécesseurs, dont un homme de bien nommé Michel de Montaigne: «C'est une absolue perfection, et comme divine, de savoir jouir loyalement de son être». Mais il suffit, c'en est trop! L'extase, le rire pour rien. Voilà bien ce dont *ils* ne veulent à aucun prix. Ils préfèrent les lugubres litanies du devoir.

Quant au corps, qu'en faire, qu'en dire? N'est-il pas étrange que la religion fondée sur l'incarnation se voile la face au vu de la chair et prétende tout ramasser dans un recoin du cerveau? D'où les malentendus, la vérité vivante devenue dogme mort: «*La vérité même devient préjugé dès qu'elle ne germe plus dans une conscience-corps.*» À l'instar de tous les mystiques et des écrivains dont le verbe vraiment vibre, Sullivan ne peut qu'être sensuel, accordé au choc du monde sur l'épiderme. Car la perception jubilatoire du dehors s'avère nécessairement érotico-poétique. Les sens y ont forcément part: «*Quand cette sensualité diffuse non possessive n'existe pas un homme est malheureux, qu'il le sache ou non.*»

Nous y sommes. Le christianisme ne saurait donc être pour lui une morale. Souvenons-nous de Proust: «On devient moral dès qu'on est malheureux». Eh oui...

Et, dans la logique de ce regard mystico-sceptique sur la situation, et pour s'éloigner encore, s'il en était besoin, du tristounet préchi-précha humanitaire tant affectionné des évêques, Sullivan ne fait guère de concessions à l'esprit grégaire («*L'humanité comme but, la société à venir, cela ne va pas. L'individu est le but. Cela seul est chrétien. Le 'corps universel d'amour' est fait d'individus*») ou à la frénésie populationniste: «*La perversion chrétienne: 'la foi des anciens jours',*

la 'natalité', s'occuper de l'espèce, de grand nombre, de l'humanité' au lieu de viser l'individu unique, sa conversion.» Lui-même n'a pas envie d'être «un maillon dans la chaîne de l'espèce». De plus, «l'Église n'a pas à s'occuper de la famille. Les chefs d'État, oui, les politiques, prêtres, évêques, Papes, au service de l'espèce, de la Civilisation.»

De toute évidence, l'injonction «croissez et multipliez-vous» le sollicite fort peu. N'en voir pour cause que son état de prêtre serait une grossière erreur. Tout cela, ma foi, semble davantage le porter du côté de Cioran (qui, dit-il, le «galvanise») que de celui des lecteurs de La Vie...

Je vous entends déjà, hypocrites lecteurs, réclamer à grands cris un dénouement plausible, une résolution: alors, ce Sullivan ce prêtre scribouillard, ce voyou, est-il oui ou non chrétien? Chrétien, il l'est, assurément. Car dans la trame même de la comédie, en plein cœur du bruit, de la fureur, des cris, dans le rôle d'agonie des idéologies, fussent-elles bien pensantes, Sullivan pressent un cœur absolu qui palpite.

«Vous vous scandalisez? voulez-vous que je vous édifie avec des mensonges? Je désire au plus creux de mes os la vie éternelle, est-ce que cela vous suffit, justes? ... La Parole donne l'assurance, mais celle d'une corde en montagne, pas l'assurance des cloportes ... Je puis vous le dire. Si je cessais de croire à la vie éternelle, je me sentirais mort pour celle-ci.» À cet absolu, il attribue un visage, celui du décrucifié — car le Christ, après tout, s'est levé, l'oublierait-on?

Éminemment moderne, son verbe enraciné en une énergie hors chronologie est, qu'il me pardonne, celui d'un prophète du siècle de l'ouvert: le temps de l'épouvante et de l'émerveillement, foisonnant de délires, de désastres et de pos-

sibles. Une ère individuelle, nettoyée des croyances comme des idéaux, grandement désorientée, mais disponible au réel.

«Maintenant, après sa traversée que le christianisme peut se montrer dans sa vérité singulière (anarchiste) destructeur des idéologies».

«S'aventurer dans un monde hors idées, paroles ou jugements.»

Sullivan : un chrétien ; et un écrivain *«qui serait mystique et sceptique, lyrique et ironique, cynique et gai.»*

Un écrivain comme, je l'avoue, je voudrais l'être.

Paris, janvier 1988

JEAN SULIVAN PARMI NOUS

Paul Beaulieu

Jean Sullivan nous est connu par l'émission dominicale «Rencontres» de la télévision de Radio-Canada, dont il fut l'invité à deux reprises pour dialoguer avec Louis Martin en 1972 et avec Marcel Brisebois en 1975. Raymond Beaugrand-Champagne, le réalisateur de l'émission, à qui elle a valu en 1986 le Trophée de l'Office des communications sociales, a eu l'extrême obligeance de mettre à la disposition des *Écrits* la transcription des deux interviews. La rédaction lui en dit ici toute sa reconnaissance.

Il y a une élévation de pensée dans chacune de ces deux «rencontres» (dans tous les sens du terme) qui préside majestueusement à ce que Sullivan nous livre de la spiritualité qui l'habite ainsi qu'à une interprétation de son œuvre de romancier et d'essayiste souvent difficile à pénétrer tant elle est touffue d'enseignements et remplie d'une vérité qui se voile pudiquement sous le symbole. Car il sait, mieux, il sent qu'il a une vérité à dire, mais sans l'asséner. La richesse des échanges a incité les *Écrits* à vouloir en partager la teneur avec ses lecteurs. Même si celle-ci ne visait pas l'état des croyances

et des idées au Québec de l'époque, ceux qui interrogeaient Sullivan ne pouvaient pas éviter d'avoir présent à l'esprit un milieu bien déterminé. Les réflexions de Sullivan sur le mal, la vie, la mort, la joie, Dieu, questions qui ont un caractère d'universalité, qui rejoignent tous les hommes, ceux qui cherchent à les vivre, comme ceux qui font profession de les ignorer, c'est-à-dire qui craignent de les affronter. «La catégorie de la croyance et de l'incroyance, c'est aussi une fabrication... conceptuelle».

Ce qui frappe chez Sullivan, c'est son respect — absolu — pour ceux qui l'écoutent d'où une absence singulière de prosélytisme. Il n'impose pas *sa* réponse à des interrogations qui s'adressent à chacun, car à ses yeux la réponse appartient à chacun.

Nous sommes en face d'un témoignage et non d'une prédication, témoignage qui par son ton direct bouscule nos habitudes de pensée. D'aucuns perdront pied devant l'apparente simplification des problèmes ou demeureront perplexes devant les paradoxes dévastateurs; d'autres reconnaîtront dans ces exposés aux perceptions audacieuses les éléments de base à tout dépassement, qu'eux-mêmes ne parvenaient pas à exprimer. Mais attention! Il ne s'agit pas d'un jeu gratuit. Sullivan nous donne deux clefs qui ouvrent l'accès à la voie royale. La première clef invite à assumer sa propre responsabilité: «C'est à chacun de prendre ce qu'il y a à prendre». L'autre encore plus absolue réclame au préalable une rupture avec le conformisme d'un langage atrophié: «Je veux dire qu'il faut casser le langage, mais radicalement, casser le langage pour aller au-delà...»

Il y a là autre chose, et même plus, qu'un certain déconstructionnisme récent...

DEUX RENCONTRES

I

Louis Martin — Jean Sullivan

L.M. — Par quel chemin êtes-vous venu à cet intérêt là ?

J.S. — Parce que je suis d'origine paysanne, que tout ce qui est geste, tout ce qui est langage proche de la vie, enfin des gestes, etc. m'intéresse beaucoup plus que toute idéologie, si vous voulez. Et puis alors je crois qu'au point de vue chrétien, je crois que nous sommes partis dans une impasse avec le concept, le monde des idées ; tout ça, ce sont des barrages à l'Évangile. L'Évangile, le message chrétien est né dans un monde paysan, dans le monde palestinien, le monde araméen. À partir du moment où il est exprimé à travers des concepts, des idéologies...

L.M. — Ça ne va plus ?

J.S. — Il ne reste plus rien... Au contraire il ne reste plus que le mur, le barrage, vous comprenez, pour éviter tout, tout passage, il reste un stoïcisme, si vous voulez, c'est ça, mais ça n'a plus rien à voir avec le christianisme.

L.M. — Justement je vous attrape au départ sur une image. À un moment donné, vous dites — c'est dans un de vos derniers bouquins — que tout homme, tôt ou tard, doit aller au désert. Et ça, ça m'a frappé dans votre bouquin, je me suis dit... il y a une espèce de... c'est un peu le mouvement qui se dégage de tout votre bouquin, de tout votre livre, ça met le lecteur en face de lui-même...

J.S. — Quel livre ?

L.M. — *Dieu au-delà de Dieu*.

J.S. — Je pense en effet qu'un homme vit dans l'illusion, d'abord, l'illusion est au départ de toute vie ; et puis, peu à peu, à partir d'une expérience de l'existence, surtout quand arrive la souffrance, que la mort,... la mort d'autrui qui est la seule mort que nous puissions expérimenter, puisque la nôtre nous ne la vivrons pas, nous en avons peur, mais c'est encore une illusion, nous serons absents à notre mort. Là, je veux dire qu'un homme quitte les illusions et devient vraiment adulte à ce moment-là,... c'est ça la traversée du désert, si vous voulez, de mon point de vue.

L.M. — Et s'il est chrétien, il a des explications, enfin c'est ce qu'on pense traditionnellement. Vous, vous le niez un peu de par votre présentation... ?

J.S. — Moi, je crois que toute explication est une manière... une façon de se protéger, c'est une défense, il n'y a pas d'explication ; on est devant le vide, on est dans la nuit...

L.M. — Et tout ça dont vous avez parlé : le mal, la souffrance, la mort, c'est aussi absurde donc pour le chrétien que pour l'autre ?

J.S. — Je crois, oui, je crois que c'est aussi absurde. Il n'y a pas d'explication. Il y a simplement cette sorte d'expérience qui est vitale, qui fait que l'on sent dans son sang, dans

ses os, que l'on sent que peut-être il y a une résurrection, qu'il y a une force qui vous pousse et qui fait qu'on a confiance, mais sans être capable d'expliquer. Pour moi, ça, c'est fondamental.

L.M. — Dans votre bouquin, il y a un peu, d'une certaine façon, une sorte de plaidoyer contre la raison ; justement, vous vous insurgez contre ce fait qu'on veuille tout faire rentrer dans l'ordre de la raison, et, d'autre part, vous défendez l'intelligence un peu contre la spontanéité ? Vous dites qu'il faut se défendre contre le réflexe, contre ce qui vient tout de suite là, spontanément.

J.S. — Je crois qu'il y a deux ordres ; je ne me donne pas le ridicule d'être contre le concept, contre la raison, c'est utile la raison. La civilisation dans laquelle nous sommes, dans laquelle nous vivons, toutes les créations de la science, de l'art, tout ça, n'existeraient pas sans la raison, sans le concept. Seulement, je crois que le concept et la raison raisonnante appliqués au christianisme comme révélation alors le détruiraient radicalement. Je crois que le concept, c'est le faux universel, dans cet ordre-là, c'est... le véritable universel, c'est l'instant, c'est la rencontre, c'est un visage,... c'est un oiseau, c'est un paysage,... voilà !

... Chaque être humain, s'il vit en profondeur, fait une expérience absolument unique, qui pourtant rejoint l'universel. Je crois que c'est ça,... Nous arrivons, si vous voulez, au poème, mais pas le poème, pas la poésie comme enclave dans la vie, comme une sorte de jeu dans une enclave de la vie, mais le poème comme point avancé de la vie. Et je crois que le christianisme ne peut s'exprimer que par le poème.

L.M. — Et pas par la raison ? là vous vous méfiez, vous, de la raison ?

J.S. — Oui, oui, je me méfie de la raison.

L.M. — Vous vous méfiez de Socrate ?

J.S. — ... Oui, je crois que Socrate se tire d'affaire, Socrate est un sage ; je l'admire beaucoup ; j'ai fait un livre sur « Delphes » et justement je parle de Socrate, et de l'obsession de « Delphes ». On ne peut pas ne pas être déchiré, on ne liquide pas, vous comprenez, le monde grec, Platon, Aristote, Socrate, on ne liquide pas ça, comme ça ; c'est absurde, nous sommes dedans. Nous sommes dedans : tout ce que nous disons, tout ce que nous pensons, nous le devons aux Grecs ; ceci dit, on ne peut pas, à un certain moment, comprendre que... dans la direction grecque il n'y a pas de voie pour un développement du christianisme : la Grèce, vous comprenez, c'est Descartes, c'est le volontarisme, c'est Spinoza, vous savez cette parole fantastique de Spinoza ? : « Ne pas rire ; ne pas pleurer, mais comprendre ». Que disent les Grecs ? : « comprends, explique, et tu es sauvé ». Que dit Jérusalem ? Que dit Israël ? Que dit le christianisme ? : « Crie ! Appelle au secours ! Ou révolte-toi ». Voilà deux mondes. ... Le monde chrétien, c'est pas celui de la compréhension, ce n'est pas celui du stoïcisme de Sénèque, d'Epictète ni quoi que ce soit. C'est quoi le monde, c'est la Bible, c'est Job, si vous voulez... ?

L.M. — Vous allez jusqu'à écrire, je pense, à un moment donné, que si on comprend le christianisme, il n'y a plus de christianisme ?

J.S. — Oui, en effet, ... si on explique tout, que reste-t-il ? Le christianisme n'est plus qu'une construction humaine, qu'un produit humain, ... c'est bien là le drame. Moi, on m'a appris quand j'étais à l'école, quand j'étais au séminaire, bon, je croyais à l'Apologétique, je croyais que l'Église qui avait vécu comme ça deux mille ans, qui avait deux mille ans d'exis-

tence, et qui, à travers vents et marées, était une preuve de... Je ne le crois absolument plus; c'est plutôt le contraire, c'est parce que... l'Église est partie dans la direction de la puissance; elle a... elle a utilisé les forces de ce monde, tous les mécanismes de ce monde qui permettent à des sociétés de durer, en effet.

L.M. — Oui.

J.S. — Et alors, pour moi, le christianisme de l'avenir sera un christianisme qui aura renoncé à la puissance, vous comprenez?

Car, tout de même c'est fantastique de penser ça. Vous avez vu dans Paris? Il y a déjà les lumières, les lumières de Noël, les magasins éclairés avec des projecteurs, les jouets, et tout ça, toute la mythologie! Pourquoi? parce qu'il y a eu une femme, un jour, qui arrive dans un village et qui... qui ne va pas à l'hôtel parce qu'elle n'a pas assez d'argent. Elle accouche dans une étable, et son enfant est dans une mangeoire. Et saint Luc qui rapporte ça, le rapporte aussitôt après avoir fait mention de l'Empire, n'est-ce pas? de l'Empereur, puis des Gouverneurs, et puis il nous montre cette Femme, qui cherche où accoucher. Comme si, dans sa pensée, cet Enfant dans la mangeoire était plus important que l'Empereur, etc. Saint Luc qui est un humaniste, dit-on, il y a pas d'homme... plus virulent, à ce qu'on dit ... C'est lui qui rapporte aussi la visite du Christ à Nazareth, et les siens sortirent pour s'emparer de lui, car ils disaient: «Il est fou». Vous comprenez? Bon! Je veux dire ceci: c'est quand même fantastique qu'il y ait cette histoire. Dieu, pauvre. Dieu, enfant. Hein? et puis que là-dessus on ait pu construire toute cette énorme carapace de puissance. Avec des rois, des empereurs, des papes à cheval, des inquisitions et tout ce système, tout ce système de pression qui com-

mence à céder, hein? et qui conduisait les gens vers une foi, mais qui était héritée, qui était produite sociologiquement, mais qui ne venait pas du dedans, qui ne venait pas par l'amour, alors, vous comprenez? Moi, je ne sais pas ce qu'est Dieu. Dieu est inconnaissable. Vous voyez. Dieu, on me dit qu'il est tendre, on me dit qu'il est bon. Je crois qu'il est méchant aussi. Je crois qu'il est indifférent. Je crois qu'il est cruel. Je crois... qu'il n'est qu'amour, vous comprenez? aussi, en même temps. Je veux dire qu'il faut casser le langage, mais radicalement, casser le langage pour aller au-delà... Je ne peux pas m'imaginer ce qu'est Dieu. Il a des visages multiples...

L.M. — Vous dites quelque part quelque chose d'assez étonnant, à savoir qu'il ne faut pas respecter, justement, le mot Dieu. Qu'est-ce que vous entendez par là?

J.S. — Nous avons fait de Dieu un concept, et quand Nietzsche dit que Dieu est mort, il ne dit nullement que le Dieu vivant et vrai, éternel, est mort. Il dit que l'idée que nous nous sommes faite de Dieu, qui nous a été transmise du mot Dieu que tout cela est fini, que tout cela est usé. Je crois que Dieu n'est qu'un concept, Dieu n'est qu'une idée: y a pas de raison de changer le mot, mais il faut bien comprendre que tous les adjectifs que nous utilisons pour parler de Dieu, puissant, infiniment bon, et tout... tout cela n'exprime rien de ce qu'est Dieu.

L.M. — Mais qu'est-ce qui approche le plus alors de ce qu'il est?

J.S. — Je ne sais pas ce qui approche le plus de ce qu'il est. Je sais que je puis dire: Dieu existe, c'est vrai, mais c'est faux. Je sais que je puis dire: Dieu n'existe pas, c'est vrai, et c'est faux. Je puis dire que Dieu est... est puissant, omnipotent, et c'est faux. Et je puis dire que Dieu est faible, infini-

ment faible, c'est vrai et c'est faux. Autrement dit, il n'y a pas de mots, et ne croyez pas... que ce soit moderne et que je vous dise ça pour faire moderne, et pour entrer dans... dans la voie de l'athéisme contemporain, ou quelquefois de l'anti-théisme. Mais Maître Eckhart au douzième siècle a dit ça, a fait des sermons là-dessus devant des chrétiens dans des églises, et tout le monde comprenait. Personne ne pensait à se choquer. Par exemple, il disait, — il y a quelques phrases que j'ai retenues dans un sermon — il dit : « Si l'on me dit que Dieu est bon, je réponds : Non, je suis meilleur que lui ». Il veut dire que l'on ne peut pas appliquer cet adjectif étroit, humain, construit par la cervelle humaine, à Dieu. Et de même, il dit de Dieu qu'il est le « sur-étant-non-être ».

L.M. — C'est pas facile.

J.S. — Autrement dit, il déborde la catégorie d'existence et de non-existence. Autrement dit,... dans quel univers sommes-nous ? dans un univers où on a appris aux foules à croire à une espèce de démiurge, de potentat imaginaire. On leur a mis ça dans la tête, et pourquoi n'y croient-ils plus ? Ou même s'ils y croient, s'en désintéressent-ils ? Mais parce que ce n'est pas Dieu, ce n'est pas possible, il n'est pas concevable que des hommes puissent adhérer à cette imagerie. Entendons-nous bien : la plus humble bonne femme qui ne sait que dire son chapelet et qui n'a que ces mots-là à sa disposition, vit une vie mystique, une vie de contact avec Dieu aussi grande que le plus grand intellectuel qui a fait toute cette critique, si vous voulez, de notre langage.

L.M. — Mais...

J.S. — Mais,... il faut être à son niveau, au niveau qui est le sien. Moi, si vous voulez, disons écrivain, philosophe,

mon travail c'est de détruire toutes les fausses catégories que nous utilisons pour parler de Dieu.

L.M. — Je veux bien, mais quand vous me dites à moi : « Moi, je crois en Dieu », qu'est-ce que vous me dites alors ? Vous ne le savez pas ?

J.S. — Je ne sais pas. J'adhère,... j'adhère à... à l'inconnu... D'ailleurs, je n'éprouve pas le besoin de dire : « Je crois en Dieu » ; j'aurais honte de dire : « Je crois en Dieu », parce que je sens que je ne crois pas. J'ai dîné un jour avec un archevêque et qui m'a dit qu'il est... qu'il sent, qu'il souffre, que tout le monde souffre en ce moment, vous savez, du décalage. Nous n'avons plus de langage. Et il m'a dit avec une sincérité touchante : « Écoutez, je suis un peu effrayé, moi je m'aperçois que je ne connais pas d'incroyant. Je n'en ai pas rencontré ! »

Et je lui dis : « Mais, si, vous vous connaissez, vous êtes incroyant, et moi aussi ! » Vous comprenez ? La catégorie de la croyance et de l'incroyance, c'est aussi une fabrication... conceptuelle. En fait, je ne peux pas dire que je crois à Dieu, sans mentir. Et quand dans mes livres, si vous l'avez remarqué, je parle de Dieu, il y a souvent une incise « s'il existe ». Hein ? C'est une certaine manière de traduire cette sorte d'incertitude radicale qui permet l'attitude, pour moi, la seule attitude possible au chrétien : l'attente, l'espérance. Nous sommes dans le monde de l'espérance.

L.M. — Il n'y a jamais de certitude dans le monde ?

J.S. — Il n'y a pas de certitude ! La certitude détruit la foi. Vous comprenez ?

L.M. — C'est très exigeant ce que vous proposez là ?

J.S. — Oui, oui, bien sûr, c'est très exigeant. Vous savez,... je n'aime pas beaucoup manier les idées, les théories,

et je m'aperçois que vous m'entraînez dans cette direction. Puis, je m'aperçois que j'essaie d'écrire sans traiter des sujets justement abstraits, théoriques, en racontant des histoires, mais je suis coupable autant que vous. Et je m'aperçois que vous me faites dériver vers la religion, vous comprenez ? Comme si j'étais un prédicant, un prédicateur — il y a longtemps que je ne fais plus de conférence sur la religion, ni quoi que ce soit. Mais, bien entendu, je suis habité par cela, c'est ma préoccupation quotidienne : je ne vis que dans cette pensée. Mais je préférerais, si vous voulez, raconter une histoire pour le dire... Il y a quelque temps j'ai fait... une réunion où il y avait des artistes, des écrivains, et tout ça, et je dirigeais... cette réunion et il y avait un Juif exilé de Roumanie et qui parlait toujours... il prenait la parole, et personne ne comprenait rien, c'était fabuleux. Il parlait d'indicible, d'absolu, de transcendance, etc., les mots tournaient. On se disait : il y a une expérience fantastique chez cet homme. Mais il connaissait peu le Français, et il était tombé dans un pays, au fond, où les émigrés... on sait enfin le sort qu'on leur réserve est presque inévitablement... les gens sont indifférents, si bien qu'il s'enfermait ainsi dans son vocabulaire. Mais, il y avait un sculpteur qui s'appelle Thomas Clay qui est un homme merveilleux ; c'est un très très grand sculpteur. Et qui, lui, disait : « Moi, l'absolu, la transcendance, l'indicible, je ne sais pas ce que c'est. Moi, croire, c'est prendre une pierre, et puis la sculpter, et puis laisser le soleil venir dessus. Et voilà, c'est ça, c'est... ma... voilà ma façon d'exprimer ce que je crois ».

Alors, je dirais, pour moi c'est un peu la même chose... Je crois que nous parlons trop de Dieu, d'une façon générale. Nous nous intéressons... nous nous intéressons trop à lui, à son existence, à son inexistence,... Mais nous ne le jouons pas

assez, c'est-à-dire que nous ne le laissons pas s'exprimer à travers nous. C'est tout. Et... j'ai compris quelque chose à Dieu. Ou du moins j'ai compris que je ne comprenais rien, et qu'il fallait faire éclater les concepts, les idées que nous avons, quand un jour, étant à Bombay, j'ai pris un petit bateau qui allait à Eléphanta — c'est une île à quatre-vingt kilomètres au large de Bombay — et je suis arrivé sur cette île... c'était un... un dimanche, il y avait des jeunes qui chantaient, qui dansaient,... et d'autres qui jouaient... des gens répandus sur toute l'île, et puis tout d'un coup, sans savoir où j'allais, je savais l'existence de cette grotte, j'entre dans cette grotte et je vois la Trimurti. Ce qu'on appelle la Trimurti, c'est un énorme bloc de pierre qui soutient, qui a l'air de soutenir toute la voûte et on voit les trois visages de Dieu: le visage de la sérénité, de la paix, le visage de la destruction, et le visage joyeux de la création. Le visage cruel de la destruction, le visage joyeux de la création, et tout ça, saisi en même temps, des visages... immenses, mais qui ne paraissent pas immenses, alors si bien que, vous savez, il faut s'appuyer, il faut s'appuyer à la muraille pour ne pas... et se dire: «Voilà où sont arrivés des hommes!... il y a quelques millénaires, voilà la révélation qu'ils ont eue de Dieu!» Oh! bien entendu, il s'agit de statues, et notre Dieu à nous est un Dieu faible, c'est un enfant, c'est un pauvre, mais tout de même il y a là quelque chose de fantastique! vous comprenez? qui fait sauter... toutes les catégories simplistes que nous avons.

Je me suis aperçu que je m'enfermais dans des constructions intellectuelles de défense, de protection; je me protégeais moi-même et je protégeais aussi les autres et puis... c'est pour cela qu'un jour j'ai cessé de faire des sermons, de faire des conférences.

L.M. — C'est alors que vous vous êtes mis à faire des romans ?

J.S. — À ce moment-là, je me suis mis à écrire, plus exactement, en me disant qu'il fallait prendre de la distance, qu'il fallait sortir du milieu folklorique dans lequel j'étais enfermé, pour saisir un autre aspect des choses, et en particulier du christianisme. Alors, je me suis dit : « On verra bien si je suis chrétien ». Si l'on me dit c'est pas ça du tout, c'est hétérodoxe, et tout et tout, bon ! bien ! je m'en irai sur la pointe des pieds de préférence, sans faire de proclamation. Heureusement, on a trouvé que ça pouvait aller. Alors, j'ai été fortifié dans mon dessein et j'ai continué à écrire.

L.M. — Ces romans-là dont je vois les titres : *Du côté de l'ombre* ; *Mais il y a la mer* ; *Car je t'aime, ô Éternité* ! Qu'est-ce que vous racontez dans tout ça ?

J.S. — ...

L.M. — Il y en a sept ou huit, là... ?

J.S. — Oh ! *Mais il y a la mer*, là je raconte l'histoire d'un Cardinal qui... va en retraite, qui prend sa retraite, dans une petite maison au bord de la mer, en Espagne, et puis qui découvre là l'existence d'autrui. Il rencontre un enfant, il rencontre une femme dont le mari est en prison, et puis il commence à souffrir du regard que portent sur lui, sur ses vêtements d'apparat, les gens. Alors, il enlève ses vêtements, progressivement, et, progressivement, il devient un pêcheur, il vit comme un pêcheur — je veux dire quelqu'un qui va à la pêche le long de la mer. Et ça le conduit loin, ça le conduit en prison, à prendre la place d'un condamné... d'un condamné politique.

L.M. — C'est un peu ce que vous souhaitez pour l'Église, comme cheminement ?

J.S. — Ah oui! je pense que l'Église doit refuser la puissance, progressivement, refuser les prestiges. Il y a un Cardinal français qui vient d'être élu à l'Académie française. Il fallait qu'on demande, ce sont des choses qui se demandent, et il faut s'agiter beaucoup pour avoir ça, de toute manière. Et bien! ce cardinal, j'en suis convaincu, est persuadé qu'il sert l'Église. Mais je crois que c'est un monde périmé, c'est un monde moyen-âgeux. Je pense qu'il est radicalement impossible aujourd'hui de parler de la contemplation, de l'oraison, d'inviter à la prière, et puis d'aller se présenter ainsi comme une vieille coquette, dans une Académie de vieillards qui sont au bord de la mort et qui croient encore à toutes ces vanités... par exemple...

L.M. — Est-ce que, comme vous venez de le faire là, et comme vous l'avez fait dans votre roman, c'est toujours le procès de l'Église que vous faites dans ces livres?

J.S. — Je ne fais pas le procès de l'Église, je suis avec l'Église et contre... à la fois. Je pense que, nécessairement, l'Église véhicule tout ce qu'il y a en chacun de nous de refus, de lourdeur, de pesanteur, et que la fonction des chrétiens est une fonction, non pas d'adulation, vous voyez? mais c'est une fonction critique. Voilà. Je pense, je rêve d'une Église qui accepte, qui intègre la critique et qui en fait l'essentiel de la démarche chrétienne. Vous voyez? Parce que la logique c'est toujours de... la pesanteur c'est une sorte de... de... simplification des choses, de défenses, de protections. La religion de tout elle-même est protection, elle est auto-défense, elle est une espèce de miroir, alors que le christianisme est marche en avant, il est détachement progressif.

L.M. — Oui, mais... il y a ce cardinal dont vous me parliez, il y a quelques instants, qui, dans votre roman, prend

la place du condamné. C'est une façon pour lui de s'intégrer, si vous voulez, dans l'existence, mais l'Église comme telle dans une société, comme la société française, comment va-t-elle s'insérer dans la vie de tous les jours ?

J.S. — Je ne sais pas comment elle s'insérera, ça ne me regarde pas. Nous verrons. Les gens qui m'intéressent, sont les gens dont la vie est prophétique aujourd'hui. Vous parliez de mes livres, tout à l'heure ; il y en a un qui a pour titre, *Car je t'aime, ô Éternité!* : c'est la vie d'un prêtre qui était supérieur d'Ordre, professeur de théologie, qui était en Suisse et qui a été refoulé de Suisse après la guerre, vers la fin de la guerre, parce qu'il servait de boîte aux lettres — il était d'origine française — boîte aux lettres pour la Résistance. Il revient à Paris à cinquante ans. Toute une vie de... de piété ; il aimait la liturgie, il aimait les jeunes, etc., il aimait les grandes cérémonies. Et puis, il découvre à Paris la misère, ayant cette faim... après la Libération, c'est-à-dire les jeunes gens sur la rue, les prostituées, et tout... et brusquement, la grand-messe, les cérémonies, tout cet univers ecclésiastique donc dans lequel il a vécu, n'existe plus. Et le voilà qui s'occupe des prostituées ! Pendant vingt ans, il a vécu avec les prostituées, non pas pour les sortir du métier, non pas pour les caser, les reclasser — il n'a pas le sens social. C'est un homme de l'Évangile. Simplement pour être là ! Pour leur apporter l'espérance. Alors, j'ai essayé de dire ça. Bien entendu, ça n'entre pas dans les structures, ça. Mais, pour moi, c'est... cette vie fantastique, c'est une vie prophétique, ce qui fait la présence de l'Évangile dans un milieu, sans souci de... de construire quoi que ce soit. Alors, je pense, si vous voulez, que ces hommes-là sont... infiniment plus importants, si vous voulez, que des professeurs qui enseignent... la théorie, l'idéologie...

L.M. — Les structures, quand même, elles sont là, elles continuent d'exister. Est-ce qu'il faut démolir? Est-ce qu'il faut les ignorer?

J.S. — Non, pourquoi? il faut les laisser tout simplement; elles sont éternelles, probablement aussi, parce que la mort, on ne l'évacuera jamais, parce que la pesanteur humaine... on ne l'éliminera jamais. Pourquoi voulez-vous que les gens n'aient pas leur église, leurs habitudes, leurs messes en latin, s'ils veulent du latin, et pourquoi ils n'auraient pas de latin? Je me demande un peu, quelle importance? Il y aura sans doute toujours cette Église-là, vous comprenez... qui représente tout... toute une partie, toute une réalité de la nature humaine. Mais on ne peut pas en rester là, si vous voulez, c'est le noyau de résistance, si je puis dire.

L.M. — Le noyau qui se désintègre quand même par rapport à ce qu'elle était.

J.S. — Qui se désintègre... qui se désintégrera, mais vous savez ça durera très longtemps. Je ne crois absolument pas que l'Église de demain sera une Église pure, détachée de toutes les contingences, non, non. Et puis, d'ailleurs, j'aurais une peur panique de cette Église. Vous comprenez, pour moi les... le type gauchiste chrétien, le type prêtre de demain, et tout, qu'est-ce qu'ils veulent? Ils veulent faire une Église beaucoup plus efficace; ils veulent intégrer toutes les idées modernes; ils sont au courant. Alors, ils font une nouvelle théologie; ils font un nouveau Catéchisme, etc... Mais c'est terrifiant, vous comprenez? Parce que derrière tout ça il y a l'idée de reprendre, de remettre la main sur le peuple comme autrefois, de faire marcher des gens. Alors, si vous voulez, moi je ne crois pas à ça. Je préfère la vieille Église catholique, apostolique et romaine, avec tout ce qu'elle a de vieillot, de durci,

de solidifié, mais je crois qu'elle a apporté quand même l'essentiel: elle a apporté la Parole, l'Évangile; elle n'a jamais dit que l'Évangile n'était pas l'Évangile. Vous comprenez? Elle n'a jamais dit que... que le Christ n'était pas né dans une étable. Elle n'a jamais dit qu'il avait été traqué... qu'il n'avait pas été traqué, poursuivi par les Pharisiens, puis condamné à mort. Elle l'a toujours annoncé ça. Et puis, songez que pendant... que depuis deux mille ans, le «Faites ceci en mémoire de moi», ça s'est transmis. Il n'y a pas eu un jour où le «Faites ceci en mémoire de moi» qui signifie la mort et la résurrection du Christ, il n'y a pas eu un jour où ça... ça n'a été là dans toutes les parties du monde... presque... depuis longtemps, un certain temps, tout au moins. Alors, pour moi, ça, c'est quelque chose de fantastique; c'est l'essentiel. Mais, si vous voulez, je crois que ces structures, tout ça, il ne faut pas tellement s'en occuper. Il faut laisser nos péchés aider à les faire tenir solides. Si vous voulez? Nos pesanteurs, comme je vous disais tout à l'heure,... Et puis, comprendre que sur cette base de départ, sur ce terrain solide, c'est une percée spirituelle qu'il y a à faire. Vous comprenez? C'est une révélation, c'est la révélation proprement évangélique qui... que nous avons à opérer, c'est tout.

L.M. — Même si vous la souhaitez quand même plus dépouillée, plus... moins lourde... vous le dites parfois!

J.S. — Mais, bien sûr! Mais, imaginez la catastrophe que ce serait si tout d'un coup l'Église devenait transparente. C'est-à-dire si tous les prêtres étaient des apôtres; des sortes de saints; cessaient d'être folkloriques; si le Pape cessait d'être un chef d'État; si les cardinaux cessaient d'être des marionnettes, et les évêques des espèces de directeurs administratifs, etc., que... que l'Église apparaisse vraiment ce qu'elle est

comme témoin de la faiblesse, comme témoin de la pauvreté, témoin de l'Enfant-Dieu, mais ce serait effrayant; ce serait le jugement dernier. Nous nous sentirions... nous n'aurions plus de courage à être chrétiens, vous comprenez? nous aurions honte... c'est la... c'est la... comment dire? la Providence divine, c'est l'amour de Dieu qui permet que les choses soient ainsi, un peu masquées, ambiguës, que tout peut s'expliquer de plusieurs manières. Vous voyez? Nous ne sommes pas tirés comme ça, nous ne sommes pas happés à aller dans la direction du bien, sinon ce ne serait plus le bien. Nous deviendrions nous aussi des marionnettes. Vous comprenez?

II

Marcel Brisebois — Jean Sullivan

M.B. — M. Sullivan, vous avez écrit dans votre livre, *petite littérature individuelle*: «Je me suis réveillé à 40 ans». Comment vous êtes-vous réveillé, de quel sommeil?

J.S. — Vous savez, quand on est éveillé, normalement on doit s'apercevoir que c'est encore un sommeil et il faut toujours s'éveiller d'un nouveau sommeil. Jamais on ne s'éveille. Vous savez, les écrivains disent un tas de choses, alors j'ai dit ça, mais c'est très faux. Je dors encore.

M.B. — Comment savez-vous que vous dormez?

J.S. — Parce que si j'étais vraiment éveillé, je me mettrais en marche. Non pas pour aller parler sans doute, mais pour faire quelque chose qui serait accordé à ce que je sens, à ce que je pense. Tandis que je reste là enfermé dans mon château-fort à penser, à écrire, à mijoter enfin des sentiments et des idées.

M.B. — Vous avez écrit dans *Joie errante*, votre dernier livre, «Une voix parle en moi». Quelle est cette voix qui parle?

J.S. — Je ne sais pas, je ne sais pas. Peut-être que ce sont, comme on dit, des traumatismes de l'enfance, mes cicatrices qui parlent, mais ça m'est égal. Peut-être que ce sont autrement dit des résidus et peut-être aussi que dans ces résidus il y a des germes. Ça me gênerait de savoir. En supposant que je puisse savoir qu'il s'agit d'une voix qui parle de transcendance, etc., ce serait terrifiant. Je me méfie des gens qui savent, parce qu'ils sont puants. Ils se prennent au sérieux. Moi, j'aurais peur de me prendre au sérieux et de dire : « Attention la voix qui parle en moi, ce n'est pas la mienne, c'est celle de Dieu ou de l'Évangile ». Ça, je n'en sais rien, il ne faut pas le savoir. Voilà, c'est à chacun de prendre ce qu'il y a à prendre. Moi, je puis dire quand même que je fais confiance à cette voix et que, disons, j'espère, j'espère qu'elle signifie quelque chose, mais je n'ai pas besoin de certitude. Voilà !

M.B. — Vous avez parlé de vos cicatrices à plusieurs reprises, aussi bien dans *petite littérature individuelle* que dans *Joie errante*, vous dites de vous-même que vous êtes un fils de tué. Est-ce que c'est votre cicatrice, la principale cicatrice ?

J.S. — Probablement.

M.B. — Qu'est-ce que ça veut dire ?

J.S. — J'ai pris conscience à un âge avancé que, en effet, ce que je croyais, ce que je croyais qui m'était propre, ce qui faisait ma différence, j'avais la naïveté de croire que c'était quelque chose de conquis, que c'était un regard sur le monde qui me faisait rejeter la société, choisir une certaine voix de solitude, de hauteur et progressivement je me suis aperçu que cela tenait au fait que, n'ayant pas de père, n'ayant pas connu mon père, mon père ayant été tué, je me solidaraisais avec la

mort du père et, au fond, ce n'est que plus tard que j'ai appris toutes les théories que l'on a écrites là-dessus, que Freud... dont Freud a parlé, Jung, etc., mais pour moi ça été une expérience très progressive, si vous voulez, et qui ne m'a pas, comment dire, découragé, qui ne m'a pas empêché de continuer à écrire, à parler, mais qui a affecté ce que je disais d'un signe d'humour, disons, d'un point d'ironie. Voilà!

M.B. — Mais il y a autre chose chez-vous que l'ironie. Il y a la tendresse aussi.

J.S. — Tout ça va ensemble.

M.B. — Comment?

J.S. — Vous savez la tendresse sans l'ironie, moi j'aime pas beaucoup la tendresse. Je pense que ce qui est profond, ne se manifeste pas au dehors ou se manifeste avec pudeur, avec discrétion. Plus les choses sont profondes et plus elles sont masquées, si vous voulez. Alors, je crois qu'il y a dans beaucoup d'ironie une tendresse secrète, vous voyez. Mais il faut aller la chercher, elle n'est pas facile, même dans le cynisme aussi. Beaucoup de cyniques sont des tendres, ha! mais qui ne se l'avouent pas ou qui ont assez de pudeur pour ne pas le manifester.

M.B. — Vous-même vous avez écrit: Je passe une partie de ma vie à me cacher pour moins souffrir. C'est vers la fin de *Joie errante*, si je ne me trompe.

J.S. — Oui, parce que je puis dire que sans le savoir j'ai été, comme la plupart des chrétiens, finalement un stoïcien. Qu'est-ce que c'est que le stoïcien? C'est quelqu'un qui se fait une certaine représentation du monde, qui se durcit en face de la réalité, qui se dissout, qui est au... qui est toujours aux prises avec la mort, qui se statue pour ainsi dire. C'est beau, ça a de la gueule, c'est Montherlant, si vous voulez,

après Sénèque, etc., Épictète. Mais finalement, c'est très médiocre, c'est très faux, c'est de la comédie, c'est de la grimace, et ça, j'en ai pris une conscience aiguë. Mon admiration pour Montherlant en a souffert beaucoup; je me suis détaché de tout ça, bon! Un moment, j'ai su qu'il était beaucoup plus humain de consentir à se tordre les mains de douleur, à pleurer, à souffrir et à avouer que l'on souffre et à se montrer mais pas très brillant, pas héroïque. J'ai compris que c'était beaucoup mieux, que c'était ça la vérité de la vie, la vérité de l'instant, si vous voulez. Mais cela dit, en fait, je m'aperçois bien que je continue comme tout le monde à me défendre, à me protéger, mais je sais la différence et que maintenant je sais que c'est un mensonge, vous comprenez.

M.B. — Vos personnages, ceux de Géri, Joss, ceux qu'on trouve dans *Joie Errante* sont aussi des gens très... qui souffrent énormément.

J.S. — Oui, mais qui ne se défendent pas, qui se laissent porter par la vie avec la douleur et en même temps la joie. Parce que finalement je crois que la joie on la trouve au-delà du plaisir. Elle est, elle est... disons que le plaisir quand il est dominé, quand il est soumis à une certaine ascèse, débouche sur la joie et que la douleur aussi, quand elle est assumée et la mort, quand on assume la mort, quand on adhère à sa mort, dans l'instant, à ce moment-là, au-delà par conséquent de la déception, au-delà de la désillusion, il y a une joie possible. Seulement, la plupart du temps, les hommes refusent de passer par cette désillusion, par cette déception. Ils adhèrent au plaisir et ils refoulent la mort. Or, la mort refoulée, la mort refoulée, c'est... soit par le plaisir et tous les divertissements, par le travail d'ailleurs, par l'amour disons fonctionnel et tout ça, la mort refoulée empoisonne toute l'existence. Regardez

dans nos vies, il y a plus..., la mort n'existe plus, vous comprenez.

M.B. — Elle est évacuée.

J.S. — Elle est évacuée complètement. Les gens ne veulent pas la voir et, ne voulant pas la voir, elle est en eux, elle travaille en eux, et je ne sais pas si vous avez fait l'expérience, mais demandez à quelqu'un: «Tu n'as pas peur de la mort?» «Tu penses!» Il dit: «Non, pas moi!» Ça, c'est significatif. Très souvent, ça veut dire que tout cela passe dans une action frénétique, par exemple, pour gagner de l'argent afin d'avoir des villas au bord de la mer, que sais-je, enfin, euh! acquérir une certaine puissance, du prestige, et ça c'est la mort qui est à l'œuvre, vous comprenez, et qui détruit, qui détruit les gens d'ailleurs beaucoup plus rapidement. Et là, je veux dire que cette joie qui pour moi est essentielle, que j'appelle «joie errante», elle arrive après cette expérience difficile. On ne peut pas la faire, la décider, cette expérience; elle survient, elle survient, elle s'abat sur un homme. À la suite de quoi, j'en sais rien, un choc, une illumination brutale et alors, après, la vie est autre. Vous savez que vous êtes en sursis. Que vous ayez 20, 40, 50 ou 70 ans, c'est à peu près pareil. Vous êtes en sursis de toute manière et vous vivez l'instant. Qu'est-ce que c'est que l'instant? L'instant, c'est la rencontre entre le passé qui n'est plus, l'avenir qui n'est pas, qui n'est pas encore. C'est l'étincelle que font la vie et la mort, le brasillement, vous comprenez. Cet instant que nous vivons, en fait il n'est déjà plus. Ça fuse, vous comprenez, et c'est ça la mort. Je ne peux vivre l'instant que si j'adhère à la vie et en même temps à la mort qui est inséparable de la vie. Alors, si vous voulez, je crois que ces personnages dont vous me parlez, Géri, Joss etc. et le narrateur sont des gens qui ont découvert cet instant. C'est pour ça

qu'ils sont, qu'ils ont quelque chose comme une joie à travers une vie difficile.

M.B. — Vous avez d'ailleurs des exigences de difficulté, n'est-ce pas, vous dites vous-même quelque part vers la fin du livre, toujours *Joie errante*, vous dites, n'est-ce pas, que vous voulez enseigner aux hommes, le narrateur dit : « Je voudrais enseigner aux hommes une morale qui passe à travers le feu », n'est-ce pas ? Donc, si vous rejetez le stoïcisme, ce n'est pas quand même par complaisance, par goût de la facilité ou des choses pareilles.

J.S. — Oui, ce sont des choses difficiles, ça, à faire comprendre à beaucoup de gens. Si vous voulez, dans ce livre, le narrateur a beaucoup de sympathie pour l'érotisme, par exemple.

M.B. — Oui.

J.S. — Tout ce qui se passe dans, disons la 42^e Rue,...

M.B. — Que vous appelez le plus grand désir du monde...

J.S. — Le plus grand désir du monde. Enfin, il y a des désirs aussi à Paris, du côté de Pigalle et tout ça, bien entendu. Mais d'ailleurs, ce sont les villes qui sont des désirs. La ville est faite pour le désir, si vous voulez, pour la consommation de toute manière et pour la prostitution : prostitution non seulement des prostituées, mais de tout, de la presse, du commerce...

M.B. — de l'intelligence...

J.S. — etc. de l'intelligence. Bon ! Alors on peut se dire, mais c'est une manière, c'est céder à la facilité, au monde moderne. Non, non, c'est simplement l'adhésion à la vie telle qu'elle est. Parce que le désir, c'est la réalité de la vie. Parce que l'érotisme, c'est la réalité de la vie ou la pornographie qui

est l'érotisme des autres, comme vous le savez. Tout ça, ça fait partie de la réalité de la vie. C'est inutile de se masquer ça. Que les pouvoirs publics, les flics, les goûts, les différentes autorités s'arrangent pour rendre la rue salubre etc. moi, je vois aucune espèce d'inconvénient parce que je ne ... la liberté existe pour tout le monde et donc il est absolument indispensable de, comment dire, qu'il y ait une certaine hygiène mentale qui soit possible, enfin qu'il n'y ait pas partout des agressions sous toutes leurs formes, bien sûr, mais, cela dit, spirituellement parlant ou chrétiennement parlant, cela n'a aucune espèce d'importance. La morale ne monte ni ne baisse, pas plus que la foi d'ailleurs ; il y a simplement des réalités qui sont à qualifier. Elles peuvent prendre un sens. De toute manière ou bien elles dégradent les individus ou bien elles leur permettent de se... de donner une signification à leur vie, de se situer par rapport à ce qui est. Voilà ! Il n'y a pas le bien, le mal, le bien d'un côté, le mal de l'autre. Tout ça pousse ensemble dans une espèce de jaillissement. C'est le monde qui se crée, se décrée sans cesse, si vous voulez, et l'homme qui est appelé à dire oui ou non, mais de l'intérieur, à partir de la réalité qui est là, dans laquelle il est immergé plus ou moins.

M.B. — Mais alors cette morale ?

J.S. — Eh bien, c'est une morale difficile !

M.B. — C'est quand même la possibilité de faire un choix.

J.S. — Précisément c'est une morale difficile parce que c'est une morale individuelle, vous comprenez. La morale n'est pas faite pour exister hors de nous. Ça, c'est la morale sociale et alors, à ce moment-là, que la politique s'occupe de cette morale sociale ! Elle est absolument indispensable. Je ne veux pas la liquider comme ça, aussi facilement, mais je veux

dire que, en ce qui concerne le chrétien, il s'agit de tout autre chose, il s'agit d'un choix intérieur, vous voyez. Et ça, c'est une très grande exigence. C'est le refus de toute... de l'hypocrisie. C'est, comment dire, la mise à distance radicale de cette morale de la politesse... purement sociale que Pascal élimine dans ses fameuses pensées. Je ne sais si vous vous souvenez quand il dit, quand il parle des rapports humains, de justice, de charité et il dit: Tout cela est dérision, misère, hypocrisie et tout. Alors, si vous voulez, la morale qui m'intéresse moi, c'est la morale qui est une morale intérieure, qui est une création de l'individu non pas pour qu'elle reste individuelle. Bien sûr, elle va s'exprimer dans une communauté, elle va s'exprimer dans une relation à autrui, mais cette relation à autrui et cette vie de communauté ne sera authentique que si l'individu la crée en lui-même. Elle n'est pas un produit autrement dit. Toutes les sociétés modernes font comme si la morale était un produit, était une chose que l'on pouvait ainsi faire régner du dehors. C'est cela qui est l'hypocrisie et le mensonge. En réalité, elle est une création de l'homme. Voilà, elle exprime cette réalité fondamentale, c'est que l'homme est supérieur à tout. À tout conditionnement, à tout milieu.

M.B. — Pourtant, vous avez écrit vous-même, quelque part, que l'Homme n'était pas la mesure de toute chose. Quelle est la mesure alors de cette morale?

J.S. — L'Homme n'est pas la mesure de toute chose, bien sûr, parce que l'immanence et la transcendance, c'est la même chose. Mais moi je ne veux pas savoir si cette morale est... prend origine dans une espèce de ciel. Tout ça, ce sont des images, ce sont des façons de parler. Et je sais que je ne peux rencontrer Dieu si ce mot a un sens. C'est un mot affreux. Mais enfin les mots viennent sur la langue comme ça,

il faudrait les déconstruire à mesure. Mais enfin, je ne peux trouver Dieu, je ne peux trouver cette parole, cette inspiration qu'en moi-même, vous comprenez. Il n'y a pas le sensible, ici, le corps, les choses et les objets de la vie et puis le surnaturel. Le spirituel, le surnaturel s'il existe, voyez, je dis toujours, s'il existe, ou si je parle de Dieu, je ne peux pas ne pas mettre cette incise. Alors les gens pourraient se dire, il n'est même pas sûr de croire à Dieu. Oui, c'est vrai, c'est vrai, il faudrait parler du doute. Si vous voulez, on pourra parler un peu du doute tout-à-l'heure, si ça vous intéresse. Pour moi, c'est fondamental parce qu'il est suprêmement dangereux de se référer à Dieu comme ça ou à des objets quelconques. C'est vraiment les utiliser, vous comprenez, les utiliser comme des moyens, utiliser Dieu comme un moyen, si vous voulez. Nous tournons autour des mots comme une chèvre qui est attachée à son piquet et nous croyons dire quelque chose. Alors, moi je préfère dire si Dieu est. Ça signifie que Dieu n'est pas, que Dieu est et Dieu n'est pas, ça n'a aucune espèce d'importance, parce que Dieu dépasse infiniment les catégories de nos pensées et que toutes nos représentations doivent être affectées d'un signe d'ironie et d'humour.

M.B. — Et alors le doute ? Que faire ? Le doute est continuellement présent en vous. J'oserais vous demander presque inversement de quoi êtes-vous sûr ? Qu'est-ce qui vous permet de douter ?

J.S. — Vous savez, d'abord, encore que c'est toujours difficile à exprimer, je vous dirai qu'intellectuellement je ne suis sûr de rien. Que rien ne résiste pour moi à une analyse, à une réflexion, rien, et que paradoxalement, physiquement, je vais dans la direction de la foi, de l'Église, tout. Je dis que c'est physique, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose qui m'entraîne

vers là, malgré toute la résistance de l'intelligence et, si vous voulez, pour moi dans ma perspective de scepticisme, oui, j'emploie le mot scepticisme à dessein, malgré que c'est un mot effectivement qu'on peut suspecter. Le scepticisme... mise en question de tout, est capital pour la foi parce que moi, dans ma vie, j'ai rencontré beaucoup plus de crédulité que de foi. Et quand j'entends parler un certain nombre de chrétiens, je ne peux pas un instant parler de la Providence, de ceci, de cela, je ne peux pas un instant les prendre au sérieux, vous comprenez. Alors, je crois que le doute est un meilleur support dans le monde d'aujourd'hui, est un meilleur support de la foi que ce que l'on appelle la conviction. Parce que les convictions, surtout dans ce monde de conditionnement, des mass-média et tout ça, les moyens de diffusion, la conviction, n'importe quel imbécile commence à savoir de quoi elle est faite. Elle est faite du besoin de sécurité, vous comprenez. Les hommes ont besoin d'un enracinement solide dans des choses définies pour se livrer totalement à leur action, vous voyez. Alors ils veulent qu'il y ait un Dieu bien désigné, qu'il y ait la foi etc., que leurs enfants aillent s'instruire des réalités spirituelles et chrétiennes et que l'affaire est réglée. Bon! Le doute, au contraire, je veux parler du doute actif. Le doute, parce qu'il y a aussi un doute négatif, un doute qui n'est que doute et qui est complaisance dans le doute, exactement comme la complaisance dans la conviction, vous comprenez. Attention! Il faudrait bien préciser ça, mais je veux dire le doute actif. C'est une marche en avant perpétuelle, une recherche perpétuelle, c'est une passion, disons le doute passionné, voyez, qui a... c'est la conscience aiguë de la transcendance de Dieu et que l'on a jamais... on est jamais arrivé à se faire une idée

quelconque de Dieu, que c'est toujours au-delà, que c'est toujours en avant.

M.B. — C'est Abraham au fond qui est entré, enfin... qui a été interpellé par Dieu qui lui dit : « Va vers un pays que je te montrerai », sans lui dire : « Va, tu iras vers telle terre ou telle autre terre. »

J.S. — C'est : *Exi... Exi...* Tout le christianisme est là dès l'origine dans cet *Exi*, « Sors », de Dieu à Abraham, et, si vous voulez, l'attitude, si l'Église, si vous voulez, les chrétiens, disons les églises ont trahi quelque chose, c'est un peu ça. Par exemple, par exemple en mélangeant les choses et en défendant à la fois la famille et l'Évangile. S'il y a quelque chose que l'Évangile met en question, c'est la famille. Non pas qu'il veuille détruire la famille, la remplacer par... non, pas du tout. La famille, ça fait partie de la nature, c'est comme ça. Elle est là comme la pluie, la mer, le vent, le soleil, c'est bon, c'est bien, ça dépend. Bon ! Mais, un homme pour se trouver doit être seul, un moment ou l'autre. Qu'est-ce que c'est que la famille ? C'est un lieu, un certain nombre de personnes qui font que l'individu ne doit jamais être seul, vous comprenez.

M.B. — Il doit toujours être entouré, toujours...

J.S. — Toujours entouré. Comme la société est là, faite à l'image de la famille impérialiste, vous comprenez, esclavagiste qui met la main sur l'individu, vous comprenez, c'est le conservatoire des préjugés, des attachements, etc. L'Évangile dit : « Sors » aussi de la famille ; d'où Jésus, si vous voulez, au Temple : « Pourquoi me cherchez-vous ? », « ne savez-vous pas que je dois être aux affaires de mon père ? » Ou bien à Nazareth, quand il vient à Nazareth, les siens sortirent pour s'emparer de lui, car ils disaient : « Il est fou ». Alors vous comprenez, et la Sainte Vierge est là parmi eux, hein ! c'est la

voix du sang qui parle, et normalement s'il s'était laissé faire, ils le ramenaient à la maison, y aurait pas eu de croix, y aurait pas eu de message, ni quoi que ce soit. Pour faire quelque chose, d'après l'Évangile, encore une fois, il faut sortir de la famille, vous comprenez. Il y a un moment où la famille est nécessaire, comme l'air qu'on respire, comme bien entendu, pour que l'enfant pousse etc. Ça peut durer longtemps mais sortir. Tandis que, c'est là le paradoxe, si vous voulez, le monde, et le monde grec en particulier, dans son vocabulaire et d'autre part l'Évangile, le monde dit : « Reste, enracines-toi, enfermes-toi, possède », tandis que le christianisme dit : « Dépossède, sors, mets-toi en marche vers ailleurs, vers autre chose », voilà !

M.B. — Jean Sullivan, je vous remercie.

BIBLIOGRAPHIE
DE JEAN SULIVAN

Patrick Gormally

a) Ouvrages

Le voyage intérieur, Plon, 1958, réédité dans *Bonheur des rebelles*, Gallimard, 1968.

Provocation, Plon, 1959.

Bonheur des rebelles, Plon, 1959, réédité chez Gallimard, 1968.

Le Prince et le mal, Spes, 1960, réédité sous le titre *l'Insurrection du Prince* dans *Bonheur des rebelles*, Gallimard, 1968.

Ligne de crête, Plon, 1961, nouvelle édition Desclée de Brouwer, 1978.

Paradoxe et scandale, Plon, 1962, nouvelle édition sous le titre

Dieu au-delà de Dieu, Gallimard, 1968 et chez Desclée de Brouwer, 1982.

Du côté de l'ombre, Gallimard, 1962.

Mais il y a la mer, Gallimard, 1964, réédité, 1972, Folio, 1974.

Le plus petit abîme, Gallimard, 1965, réédité, 1981.

Devance tout adieu, Gallimard, 1966, Folio, 1983.

Car je t'aime, ô Éternité!, Gallimard, 1966, réédité 1980.

L'obsession de Delphes, Gallimard, 1967.

- Dieu au-delà de Dieu*, Gallimard, 1968, réédité chez Desclée de Brouwer, 1982.
- Bonheur des rebelles*, Gallimard, 1968.
- Consolation de la nuit*, Gallimard, 1968, réédité 1981.
- Les mots à la gorge*, Gallimard, 1969.
- Miroir brisé*, Gallimard, 1969.
- D'amour et de mort à Mogador*, Gallimard, 1970.
- petite littérature individuelle*, Gallimard, 1971.
- Joie errante*, Gallimard, 1974, Folio, 1988.
- Je veux battre le tambour*, Gallimard, 1975.
- Matinales. Itinéraire spirituel*, Gallimard, 1976, réédité, 1982.
- Passez les passants* dans Henri Guillemin, *Sullivan ou la parole libératrice*, Gallimard, 1977, p. 185-210.
- Matinales. La traversée des illusions*, Gallimard, 1977, réédité 1981.
- L'instant l'éternité* (entretiens), Le Centurion, 1978.
- Ligne de crête*, suivi de *Les hommes du souterrain*, Desclée de Brouwer, 1978.
- Quelque temps de la vie de Jude et Cie*, Stock, 1979.
- La dévotion moderne*, introduction à *L'Imitation de Jésus-Christ*, nouvelle traduction par Michel Billon, Desclée de Brouwer, 1979.
- L'exode*, Desclée de Brouwer, 1980, Éditions du Cerf, 1988.
- Parole du passant*, Le Centurion/Panorama Aujourd'hui, 1980.
- L'écart et l'alliance*, Gallimard, 1981.
- Dieu au-delà de Dieu*, Desclée de Brouwer, 1982, réédition avec une préface de Raymond Jean.
- Bloc-Notes*, Éditions S.O.S., (Paris), 1986. Préface de J. de Bourbon-Busset. 189 p.

b) Études critiques

Henri Guillemin, *Sullivan ou la parole libératrice*, Gallimard, 1977.

Joseph Majault, *L'évidence et le mystère*, Le Centurion, 1978.

Patrick Gormally, *Jean Sullivan écrivain chrétien. Une nouvelle conception du rôle de l'écrivain*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse-le Mirail, 1980.

Claude Lebrun, *Invitation à Jean Sullivan*, Le Cerf, 1981.

Collectif, *Rencontres avec Jean Sullivan I*, Association des Amis de Jean Sullivan, 1985.

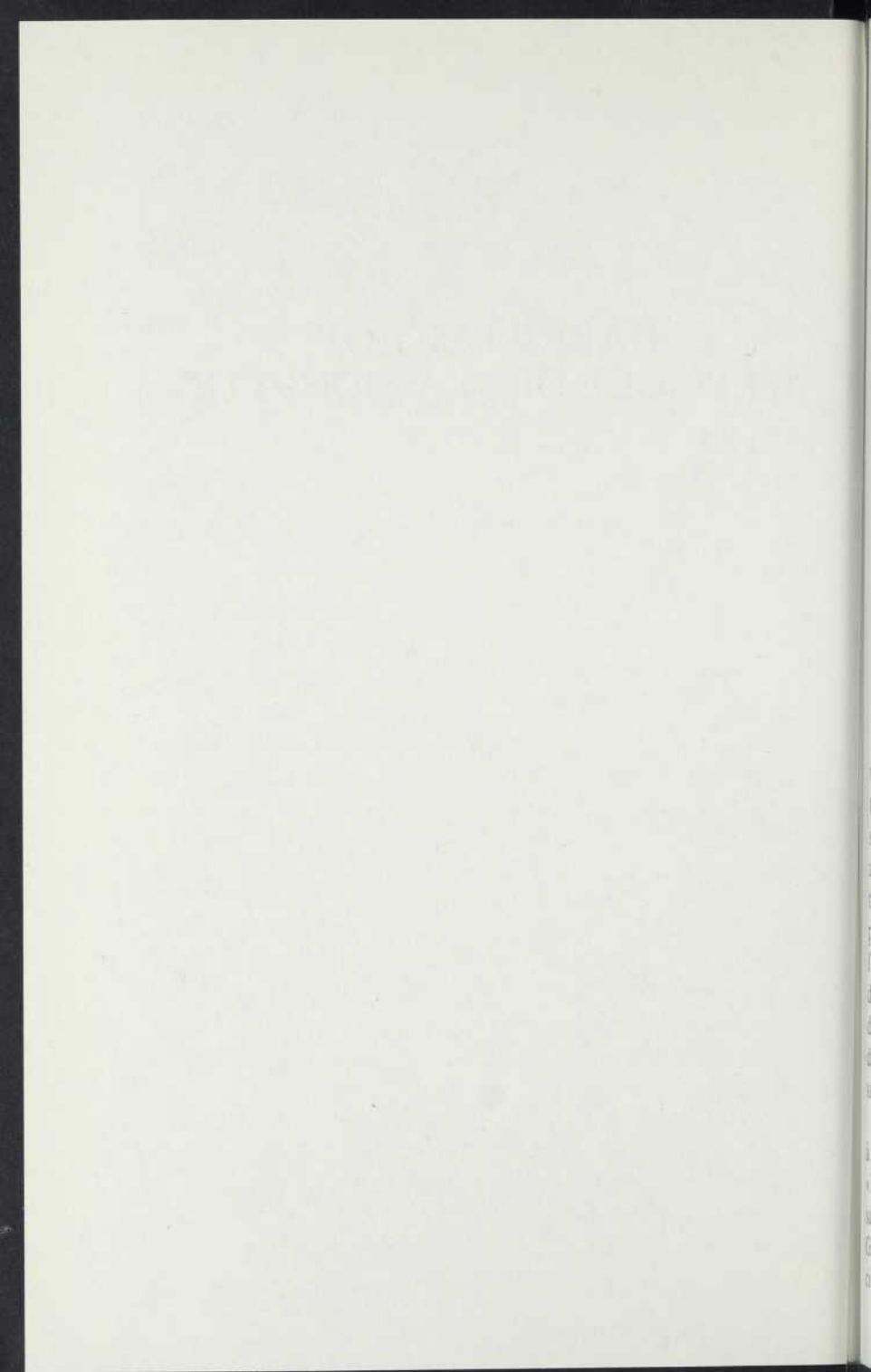
Collectif, *Rencontres avec Jean Sullivan 2*, Paris, 1986.

Collectif, *Rencontres avec Jean Sullivan 3*, Paris, 1988.

Marc Gilet, *La Parole d'exode*. Étude thématique et lexicale de l'oeuvre de Jean Sullivan. Thèse de doctorat, Université d'Innsbruck (Autriche), 1986.



GABRIELLE ROY:
L'ÉPISODE DE « LA MOUETTE »



GABRIELLE ROY: L'ÉPISODE DE « LA MOUETTE »

André Berthiaume

Le titre d'une œuvre, on le sait, n'est pas sans importance. Il se présente souvent comme une première interprétation. Dans le cas d'une autobiographie, le titre est d'autant plus significatif qu'il prétend parfois qualifier toute une existence autant qu'un discours. *La Détresse et l'enchantement* est un titre qui met l'accent sur les émotions, donc la subjectivité; on pourrait dire qu'il coiffe rétrospectivement non seulement l'ouvrage si prenant de Gabrielle Roy mais encore l'ensemble de la production qui l'a précédé, pour en souligner l'essentielle dualité thématique, les deux pôles émotifs principaux: cette détresse et cet enchantement «qui m'habitent depuis que je suis au monde» (p. 505)¹.

Un court extrait de cette remarquable autobiographie, à peine quatre pages (278-281), que l'on pourrait appeler «l'épisode de *La Mouette*», retiendra ici l'attention à cause de sa situation et de son intérêt. Comme c'est souvent le cas chez Gabrielle Roy, l'émotion va de pair avec la réflexion, la simplicité recèle une profondeur et une densité remarquables.

La première partie de l'œuvre, intitulée «Le bal chez le gouverneur», assombrie par la maladie, les décès, les départs, les soucis financiers, se développe surtout sous le signe de la misère matérielle, laquelle exclut en définitive les Roy (*sic*) de ce fameux bal. La narratrice parle de sa famille comme de «gens réduits [...] à une détresse pécuniaire sans issue» (p. 77). Ce discours est tout de même éclairé par quelques événements comme le retour de l'été, une représentation du *Marchand de Venise* dans un théâtre de Winnipeg, le séjour dans l'île de la Petite-Poule-d'Eau où l'héroïne se sentait libérée. Retenons surtout sa vision éblouie de la plaine à proximité de la maison de l'oncle Excide, contemplation qui apportait à la jeune Gabrielle, souvent tiraillée par des sentiments contradictoires et extrêmes, «une onde de bonheur inexplicable» (p. 52) — alors que le malheur était souvent explicable. Il importe aussi de noter que pendant ces années difficiles l'imagination se développait et l'attrait pour l'écriture se précisait: «J'ai essayé tous les genres avant de trouver le mien» (p. 188).

La seconde partie de l'autobiographie, qui s'intitule «Un oiseau tombé sur le seuil», nous situe à l'automne 1937. Après un bref séjour à Londres, la jeune Canadienne française arrive à Paris pour y suivre des cours d'art dramatique. Les premières semaines s'avèrent pénibles, marquées de mésaventures parfois cocasses, dont une rencontre avortée avec le célèbre Charles Dullin. Gabrielle Roy, plus incertaine que jamais quant à ses projets d'avenir, se cloître dans sa chambre ou erre dans les rues, «dans une sorte de vide» (p. 277). C'est à ce moment que se situe ce que la narratrice appellera son «enivrante matinée de Tchekhov» (p. 286). À n'en pas douter, elle constitue une sorte de séquence matricielle, de foyer irra-

diant, un miroir critique où le désir d'écrire de Gabrielle Roy trouve sous le patronage de Tchekhov les fondements d'une esthétique qui oriente l'œuvre à venir, laquelle est par ailleurs accomplie au moment de la narration. Comme le notait Jean Starobinski dans sa fameuse analyse d'un passage des *Confessions* de Rousseau, «[c]'est tout l'avenir de l'écrivain qui jette sa lumière sur le dîner de Turin»². On peut aussi observer que l'épisode de *La Mouette*, annoncé, préparé de maintes façons depuis *Rue Deschambault*, précède dans l'autobiographie «la première révélation importante» de Gabrielle Roy sur elle-même, alors que le jardin des Tuileries se présente à elle «illuminé comme par un soleil venu droit de [ses] Prairies» (p. 286).

Avec la référence à *La Mouette*, titre qui redouble «un oiseau tombé sur le seuil» et qui resurgit dans la toute dernière phrase du livre³, la boucle est bouclée: à la toute fin de son œuvre Gabrielle Roy nous ramène à l'origine de celle-ci et à un modèle qui manifestement influença son cheminement d'écrivaine. Comme le disait si bien monsieur Saint-Hilaire à Christine, «la fin et le commencement [ont] leur propre moyen de se retrouver»⁴.

La mention tchékhovienne n'étonne guère de la part de Gabrielle Roy si l'on songe que déjà, dans *La Détresse et l'enchantement*, son oncle Excide, son père Léon à l'agonie, sa sœur Anna, — deux noms prédestinés —, et le haut ciel manitobain ont suscité des références à la littérature russe. Dès le début de notre épisode, la narratrice déclare: «Je connaissais Tchekhov pour ses nouvelles admirables, *La Steppe* particulièrement» (p. 278). Il faudrait citer *in extenso* l'important et émouvant témoignage que Gabrielle Roy fournit sur cette œuvre vingt ans plus tôt:

J'ai vécu une partie de ma vie sous le charme secret d'une nouvelle que j'avais lue étant tout à fait jeune, dont certes j'avais oublié beaucoup, mais jamais certains menus détails, pour moi d'une importance capitale, ni non plus son atmosphère de tendre mélancolie. Longtemps, longtemps, cette lointaine lecture a pénétré mes pensées, m'a façonné, si je puis dire, une manière de voir, de regarder et de saisir le réel. Heureusement pour moi il s'agissait de quelque chose de très beau, une nouvelle de Tchekhov, intitulée *La Steppe*.⁵

Cette leçon d'écriture, Gabrielle Roy ne l'a jamais oubliée. On la voit d'ailleurs se prolonger peu après notre passage dans l'attirance de la jeune exilée pour «la simple vie banale des gens et leur langage si pleins de riches trouvailles toutes palpitantes de réalité» (p. 290). Mais commençons par rappeler brièvement le contenu de l'anecdote qui nous intéresse, racontée, comme d'ailleurs l'ensemble de l'autobiographie, par un *je* qui se prénomme Gabrielle, — plutôt que Christine... ou «mamzelle», comme dans certains récits précédents qui appartiennent à la veine dite intimiste ou semi-autobiographique, auxquels *La Détresse* se réfère parfois et s'apparente tout en présentant un caractère plus conventionnel, moins discontinu. Nous verrons ici l'héroïne passer progressivement, littéralement, grâce à l'art, de la détresse à l'enchantement, et la narration proposer une problématique de l'écriture, voire un véritable manifeste.

* * *

Ainsi donc, dans le Paris d'avant-guerre, la jeune Gabrielle de vingt-huit ans, entretenant des aspirations de comédienne, promène d'un quartier à l'autre, d'un théâtre à l'autre ses déceptions, son désabusement, sa cyclothymie et sa culpabilité latentes: «je m'adressais à moi-même d'amères reproches» (p. 278). Un certain après-midi, elle arrive par hasard, «comme amenée par la main», devant un petit théâtre, sans doute les Mathurins, où l'on présente *La Mouette*. Des affiches multiplient le visage d'une comédienne alors connue, d'origine russe. Tout de suite, une empathie se crée par le regard: «Les grands yeux quelque peu désolés de Ludmilla Pitoëff me disaient qu'elle-même avait connu pareille confusion...» L'affiche prépare la suite: elle constitue le premier repère d'une démarche initiatique qui graduellement fait passer Gabrielle de la rue à la salle, de la lumière à l'ombre, d'un réel à un autre. La jeune femme pénètre dans le théâtre et lorsque le rideau s'ouvre, elle est plongée «dans le ravissement». Elle s'émerveille devant le quotidien porté à la scène, qu'elle trouve «plus puissant que le drame à grands éclats», devant le «si juste accent» des mots, le «ton du vrai» qui caractérise les dialogues. Elle s'étonne encore de voir représenté «son propre ennui», souligne «l'étrange bonheur qui nous possède à nous entendre dire si bien ce que l'on est.» La joie amène une libération intérieure qui est associée à une élévation et à la lumière.⁶

Gabrielle ne peut s'empêcher de partager ses impressions, puis ses interrogations, avec un jeune homme assis à ses côtés. Nous assistons alors à la rencontre de deux solitudes:

elle vient de Saint-Boniface, lui de l'Ardèche, ils se retrouvent seuls à Paris, désorientés. Deux paragraphes de même longueur, presque de même teneur se succèdent, se superposent pour situer symétriquement le *je* par rapport au *il* :

Il venait de quelque village de l'Ardèche poursuivre à la Sorbonne des études en Lettres. Il s'acclimatait mal à Paris. Il s'y était senti absolument seul jusqu'à maintenant où dans l'univers de Tchekhov il s'était reconnu comme dans sa patrie.

Je lui parlai alors un peu de Saint-Boniface et comment, si longtemps, là-bas, j'avais rêvé de venir à Paris, ne sachant plus maintenant du tout pourquoi, et m'ayant à cause de cela prise en grippe (p. 280).

Pendant l'entracte, les deux jeunes gens partagent leurs vues. Ou plutôt c'est Gabrielle qui interroge, aussi «questionneuse» que pouvait l'être Christine dans une nouvelle de *La Route d'Altamont*⁷. Ce jeune homme, un étudiant en lettres comme par hasard, probablement un écrivain («quand on se met à écrire...»), répond avec une certaine assurance. Après avoir rendu hommage à Tchekhov, il affirme notamment que sa pièce «dit la vérité» et que le dramaturge a trouvé «le ton juste de l'âme», expression qui revient comme un véritable leitmotiv dans l'extrait. Après le spectacle, à l'arrêt d'autobus, nous assistons à la séparation de deux êtres à qui l'auteur russe aurait «jeté le même sort qu'à tant de ses personnages, velléitaires, perdus d'indécision, incapables d'aller franchement l'un vers l'autre dans l'élan qui les libérerait.» Un passant, qui représente peut-être cette fatalité tchékhovienne, sépare les

deux jeunes gens dont les mains, pourtant, ont commencé à s'élever «en un geste timide». Et Gabrielle de retrouver sa détresse après un enchantement de quelques heures.

Cet épisode appelle un commentaire; il nous invite à mettre en évidence certaines composantes d'une poétique conçue comme la rencontre d'un univers intérieur et d'une expression littéraire, et à aborder incidemment la question du récit autobiographique.

Notons d'abord que l'héroïne, dont le point de vue est évidemment dominant, multiplie les miroirs autour d'elle. Ce sont d'abord les affiches qui lui renvoient son propre regard. Puis c'est la pièce de Tchekhov qui «exprime son propre ennui, son dépaysement presque constant». Enfin, le jeune spectateur, qui «avait également les yeux mouillés», peut lui-même être considéré non seulement comme le porte-parole de Tchekhov mais encore comme un double de Gabrielle⁸. Les propos du jeune homme sont un écho fidèle et anticipateur des choix esthétiques de la narratrice puisque celle-ci les met en application dans son propre discours: simplicité, émotivité, pudeur, délicatesse.

Le rôle de ce jeune homme dont on ignorera le nom mais dont la compétence ne fait pas de doute semble bien être de faire évoluer le récit vers le dialogue et en définitive l'essai, la pièce de Tchekhov déclenchant une réflexion décisive sur l'écriture. En effet, la conversation qui se présente comme un dialogue parallèle à celui de *La Mouette* porte bien davantage sur l'écriture que sur la production théâtrale⁹. Là aussi les miroirs se multiplient car le couple âgé sur la scène reflète le jeune couple dans la salle. Il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler que *La Mouette* est elle-même une pièce qui en recèle

une autre, celle du jeune écrivain Constantin. C'est dire que la *profondeur* dans cet épisode a aussi un sens quasi littéral...

Cette anecdote tient peu de place dans l'autobiographie mais elle n'en est pas moins significative, développant avec assez d'insistance la question des rapports dialectiques que l'art (le théâtre, l'écriture) entretient avec la vie. Le théâtre « nous apprend à mieux regarder la vie », dit le jeune homme, le théâtre qui en l'occurrence permet de passer de la détresse à l'enchantement. Car il semble bien qu'ici l'on doive dans un premier temps identifier la détresse à la vie et l'enchantement à l'art. D'autre part, l'art permet de résoudre les contradictions : la voix de Tchekhov est « triste » mais en même temps « consolante ». L'expression de la détresse engendre un « étrange bonheur ». Se souvenant de ses premières tentatives d'écriture dans le grenier de la rue Deschambault, la narratrice se demandait : « L'expression de la douleur vengerait-elle de la douleur ? Ou de dire un peu ce qu'est la vie nous réconcilierait-il avec la vie ? » (p. 143). Et ultérieurement « le plaisir de raconter » éclipsera le chagrin causé par l'énigmatique Stephen (p. 407-408).

Tandis que les personnages sur scène représentent la vie, les spectateurs se transforment en personnages de théâtre : phénomène d'osmose, illustration de la figure du chiasme. Pas étonnant que la vie et l'art soient si près l'un de l'autre, parfois séparés, parfois entremêlés : finalement la vie est dans l'art comme l'art est dans la vie, comme l'enchantement n'occulte jamais tout à fait « le vieux fond » de détresse (p. 323, 446), le fond « miné » (p. 138). Les démarcations s'estompent, tout s'interpénètre au plus profond dans une unité secrète, comme la tristesse et le chant, les pleurs et les rires, la mélancolie et l'humour. De la même façon qu'à l'époque de *Rue*

Deschambault, «les beaux jeux du noir et du blanc [étaient] confondus» dans la poudrerie¹⁰.

La création littéraire doit donc se fonder sur la «douce magie» du quotidien et la communion des âmes, sur une poétique du vrai qui est paradoxalement une transformation du réel: «J'apprenais que tout devait être recréé sur la scène pour y avoir l'air vrai, et que rien, ne serait-ce que de se moucher, ne devait se faire là-haut tel qu'on l'accomplissait dans la vie» (p. 322).

Il s'est établi une solidarité singulière entre Gabrielle et les personnages de Tchekhov, puis entre Gabrielle et le spectateur. Les affiches à l'entrée du théâtre, la pièce et le spectateur disent tous la même chose à la jeune fille: *Tu n'es pas seule*. D'où «l'étrange bonheur», l'enchantement, terme dont on sait que le sens premier comporte une dimension magique. Il se crée dans l'épisode de *La Mouette* un enchantement fugitif fait de rencontres inopinées, de reflets inattendus et d'une révélation: l'art sert essentiellement à partager un sentiment de solitude¹¹. Le *je* glisse d'ailleurs vers un *on* et un *nous*, tendant ainsi à se généraliser. Ludmilla et Georges Pitoëff deviennent une femme et «un homme tout court», représentant l'humanité tout entière. Le jeune spectateur qui n'a pas d'identité se perd à la fin de l'épisode «parmi les autres humains», tous les personnages tendent à l'universel¹².

C'est dire que l'écriture simple et directe cache ici un discours très structuré, avec ses correspondances, ses jeux de miroirs, l'alternance des deux scènes principales, celle du théâtre, celle de la rue. Le discours de Gabrielle Roy est d'une extrême cohérence. Rien, dans cette énonciation transparente et fluide, n'est laissé au hasard — lequel joue pourtant un rôle déterminant dans cette histoire: «Une de ces longues marches

m'avait conduite jusqu'à je ne sais plus quelle rue...» (p. 278). Tout est perçu, filtré, orienté, interprété par un *je* puissant : en effet, la narratrice qui plaide pour l'imagination contre le réalisme photographique, qui privilégie l'atmosphère, le « ton le plus vrai » plutôt que la description fidèle, ne recherche-t-elle pas dans sa propre histoire une « essentielle vérité » (p. 183) plutôt qu'un réel parfois problématique ? « Écrire son histoire, affirme Philippe Lejeune, c'est essayer de se construire, bien plus qu'essayer de se connaître. Il ne s'agit pas de dévoiler une vérité historique, mais de révéler une vérité intérieure : on recherche le sens et l'unité, bien plus que le document et l'exhaustivité¹³. » Dans ses œuvres, Gabrielle Roy s'est toujours intéressée à la signification profonde qui se dissimule derrière les faits, à l'être humain par delà les conditionnements sociaux.

Le récit autobiographique, on l'a souvent démontré, est un genre particulier qui implique un choix d'éléments, d'événements, que la distance temporelle transforme, qu'un unique point de vue médiatise et met en mots. Le travail conjoint de la mémoire et de la création, personne n'en fut plus conscient que Gabrielle Roy¹⁴. Comme dans *La Petite Poule d'Eau* ou *La Route d'Altamont*, l'autobiographe, le derviche ainsi que l'auteure se plaît à se nommer, se plaint à quelques reprises de sa « traître mémoire » (p. 250, 310) et parsème sa narration d'incises comme « je n'en sais plus trop rien », « je suppose », « j'imagine », « je ne sais plus trop », « à ce que je crois me rappeler » : autant de marques d'un discours oscillant où le derviche arpente avec précaution et fébrilité « le chemin de la mémoire » (p. 171) qui l'amène à cette constatation : « L'on est ignorant de sa propre vie plus que de toute chose sur terre » (p. 108). Comment, dans ce contexte, résister à certains

rapprochements entre l'autobiographie et certaines œuvres fictives ?

L'épisode de *La Mouette* trouvera chez la jeune spectatrice des résonances dans l'affirmation tardive mais ferme de son identité, laquelle ne serait plus jamais remise en question, et en même temps dans le choix de l'écriture comme moyen d'expression privilégié. On peut aussi voir dans cet épisode un aboutissement à des scènes précédentes de rêverie heureuse, toujours liées de quelque façon à la création, une cristallisation de signes en attente, prémonitoires, un écho de ces « premiers songes » entretenus dans le grenier de la rue Deschambault, qui étaient « comme des éclaireurs des choses à venir » (p. 137).

On trouve le même mouvement de la tristesse à la joie momentanée dans des passages antérieurs de l'autobiographie, notamment lorsque Gabrielle contemple l'« immense plaine onduleuse » (p. 51) depuis le petit bois de l'oncle Excide ou, plus tard, lorsqu'elle découvre extasiée la petite chambre ouverte sur le ciel de Paris, refuge « conciliant [ses] désirs impossibles de la solitude et de l'ardente solidarité » (p. 265).

Mais si l'on veut bien remonter le cours des œuvres, procéder à des comparaisons textuelles, on trouvera la même dualité thématique, le même « schème binaire »¹⁵ dans au moins deux nouvelles de *Rue Deschambault*¹⁶, recueil qui a visiblement démarré une tendance couronnée par l'autobiographie.

Ainsi, dans « Petite Misère », un accès de détresse du père provoque le chagrin de Christine qui se réfugie dans son grenier : « face par terre, je grattai le plancher rugueux de mes ongles, je cherchai à y entrer pour mourir » (p. 38). Lorsqu'elle se retourne sur le dos, elle aperçoit le ciel par la

lucarne et est alors fascinée par les nuages, le vent, les arbres — dont on apprend qu'ils furent plantés par son père: «Et alors, plus que jamais je désirai mourir, à cause de cette émotion qu'un arbre suffisait à me donner... Traître, douce émotion! me révélant que le chagrin a des yeux pour mieux voir à quel point ce monde est beau!» (p. 39)¹⁷.

La symbolique de l'espace vertical est assez évidente. Le haut (le grenier, la lucarne, le ciel, l'arbre) est associé à la vie, à une certaine béatitude éphémère, à la contemplation, à l'illumination; la mort est en bas. D'ailleurs, ses compagnons de jeux proposent ironiquement à la fillette de «jouer aux enterrements», puis s'écrient: «Es-tu-morte-Christine?» La maladie aussi est en bas: le père, déjà «âgé et malade», semble projeter sa propre détresse sur sa fille, qui fera une indigestion après avoir avalé la nourriture qu'il lui a préparée...

Dans cette nouvelle aussi la détresse est interrompue par une prise de conscience, à travers le chagrin, de la beauté du monde, vision que Christine ne partage ici avec personne, par la vue d'un arbre qui semble la représenter elle-même aspirant à une nouvelle naissance.

Même faisceau thématique et vertical dans «Ma coqueluche» où Christine, isolée par la maladie, passe un été allongée dans un hamac, recroquevillée comme un fœtus, fascinée par la musique émise par un «petit carillon de verre» (p. 82) que son père (encore lui) a fixé au dessus d'elle et qui favorise sa rêverie. Elle est attentive également au «mouvement des feuilles d'un arbre» qui sont associées à un abri et au «ventre d'une petite bête» (p. 84): cette fois, l'arbre présente une connotation maternelle. Son imagination produit des images exotiques et des fabulations: «Le bercement de mon hamac aidait la trame de mes contes» (p. 85). On retrouve

cette narration à la fois pudique et portée aux extrêmes, une conjonction de thèmes où se rencontrent le jeu, le rêve, le voyage, la fiction, le mouvement, le père *et* la mère. En effet, tous deux sont actifs dans cette anecdote et l'on comprend que dans son hamac Christine soit «partiellement au soleil et partiellement dans l'ombre» (p. 81). Elle se retrouve en fait dans la même position physique, horizontale, que dans «Petite Misère», et les images de création s'allient à une sorte de régression consentie. «Bénie soit ma coqueluche!» s'exclame la narratrice dès la première phrase de cette nouvelle. Car c'est somme toute grâce à la maladie et à la solitude que se développe sa créativité. Dans ce court récit, on passe donc de la détresse occasionnée par la maladie qui l'isole comme «un lépreux» (p. 81), à l'enchantement suscité par les couleurs du hamac, la musique, le «tissu fin et léger des rêves éveillés» (p. 85), un bonheur lié explicitement à la création.

Le grenier, le hamac, le petit bois de l'oncle Excide, la petite chambre parisienne, la petite salle des Mathurins, autant de lieux clos mais initiatiques, qui offrent une ouverture bénéfique, que ce soit sur le ciel, la musique, la plaine, la ville ou encore une pièce de Tchekhov; en somme tous ces lieux à connotation utérine permettent d'accéder à une réalité qui est source de ravissement, à une *œuvre* fascinante par son «assemblage» (p. 112, 137). Est-ce que ce n'est pas toujours la même scène, le même commencement, la même naissance, le même enchantement/enfantement, la même «échappée» sur la joie qui est «une étoile filante» et qui se rattache à l'unité perdue?¹⁸

Si nous revenons à l'épisode de *La Mouette*, nous retrouvons cet arbre qui joue un rôle important dans les deux nouvelles de *Rue Deschambault*. En effet, juste avant d'entrer

dans le théâtre, Gabrielle se demande : « Était-ce le soir ou en matinée ? Je n'en suis pas sûre, quoiqu'il me semble me souvenir d'un feuillage clair s'agitant doucement non loin du beau visage de l'affiche, mais peut-être que je confonds bruissement et couleur » (p. 278). Entre deux actes, après que Gabrielle ait partagé avec le jeune voisin ses premières impressions, la narratrice affirme avec conviction : « Et voici que je sais, sans plus de doute possible, que c'était l'après-midi, car je revois tout à coup distinctement l'arbre au bout de la courte rue dont j'ai entendu si longtemps le bruissement dans mon souvenir » (p. 280).

Comme on peut le constater, c'est au niveau de la narration, « en écrivant », que ça se passe. C'est l'écriture elle-même qui a aidé la narratrice à préciser un élément apparemment secondaire du décor d'autrefois. C'est en racontant qu'elle s'est souvenue. Aux doutes quant à certains éléments spatio-temporels, doutes qui ajoutent vraisemblance et crédibilité à l'autobiographie en mimant l'amnésie partielle, nous entrons en contact avec la genèse même de l'écriture, sa source, son caractère *improvisé*. C'est comme si le double espace de la représentation (théâtre, narration) avait tout à coup fait passer la narratrice d'une incertitude à une certitude, d'un non-savoir à un savoir, d'une question à une réponse, par la vision d'un arbre qui pourrait bien symboliser la création et qui n'est évidemment pas sans rappeler l'arbre de « Petite Misère » ou celui de « Ma coqueluche ». C'est toujours la même scène mais reprise *horizontalement*. La narratrice revoit l'arbre « tout à coup distinctement » à l'entracte mais — n'est-ce pas étonnant ? — non le visage du jeune homme dont le rôle est finalement secondaire, purement adjuvantiel : c'est

la voix qui demeure — comme celle du père à la fin de « Petite Misère ». ¹⁹

On aurait tort de négliger la figure du père dans *Rue Deschambault*, comme le soulignait Adrien Thério²⁰. En ce qui concerne la vocation littéraire, le rôle d'Édouard, à la fois comme nomade et comme représentant du régime nocturne, n'est sans doute pas moins important que celui de son épouse : « Le matin me semblait [à Christine] être le temps de la logique ; la nuit, de quelque chose de plus vrai peut-être que la logique... » (p. 269). Le père est donc lui aussi associé à la création, adjuvant à sa manière, alors que la mère assume tantôt le rôle d'adjuvante, tantôt celui d'opposante. C'est Édouard, l'homme, qui a planté les deux ormes qui apparaissent à la lucarne, c'est lui qui rapporte de Winnipeg le hamac et le carillon de verre qui jouent un rôle si important dans le développement de la rêverie chez l'enfant. C'est également lui qui a raconté le terrible épisode de Dunrea dont Christine prend connaissance par l'entremise d'Agnès ; on y retrouve la même image verticale mais *inversée* du grenier et de la lucarne, remplacée par celle du puits et de l'ouverture sur le cheval hennissant de la mort (p. 158)²¹...

Le rôle d'Édouard dans le développement de la créativité est moins visible que celui d'Éveline, plus souterrain, mais non moins probant²². Gabrielle Roy considérerait que « l'esprit créateur, tel que le voyait Virginia Woolf, pourrait bien être constitué, à part égale, des dons et de l'homme et de la femme ». ²³

Ce qui est intéressant dans *La Détresse et l'enchantement*, ce ne sont pas seulement les faits, qui après tout sont difficilement vérifiables, déformés sciemment ou non, soumis aux caprices de la mémoire, aux impératifs de l'imagination,

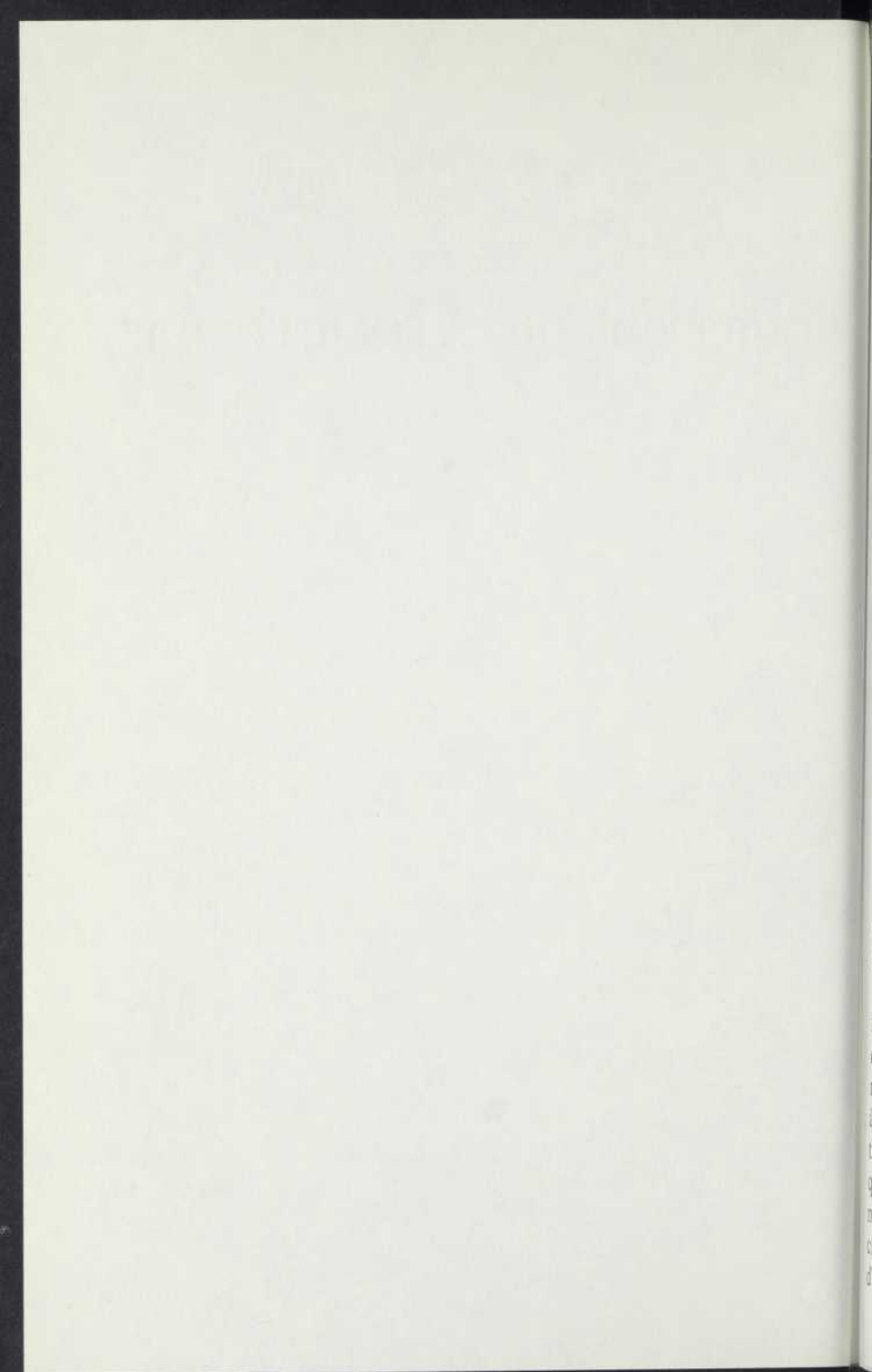
aux «exigences souvent contraires de la fidélité et de la cohérence»²⁴. L'important n'est pas que nous ayons toute la réalité, rien que la réalité. Ce serait sans doute un grand dommage. Autant sinon plus que l'anecdote, c'est l'interprétation qu'en fait la narratrice, la lecture que celle-ci fait de son passé, la signification qu'elle donne à une certaine réalité mise en scène. C'est la magie d'une écriture souple, la quête du «ton juste de l'âme», l'organisation subtile des matériaux, les bouleversements chronologiques, cette mélancolie tchékhovienne qui donnent à l'ensemble une tonalité singulière et le statut d'œuvre littéraire. C'est paradoxalement à travers tous ces procédés qu'une voix unique se fait entendre, à travers cet arsenal rhétorique que l'art nous émeut parfois plus que la vie, que le chant crée l'enchantement. La rue Deschambault n'était-elle pas aussi parfois la rue des beaux chants?

NOTES

1. *La Détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal Express, 1984. Les parenthèses renvoient désormais à cette édition.
2. Jean Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 119.
3. «L'oiseau pourtant, presque dès le nid, à ce que l'on dit, connaît déjà son chant» (p. 505).
4. Voir «Le vieillard et l'enfant», dans *La Route d'Altamont*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. Québec 10/10, 1985, p. 122.
5. Dans *Le Roman canadien-français*, sous la direction de Paul Wyczynski, Archives des lettres canadiennes, T. III, Montréal, Fides, 1964, p. 302.
6. Il est intéressant de noter que plus tôt l'élévation, l'exaltation et la lumière sont reliées directement à l'avenir : «Tandis que la route de mon avenir me parut, ce soir-là, en montées et sinuosités qui ne me livraient jamais à l'avance de perspective, toutes se perdant dans du noir. Une fois, plus tard, je devais, d'une légère élévation dans la plaine, contempler une petite route de terre, inondée de soleil, qui m'apparaîtrait mystérieusement reliée à ma vie et me soulèverait d'exaltation» (p. 33).
7. «Le déménagement», dans *La Route d'Altamont*, *op. cit.*, p. 170.
8. Plus loin, la narratrice fait allusion à «ce double que j'eus toujours par bonheur» (p. 308).
9. La narratrice note ailleurs qu'il y a «tellement moins de mécanique dans la narration qu'au théâtre...» (p. 289).
10. «La tempête», dans *Rue Deschambault*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. Québec 10/10, 1980, p. 256.
11. «L'échange est à la base même du désir d'écrire», déclarait Gabrielle Roy à Gilles Dorion et Maurice Émond dans la revue *Québec Français*, décembre 1979, p. 34.
12. Dans le témoignage déjà cité de 1964, Gabrielle Roy rêvait d'écrire «quelque histoire simple et vraie en laquelle se reconnaîtraient et se reposeraient le plus grand nombre possible de [ses] semblables». Voir *Le Roman canadien-français*, *op. cit.*, p. 306.
13. Dans *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. «U²», p. 84.

14. Voir «Mémoire et création, préface de *La Petite Poule d'Eau*», dans *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Éd. Quinze, 1978, coll. «Prose entière», p. 191-197.
15. L'expression est utilisée par Jean Starobinski dans *La Relation critique*, *op. cit.*, p. 142-143.
16. Les parenthèses renverront à l'édition déjà citée.
17. On retrouve sensiblement la même phrase dans *La Détresse et l'enchantement*: devant la haute fenêtre du couvent où sa sœur Dédette se meurt, Gabrielle note la «surprise infinie de découvrir, au milieu de tant de chagrin, un ciel si beau» (p. 159).
18. Voir à ce propos l'entrevue dans *Québec français*, *op. cit.*, p. 33.
19. «[A]ujourd'hui encore, trouvant son chemin entre des souvenirs touffus comme une forêt, l'inflexion exacte de la voix de mon père revient...» (p. 43).
20. Voir «Le portrait du père dans *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy», dans *Livres et auteurs québécois 1969*, Montréal, Éd. Jumonville, p. 237-243.
21. Autre image inversée, évidemment, avec Alicia: «Elle se pencha par la lucarne du grenier vers la rue et elle se mit à effeuiller des roses sur la tête de quelques passants» (p. 167).
22. Personnage discret mais néanmoins efficace, tout comme Hippolyte dans *La Petite Poule d'Eau*: n'est-ce pas celui-ci qui a l'idée d'envoyer au gouvernement une lettre qui va déclencher toute l'intrigue?
23. Voir l'entrevue dans *Québec français*, *op. cit.*, p. 35.
24. Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 21.

GUILLEVIC OU LA FOLIE LUCIDE



GUILLEVIC OU LA FOLIE LUCIDE

Marcel Olscamp

Certains scientifiques, tels Carl-Gustav Jung ou Gilbert Durand, ont cru voir dans la création artistique une tentative d'adaptation au monde, une réponse articulée de l'humain face aux tragédies injustes qui ponctuent son existence. L'univers entier serait une terrifiante énigme, une entité lourde de menaces qu'il s'agit d'apprivoiser; dans cette hypothèse, peindre un paysage, composer une sonate, écrire un poème seraient précisément des gestes posés pour donner une forme à l'angoisse.

Cela bien sûr ne va pas sans mal: l'expérience créatrice authentique comporte des risques car elle implique, au départ, un voyage à l'intérieur de soi qui n'est pas nécessairement de tout repos. Elle oblige celui qui s'y adonne à faire face à ses propres hantises pour transformer leur puissance potentiellement destructrice en énergie positive. Le principal danger qui guette l'artiste est justement de se laisser envahir, submerger par cette force déferlante; la liste est longue de tous les créateurs qui, pour n'avoir pas su harnacher à temps ce flot d'imaginaire, ont fini par y sombrer. La cohabitation pro-

longée de l'être humain avec ses propres mystères peut en effet le conduire tout droit à la folie.

Il existe cependant un autre danger à l'aventure créatrice, plus rare et moins spectaculaire que le précédent, et qui en est un peu l'antithèse. Certains écrivains, après un premier regard jeté dans l'inconnu, prennent peur et refusent de fréquenter à nouveau ces parages inquiétants; ce faisant, ils se coupent des sources vives de toute création, tout en persistant quand même à croire qu'il est possible d'édifier une œuvre vivante en n'ayant recours qu'à leur intelligence. Dans une étonnante tentative pour exercer un contrôle absolu sur leur imaginaire, ces artistes produisent une œuvre qu'on dit souvent froide, désincarnée, cérébrale. On pense ici, par exemple, au peintre Mondrian, au Nouveau Roman français, à la musique sérielle, à tous les auteurs dont les œuvres sont profondément conceptualisées. Gilbert Durand émet d'ailleurs l'hypothèse que ces constructions savantes sont le fruit d'un désir de maîtriser les rêves.

C'est à une telle volonté de contrôle que nous convie le poète Guillevic. Né en 1907, cet écrivain a produit — produit encore! — une œuvre abondante et essentiellement poétique, dont la trajectoire semble exemplaire d'une fuite devant les forces imprévisibles du rêve. Sa poésie, inclassable, mais identifiable au premier coup d'œil, a pour particularité un refus systématique de signifier par le contexte. Comme le mentionne Claude Prévost,

Le mètre bref de Guillevic, comme réduit à son inentamable noyau, possède la dureté du minéral. Nulle place pour l'homme; donc pas — ou presque pas — de métaphores «humanisantes», rassurantes¹.

En d'autres termes, l'œuvre de Guillevic ne correspond en rien à ce qu'on entend habituellement par « poésie » : aucun lyrisme, aucune musicalité, aucune recherche d'effets, très peu d'adjectifs. L'auteur n'« habille » jamais ses vers pour mettre en valeur ce qu'il a à dire : l'efficacité de cette œuvre se situe ailleurs, et son message s'impose comme une évidence primitive.

Certains critiques ont cru entendre, dans cette poésie aux vertigineuses ellipses, un murmure terrorisé, provoqué par un grand effroi originel. « Entre la hantise du cri et le refus du chant s'avance ce parler né d'abord de l'angoisse pour la vaincre² » dit avec raison Georges-Emmanuel Clancier. D'autres, comme Raymond Jean, se sont contentés de noter un manque d'audace dans le laconisme de Guillevic, un refus suspect de se colleter avec le réel :

Il existe une réduction guillevicienne aux évidences qui est une méthode d'agir sur la poétique en la forçant [...] à ne se payer jamais de vertiges du sens. Ce qui en fait une poétique de la méfiance [...], proche de la vigilance³...

Bien que la plupart des commentateurs semblent s'accorder sur la présence de la peur chez Guillevic, c'est Hubert Juin qui, croyons-nous, cerne le mieux les conséquences que cette peur aura sur l'œuvre : il y voit le drame émouvant d'un être pourchassé qui, condamné à s'exprimer malgré lui, risque un minimum de mots pour prêter le moins de flanc possible au danger.

...ce qu'il y a de pathétique dans le fragment écrit que Guillevic livre dans le centre d'une page délibérément

ennemie: quelques paroles offertes aux assauts d'un silence menaçant⁴.

Depuis près de cinquante ans, livre après livre, Guillevic expose ainsi aux attaques du néant sa poésie brève, mais abondante. Depuis 1938, cet auteur prolifique avance inexorablement vers le silence et une toujours plus grande abstraction; cette œuvre cherche à se taire depuis un demi-siècle et y est presque parvenue en 1983 avec un long poème intitulé «le rien», entièrement consacré au vide et à l'absence:

Sur le rien
Je n'ai rien à dire.

*

Besoin
De dire.

*

Il ne suffit pas
De dire: il n'est pas.

D'ailleurs, il est.

*

Pas seulement
Le contraire de ce qui est,

Mais ce qui donne
L'aspect, la façon d'être
À ce qui est⁵.

[...]

Comment peut-on en arriver à écrire une telle poésie, proche de l'ascétisme et de la méditation? Quelle peur soudaine peut pousser un poète à quitter le réel pour se consacrer à une quête d'absolu?

La réponse se trouve dans les premiers recueils de Guillevic. À bien des points de vue, en effet, *Terraqué* et *Exécutoire* — publiés respectivement en 1942 et 1947 — sont le compte rendu exact d'une vision insoutenable, un peu «...comme si la première chose [que le poète] avait vue avait été redoutable, et qu'il fallut consolider le territoire primitif...⁶».

Car il s'agit bel et bien, ici, d'une sorte de «glissement de terrain». À chacune des pages de ces deux œuvres inaugurales, l'auteur est aux prises avec une réalité louvoyante, insaisissable, qui échappe totalement à son contrôle et qui menace constamment de l'engloutir. La terre, l'océan, le marécage guilleviciens sont des monstres sanguinaires chargés d'infliger au poète la pire des épreuves: la perte d'équilibre. Dans un texte de *Terraqué* justement intitulé «Art poétique», l'auteur déclare: «Il s'est agi depuis toujours/De prendre pied⁷». Le paysage onirique de Guillevic peut être vu, dans ses premiers livres, comme un trajet éperdu vers le tangible, comme une tentative de pétrification du monde pour s'assurer de son immobilité. D'où les innombrables métaphores de la dureté, que notre poète, en digne fils de Carnac, puise dans le souvenir des alignements mégalithiques de son village natal.

Or, cette fossilisation de l'univers est sensible jusque dans la forme des poèmes de Guillevic. L'auteur, prenant en effet la poésie à rebours de ses définitions habituelles, trans-

forme la parole en pierre et utilise le langage pour éloigner le monde instable de l'imaginaire :

D'avoir dit: la folie
De son nom le plus vrai
[...]
Elle est beaucoup plus calme, on dirait,
Et s'éloigne⁸.

Les mots deviennent ainsi des talismans pour se protéger contre ses propres rêves :

Les mots,
C'est pour savoir.

quand tu regardes l'arbre et dis le mot: tissu
Tu crois savoir et toucher même
Ce qui s'y fait.
[...]
Et la peur
Est presque partie⁹.

Dans deux recueils d'entretiens, qu'il publie en 1980 et 1982, Guillevic ne fait que confirmer cette curieuse conception de la poésie. Il considère le poème comme une bouée de sauvetage, une touffe d'herbe où s'accrocher pour éviter l'enlèvement. Dans ces conditions, on doit s'attendre à ce que le texte guillevicien ne soit pas le lieu où s'épanche un vague sentiment, ce qui pourrait prêter flanc à une incertitude, à une émotion trop forte. Le poème doit être le plus précis possible, comme un constat lapidaire ne laissant aucune prise au « flou ». L'auteur n'a-t-il pas été jusqu'à vérifier chacun des mots de *Terraqué* dans un dictionnaire étymologique ?

Mais voici que, dans une ultime trahison, les mots se cabrent soudain et se refusent à n'être que des remparts ; la poésie, loin de maintenir le poète à la surface des choses, aurait plutôt tendance à le plonger au plus profond de lui-même, face à ce mystère qu'il s'est toujours refusé à envisager : « La poésie n'est pas une chose rassurante, c'est une aventure colossale. Combien y ont laissé leur vie, leur raison¹⁰ », déplore Guillevic.

Cette crainte explique la parcimonie du langage guillevicien, de même que la relative pauvreté de son vocabulaire. Comme la poésie peut à tout moment précipiter l'auteur dans une désagréable introspection, il faut manipuler les mots avec précaution, comme s'ils étaient des explosifs ; il faut choisir les plus neutres d'entre eux, afin d'éviter la perte de contrôle. « ...je ne risque pas jusqu'au bout, je me garde, je veux continuer. Je l'ai déjà dit, j'ai toujours voulu raison garder. Je ne perds pas un instant de vue que je ne veux pas quitter la rive¹¹, » dit encore Guillevic.

Là se trouve peut-être le grand secret de la réussite de *Terraqué* et *Exécutoire*. Dans ses deux premiers livres, l'auteur semble avoir atteint le difficile équilibre entre son intelligence et les irrésistibles impulsions de son imaginaire :

Pour moi le poème est le produit à la fois d'un jaillissement intérieur, d'une émergence et d'un contrôle : les éléments conscients et inconscients s'équilibrent, se balancent. Mais pour écrire un poème, il faut avoir recours à sa culture, à son intelligence, à sa « connaissance ». [...] Pour moi, le poème est un coup de sonde et un coup de sonde dirigé¹².

Dans *Terraqué*, puis dans *Exécutoire*, l'imagination de Guillevic réussit à faire un heureux contrepois à sa volonté de contrôle. Cependant, dans la plupart des œuvres qui ont suivi, le contrôle a pris le pas sur le rêve; la lucidité a remplacé la folie. Plutôt que d'affronter une fois encore les créatures de son imaginaire, le poète préféra sans doute s'évader dans une poésie plus intellectuelle.

Cette mutation dans la poésie guillevecienne coïncide avec l'adhésion de l'écrivain au marxisme, à l'époque de la guerre. Comme plusieurs auteurs français, Guillevic devint un militant discipliné, obéissant aux consignes du Parti Communiste qui prônait une littérature politiquement engagée.

Pendant plusieurs années, le poète publia un grand nombre de textes destinés à faire avancer la cause du marxisme (parmi lesquels un recueil de sonnets classiques¹³, et une étonnante ode « Au camarade Staline¹⁴ » qu'on lui reprocha toute sa vie). Guillevic explique ainsi cette période de sa vie : « C'est dire que j'avais à l'époque un besoin de me rassembler, de me ramasser. [Cette] adhésion au marxisme a répondu à un besoin de synthétiser, de cerner¹⁵ ». Doit-on en conclure que la rédaction de *Terraqué* et *Exécutoire* fut une expérience à ce point traumatisante, et que la poésie « communiste » fut un échappatoire ?

Après cette parenthèse politique vint une période de silence de six ans environ qui nous mène au début des années soixante, au moment où un nouveau Guillevic, très différent, recommence à publier. Sa poésie est toujours la même, en apparence; mais quelque chose a changé. Les thèmes abordés sont beaucoup plus abstraits, presque métaphysiques. Quelques étapes: après avoir construit tout un recueil autour

de l'image de la *Sphère*¹⁶, le poète publie une série d'«*Euclidiennes*¹⁷», poèmes portant sur quarante-trois formes géométriques pures. C'est à propos de ce livre, d'ailleurs, que Guillevic prononcera la petite phrase suivante, terriblement révélatrice: «Je dois souligner que c'est la première fois que j'ai écrit des poèmes avec plaisir¹⁸».

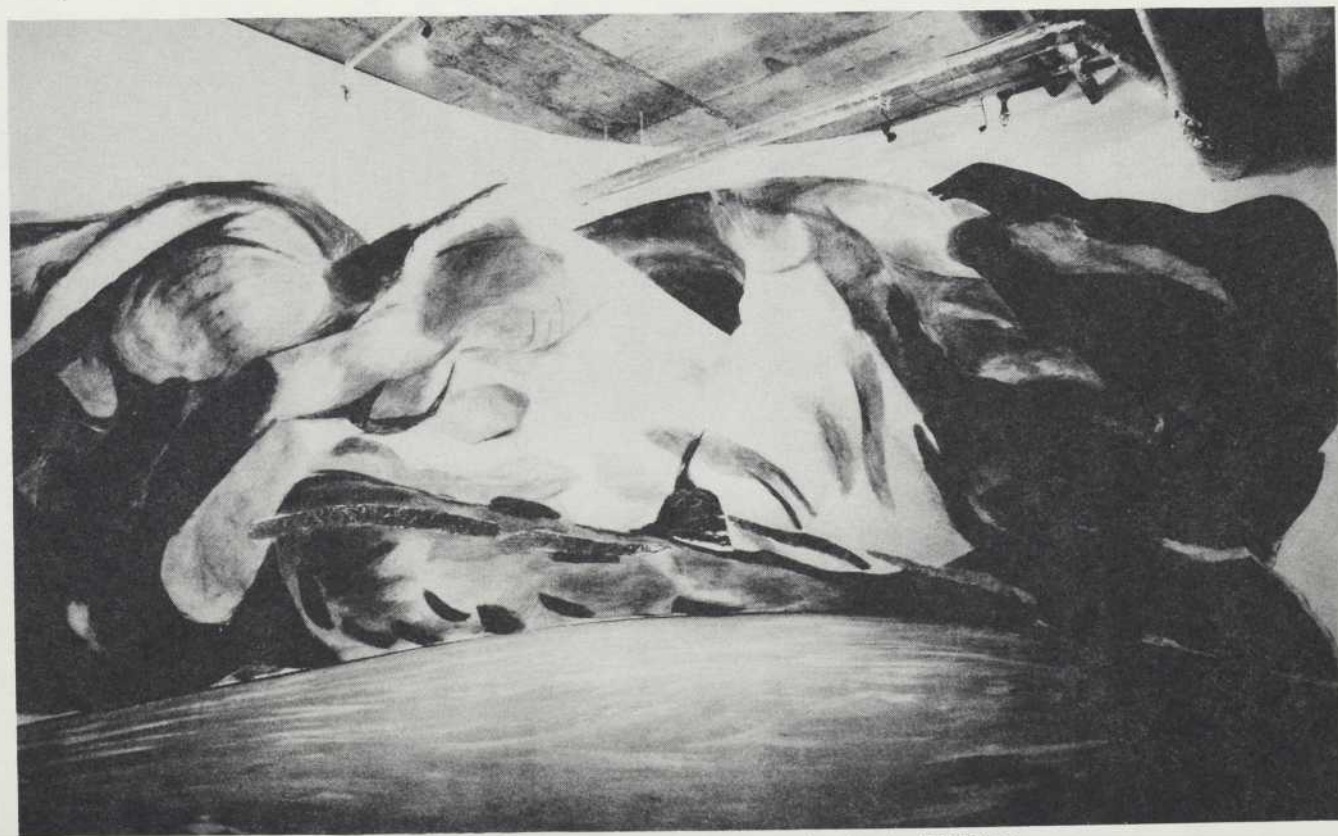
En 1969 paraît le recueil *Ville*¹⁹, longue réflexion sur un thème absolument étranger au paysage imaginaire guillevien. Un an plus tard, c'est au tour de *Paroi*²⁰, cette méditation sur le concept de mur ou d'obstacle. En 1977, avec la publication de *Du domaine*²¹, Guillevic applique la notion de «quanta» (empruntée aux sciences physiques) à la littérature. Ses poèmes, qu'on croyait impossibles à réduire, se résument maintenant à deux ou trois vers très courts. Et finalement le poète rédige, vers 1983, ce long poème exsangue intitulé «Le rien». Ces cinquante années de publication n'auraient-elles eu pour but ultime que d'en arriver à ce suprême dénuement?

Au fond, Guillevic est un poète malgré lui, un esprit profondément cartésien égaré dans le monde irrationnel du rêve. «J'aimais, j'appréciais le raisonnement mathématique, nous dit-il; ces choses purement abstraites me plaisaient. Peut-être était-ce une façon d'échapper à la complexité de la vie²²». Durant toute son existence, Guillevic cherchera, par tous les moyens, à échapper à l'emprise de son imaginaire, qui est décidément trop fort pour l'autoriser à se taire tout à fait. Mais cette explication ne doit pas nous faire perdre de vue que Guillevic, malgré sa singularité, demeure d'abord et avant tout un poète. Son œuvre, qui s'est lentement édifiée sur un incroyable paradoxe, redit à sa façon, dans un langage inimitable, la grande inquiétude de vivre.

NOTES

1. Claude Prévost, «Le savant ouvrier des mots», dans *La nouvelle Revue Française*, Paris, n° 293, mai 1977, p. 60.
2. Georges-Emmanuel Clancier, «les deux routes», *ibid.*, p. 55.
3. Raymond Jean, «Probablement la ville», *ibid.*, p. 68.
4. Hubert Juin, «Le mur et les paroles», *ibid.*, pp. 82-83.
5. Guillevic, «Le rien et autres poèmes», dans *Nota bene. Revue de littérature internationale*, n° 9, Printemps/Été 1983, p. 57.
6. Jean Tortel, «À la première lecture», dans *La nouvelle Revue Française*, *loc. cit.*, p. 47.
7. Guillevic, *Terraqué*. Suivi de *Exécutoire*, Paris, NRF, Gallimard, Collection Poésie/Gallimard, n° 34, [c1942 pour *Terraqué* et 1947 pour *Exécutoire*] 1978, p. 140.
8. *Ibid.*, pp. 160-161.
9. *Ibid.*, p. 157.
10. *Idem*, *Vivre en poésie. Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*, Paris, Éditions Stock, 1980, p. 160.
11. *Ibid.*, p. 161.
12. *Idem*, *Choses parlées. Entretiens avec Raymond Jean*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, Collection Champ Poétique, 1982, p. 38.
13. *Idem*, *Trente et un sonnets*, Paris, NRF, Gallimard, [c1954] 1980, 78p.
14. Reproduit dans Pierre Daix, *Guillevic*, Paris, Éditions Pierre Seghers, Collection Poètes d'aujourd'hui, n° 44, 1954, 205p.
15. Guillevic, *Vive en poésie*, p. 102.
16. *Idem*, *Sphère*. suivi de *Carnac*, Paris, NRF, Gallimard, Collection Poésie/Gallimard, n° 120, [c1961 pour *Carnac* et 1963 pour *Sphère*] 1977, 214p.
17. *Idem*, *Euclidiennes*, Paris, NRF, Gallimard, 1967, 63p.
18. *Idem*, *Vivre en poésie*, p. 178.
19. *Idem*, *Ville*, Paris, NRF, Gallimard, 1969, 146p.
20. *Idem*, *Paroi*, Paris, NRF, Gallimard, 1970, 223p.
21. *Idem*, *Du domaine*, Paris, NRF, Gallimard, 1977, 143p.
22. *Idem*, *Vivre en poésie*, p. 68.

GALERIES ET LIVRES
D'ARTISTES



BOTONDO peint par l'artiste Francoise SULLIVAN, 1987. Photographe: Louis LUSSIER.

GALERIES ET LIVRES D'ARTISTES

Jean-Pierre Duquette

Sans prétendre dresser un bilan des principales manifestations montréalaises en arts visuels depuis huit-dix mois, il peut être intéressant de revenir brièvement sur quelques expositions qui ont spécialement retenu l'attention et qui sont à marquer d'une pierre blanche dans notre paysage récent. Aucun désir ici d'établir un quelconque palmarès, entreprise assez vaine au demeurant, et toujours aléatoire. À moins, bien sûr, de comptabiliser les entrées, comme certains administrateurs de musée qui mesurent la qualité d'une exposition à la longueur des queues s'étirant à leurs portes. À ce compte, il est certain qu'on peut attirer les foules sous toutes sortes de prétextes, marketing aidant, et qu'une publicité bien orchestrée (même à demi-mensongère) peut aisément faire prendre les vessies pour des lanternes. Le «troupeau», le «nombreux», dirait Flaubert: voilà désormais l'idéal de directeurs et de conservateurs en mal de subventions. Mais trêve de morosité: quelques événements (à succès, eh oui!...) suffisent pour remplir de contentement ceux qui recherchent l'authenticité et la

qualité d'une manifestation, loin des battages et de la surenchère.

* * *

Et d'abord, à tout seigneur tout honneur: Fernand Leduc, à la Galerie 13, en novembre-décembre 1987. Leduc s'est toujours fait plutôt rare à Montréal, depuis son départ à Paris en 1947: quelques séjours d'enseignement, une exposition par-ci par-là, une bonne rétrospective au Musée d'art contemporain en 1971... Cet hiver (comme un prélude à la grande exposition exhaustive qui doit parcourir le Canada l'an prochain), quarante-deux œuvres sur papier, datées de 1950 à 1987, illustraient l'itinéraire exemplaire de cet Automatiste toujours en quête de la lumière qui éclaire de l'intérieur ces atmosphères diverses, presque toujours captées à l'air libre, paysages multiples traversés au gré des voyages et des séjours. Que ce soit la gouache, le pastel, la caséine, Leduc utilise des matières qui se prêtent à saisir et à rendre des luminosités subtiles, patiemment «investiguées», au cœur des formes (ou de l'absence apparente de formes) qui précèdent généralement ses grands ouvrages à l'huile ou à l'acrylique. De la gestuelle automatiste à la pure lumière colorée des microchromies, nous avons pu retracer ici toute la trajectoire parcourue par l'artiste en quarante années de recherches obstinées. Le format généralement réduit de ces œuvres s'explique du fait de leur exécution en plein air, le plus souvent. Il s'en dégage une qualité unique de lumière vibratile, suscitée par ces champs colorés juxtaposés, superposés, et qui aide à mieux regarder l'ensemble de l'œuvre. Cette «petite» exposition préparait admirablement le spectateur à envisager la centaine d'œuvres rassemblées par le Musée des Beaux-Arts de Chartres et le

Musée du Nouveau Monde de La Rochelle en 1985 et 1986, rétrospective accompagnée d'un superbe catalogue qui fait le point sur cette production capitale et qu'il nous sera donné de voir ou de revoir dans les mois qui viennent.

* * *

En mars-avril 1987, les quatorze acryliques de Pierre Blanchette, à la Galerie Michel Tétreault, ont suscité l'énorme engouement qu'elles méritaient d'emblée. Longs rectangles horizontaux fragmentés en entités indépendantes qui se répondent pour constituer des architectures fascinantes dans la forme et la couleur, ces toiles intéressent d'abord par l'impression de fausse facilité qu'elles projettent à première vue. En y regardant de plus près, cette séduction de surface cède le pas à une exigence très contrôlée, à travers des complexités et des finesses de structure qui ne se laissent appréhender que peu à peu, une fois l'heureuse surprise dissipée. « Abstraction dirigée », comme l'écrivait la critique de *l'Oeil* en juin 1986, où la couleur commande tout, « agent lumineux autant que morphologique », ces rapports où l'ocre se retrouve souvent accolé au bleu, au jaune, au gris, au noir, dans la matière largement spatulée rappelant parfois Soulages (mais de loin) ; où le geste (quand « l'automatisme se met au service de la pensée ») s'inscrit au cœur de carrés eux-mêmes inscrits dans l'organisation d'ensemble ; ces plages horizontales attirent et remuent comme la vibration secrète devinée sous des eaux dormantes, rassurant et inquiétant tout à la fois le spectateur. Véritables constructions d'un vide éminemment élaboré, l'action ici mise en branle à la rencontre des zones en équilibre tient autant d'un désir évident d'affirmer le juste rapport que de la tentation d'aller un peu trop loin, pour faire vaciller l'or-

donnance tout entière. « Fausse facilité » en effet, et qui révèle, à la réflexion, un langage très personnel, une véritable mise en question des voies et des moyens pourtant assumés avec passion, dans une implication totale et sans retour possible, que l'on devine chez ce peintre du bonheur de peindre.

* * *

Encore à la Galerie 13, en avril-mai 1987, Richard-Max Tremblay montrait trois grands diptyques reprenant le thème de la tête ou du portrait: quart profil, le chef à la chevelure sombre couvert d'une casquette, un personnage aussi anonyme que possible occupe le volet droit, avec un regard *absent*, vers l'extérieur sur la droite, tandis qu'à gauche, derrière lui, une ou deux main(s) ex-prime(nt) en langage de sourd-muet la pomme, le citron, et l'orange; l'oreille *écoute* le signe silencieux, la « nature morte » qui s'affirme, « vie tranquille » venue de la tradition picturale réduite à sa plus simple image. À l'extrême de la litote, il ne saurait être question de dire davantage en moins de figures: le raccourci est saisissant, dramatique, dans l'absence même de tout *bruit*, sauf peut-être un murmure qu'on imagine, inquiétant chuchotement métaphysique à la limite de l'indicible. Ces « Trois personnages à l'écoute d'une nature morte » ne cessent de vous hanter, longtemps après, sans jamais se départir de leur puissant mystère de témoins transparents d'évidences illusoires, d'allusions à l'existence ténue du réel, comme si toute certitude soudain s'abolissait en fumée, troublantes présences au seuil du fantasme. Ces quarts de visage gris-blanchâtres, sur fond de toile nue, vivent à la limite de toute vie, comme si le premier vent venu risquait de les effacer. Le dernier lien qui les retient sous nos yeux demeure – mais pour combien de temps ?

— cette oreille tendue vers le silence du *message*, ce regard invisible dirigé vers nulle part, hors-cadre, hors-champ. Un autre « Homme écoutant » (acrylique sur papier) présente des caractéristiques semblables, sur fond de grisaille. Un « Homme assis », l'air accablé, la tête baissée, genoux écartés, s'effare en contours et en volumes estompés, comme au bord de la disparition, livré à l'opprobre de vivre, tandis que la « Blessure », flaque de sang sombre sur fond blanchâtre, en forme de triangle irrégulier, comme enserrée par deux mains ocre en haut et en bas de la tache (tentative chimérique pour retenir la vie qui s'écoule), se répand hors de l'être impuissant à la retenir. La plaie s'est généralisée : l'homme en est au-delà de toute écoute possible : c'est la fin. Ce n'est même plus le visage *oblitéré* des « Portraits » de 1984, comme ces têtes noircies à l'encre sur une photo de groupe d'où l'on a voulu exclure un figurant devenu indésirable. Ici, plus de figure humaine, plus de forme, de re-connaissance possible : il ne reste que ces deux mains impuissantes à endiguer le flot du sang qui se répand. Et pourtant, la brutalité tragique de cet instant suspendu ne provoque aucune répulsion, comme si l'absurdité de la disparition finale et inéluctable se faisait chuchotante, presque séduisante : « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille »... Richard-Max Tremblay a encore certainement des choses atroces à dire, en douce, l'air de n'y pas toucher.

* * *

Depuis 1980, Isabelle Leduc s'est mise au papier, après avoir travaillé sur les fibres textiles (tissage, tapisserie). Elle refabrique littéralement la matière qui lui sert à formuler ses propositions actuelles : remettant en pâte le papier brut utilisé au départ, elle colore la masse de ce matériau primaire

pour ensuite assécher le magma obtenu en lui conférant sa forme définitive, sur de légères armatures de fines baguettes aiguës. Ces carquois, fétiches, trophées tribaux, boucliers, gibecières, renvoient fatalement au mythe séculaire, à quelque primitivisme mystérieux, à toute une archéologie suggérée. Le papier ne cesse jamais de s'annoncer comme tel, et parfois suscite l'idée de la peau, du cuir venus de siècles révolus, produit de quelque fouille en terres improbables. Le tranchant, le pointu expriment une force et une violence tempérées par la fragilité des structures et le raffinement des tonalités usées, éteintes, *passées*. Alors que la production montrée en 1984 était plus « architecturale », les œuvres de 1987 – toujours à la Galerie 13, en septembre-octobre derniers – sont davantage *portatives, domestiques*. Dans *Le Nouvel Observateur* (l'*Obs de Paris*, 12-18 juin 1987), France Huser parle de « reliques » venues du fond des temps, chuchotant des langages disparus : l'ambiguïté même est fascinante, du vertige archéologique à l'idée de la contemporanéité absolue de ces pièces légères, aériennes, et pourtant lourdes de symboles perdus, d'une emblématique à jamais indéchiffrable. « J'essaie de faire parler tout ce que ce matériau contient de sensualité brute » confie l'artiste à F. Huser. À ce niveau encore se joue une ambivalence du palpable, de l'appel du toucher, de la caresse, et d'une froideur hiératique, lointaine, d'une inviolable « sacralité ». Ces objets intemporels affirment leur présence avec une force insidieuse : leur *évidence* tranquille s'impose à quiconque n'est pas insensible aux vestiges du sacré qui affleure ici et là dans certaines productions d'aujourd'hui. On peut sans doute aller jusqu'à songer à une sensualité mystique, pure et trouble à la fois, qui émanerait de ces matières et de ces formes curieuses comme des accessoires culturels dédiés à des divinités englou-

ties dans les sables mouvants de l'histoire. Restes précieux, impossibles à décrypter, et par là justement obsédants, ces papiers renouvellent sans cesse l'interrogation lancinante : d'où venons-nous ? quelles sont nos véritables racines ?

* * *

Du côté des livres d'artistes, deux réalisations récentes, bien que sur des registres très différents, méritent d'être signalées. Le premier ouvrage est l'œuvre de Lucie Lambert et du poète Robert Bringhurst, paru à Vancouver en 1987. Lucie Lambert n'est pas une inconnue, tant s'en faut : elle a déjà produit quatre livres somptueux avec des écrivains d'ici. Le premier, *Frayère*, en 1976, comportait des textes d'Yvon Rivard ; *Le Prince et la ténèbre*, avec un récit de François Ricard, date de 1980. *Aléa*, en 1982, était accompagné de poèmes de Réjean Beaudoin ; et *La Naissance des nuages* a paru en 1984, avec de brefs poèmes de Jacques Brault. Toujours, les dessins ou les gravures *précèdent* les textes qu'ils inspirent et qui viennent prolonger, en quelque sorte, la vision de l'artiste. Pour elle, cette forme de collaboration très étroite assure « une unité, une logique, une interprétation de l'image », créant « un rythme, une progression... une séquence qui lie le temps et l'espace ». Cette fois, il s'agit d'un livre à la japonaise, aux pages repliées en accordéon, qui se déploie de façon à ce que l'ensemble de la séquence soit visible simultanément. Au format 20x26 pouces, chaque exemplaire comprend onze gravures sur bois réalisées à partir de dessins à l'encre de Lucie Lambert et tirées à la main sur papier du Japon par Masato Arikushi, à Vancouver. Onze exemplaires de tête renferment un dessin original et une miniature en argent encuvée dans l'emboîtement de Pierre

Ouvrard; quarante-quatre exemplaires « courants » s'ajoutent pour former l'ensemble du tirage. Trente-trois planches ont été nécessaires, et quarante-trois passages, pour réaliser les onze gravures de *Conversations with a toad*, selon la technique dite Ukiyo-e, qui permet d'atteindre une très grande subtilité dans les dégradés à partir de la seule encore noire utilisée par le graveur qui varie l'intensité des noirs et des gris en jouant de la surface des bois. C'est en travaillant avec Bill Reid, le célèbre sculpteur Haida, il y a environ quatre ans, que Lucie Lambert en est venue à concevoir le projet de ce livre. Il lui avait suggéré un jour de sculpter un crapaud; elle s'est prise au jeu, allant même jusqu'à acheter un crapaud qu'elle a gardé un an et demi, s'engageant dans une sorte d'auto-analyse spontanée: « Vivre avec cet animal a été pour moi une façon d'appivoiser mon petit crapaud intérieur: au-delà de la répulsion, on trouve une sorte de trésor. Quand vous avez pu affronter la laideur, l'affreux, vous découvrez des dimensions inconnues en vous-même, et un extraordinaire pouvoir intime. » Ces onze états du crapaud vont d'un rendu « réaliste » de l'animal qui s'abstrait de plus en plus, jusqu'à se résorber en un « signe » de crapaud. Il serait évident, même pour celui qui l'ignore, que Lucie Lambert a étudié et pratiqué la calligraphie orientale. L'évolution progressive de ce batracien « glorifié » conduit à un état final qui suggère *l'esprit* du crapaud. Quant aux textes de Robert Bringham, écrivain prolifique et très connu du Canada anglais, ils témoignent de sa communion intime avec la nature: cette *fable* nous enseigne à « atteindre l'essence des choses, à travers les sensations; par la plante des pieds, à l'aide de l'œil au creux de nos paumes ». Il essaie de déceler « ce qu'il y a de commun entre les humains et le crapaud » à travers ces « conversations » qui ont plutôt la forme d'un monologue

du fabuliste. Le *silence* de l'amphibien s'explique peut-être par la « sagesse » millénaire de cet animal — qui en a vu d'autres... Toujours est-il que ce livre (fastueux à tous égards) est une très grande réussite d'une artiste passionnément engagée dans sa recherche singulière, et dont l'œuvre ne peut laisser indifférent (aux Éditions Lucie Lambert, Shawinigan/Vancouver).

* * *

Entreprise moins ambitieuse peut-être, à certains égards, le livre de Monique Voyer et Marcel Fortin, *Les grandes Eaux de l'Estrie*, comporte six eaux-fortes et autant de textes qui constituent une célébration des lacs et des cours d'eau de cette attachante région du Québec. Paru d'abord en tirage limité (20 exemplaires dont 8 hors-commerce), sous emboîtage de Pierre Ouvrard, les auteurs ont eu l'excellente idée de réaliser une édition courante au format réduit (200 exemplaires en français, 100 en anglais, signés et numérotés), grâce à une aide financière des Affaires culturelles. Il y a déjà un certain temps qu'on avait vu le nom de Monique Voyer : elle s'est surtout consacrée, ces dernières années, à l'enseignement des arts visuels au secondaire et au collégial, tout en continuant de travailler dans son atelier. Ici encore, c'est à partir des planches que le texte est né, inspiré par les légendes amérindiennes autant que par l'histoire, et débouchant sur une méditation actuelle devant les caractères particuliers de chaque plan d'eau. Les gravures ne sont pas sans rappeler le paysagisme semi-abstrait d'un autre artiste, André Bergeron, qui a illustré entre autres *Maria Chapdelaine* et *Le Survenant* en édition de luxe chez Fides. Le mouvement et la puissance de ces « grandes eaux » revivent avec force dans ces pages gravées d'une main vigoureuse, et qui témoignent justement d'une

expérience et d'un mûrissement d'artiste arrivé à la pleine possession de ses moyens. Ces paysages d'eau manifestent une longue osmose, une véritable méditation sur le réel : Monique Voyer affirme : « C'est en vivant ici, à Magog, en pleine nature, m'imprégnant de son odeur, de sa lumière, de ses formes et de ses textures » qu'elle est parvenue à interioriser ces images. Et elle ajoute : « Si j'étais restée à Montréal, jamais je n'aurais pu réaliser *Les grandes Eaux de l'Estrie*. » La sombre magie de ces eaux passe admirablement dans les six planches, portée également par les appellations d'origine dans la langue des Abénakis, avec le programme descriptif consigné dans ces vocables (Éditions Sylvédite, Magog, 1987).

* * *

Le clou des manifestations récentes en ce qui touche l'art actuel demeurera encore *Stations*, aux *Cent jours de l'art contemporain* (qui en étaient à leur troisième édition). Après *Aurora Borealis* et *Lumières* qui avaient connu en 1985 et 1986 un succès sans précédent pour de tels événements, le Centre international d'art contemporain de Montréal allait monter une triple exposition d'une richesse et d'une diversité extrêmes, au-delà du titre générique. Sur 4000 mètres carrés, dans les espaces en devenir de la « Place » du Parc, trente-quatre artistes majeurs, canadiens, américains et européens, étaient réunis pour présenter un panorama multiple de la production d'aujourd'hui. Parmi les Canadiens, quelques noms comme ceux de Jocelyne Allouche, Betty Goodwin, John Heward, Serge Lemoyne, Guido Molinari, Françoise Sullivan... Chez les autres : John Baldessari, Leon Golub, Sol Le Witt, Duane Michals, Brune Nauman, Daniel Buren, Francesco Clemente, Georg Baselitz... La pièce de résistance semblait devoir être la

suite de Clemente présentée pour la première fois en Amérique du Nord. Ces fameuses *Quatorze Stations* (en fait douze grands tableaux peints à New York en 1980-1982) constituent une sorte de quintessence du néo-expressionnisme pur et dur, à la violence hurlante, habités de fantasmes plus ou moins morbides, porteurs, au demeurant, d'une certaine banalité. Le traitement est cataclysmique, l'outrance même allant jusqu'à désamorcer l'effet, à la réflexion. Va pour ce «monument». Les deux autres volets de la manifestation, plus riches et moins univoques, offraient des ouvertures autrement significatives, à mon avis. Plus ou moins librement inspirées (tout comme la suite de Clemente, du reste) des étapes de la Passion du Christ, ces «Stations», dans l'ensemble réuni par le conservateur invité Roger Bellemare, illustrent le cheminement de l'être humain vers sa fin ultime. La «première chute», de Leon Golub, intitulée «Escouade blanche VIII», propose un lieu concentrationnaire, grand panneau de 3m² aux tons sanguinolents (personnage tombé, garde avec fusil, sur fond de colonnes doriques). La «deuxième chute», de Arnulf Rainer (Autriche), huile et photo sur bois intitulée «Oeil de verre», montre un visage éperdu, au regard halluciné, surmonté d'un nuage noirâtre qui dégouline de part et d'autre de la «face». La «troisième chute», œuvre sans titre de Marcel Lemyre, est constituée de trois petites formes en terre cuite, corps désarticulés fixés au mur, comme des ébauches. La «crucifixion» de Louise Bourgeois (États-Unis): deux jambes filiformes, en caoutchouc noir, de trois mètres de haut, suspendues sur un mur blanc, saisissantes comme un Christ roman. «Déposition», de Betty Goodwin, donne à voir un corps mort, supporté à l'horizontale, dans un abandon atroce, avec une force et une présence vertigineuses. Le «tombeau» de Duane

Michals montre Andy Warhol (photo), les deux mains cachant le visage («Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face...»), entré déjà dans le *trou noir* de la mort. Le tracé reconnu de ce parcours terrible devient un *alibi* parfaitement opératoire et constitue un prétexte stimulant pour rassembler des œuvres puissantes, à la charge terrible.

Il en va autrement des «stations» de Claude Gosselin, l'âme dirigeante des *Cent jours*. Il s'agit ici, davantage que d'une thématique commune, d'une série de réalisations monumentales qui provoquent des temps d'arrêt pour qu'on puisse *pénétrer* dans l'œuvre et s'en laisser *imbiber*. Certaines de ces réalisations sont du reste étroitement intégrées à l'espace qu'elles habitent ou qui les ont suscitées, et sont de ce fait (presque) fatalement éphémères, malheureusement. Comme la grande pièce de Sol Le Witt: vaste espace peint tout entier de formes orthogonales ou diversement angulaires, dans des gris, des noirs, des blancs: atmosphère diffuse de méditation, dans un lieu hors du réel; «temple» impressionnant de calme, d'immobilité, où l'on retient son souffle, où le silence s'impose. Jocelyne Alloucherie organise un lieu onirique, sombre, «paysage» inquiétant, avec un *autel sacrificiel*, des formes dont l'affirmation tranquille s'impose. Rebecca Horn (Allemagne de l'Ouest) présente «Pendulum with black bath»: long pendule qui griffe la surface d'un bassin rectangulaire à l'eau noire, traçant un signe voué à disparaître pour renaître inlassablement. Le *Rotondo* de Françoise Sullivan est une réussite particulièrement brillante: grande pièce ovale qu'elle meuble de deux murales incurvées, l'une aux nuages colorés, grandes taches lumineuses en nuances chaleureuses, vivantes; tandis que le pendant est en grisaille modulée, orageuse, et jusqu'au sol où s'étalent des ramures, des feuillages sur lesquels on

marche avec circonspection. On souhaiterait que cet environnement puisse trouver un lieu permanent, pour que ne soit pas perdu ce micro-climat heureux, gratifiant.

Loin des expositions tapageuses (et tape-à-l'œil), des foules rameutées à coups de publicité racoleuse, cette troisième manifestation des *Cent jours de l'art contemporain* a encore une fois donné à voir des œuvres très fortes, dérangeantes, réunies au terme d'une organisation parfaitement concertée, intelligente. On n'a qu'à souhaiter que cette manifestation puisse vivre longtemps, animée du même souffle, offrant à Montréal, entre l'été et l'automne, un ressourcement et une mise à jour de ce qui se passe de plus significatif sur la scène de l'art international aujourd'hui.



LES *du RANG*

A
a
h
ca
de
se
ou
di
ave
ran
de
une
la
tran
d'ar
San
cro

LES *du* RANG

Louis-Edmond Hamelin

À Clément Marchand,
écrivain et éditeur

Au niveau de la langue commune, *rang* constitue une entité ancienne plongeant ses racines dans l'allemand et le francique *hring*. Des contextes pré-français, sous forme *rin* et dans l'acception spécifique d'un habitat aligné à la bordure de la forêt, datent des XIV^e et XV^e siècles; ces faits situent le mot en ce sens par rapport à sa future aventure nord-américaine. En outre, la chose, sous d'autres vocables, était connue dans divers pays, tels les Pays-Bas et la Pologne.

C'est ce type d'habitat aligné qui débarquera à Québec avec les colonisateurs. Dès 1664, alors que le nombre total des rangées de lots était encore très faible, les Jésuites se vanteront de leurs «trois rangs d'habitations», à Sillery. De 1850 à 1950, une québéçisation intensive de la chose et du mot se fera dans la Plaine du Saint-Laurent et ses bordures. Après 1950, les transformations rurales vont commander des diminutions d'emploi de *rang* ainsi que des réaménagements dans les familles lexicale et sémantique du mot.

Rang d'habitat, nom masculin, s'emploie en langue courante, dans la littérature et les arts, en langues de spécialité

et en toponymie. Un dictionnaire de langue présenterait quatre sens :

1 [un rang] Écoumène rectangulaire comprenant une série de lots agricoles allongés et dont les résidences sont alignées le long d'un chemin de front. *Un rang de rivière.*

2 [le rang] Ensemble de la population vivant dans une telle rangée. *Le rang se rendait à la messe.*

3 [rang] Se dit d'un individu à déprécier. *Pas étonnant, il sort d'un rang!*

4 [les rangs] Totalité des établissements alignés, dans un territoire donné. *Les rangs de la paroisse de Sainte-Anne, au-delà de l'agglomération villageoise.*

Note encyclopédique. Le mot a de nombreux synonymes dont *côte* et *concession*, mais toutes les côtes et concessions n'équivalent pas à des rangs. Une *route* ou une *montée* (en principe, sans résidences) réunit perpendiculairement des chemins de rang. Ne pas confondre *rang* et *chemin de rang*.

Curieusement, le phénomène «rang», si fondamental dans l'histoire culturelle du Québec, a peu inspiré les auteurs, même ceux du terroir; c'est du moins le cas au niveau des titres des ouvrages, si l'on excepte le syntagme : *École de rang*. Dans les œuvres où l'on devrait s'attendre à le trouver, quarante pour cent d'entre elles ne parlent ni du mot ni de la chose, et un autre vingt n'emploient pas *rang* pour décrire le fait; l'absence de l'entité lexicale semble davantage refléter une véritable exclusion qu'exprimer une force passive dans l'expression.

Quand les écrivains utilisent le mot, ils s'en tiennent, dans presque la moitié des énoncés, à la fonction élémentaire de la localisation de leurs personnages. De plus, la majorité des auteurs n'ont exprimé qu'une matière «rangique» éclatée;

ils ont davantage parlé d'un lot, d'une ferme, d'une maison, d'une école, d'une famille, d'un toponyme que de l'aspect communautaire, intégré, des constituants physiques, humains et mentaux du rang, bref, du rang d'abord.

Côté poésie, seuls quelques vers lui sont consacrés et le mot n'apparaît guère en syllabe finale, effacement qui peut être lié au fait que peu d'autres entités (comme *sang*, *étang*) permettent de bâtir une rime lexicale riche. Semblable discrétion s'observe dans les chansons. Quant aux peintres et aux photographes, ils ont été moins avares mais rien dans les arts n'équivaut aux milliers de documents des arpenteurs, des toponymistes et des locuteurs de tous genres.

Trois circonstances aident à comprendre la réserve des littéraires québécois à l'endroit du rang (au sens d'habitat rural). D'abord, dans la langue de l'Hexagone, avant les dernières décennies, n'existait pas l'acception canadienne; afin de parler français, beaucoup d'écrivains d'ici préféraient à *rang*, *côte*, *seigneurie*, *campagne*, *hameau*, *bocage* et *village*, malgré les dénivellations de signification. En deuxième lieu, de 1850 à 1950 environ, le rang eût pu trouver avantage de la fièvre du terroir mais celle-ci a été noyée dans une idéologie politico-religieuse centrée sur le cadre prééminent de la paroisse. Ainsi, même au plan du plus pur réalisme, le sujet en bloc n'a pas été abordé; il n'existe pas d'œuvre romanesque où le cadre exclusif répond à la notion de «rang»; certains écrivains ont cependant montré l'unité des alignements ruraux. Enfin, plus tard, quand la littérature québécoise entrera dans une phase critique, évaluatrice, intérieure et adulte, le rang sera de nouveau défavorisé en subissant sans distinction la condamnation de toute la ruralité passéiste précédente. Les thèmes de la ville et de l'indépendance n'ont pas servi non plus

le rang comme sujet. Durant la totalité de ces deux âges littéraires, les façons imaginantes du rang auraient « été brimées ». Personne ne semble avoir choisi le thème de l'éloignement associé au rang comme facteur propre à sa découverte, à son approfondissement intérieur*.

L'essai poétique qui suit s'inspire de trois types de sources : une association personnelle avec divers milieux ruraux, la lecture de centaines d'œuvres québécoises et une recherche sur la notion de « rang » au département linguistique de l'université Laval. L'auteur a l'intention de traiter la matière tant au plan « physique », descriptif ou du réalisme qu'au plan mental et fictif. Il propose d'abord le patronyme *du Rang* et d'autres néologismes qui exploitent des termes techniques comme *cordon*, *trécarré*, *rang*, *portage*, *étable*, *drave*, *boulé*, *catalogne*, *mamelmont*, *poudrerie*, *skidou*. En outre, en plusieurs endroits, des énoncés et des expressions reprennent ce que la littérature a laissé ; pouvoir les identifier fournirait aux lecteurs un excellent exercice. L'histoire imaginée des *du Rang* se déroule des premières concessions de lots, au XVII^e siècle, jusqu'aux derniers cantons agricoles de l'Abitibi, vers la

* Depuis Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1846), Guillaume Lévesque (1848) et Antoine Gérin-Lajoie (1862), une centaine d'écrivains ont cependant parlé du rang ; parmi eux : Arthur Buies, Louis Hémon, Adolphe Nantel, Claude-Henri Grignon, Adélard Dugré, Félix-Antoine Savard, Ringuet, Germaine Guèvremont, Madeleine Ferron et Pierre Perreault. Certains poètes comme Clément Marchand rendent l'écologie du rang mais sans utiliser le mot.

La période littéraire qui contribuera le plus aux notions de *rang*, sera celle de 1925-1955 où l'on verra s'accroître, au-delà de la fidélité usuelle à l'endroit des quatre éléments du système (terre, chemin, maison et gens), soit une dimension critique de la pénible voie de la terre soit la personnalité mentale du rang.

moitié du XX^e siècle ; apparaît ainsi un genre d'épopée à la fin tragique. La facture du poème est celle du vers libre mais elle est fixée sur l'utilisation exclusive de rimes phonétiques assonnant avec *an*, *am*, *en* et *ean*, contrainte qui, d'une part, permet une étonnante diversité et, d'autre part, se fait l'écho psalmiste des alignements répétés à l'infini. La série des dix-huit poèmes exprime trois préoccupations du rang au Québec : l'évolution historique d'une mer de rangs dans le paysage, l'art de vivre du « rangien » et l'aspect imaginaire que l'on a attribué au phénomène.

PARENTÉS DES *du RANG*

«Vieux pays», ancêtres des rangs :
colonisation en ligne dans les bois normands,
dans polders, fronteau en *wegdorpen*,
en Allemagne, *reihen* –
siedlung, tous *dorf* en allongement,
Pologne, et autres pays en faisant autant,
d'habitat linéaire témoignant ;
depuis le Moyen Âge, mots *hring* et *rang*.

Descendants des Gaulois ou des Francs
avec honneur et courage la patrie quittant
de par serment à Saint-Maclou de Rouen
suivant les coutumes de Paris ou d'Orléans,
rêvaient de tout un royaume d'arpents
tout *carreautes* de *Grands Rangs*,
bien loin de la misère, au-delà de l'Océan.

Marie Concession et *Jos du Rang*
noms et prénoms se transmettant
alias *Durand*, *Durant* et *Duran*
cousins des *Laurent*, *Parent* et *Dandurand*
peut-être des *Tourangeau*, *Granger* et *Morand*
des *Béranger*, *Rancourt*, *Garant* et *Corcoran*,
tous gens de bon sang
aimant se *tirer un rang*

Sera pas dans la parenté, le sire *Durham*.

ARCHIPEL D'ALIGNEMENTS

Archives révélant
Nouvelle-France établissant
forts, bourgs et alignements ;
avec des *Savoie*, *Cormier* et *Leblanc*
en Acadie d'abord, côtes rangeant
sur Golfe, *Chemin de Shippagan*
et le *Grand Raing* de l'histoire Ferland,
À Miquelon, *Ruisseau d'la Mère Durand* ;
en Pays d'en Haut, les *Millerand*
et autres rangées s'éparpillant
au lac *Mitchigan*
à la *Baye des Puants* ;
les *Durant* louisianant
bayous contournant.

En Canada le plus souvent,
créant des « French Settlements »,
Anglais, ainsi, les désignant
depuis la côte française du *Newfoundland*.

EN QUÉBEC D'ANTAN

EN DÉBARQUANT

Après des lunes de *batimens*
d'une traversée remplie de mourants,
navires ennemis menaçant;
sur les battures accostant
enfin débarquant
sur les bords du Saint-Laurent;
au *Cap des Diamants*
Champlain géographiant;
bois partout murant
ours dévorant
c'neiliers piquant.
Autochtones surveillant
scorbut craignant,
paroles gelant
prochain hyver durant;
frayeur du martyr *Lalemant*.

Revoir la France espérant
à Dieu s'en remettant.

TOUTES COSTES RANGEANT

Nonobstant,
Paris concédant,
arpenteur au *rhumb de vent*
Seigneur à l'arrentement
rotures établissant
enclore mitoyennement;
voies tout par devant
aux limites *trécarrant*
les lots *cordonnant*
fixant tenants et aboutissants;
système *rangique* à quatre éléments:
terres, chemin, maison et gens.
Les habitations deviennent *de rang*.

Au *Pape Noir*, jésuites *Relationnant*
Marie de l'Incarnation *Lettrant*;
terres aux soldats de Carignan;
filles du Roy à l'avenant,
non venues pour le Couvent.
Que dans les chansons, les belles au bois dormant!

Sa Majesté éditant:
bourgs préférant,
Talon contre l'alignement;
le peuple préfère le rang
victoire de l'*habitant*,
au long du fleuve géant.

EN PROFONDEUR PÉNÉTRANT

Dans les profondeurs pénétrant
about de la forêt en montant
par *ronds de fesse* et par crans
vers les *baisseurs* jusqu'à l'étang,
cours d'eau *affourckant*
rapides inconnus sautant
sur le dos *portageant*
quart de fleur bien pesant
Jos, « nom de Dieu » invoquant ;
abatis consumant
cailloux enlevant
dans la *ligne*, *digue* construisant ;
avec bœuf essouchant
au *diable* ou cabestan,
tous travaux éreintant
du levant au couchant.

Essarts s'étendant
terre neuve faisant
sol promettant
en saison labourant ;
semant les nouveaux champs
à la volée en marchant ;
au *four banal*, pain dorant,
à la *brimballe*, eau puisant,
savon et *perlasse* fabriquant,
p'tits fruits ramassant.
La *Marie* accouchant

le desservant baptisant.

Nouveaux établissements
honneur aux deuxièmes Rangs.

LIBERTÉS APPRÉCIANT

Libertés appréciant
coureur de bois s'obstinant
ne pas rentrer dans le rang
couche indienne obsédant
eau de vie: carburant;
Jésuites s'énervant
en haut lieu dénonçant.

Colon s'en va chassant
zigzaguant à pas lent
d'être vu évitant,
mousquet à portée de l'élan;
sans cesse braconnant
peaux de fourrure apprêtant
castor bien payant
canard abbatant;
au croc et *verveau* pêchant.

Au loin s'esquintant
poussières d'or ramassant
pour tout perdre bien souvent.
Le beau grand, enfin revenant
fait frémir les filles du rang
mais l'appel du large le reprend.

Être émigrant
pour faire *d'la grosse argent*;
mettre la ferme à l'encan
les avoirs au plus offrant;

par les *gros chars* s'exilant.
Affaires désappointant:
emploi, non sur le champ
dollars gagnés chèrement
fact'rie assourdissant
comme débardeur s'éreintant
d'ennui à petit feu mourant;
revenir, bien gênant!
mais la face sauvant
en s'installant dans autre rang.

RANGS DOUBLES ÉTABLISSANT

Colonisation s'étendant
maison en *pierres de champs*
remplaçant premier camp.

Dérangés, en charrette arrivant,
en petites *cadies* s'établissant
tel Saint-Jacques d'Achigan.
Grants par Haldimand
Anglais *townshipiant*
par *ranges* subdivisant,
grands domaines se permettant
en colonisateur conquérant,
lots de *clergy* réservant
Indiens dans *Réserves* refoulant.
Bas-Canada *concessionnant*
en soccage commun et franc
aux forêts s'attaquant
tel *Paul Bunyan* ;
au *stone-boat* épierrant ;
terres de deux cents acres s'achetant
à des prix exorbitants.

Roads par le gouvernement
prêtres *missionnarisant*
rangs doubles prévoyant
chemins encore cahotants ;
grain sur grain sans assolement
assure haut rendement

mais sol arable s'épuisant;
à la ferme *gros roulant*
de *grands bâtiments* élevant
foin et paille engrangeant;
tout passe au feu bien souvent.
L'été, animaux pacageant
dans *planches de refend*
mais clôtures sautant
pour atteindre meilleurs champs;
l'*habitant*, *pagées* consolidant
broche piquante rajoutant,
mais son *p'tit beu* jalousant,
voudrait bien en faire autant.

Ainsi, une débauche d'alignements
de part et d'autre du Saint-Laurent
s'étale des *ranges* de Saint-Armand
jusqu'aux champs de Manicouagan
mais n'atteint pas Natashquan.

Québec, pays du monde le plus en rang:
des paysages au tempérament
l'aurait-il été tout autant?

EN TOUTES SAISONS BRICOLANT

En toutes saisons à plein temps
suivant le firmament :

durant l'hivernement
pays tout en blanc ;
à la cuisine s'empiffrant,
bois courant et fendant,
chemin *levant* ou *roulant* ;
l'isolement allonge le temps.

Enfin, rendu au printemps
glaciel débâclant
routes *défonçant* ;
près des *cabanes* entaillant,
qu'après Pâques, *bec se sucant* ;
puis, mois de Marie aimant.

En été, étouffant
petite cuisine utilisant,
foin dans *tasseries* empilant,
chemin *poussiérant*,
moustiques malendurant ;
pleine vie au cœur des amants.

Aux jours déclinants,
érables tout en sang
récoltes entassant
animaux *stabulant*
car *engel* menaçant ;
mois des morts, âmes remuant.

DE TOUTES MISÈRES SOUFFRANT

Au besoin, *Jos* artisan
Randonne lieux environnants
comme crieur d'encan
cochon saignant
scieur de gang
au *horse pow*, sarrasin battant.
À l'occasion colportant
flair de Normand
des marchés au courant
au village, commerçant
bétail maquignonnant
avec ou sans *warrant*.
L'été, *gratte patronneuse* passant
gravelle charroyant ;
l'hiver, chemin ouvrant,
ranges pour rencontres prévoyant.
Aux chantiers périodiquement
jobbeur entreprenant
bûcheron *ostiant*
pitoune entassant
sans peur, dravant
chantant *bang sur la rang*
bonnes gages honorant
manger *gargantuan*,
toute la *nuite*, poux attaquant.
Pendant ces déplacements,
Marie demeurée au rang

au *train* s'*effiélant*
d'une grosse famille s'occupant
sur métier *catalognant* ;
le soir tombant
inquiète et pleurant
« seule, seule », s'ennuyant ;
mais sans lumière, du *chassis* évaluant
le rodage des soupirants.

L'ABITIBI EN TERMINANT

Emparons-nous du sol, cent ans de slogan
tous les pouvoirs claironnant.

Après le Lac-Saint-Jean,
conquête du *Nord*, se poursuivant;
les villes, la Crise affamant
politiciens réactivent leurs plans
de terres de *cent arpents*
par *cantons* de dix rangs;
l'Abitibi agricole s'agrandissant
Félix-Antoine Savard encourageant
familles par *Transcon* arrivant;
colonies entre *corps morts* se dressant
à tous risques, climatiquement;
p'tits octrois touchant
après pénibles défrichements;
d'abord, beau bois coupant
changer de lot pour en faire autant.
La *misère noire* tout le temps
plus de rêves chez l'habitant.

Guerre de 39 arrivant,
prospérité, de nouveau s'offrant
fièvre de colonisation s'éteignant
lots désertant
fermeture de nombreux peuplements
forêt vers la maison revenant;
tristesse de tant de repliement:
« Seul le fanal me restant »
Dans ces jeunes rangs, déjà mourants.

VOIES ET VOIX DE RANG

BRAVE ÉCOLE DE RANG

Héroïque *École de rang*
bien située dans le mitan
parents/commissaires engageant
maîtresse pleine de dévouement;
ses amours sacrifiant
ses peurs dominant
ses humeurs contenant
pour salaire d'indigent.
Des générations *du Rang*
apprennent à se mettre en rang
puis à lire, laborieusement
leçons d'agriculture recevant;
au pupitre, souvent absent;
rhume, et travail aux champs;
devoirs *à la lampe* faisant;
à l'église, messe servant
au *catéchisme marchant*
le curé, vocations dépistant;
monsieur l'Inspecteur visitant:
grand congé attribuant
de monter de classe décidant.

Système plutôt décevant
mal appuyé par les payeurs des rangs
et députés du Parlement.

D'ADON,
BON VIVANT

D'adon,
bon vivant
Baptiste, toujours fringant
cherche la rose du rosier blanc
hommes et *créatures* se désirant,
se découvrant et s'aimant
dans les granges et les champs
aux limites du *Bois Blanc*
ou l'arrière du *Rest-o-Rang*.
Pendant le Carême s'abstenant.

Les jeunesses de rang
à Noël pour la vie s'engageant
publication des bans;
sans empêchements?
mariage au printemps
la vierge tout en blanc;
ne pas perdre de temps
se coucher *au plus sacrant*
faire beaucoup d'enfants
progéniture pur-sang.
Curé jubilant.

Whisky du *Pied du Courant*
ou dans l'ombre *bagossant*;
chez *Jolifou*, coude levant
la *compagnie* saluant

au *caribou* et *p'tit blanc* ;
dans les veillées de rang
violoneux entraînant
reel dansé en frôlant
la *baguèse swignant* ;
encore *un boire* s'envoyant
les *Marie* des autres *bâdrant* ;
les Laurent Durant
chansons salées fredonnant,
enfants s'en promettant.
L'homme de Dieu *s'encolérissant*,
de nouveau condamnant
mais *Jos* toujours recommençant,
car penchant pour le *frivolant*
et l'ordre de Bon Temps.

Genre de vie ennuyant
Dans cet ancien temps ?

AVEC ART, *CHOUENNANT*

Avec art, *chouennant*
avec parents et passants ;
au magasin général, bavardant
allant *sus le sens du vent* ;
dans maisonnée remplie d'enfants,
le passé rappelant ;
politique discutant
portrait de Laurier dominant
de Riel se souvenant ;
avec Irlandais bataillant
fiers-à-bras *boulant*
avec ou sans Montferrand,
jusqu'en Cour, clôtures chicanant.
Foyer accueillant
à tous *coureux de rang*
faisant taire chien méchant
soupe et coucher offrant ;
en retour, le mendiant
histoires et courriers racontant
ou, par malheur, sort jetant.

Toujours ménageant ;
fierté de payer comptant
mais, dans les poches, *pas d'argent*
plus endetté que pesant ;
prêteur oppressant
à la Toussaint, comptes réglant ;
si autres arrangements,

homme d'Église endossant.

Par notaire ci-devant
faisant testament
passent l'héritage au *couchant*
un *sauveur* succédant;
au village se retirant
sur petit *emplacement*
le *vieux gagné* mangeant
toute la lignée recevant.

DIEU ET DIABLE ASSIÉGEANT

Tous les descendants
de *Jos* et Marie du Rang
en Dieu sûrement croyant
vivant chrétiennement
ayant le *Manuel des Parents*
pénitence à l'Avent
carêmant un mois l'an
à la *Croix du Chemin* se découvrant
sus l'*clocher* paroissial s'orientant
au courant des Commandements
invoquent Notre-Dame-des-Champs,
procession derrière le Saint-Sacrement,
les *sept scapulaires* recevant
respectent la Saint-Jean;
dans les grands bois, *Ave* égrenant,
prières en famille récitant
devant Cœur de Jésus saignant;
par soir de méchant temps
tonnerre grondant?
cierge allumant
eau bénite aspergeant;
le dimanche, en vue dans le banc
fait tomber d'*l'argent* sonnant;
devant l'Enfant s'agenouillant
fredonnant le *Minuit* d'Alphonse Adam;
font Pâques régulièrement;
se laissent parler du Vatican,
en zouaves, se déguisant.

À l'Église, fils et fille offrant
suivant la nature des sédiments,
l'Évêque ordonnant
met en liesse tout le rang
l'oncle le curé voit remplaçant.
Pas sur terre pour *faire d'argent!*
de la *bonne mort* s'assurant
en payant sa vie durant;
toutes indulgences accumulant.
Cheval au trot pour doubler Anglicans;
évitent protestants
mort aux francs-maçons jurant;
au Cap *pèlerinant*.
Se croient bons pratiquants.

Mais le Diable assiégeant.
Par *chasse-galerie* voyageant
pour calmer *blondes* de tourments;
à des *mitaines* adhérant
si *l'culte* ne se fait pas dans *l'rang*;
sur la dîme trichant,
réputation d'autrui grignotant.
Prêtres sermonnant,
péchés de nouveau confessant
Grand Manitou encore pardonnant.

Et, en expirant,
rassemblant les enfants
par décès sanctifiant
Extrême-Onction recevant
ciel méritant,
mais Purgatoire en attendant!

TEL EUCHARISTE MOISAN

Écritures révélant :

Euchariste Moisan

Vézine de Batiscan

Lorenzo Surprenant

tous les *Jos Connaissant*

Tipite Vallerand

brigant, *Le Grand*

l'abbé *Surprenant*

Robillard, Alban

l'oiseau migrateur Vincent

le malheureux *Père Deschamps*

le protestant *Bob Carignan*

Marie-Louise des Champs

la *Genest*, son fils cherchant

l'inattendu *Survenant*

de téméraires *Prétendants*

le symbolique *Juif Errant*,

sans compter les *Ti-Jean*

tous personnages issus des alignements.

Des titres exprimant :

Voyages de Lahontan

Chemin faisant

L'enfant

Claude Paysan

Conscience de croyants

Trente arpents

Pays sans bon sens

Les Courriers de Marchand

Le Survenant

Le Canadien errant

Les Fils du Saint-Laurent

L'École de rang

Hortense du Septième-Rang

Le Débutant

Une mine d'argent

Un seul poème sur le rang.

MILLIERS DE DÉSIGNANTS

Noms de lieux attribuant
du Premier au dernier rang,
par milliers, les désignants :
toutes les rangées des *du Rang* ;

puis, *Rang Dequen*

Village-à-Beauchamp

Les Quarante-Arpents

les *Petit-Rang*

la *Côte de Batiscan*

la *Route du Lac-Blanc*

le *Chemin du Gouvernement*

la *Montée des Éboulements*

le *Cordon du Rapide-Blanc*

le *Ruisseau du Saint-Laurent*

la *Décharge du Rang*

le *Rang du Bois-Franc*

l'*Anse de l'Étang*

le *Canton de Brochant*

le *Rang Vivian*

les *carrés de Saint-Alban*

le *Rang G de Montauban*

le *Coin-du-Banc*

À Sainte-Anne, les *Sept-Crans*.

Arpenteurs, rangées numérotant

jusqu'au *Quatorzième Rang* ;

d'Hébertville, le *Dix-huitième rang*

ici, le *P'tit Deuxième [Rang]*

là, le *Grand-Neuvième* [Rang],
mais autres noms par résidants.

L'anecdote inspirant :

Rang des Payant

Rang des Vents

Lac Écartant

Le Virant pour Vieux-Rang

P'loteville et Mamelmontant ;

dans *Bellechasse, Vitcontent ;*

Cul creux et Ruisseau des Chiants

Scotch Concession devenu *Rang,*

le *Rang-des-Écœurants !*

et la *Décharge du Derrière du Troisième-Rang.*

Termes populaires, religion remplaçant
vrais et faux Saints envahissant :

Saint-André-du-Lac-Saint-Jean

dans *Stoneham, Saint-Venant ;*

Saint-Amour, Saint-Pourri, Sainte-Toutoune dans les rangs

Saint-Grelot, Saint-Amateur, Saint-Câlis, spontanément,

Saint-Machoire, issu d'*Ashuapmushuan*

Sartigan devenu *Saint-Igan.*

Que de Saints encombrants !

ET MAINTENANT

VISIONS S'OPPOSANT

Deux visions s'opposant
révélant aspects du dedans.
L'une enthousiasmant :
sol et forêt nourrissant
indépendance des *habitants*
au loin regardant
volonté d'être vaillants
esprit conquérant
sur leurs *terres* régnant
genre de vie gratifiant ;
gens bien pensant
qui tiennent toujours au rang.
Quand l'écho des *voix de rang*
et les humeurs des rangs,
au travers des branches murmurant,
le « pays de Québec » sort triomphant.

L'autre vision, tout en cause mettant :
système exploitant
ces braves gens des rangs ;
mauvais temps, trop souvent
récoltes menaçant ;
la neige, des mois *poudrant*
imposant l'isolement ;
clôture partout limitant

lisière du bois enfermant
bien *pesant sus l'tempérament* ;
urbains intimidant
l'habitant-chien-blanc
en parlant d'*épais des rangs*.
Routes et chemins toujours invitant
à prendre la clef des champs ;
la ville attirant,
jeunes s'imaginant
pas de bonheur dans les rangs ;
Eutrope, trois ans se résignant.
Au bout des alignements,
ai-je perdu mon temps ?

LES DESCENDANTS DES DESCENDANTS

D'après *aveux et dénombrements*,
les descendants des descendants
trois siècles durant,
sur lots désappointants
autant restant et endurant
que partant et errant;
parfois, du lointain, revenant.
Pour le *frança*, combattant.

Et maintenant,
terres abandonnant
tout le bien fout le camp
et les champs retournant
à la « forêt confuse » d'antan;
jeunes en partant
laissent maisons sans vivants;
ainsi, des milliers de rangs
rang par rang
vont à l'emporte le vent.
Dans d'anciens *chemins de rang*,
sportifs *skiant* et *skidouant*
l'été, *pédoroulant*;
campagne se transformant
cultures s'industrialisant;
par l'accueil d'estivants
nouveaux courants circulant.
Église se désolant.

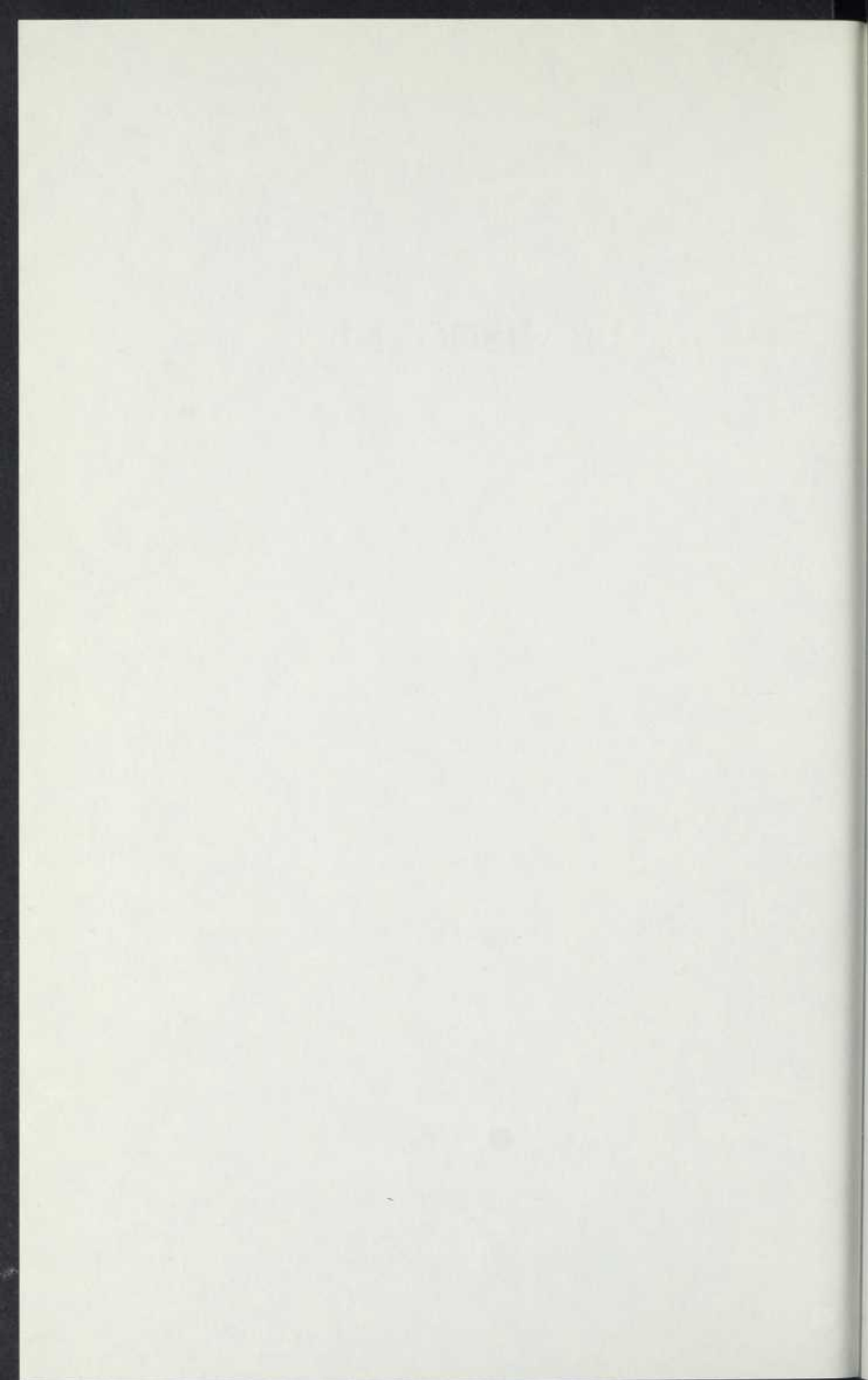
Signes de la mort du rang?
chant du sol languissant
car moins de bon sang
d'*habitants* et d'enfants.
Le Québec, se souvenant
de ses millions de *du Rang*
pénètre plus avant dans le mythe du rang.

été 1986.

*Petite-Rivière-Maskinongé, Saint-Didace Boulevard Sainte-Marguerite,
Trois-Rivières*

*Troisième Concession de Fossambault, Sainte-Catherine
Rang Saint-Joseph, Sainte-Christine, Portneuf
Chemin du Roy, Saint-Augustin-de-Desmaures.*

LE MISOGYNE



LE MISOGYNE

Noël Laflamme

— Il ne me reste plus qu'à me faire seppuku!, hurla l'homme.

Un attroupement se forma aussitôt sur la place publique autour de ce petit homme sale et hirsute qui faisait plus vieux que son âge et qui menaçait de se faire seppuku. Pour un citoyen de basse extraction, et il en était de toute évidence, le fait était plutôt rare. Quand les spectateurs furent rassemblés et qu'il les jugea suffisamment nombreux, l'olibrius répéta sa menace sur un ton décidé devant un auditoire impassible qui n'avait manifestement nulle intention d'intervenir :

— Je vais me faire seppuku!

Omi, c'était son nom, s'agenouilla. Il joignit les mains sur son arme. Ensuite, il leva lentement ses deux bras allongés devant lui, à la hauteur du front.

Omi était né Nippon au tout début du dix-septième siècle, sur l'île de Kyûshû, dans la ville de Kagoshima. Le daimyô Tokugawa venait de vaincre ses derniers seigneurs ennemis. Quelques années plus tard, le fils du vainqueur, Hidetada, allait commencer son shôgounat. Une première tentative de conquête de la Corée par les Nippons avait échoué quelques années auparavant. Une ère de paix et de prospérité s'annonçait. Quelques Jésuites s'étaient déjà établis au pays. Dans le sillage des missionnaires étaient venus des marchands portugais qui par l'odeur du gain alléchés se risquaient à de longs et périlleux voyages sur des mers encore partiellement inconnues.

À cette époque, dans cette lointaine contrée, les mœurs et coutumes différaient radicalement de celles qui avaient cours dans les populations européennes. Le sens du devoir, à tous les échelons de la société et dans toutes les classes sociales, était sacré. Le sévère code d'honneur, le bushitô, qui régissait les rapports entre les samouraïs et leur daimyô, était respecté rigoureusement. On accordait, alors, une importance bien relative aux vies humaines. Les samouraïs étaient des guerriers au service du daimyô, seigneur féodal. Au-dessus du daimyô, leur général en quelque sorte, on retrouvait le shôgoun, véritable dictateur militaire.

Le pauvre Omi n'allait pas réaliser son rêve d'être consacré samouraï. Il était pourtant convaincu d'avoir toutes les qualités requises pour servir son seigneur avec honneur. Il n'aspirait qu'à obéir aveuglément à son daimyô. Et si le destin l'avait exigé, il aurait été certainement capable de mettre fin à ses jours. Aurait-il commis une faute, aurait-il manqué à son devoir, il aurait supplié son daimyô de lui ordonner de se tuer. Mais son karma était autre.

Il avait cinq ans lorsque pour la première fois il prit conscience de son infirmité : il boitait. Cette découverte allait changer le cours de sa vie. Ce sont ses compagnons de jeux qui le mirent brutalement au fait, un jour qu'ils revenaient du port :

— Mais pourquoi tu marches tout croche comme ça, Omi ? Ta mère t'a pas appris à marcher comme du monde ? lui avait méchamment lancé le plus âgé des trois qui l'accompagnaient. L'enfant était d'abord demeuré interdit, ne comprenant tout simplement pas ce que voulait dire son compagnon. Ils s'étaient tous arrêtés de marcher en même temps que lui. L'aîné du groupe reprit à l'intention des deux autres :

— Vous l'avez pas vu comment y'marche ? Y' marche comme ça, et il se mit en frais d'imiter la démarche claudicante d'Omi, l'exagérant à dessein.

— C'est pas vrai ! J' marche pas comme ça !

— Non ? avait répliqué sur un ton provoquant son jeune contradicteur. Marche donc un peu pour voir !

Omi releva le défi. Il s'exécuta, sûr qu'il était que sa façon de marcher n'avait rien de répréhensible et encore moins d'anormal. Il fit quelques pas sous l'œil attentif du petit jury. Il n'avait fait que quelques pas lorsqu'un autre de la bande, dont les cheveux ras rappelaient la tête d'un bonze, s'exclama :

— Mais c'est vrai ! Tu boites ! Omi. Tu penches sur la droite à chaque fois que t'avances la jambe droite !

— C'est pas vrai ! avait-il protesté.

— Ben oui, c'est vrai ! appuya le plus vieux. T'es infirme !

— Non, j'suis pas infirme ! protesta à nouveau le pauvre garçon en serrant les deux poings. Puis il cria à son principal tourmenteur :

— C'est toi qui marches mal !

Ce dernier lui proposa alors un autre test :

— Marche ici à côté de moi, tu vas voir !

Comme Omi ne s'exécutait pas, les autres le défièrent à leur tour :

— Ben vas-y ! De quoi t'as peur si t'es pas infirme ?

Omi pouvait difficilement s'esquiver. À contrecœur, retenant une vive envie de s'enfuir dare-dare vers la maison, loin de ses bourreaux, il s'approcha de l'aîné en bougonnant. À vrai dire, il était maintenant moins sûr d'avoir raison. Il se rappelait tout à coup qu'un jour un quidam, croisé dans la rue, l'avait traité de boiteux. Mais c'était là un mot qu'il n'avait jamais entendu prononcer auparavant ; aussi n'avait-il alors pas compris le sens de l'insulte. Mais voilà qu'aujourd'hui on lui en expliquait le sens. Et d'une manière tout à fait claire.

— Pas de ce côté-là ! réprimanda le petit chef. À ma gauche !

Les deux adversaires firent quelques pas côte à côte. Omi donnait de l'épaule, bien involontairement, contre son voisin de droite. Ils s'arrêtèrent.

— Tu vois bien que tu boites ! À chaque pas, tu t'penches de mon côté ! conclut le mauvais garnement, l'air triomphant. Il n'avait pas fini de parler qu'Omi se mettait à courir en criant ce qu'il savait maintenant être faux :

— J'boite pas ! C'est vous autres qui boitez ! C'est vous autres qui boitez !

Celui qui n'avait pas encore ouvert la bouche se mit à crier en scandant ses mots :

— Omi est infirme !

Et les autres reprirent en chœur en chantant :

— Omi est infirme ! Omi est infirme ! Omi est infirme !

Cruellement, ils poursuivirent ainsi leur victime sur une vingtaine de mètres.

* * *

À partir de ce triste jour, Omi évita ses compagnons d'enfance. Il ne fréquenta plus personne. Il ne se sentait plus le courage d'affronter ses pairs, sûr qu'on allait désormais le couvrir de quolibets et le tourner en ridicule. Il avait narré l'incident à sa mère qui jusque-là ne lui avait jamais parlé de sa boiterie; mal lui en avait pris car elle afficha une sèche indifférence pour sa peine; pis, elle prit plaisir à partir de ce moment-là à lui rappeler son infirmité chaque fois qu'elle jugeait nécessaire une remontrance. Son enfance allait se clore ainsi bien prématurément.

En grandissant, il se fit de plus en plus solitaire, puis misanthrope, d'autant plus qu'au lieu de s'atténuer, son infirmité allait en s'aggravant. Finies les incursions en bande intrépide dans les ruelles interdites du grand port! Finis les jeux de toutes sortes et les simulations de guerres entre samouraïs de clans rivaux! Finies les occasions de fierté pour Omi qui savait si bien faire endosser à tous ses camarades le choix des jeux, le choix de l'accoutrement lors des batailles! Car il était passé maître dans l'art des déguisements de toutes sortes et en inventions de tous genres. Finies les incursions et les tentatives de découvrir ce qui se tramait chez l'étrangère du port, dont on disait qu'elle savait lire l'avenir dans une boule de cristal et dans la paume de la main! Finie la vie heureuse et sans soucis! Place à la solitude, à l'amertume, au dégoût, aux désirs de vengeance.

Depuis la découverte de son infirmité, non seulement ses pairs se moquaient-ils de lui chaque fois qu'il avait le malheur de les rencontrer, mais son frère puis plus tard sa femme et sa belle-mère se gaussèrent à leur tour. Enfin, sa propre mère, sa vieille chipie de mère, ne se gêna pas pour tourner le fer dans la plaie en le raillant sur sa claudication.

Elle avait honte, aurait-on dit, d'avoir engendré un être difforme ; peut-être lui rappelait-il la démarche titubante de son coureur de mari, amateur invétéré de saké. Aussi reportait-elle toute son affection, en tout cas le peu dont elle pouvait faire preuve, et ses espoirs, sur son fils cadet, au grand désespoir d'Omi. Comme son père n'était jamais à la maison, il n'avait personne vers qui se tourner. Quand sa mère déclenchait ses colères, et elles se faisaient de plus en plus fréquentes, elle ne manquait jamais de lui jeter à la figure :

— Avec ta boiterie, tu pourras jamais t'marier, pis tu seras jamais un samouraï !

Omi se maria pourtant. Il aurait bien voulu, alors, que sa rosse de mère fût encore du monde des mortels et qu'elle fût témoin de son exploit. À vrai dire, il avait craint pendant quelques années que la funeste prédiction de son abhorrée mère ne se vérifiât : chaque fois que la fille qu'il courtisait s'apercevait de son infirmité, elle finissait par le quitter. Aussi, si la dernière avait accepté d'unir sa vie à la sienne, c'était peut-être qu'il avait réussi, au prix de combien d'efforts !, à camoufler son handicap. Mais il était inévitable qu'elle ne finît par découvrir le pot aux roses. Fréquemment, il se « foulait » le pied — c'était le facile mensonge auquel il recourait pour expliquer sa démarche boiteuse — aussi finit-elle par deviner son jeu. Elle développa un sentiment de mépris pour cet homme introverti qui lui faisait si peu confiance.

Si elle finit par le quitter à son tour, ce n'était pas qu'elle ne pouvait se résigner à l'idée de devoir vivre avec un mari boiteux. Non, de cette infirmité-là, elle aurait pu s'accommoder. Mais elle ne pouvait continuer de vivre avec un homme apparemment stérile et malhabile de surcroît dans les choses de l'oreiller. Elle avait fini par croire — elle l'avait plutôt décrété — que son bonasse de mari était irrémédiablement impotent. S'il claudiquait, avait-elle conclu avec sa logique primaire, il pouvait fort bien être également impuisant.

— J'ai épousé un homme deux fois infirme ! qu'elle lui cria en le quittant. Elle ajouta : — Si seulement t'avais été samouraï, on aurait au moins pu t'obliger à te faire seppuku !

Si Omi avait déjà pensé au cours de sa malheureuse vie à mettre fin à son séjour sur cette terre, jamais il n'y songea autant qu'à partir de ce moment où sa femme l'abandonna. Il restait sans enfant et sans famille. Son frère cadet, qu'il ne voyait plus, était devenu samouraï et n'habitait probablement plus Kagoshima. En somme, il se sentait royalement inutile. Au port, on sollicitait ses services, comme débardeur, à des intervalles de plus en plus longs. Ce qui le sauva du découragement total, du moins provisoirement, ce fut un désir qu'il tenait à satisfaire. Un désir de vengeance. Il valait sans doute la peine de se ressaisir afin de pouvoir découvrir une façon de se venger, de laver les humiliations dont il avait été victime au cours de sa vie.

Ses amis d'enfance avaient été les premiers à le dauber, il est vrai, à cause de son infirmité ; mais il avait pu se mettre à l'abri de leur persiflage en les évitant systématiquement. Quant aux femmes, à commencer par sa mère, c'était quasi quotidiennement, et des années durant, qu'elles avaient

usé de cruauté mentale envers lui. Aussi, il voulait assouvir sa vengeance sur leur dos : c'était elles, en dernière analyse, qui avaient assuré son malheur.

— Je vais leur montrer, moi, ce que c'est que d'avoir les pieds difformes.

Car il voulait qu'elles souffrent justement par là où l'infortune lui était venue à lui-même, par là où elles l'avaient humilié. Il n'était pas question de séquestrer toutes les femmes de la ville, une par une, pour les faire cuire à petit feu, suspendues par les pieds au-dessus d'une cuve d'eau bouillante. Il cherchait un moyen plus réaliste.

La voyante était d'origine sino-coréenne. Omi entra dans cet antre qui l'avait tellement fasciné quant il était jeune. En s'y rendant, il avait reconnu l'endroit où pour la première fois ses cruels compagnons lui avaient révélé son infirmité. La vieille magicienne au visage extrêmement ridé et aux cheveux blancs clairsemés lui avait appris qu'il était doué de ses mains, qu'il avait des mains d'artisan sinon d'artiste, et qu'il pourrait vivre des fruits de son art. De plus, elle lui assura que, grâce à ce travail d'artisan, il allait pouvoir résoudre tous ses problèmes et réaliser ses ambitions les plus secrètes.

Tôt, la boutique qu'ouvrit Omi devint connue et courue. Ses bibelots, ses sandales et les vêtements qu'il y fabriquait, se vendaient comme des petites beignets de riz. Mais il n'était pas un homme heureux, tant s'en faut. Il en voulait à feu sa mère, à son ex-femme. À son ex-belle-mère également qui l'avait ridiculisé et humilié chaque fois qu'il s'était retrouvé devant elle. Il en voulait, encore, à toutes ces jeunes filles qui l'avaient refusé.

— Puisque je suis habile à confectionner des vêtements, qu'on me les achète volontiers et qu'on m'en com-

mande même, peut-être y aurait-il là un moyen de me venger d'elles. Devenu célèbre et influent dans ce genre de travail, il pouvait imposer à la gent féminine la mode vestimentaire qu'il lui proposait.

Il avait entendu dire qu'en certains endroits de son pays, on emprisonnait les pieds des petites Nipponnes, quasi dès leur naissance, histoire d'en faire de gentilles petites épouses fragiles et dociles, aux jolis petits pieds de porcelaine, menus, mignons et délicats. Ce fait ou cette légende, peu lui chaloit, lui inspira une idée. Il conçut une chaussure d'un genre tout à fait inédit destinée aux femmes. L'idée était de rendre les femmes, toutes les femmes, si possible, encore plus vulnérables et plus dépendantes qu'elles ne l'étaient déjà — et Bouddha savait si les femmes de ce pays étaient peu autonomes à cette époque-là. Omi se disait que, s'il pouvait créer une mode, un engouement pour cette chaussure, il s'estimerait vengé.

Car si toutes les femmes adoptaient ce soulier, voici, rêvait-il, quelles pourraient en être les funestes conséquences pour celles qui le chausseraient : tout d'abord, il les maintiendrait dans un état d'équilibre instable, les rendant ainsi peu sûres d'elles et à la recherche d'un bras d'appui, donc plus dépendantes et moins autonomes. Ensuite, la forme même de la chaussure emprisonnerait leurs orteils dans un « étau doré ». La douleur insidieuse qui s'ensuivrait tiendrait les marcheuses dans un état constant de malaise physique qui influerait négativement sur leur caractère ; cette sensation de gêne leur donnerait envie de rentrer le plus tôt possible au foyer afin de soulager leurs pieds et les mettre dans des sandales confortables. Enfin, le port de ces chaussures entraînerait à long terme

la déformation de la colonne vertébrale, conséquence la plus funeste de tout cet exercice.

— Maintenant, prions les dieux pour que ces vœux tant désirés se réalisent, se dit Omi en se rendant de nouveau chez la voyante, avec un échantillon de son invention diabolique. Il lui expliqua qu'il cherchait à savoir quel sort réservait l'avenir, proche ou lointain, à son invention. Avant de consulter sa boule de cristal, la devineresse manipula longtemps l'étrange chaussure. Elle examina soigneusement la forme, de ses yeux et de ses doigts, la courbe, la pointe mince, allongée et étroite à l'extrême, et surtout le talon, qui était d'une hauteur peu commune et si effilé qu'il ressemblait à une aiguille.

La prophétesse déposa délicatement le soulier à talon aiguille sur la table. Assis face à la voyante, le visiteur pencha un peu le buste pour mieux voir la boule de cristal sur laquelle la vieille femme venait d'imposer les mains. Il voulut scruter son visage dans l'espoir d'apercevoir dans ses yeux quelque signe positif. Mais elle le voila vite. Il reporta donc son attention sur la boule magique d'où la prêtresse tirerait son oracle. Quand elle marmotta quelques borborygmes, il crut d'abord qu'elle s'adressait à lui. Mais la pythonisse poursuivit son étrange soliloque, la tête penchée de plus en plus près au-dessus du globe translucide qu'elle tâtait de ses deux mains flétries et qu'elle égratignait de ses longs ongles recourbés.

Pendant quelques instants, Omi eut des doutes sur les dons de la femme. « Peut-elle vraiment voir l'avenir dans cette sphère de cristal ? » Mais il s'empessa de chasser aussitôt une telle pensée : sa foi en son don, l'avait-elle prévenu avant de s'installer à la table, ajoutait aux chances de prédire l'avenir avec exactitude. Soudain, un cri le fit sursauter : c'était le signe que la voyante s'éveillait de son état hypnotique. Il desserra un

peu ses mains moites qu'il tenait jointes depuis le début de la séance, les coudes appuyés sur la table. Le message allait lui être révélé. Il devina que la prophétesse le regardait à travers son voile. Il n'osait pas ouvrir la bouche. Elle releva doucement le léger tissu qui lui cachait les yeux. Le regard d'Omi se riva immédiatement sur celui de la voyante. Il retenait sa respiration. Sa vie même dépendait de l'oracle de la pythie. Il crut comprendre qu'il devait parler le premier. Il avala sa salive, remua un peu le corps sur son siège inconfortable, puis chuchota :

— Et... ?

Le verdict de la voyante, qui ne quitta pas des yeux son anxieux client, fut bref et dévastateur :

— Ni en ce siècle ni dans les siècles à venir les Nipponnes n'accepteront, mises à part quelques imprudentes, de porter des chaussures de telle forme. »

* * *

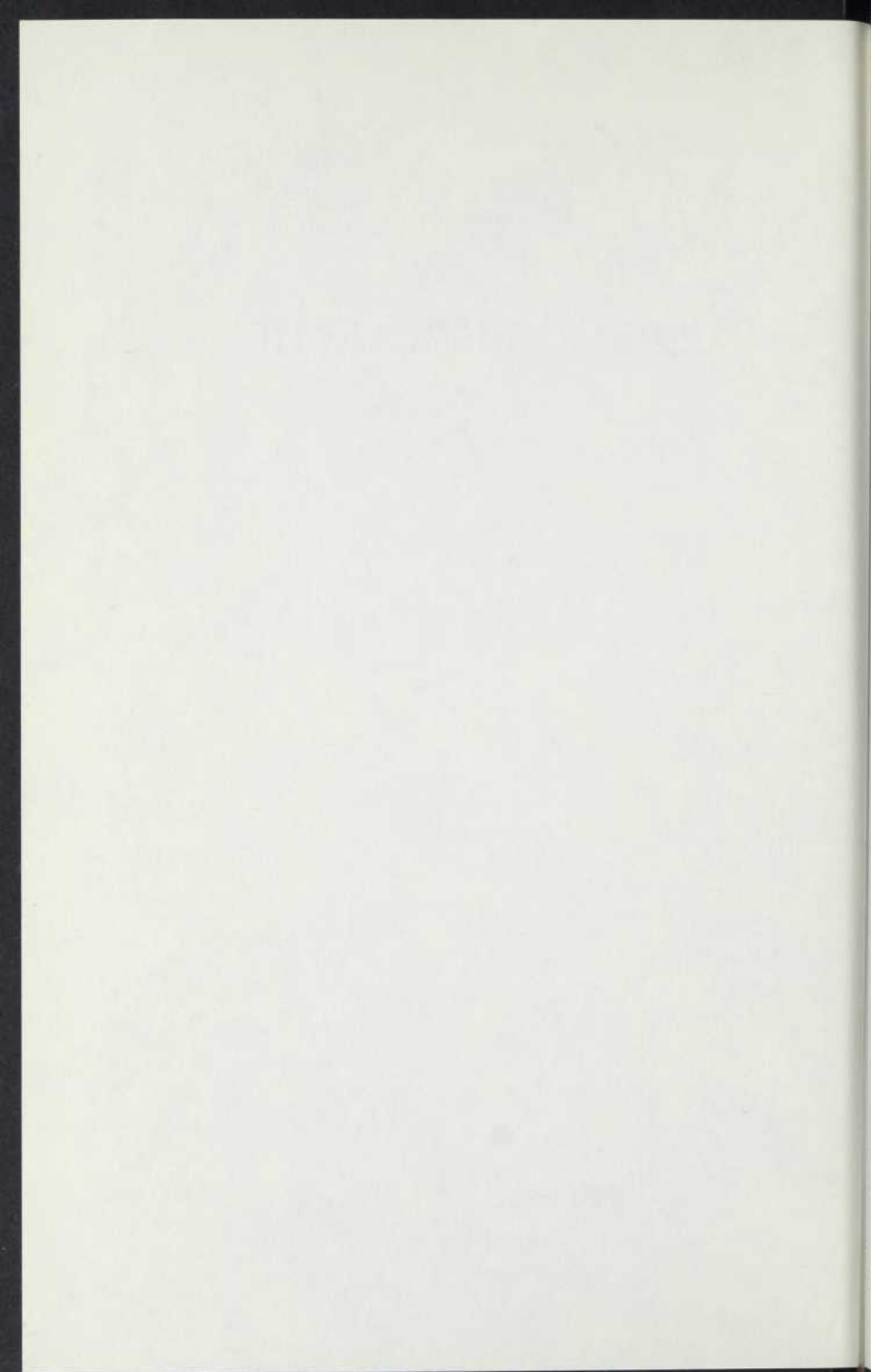
— Il ne me reste plus qu'à me faire seppuku ! hurla l'homme.

Un attroupement de curieux se forma aussitôt sur la place publique autour de ce petit homme sale et hirsute qui faisait plus vieux que son âge, et qui menaçait de se faire seppuku. Pour un citoyen de basse extraction, il en était de toute évidence, et pour un non samouraï, le fait était plutôt rare. Quand les spectateurs furent rassemblés et qu'il les jugea suffisamment nombreux, l'olibrius répéta sa menace sur un ton décidé devant un auditoire impassible et qui n'avait manifestement nulle intention d'intervenir :

— Je vais me faire seppuku !

Il s'agenouilla, joignit les mains sur la lame recourbée de son sabre, leva lentement les deux bras allongés, puis mit sa menace à exécution, comme un vrai samouraï.

CÉRÉMONIE BLANCHE



CÉRÉMONIE BLANCHE

Jacinthe Péloquin

Le vieil homme se tient debout sur le sol qui blanchit. Je vois une histoire de première neige. Cela l'ennuie. Je vois une histoire d'années qui ont passé trop vite. Cela le révolte.

Hier soir, il s'est couché comme d'habitude en sachant fort bien, je le devine, qu'il ne dormirait pas. Il n'a réussi qu'à se fatiguer davantage, s'est demandé s'il serait encore capable de sommeil et a fait un voyage de quatre-vingt-dix ans. À la barre du jour, il s'est levé, a lavé son visage bouffi et en s'examinant dans la glace aussi vieille que lui, il a pensé: «J'suis très vieux. Un vieux singe qui fait des grimaces.» Sa voix rauque a résonné dans le silence. Glacial. Tremblant, il a tapoté ses joues. «Va falloir que je m'accoutume à vivre tout seul.» Il s'est habillé chaudement. Il n'a pas oublié l'alliance, il l'a glissée dans la poche de son manteau. Il est sorti. Pourquoi par ce temps de tempête? Je l'ai suivi. Il a marché, guidé par le cortège de ses souvenirs.

Une rafale lui cingle les joues. Comme à chaque début d'hiver, la neige ne se contente pas de s'étendre tel un drap frais lavé, un drap si immaculé qu'une blanchisseuse y verrait

du coton neuf. Il faut que cette satanée neige voltige, danse avec le vent et tourbillonne dans tous les sens. Un fantôme qui s'impose...

La bourrasque aveugle le vieil homme. Les images les plus émouvantes de sa vie sont emprisonnées ici au cimetière. Devant lui, il y a cette cage où Rose sommeille définitivement, ce cercueil invisible, sous la terre. Une présence dont il est l'ombre! Il ferme les yeux contre la neige qui fouette son visage. D'ailleurs, il préférerait qu'il n'y ait jamais de journées aussi lugubres. Pour un moment, il éprouve le même chatouillement que les brindilles de foin lui ont si souvent causé dans sa jeunesse quand il ramassait les «veilloches». Du levant au couchant. Des étés durant. J'ai la certitude qu'il va se rappeler sa première rencontre avec elle par un midi de canicule, alors qu'il faisait la sieste sous un arbre, une fleur de trèfle entre les dents, l'air fanfaron de ses vingt ans. Au réveil, il a eu la surprise de sa journée: un plat de framboises sur les cuisses et, devant lui, une fille accoutrée en épouvantail avec sa fourche, son chapeau de paille et sa pipe. Entre les andains, ils se sont poursuivis. Il l'a attrapée. «Une belle gamine avec des bons bras, c'est en plein ce qu'il me faut. Tu vas charger le fourrage.» Je n'ai jamais pu élucider la suite. Selon lui, elle aurait travaillé au champ pendant qu'il se régala de framboises. Cher gourmand menteur! Rose a toujours affirmé le contraire: après avoir refusé de l'aider, elle se serait reposée tout l'après-midi près de l'arbre... Avec lui? Il rouvre les yeux. Il revoit Rose. Je lui dirais qu'un éventail cache sa figure, il me croirait. Ce charmant portrait du passé s'embrouille en une vision intolérable. En avant, il y a son cœur de vingt ans qu'il voudrait ranimer.

La neige recouvre déjà son manteau. Frivole, elle se laisse tomber à perte de vue. Toujours au mauvais moment, celle-là! Étrange. Intruse. Effrontée. Le vieil homme est déguisé en bonhomme de neige. Elle s'amuse. Pas lui. Je sais qu'il est bouleversé.

Tête baissée, il ne bouge pas. Il a l'air d'un grand timide qui a perdu ses mots devant celle qu'il aime: il lui a offert une gerbe d'œillets, il n'ose lever la tête, il refuse de la quitter. Ses yeux effrayés remarquent les flocons sur son manteau de raton laveur. D'un coup, sa main balaie la couche blanche. En revoyant la couleur et la texture de la fourrure, il a une bouffée de chaleur. Son regard se colore d'une tendresse à convertir la neige en velours. Sa mémoire rajeunit. Rose a confectionné le manteau avec des retailles de peaux: durant tout un hiver, elle a assemblé les pièces, les a cousues à l'aiguille et doublées de satin sous la lumière vacillante de la lampe à l'huile. Suite aux éloges du voisinage, le manteau a vite pris le nom de «Capot à Rose» pour finalement devenir le «Capot rose». Le vieil homme alors dans la quarantaine n'est plus passé inaperçu: on l'appelait «La carte de mode au capot rose». C'est ainsi que grâce à sa création singulière, Rose a acquis la réputation de meilleure couturière du village. Le vieil homme se dit qu'il radote. «Cré vieux singe, ton cirque est vide. Il te reste une grimace. La souvenance.» Entre lui et son passé, une distance infranchissable. La mort a creusé un gouffre. Pourtant, l'inhumation de Rose n'a eu lieu qu'hier. Le cercueil enfoui sous le sol enneigé lui semble précieux comme un écrin mais froid comme l'hiver. Il enfonce son chapeau de feutre sur son crâne chauve.

La neige s'agite et fait des siennes. Le paysage n'est plus qu'une sculpture blanche. Le vent s'époumone jusqu'à siffler pour faire sauter la poudrerie. Neige turbulente!

Le vieil homme détourne la tête et porte son regard au loin pour vérifier si le temps va s'éclaircir. Il rêve à un de ces soleils orange qui ferait oublier la tempête et réchaufferait sa peau rougie par le froid, un soleil irrésistible à l'image des matins éclatants qui ont si souvent succédé aux journées interminables durant lesquelles il ne voyait ni ciel ni terre. Naguère. Il n'a jamais pu savoir si le soleil est différent après une tempête ou si c'est lui qui le contemple avec plus de ravissement tel un objet perdu qu'on retrouve. Nostalgie. Il voudrait d'un soleil qui fait sortir les hibernants de leur cage et qui ressuscite la belle saison. Il redresse son cou raidi par la contorsion qu'il vient de lui infliger, enlève même son gant pour masser sa nuque endolorie et rentre ensuite la main dans la poche de son manteau. Ses doigts engourdis en ressortent un anneau d'or. Je reconnais l'alliance de Rose, simple, solide et unique comme elle. Il la considère affectueusement en rappel de ces fois où il s'est empêché de lui dire qu'il l'aimait. Par gaucherie. Par insouciance. Parce que le plus beau de leur vie a été consacré à survivre. Il se fait des reproches inutiles. «Trop tard... Trop tard.» Ses mâchoires se contractent et mordent le vide. Ah! s'il pouvait broyer ses regrets, les anéantir. J'aimerais m'avancer et lui dire que Rose nous attend à la maison. Il serre l'alliance de toutes ses forces, mais la remet avec soin au fond de la poche. Je me souviens que durant les après-midi d'hiver, il m'est souvent arrivé de m'asseoir près de Rose et de l'observer en train de cuisiner. Je ne voyais que ses mains travailleuses et agiles qui pétrissaient la pâte, je ne me

lassais pas du frottement régulier de son alliance sur la table. Tac! tac! tac! tac et tac! Tac! tac! tac et tac et tac...

La tempête reprend de plus belle. Adieu illusion de soleil! La neige s'abat en grésil, bruyante et dure, martelant les oreilles presque sourdes du vieil homme. Elle gémit: on croirait un glas qui sonne.

Il penche la tête, met la main gauche en visière, le coude bien appuyé sur l'avant-bras droit. Sa position de recueillement. S'il se laissait aller, il ne serait pas satisfait d'avoir tenu l'alliance, il s'agenouillerait et s'allongerait sur la neige sous laquelle se trouve le cercueil. Ses yeux papillotent. Il dodeline de la tête. Là-bas dans la tempête, un hennissement. «Finaude... Ma Finaude. Ça se peut pas...»

D'après ce qui m'a été raconté, Finaude était une pouliche alezane qu'il avait achetée à un encan et qu'il avait tenté de dresser en usant d'une fougue égale au vilain caractère de l'animal. C'est peu dire. Elle cherchait toujours des issues aux enclos pour galoper librement. Très souvent, il lui criait: «Tête de mule! Tête de cochon! Tête de pioche!» De tous les chevaux qu'il a eus, c'est à elle qu'il s'est le plus attaché, sûrement parce que cette jument rebelle lui a tant résisté, jusqu'à le condamner à boiter durant quelques mois. Une ruade à faire peur... un coup bas à son orgueil de dresseur. Jamais il n'a pu la corriger: un printemps, elle s'est rendue à la route et dans un galop d'épouvante, elle a été heurtée par un camion. Elle en est morte.

Durant les années suivantes, il occupait ses dimanches à s'enflammer en inventant des histoires de chevaux dont il sortait toujours vainqueur de l'animal. Rose n'aimait pas qu'il s'emporte ainsi devant les petits-enfants. Les friandises dont elle les gâtait étaient moins appréciées que les poulains dociles

ou les juments blondes : toutes ses réserves de cacahuètes, de «poissons rouges», de bonbons à la menthe, de cloches en chocolat, de lapins et de poules en sucre d'orge auront été étalées sur la table sans faire changer le point de mire. Exaspérée, elle l'interrompait : « Assez là ! Tu vas leur bourrer le crâne. » Et pour faire mieux passer son message, elle lui préparait du thé, confiante qu'il allait se calmer et s'assoupir comme après chaque repas. Assis à table, il soufflait sur la théière fumante en faisant un bruit de vagues. Une vapeur s'échappait. Il versait le thé dans sa tasse, y trempait les lèvres, s'en gonflait les joues et finalement, se résignait à avaler. « Marci, ma vieille. » Elle ne s'offusquait pas ; au contraire, elle s'arrêtait et le regardait d'un air entendu. À leur façon d'échanger des sourires, j'aurais cru que dans le silence, ils susurraient des « Je t'aime ». Après avoir dégusté le thé jusqu'à la dernière goutte, il lui remettait la tasse. Elle s'empressait de la laver. Quand il changeait de chaise et que les petits-enfants le suppliaient de continuer le récit de ses contes merveilleux, il se disait fatigué. La tête appuyée sur le dossier, il se réfugiait dans des cavalcades avec Finaude ; le visage radieux, il semblait se bercer dans sa rêverie. Un peu plus tard, il s'excusait en reniflant : « Faut que j'aille aux bâtiments voir les animaux. » Elle comprenait qu'il serait plus à l'aise seul avec son souvenir de la mort de Finaude. Elle montait alors au deuxième étage et en descendait des boîtes de carton déformées à force d'avoir servi. Généreuse, sa main délicate distribuait mitaines, chaussons, cache-nez tricotés, robes de poupées, costumes d'Halloween et ceintures fléchées aux petits-enfants qui se déguisaient en pierrots, Chaperons rouges, fées Carabosses et lutins. La vie se manifestait de partout à tel point que la grande cuisine en rapetissait. Chaque fois, il se débrouillait pour revenir assister

à cette parade que Rose appelait le « Bal du rien tout neuf ». Devant ses petits personnages, elle avait un regard si pétillant. En de tels moments, j'ai souvent souhaité que les yeux de Rose s'agrandissent et que je puisse y pénétrer comme si une porte s'ouvrait sur son cœur.

Le vieil homme frotte ses paupières plissées pour dissiper un mauvais rêve. « Mes histoires de vieux singe, plus personne peut les entendre... Je perds la carte... » Il élève le regard vers les nuages en guise d'appel.

Le grésil a déposé une croûte luisante sur le sol. Suspendus dans les airs, les nuages noircissent encore, s'abaissent dangereusement, courent à une vitesse étourdissante. Une volée de corbeaux malveillants. Un temps d'attente. Si long...

Le vieil homme sautille pour se réchauffer et marche lentement. Ses bottes font craquer la neige glacée. Au vrombissement d'un moteur d'avion, il sursaute, apeuré de ne pas voir la cause du bruit. Il se rappelle combien Rose était fascinée par les avions. Il la revoit encore courir vers une fenêtre aussitôt qu'elle entendait le ronflement d'un avion, se diriger vers la porte qu'elle faisait claquer et, debout sur la galerie, elle tournoyait, le menton pointé, le regard en télescope, la main déjà prête à saluer avec un mouchoir tiré de son tablier brodé. Il hausse les épaules comme lorsqu'il voyait ses pirouettes et qu'il la taquinait : « T'es petite fille ! » À ce moment, il s'arrangeait pour la distraire : « Viens. On va se changer les idées. J'attelle. » Elle ne se gênait pas pour répondre : « Comme ça, tu m'emmènes dans les vieux-pays. » Et lui de poursuivre : « Avec mon cheval volant. » Il ajoutait qu'il aurait aimé posséder un cheval prodigieux avec des ailes ; il suffirait de rencontrer un maquignon magicien. Il concluait que pour visiter l'Europe, il serait préférable d'avoir des billets

d'avion et, mi-sérieux, il comptait le nombre d'années qu'il faudrait pour pouvoir les payer. Au retour de leur promenade en voiture, le couple ramenait toujours quelques-uns des petits-enfants à la maison. Ces soirs-là, Rose allait au poulailler, revenait avec un panier d'œufs encore tièdes et, pince-sans-rire, elle annonçait aux petits-enfants qu'elle avait fait un voyage dans les nuages avec leur grand-père et qu'elle avait rapporté un gâteau des anges pour le dessert. Ce souvenir trouble le vieil homme. Il a l'impression qu'il divague, qu'il est près d'éclater. « J'avais pas que t'aies de misère, Rose. J'suis pas sûr que j'ai tout fait pour te rendre heureuse. » Il ne parvient pas à se séparer d'elle. Je voudrais que Rose soit encore vivante pour le rassurer.

Le vent, en rase-mottes, s'acharne à laisser sa trace. Impitoyable. Un vilain courant d'air ? Non. Un courant de malheur. Il déploie une force irrésistible, assez pour tout détruire sur son passage, en commençant par les fleurs de verre que forment les arbres. Il ébranle leur cime, les fait trembler, s'entrechoquer, se fracasser. Par-ci par-là, des émiettements qui font s'écrouler la vie.

Péniblement, le vieil homme lutte pour garder l'équilibre. Lui aussi pourrait s'affaïsser et se briser irrémédiablement. Un arbre multicolore qui perdrait ses feuilles jusqu'à la nudité grise et qui se ferait déraciner. Il redouble d'ardeur pour demeurer bien planté malgré ses jambes affaiblies. Plus droit que jamais devant l'abîme de la mort. « J'suis rien qu'un vieil enfant qui a refusé de vieillir. Ça n'a ni queue ni tête. Quand on commence à savoir vivre, on meurt. » Je m'approche de lui. Il se tourne vers moi. Ses yeux deviennent reflets de souvenirs. Les miens aussi. Son regard déborde d'elle. Je me remplis de tout ce qu'elle aimait ou plutôt de l'intensité avec

laquelle elle aimait. Je m'inspire de la sérénité qui embellissait son visage quand elle tombait de sommeil, l'aiguille en main, après avoir semé sa sueur dans le potager durant toute la journée. Le regard du vieil homme pétille, louvoie, s'éteint. Il ne cesse de chercher Rose, même s'il la voit partout. Il a la tristesse d'un homme qui me confie : « Je suis mort avec elle. » Et s'il ne souriait plus jamais ? Il trébuche presque. Il plonge encore son regard en avant. Une boîte pour Rose sous la terre... une valise pour les voyages qu'elle n'a pas réalisés, mais avec sa dépouille comme bagage.

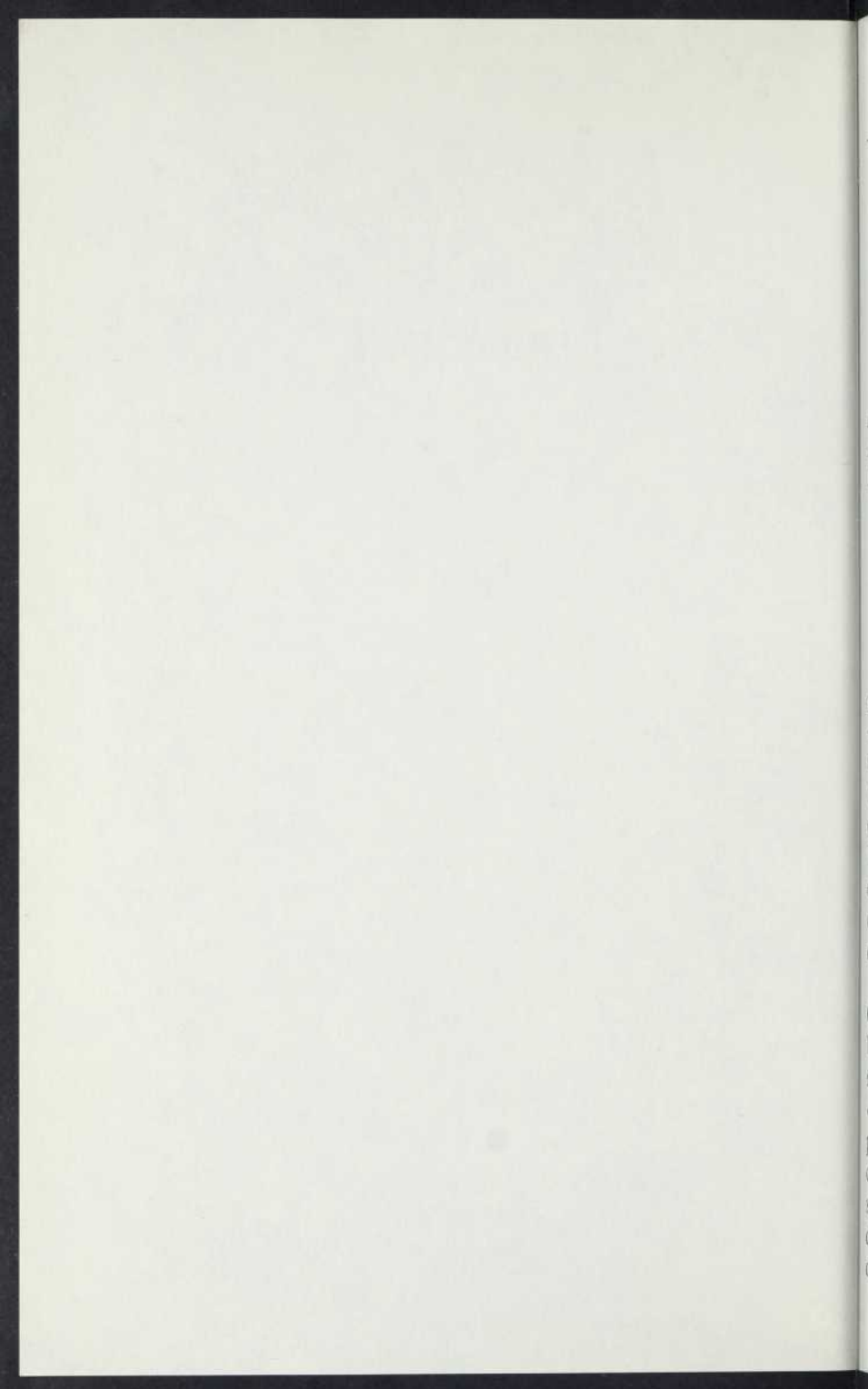
La tempête semble terminée, ne laissant échapper qu'un souffle de vent dans les branchages. Le soleil, attiré par le givre, folâtre dans les miroitements infinis qu'il fait naître et mourir en quelques secondes. Pouvoir exceptionnel. Tout apparaît trop splendide. Offense au vieil homme sombre.

Ébloui par ce soleil qu'il désirait tant, il fixe une fois de plus le sol orné de la première neige. Soudain, il me prend la main et me chuchote tendrement : « J'l'aimais tellement ta grand-mère. » Dans ma main, je suis surprise par la présence de l'alliance de Rose.

Le vieil homme pleure en silence.



CHRONIQUE



AMOUR ET RANCŒUR

Lettres à Lucienne

Alain Grandbois

l'Hexagone, Montréal, 1987.

Barbara Trottier

Voici une cinquantaine de lettres d'amour, des télégrammes et deux poèmes inédits qu'Alain Grandbois écrivit à «Lucienne» entre septembre 1932 et octobre 1933. C'est une correspondance à sens unique, puisque les lettres de Lucienne (introuvables? détruites?) ne font pas partie du recueil. Pour en rétablir l'équilibre et en expliquer le contexte, nous avons l'avant-propos, l'introduction et les commentaires de Lucienne elle-même, qui ne dévoile pas son identité, bien qu'elle fût très connue dans le milieu littéraire et a elle-même écrit un recueil de poésie inspiré de sa liaison avec Alain Grandbois.

Fait à signaler pour l'époque, il s'agit de deux Québécois exilés en France, tantôt à Paris, tantôt dans le Midi. Une impression de «génération perdue» à la Scott Fitzgerald se dégage de cette correspondance. Comme dit Lucienne, «...ni Alain ni moi n'acceptons le quotidien, la routine; l'imprévu et la fantaisie nous enchantaient.» Ils jouaient gros au casino. Ils étaient entourés d'une faune curieuse: «On médissait sans cesse de nous, nous étions victimes d'une convoitise dangereuse», dit Lucienne, qui fait état, tout au long du livre, d'«ennemi intime», d'«aventurière» et d'«ami(?)» qui

auraient essayé d'empoisonner leurs relations, ce qui semble, vu de loin, quelque peu paranoïaque.

Alain, séduisant, bohème, esthète, mais facilement jaloux, injuste et dépressif, avait un goût du faste, donc d'argent, mais son incapacité à s'astreindre à la discipline d'un travail quotidien l'empêchait d'en gagner les moyens, toutes contradictions et faiblesses qui le tourmentaient et le poussaient à chercher les consolations de l'alcool et du tapis vert.

Cultivée, ardente, Lucienne était déchirée entre son désir de rester avec son amant et son obligation de rentrer auprès de sa mère à Paris, et plus tard de partir pour le Canada soigner son père malade, trois séparations qui ont donné lieu à cette correspondance, et qui ont sonné le glas de ce que Lucienne avait cru être l'« amour absolu ».

Les lettres qu'Alain Grandbois lui écrit sont incontestablement celles d'un homme en proie à une grande passion, une passion tourmentée où le bonheur brille par son absence. Même dans un petit mot, pendant leur toute première semaine de vie amoureuse, euphorique et sans nuage, il trouve le moyen d'écrire : « Je joue à imaginer que tu ne viendras pas, pour souffrir un peu. » Et à plus forte raison, après le départ de Lucienne pour Paris trois semaines plus tard, ses lettres crient sa souffrance, son désespoir, sa solitude — bref, une délectation morose qui laisse un arrière-goût désagréable. « Toutes ces raisons que, chaque jour, j'ai trouvées pour t'aimer mieux, toutes m'ont torturé un peu plus... ma douleur montera du plus profond, du plus sombre de mon être. Il faut payer. » « Je souffrirai. Je paierai... Et je t'aimerai... comme on aime une morte. »

Ses lettres sont fiévreuses, brûlantes d'un amour angoissé, jaloux, égoïste. Des reproches, implicites ou expli-

cites, parsèment toute la correspondance: «Tu es trop vivante» revient comme un leitmotiv; «Tes sens te conduisent... L'ennemi est en toi». Jamais il ne semble lui faire tout-à-fait confiance: «Mais je veux cette dernière illusion, ce dernier mirage: ton amour.» Il a le pessimisme facile: «Tout nous vieillit, nous détruit, nous ronge.» Un contretemps suscite une lettre cruelle et sarcastique. Une exhortation de Lucienne à travailler provoque une réponse cynique, véhémentement, misanthrope. Et que dire de cette perle: «Si je ne t'aimais pas... mes lettres seraient tendres... Et je suis cruel parce que je t'aime.»

Les observations suivantes se passent de commentaire: «Ta lettre dans un sens m'a fait plaisir. Car si tu t'y montres très injuste et un peu folle, tu t'y montres aussi intelligente. Et c'est une qualité que les femmes vraiment 'femme' — les seules qui comptent — ne possèdent guère.» Dites donc, Alain Grandbois n'aurait pas beaucoup de succès auprès des femmes d'aujourd'hui!

Malgré tout, il y a quelques belles pages, où il trouve les vrais accents de l'amour, qui donnent à Lucienne l'illusion de la permanence de ses sentiments. «Avec toi, l'inutilité de toutes choses s'effaçait... Tu colorais l'ombre... Jamais la fusion ne s'est faite, de moi à un autre, de façon aussi totale.» «Nous chercherons la joie au-dessus de nous, là où s'agitent les rêves, où bat le sang même des étoiles.»

Surtout, il y a deux poèmes inédits qu'il lui a envoyés, tout de tendresse et de lyrisme, chantant leur amour avec profondeur et gravité. C'est enfin le poète qui parle, puisant dans la matière brute de sa liaison amoureuse tourmentée une intuition authentique de l'amour, dont on trouvera l'écho dans *Les Îles de la Nuit* et *l'Étoile Pourpre*.

D'un côté, donc, le poète. De l'autre l'homme, névrotique, indiscipliné, séducteur, qui fait croire à Lucienne, et peut-être à lui-même, que c'est le grand amour. Hélas, tel un feu de paille, dont la flamme est d'autant plus intense qu'il s'éteint plus vite, l'amour d'Alain Grandbois pour Lucienne ne résiste pas à leurs courtes séparations. Ses lettres, quasi quotidiennes les trois premiers mois, s'espacent par la suite. Le 30 octobre 1933, il termine sa lettre « Je t'embrasse avec tout mon cœur, avec toute ma chair. Je t'aime. Alain. » C'était, sans que Lucienne s'en doutât, la fin. Après, plus rien. Anéantie par ce lâche et inexplicable silence, Lucienne tomba gravement malade. Sa liaison avec Alain Grandbois avait duré un an.

Ces lettres, qui n'ajoutent rien à la renommée du poète, sont par contre révélatrices et de l'homme et du phénomène de l'amour-passion. Elles ne sont pas à la gloire ni de l'un ni de l'autre. La poésie d'Alain Grandbois est ouverte au grand large, mais son cœur... ?

Enfin, peut-on s'interroger sur l'opportunité, sur les mobiles d'une telle publication « posthume » ?

NOS COLLABORATEURS

YVON ALLARD: a enseigné la littérature pendant plusieurs années. Bibliographe à la Centrale des Bibliothèques du Québec, il s'est intéressé entre autres à la prospective en publiant *Écrits sur l'avenir*, à l'ésotérisme dont il a fait une étude très élaborée, à la paralittérature à propos de laquelle il a fait éditer un ouvrage de proportions encyclopédiques et dont un segment vient de paraître aux Éditions du Préambule, *Le roman historique, guide de lecture*.

PAUL BEAULIEU: voir volume 61 des *Écrits*.

ANDRÉ BERTHIAUME: voir volume 56 des *Écrits*.

JEAN-PIERRE DUQUETTE: voir volume 53 des *Écrits*.

GILLES FARCET: né en 1959. Études de lettres à Lyon, doctorat de troisième cycle. Après avoir passé 14 mois à Montréal en qualité de coopérant puis enseigné dans une université française, se consacre désormais à l'écriture et au journalisme. Dirige aux éditions Albin Michel la revue *Filigrane*, Question de Littérature. Réalise des émissions radiophoniques pour France Culture.

ŒUVRES:

Outre des articles, a publié: *Henry Thoreau, l'Éveillé du Nouveau Monde* (postface de Kenneth White), éditions Sang de la Terre; *Arnaud Desjardins ou l'Aventure de la Sagesse*, éditions de La Table Ronde.

PATRICK GORMALLY: voir volume 61 des *Écrits*.

LOUIS-EDMOND HAMELIN: né en 1923. Baccalauréat latin-grec, des études en économique, géographie, histoire et linguistique le conduisent à un doctorat d'État (lettres) à Paris. Ancien président de la Société de géographie de Québec, et de l'ACFAS à Montréal; ex-membre de la Commission des Biens culturels du Québec, et du Conseil de la langue française du Québec. Professeur à l'Université Laval (1951-1978), puis recteur à l'UQ à Trois-Rivières.

ŒUVRES:

Canada, à Paris (Prix des Concours littéraires du Québec en 1969), *Nordicité*, à Montréal (prix du Gouverneur général en 1976), un dictionnaire du mot *Nord* en deux tomes chez l'éditeur officiel. A proposé des néologismes dont certains sont entrés dans de grands dictionnaires de langue. Il prépare un ouvrage fouillé sur *Le rang, le réel et l'imaginaire*. A reçu, en 1987, le prix Léon-Gérin (sciences humaines) pour l'ensemble de son œuvre.

NOËL LAFLAMME: né à Saint-Adrien d'Irlande, en Estrie (Québec), en 1950. Professeur occasionnel de français langue seconde aux immigrants adultes dans les COFI (Centre d'orientation et de formation pour les immigrants) à Montréal. Heureux, précise-t-il, que son premier texte à être publié le soit dans une revue de qualité. Aspire à devenir écrivain.

MARCEL OLSGAMP: né à La Sarre (Abitibi) en 1958. Enseigne présentement à l'Université du Québec à Trois-Rivières, et poursuit des études littéraires à l'Université McGill.

ŒUVRES:

Membre du comité de rédaction de la revue *Le Sabord*, il a aussi collaboré à plusieurs autres périodiques culturels. A publié deux recueils de poèmes aux *Écrits des Forges*: *À gauche du mystère* (1984) et *Midi craqué* (1987).

JACINTHE PÉLOQUIN: née en 1952 dans la région de Sorel. A fait des études universitaires à Montréal. Vit maintenant dans les Laurentides et consacre son temps à l'écriture. En 1980, elle a participé à la création d'une revue littéraire locale et y a publié quelques nouvelles. Actuellement, prépare un roman en plus d'écrire des nouvelles et du théâtre.

BARBARA TROTTIER: voir volume 53 des *Écrits*.

TABLE DES MATIÈRES

Paul BEAULIEU	Le livre qui attend son lecteur	7
Patrick GORMALLY Yvon ALLARD	Dialogue sur Jean Sullivan	11
Gilles FARCET	Le scandale Sullivan	27
Paul BEAULIEU	Jean Sullivan parmi nous	39
Louis MARTIN Jean SULLIVAN	Rencontre I	41
Marcel BRISEBOIS Jean SULLIVAN	Rencontre II	57
Patrick GORMALLY	Bibliographie de Jean Sullivan	69
André BERTHIAUME	Gabrielle Roy: L'épisode de « La Mouette »	75
Marcel OLSCAMP	Guillevic ou la folie lucide	95

Jean-Pierre DUQUETTE	Galleries et livres d'artistes	107
Louis-Edmond HAMELIN	Les <i>duRANG</i>	123
Noël LAFLAMME	Le misogyne	159
Jacinthe PÉLOQUIN	Cérémonie blanche	173
Barbara TROTTIER	Amour et rancœur	185
Nos collaborateurs		189

*Photocomposé par
Composition Technologies.
Imprimé par
Les Ateliers Graphiques Marc Veilleux Inc.
le 25 mars
mil neuf cent quatre-vingt-huit*

