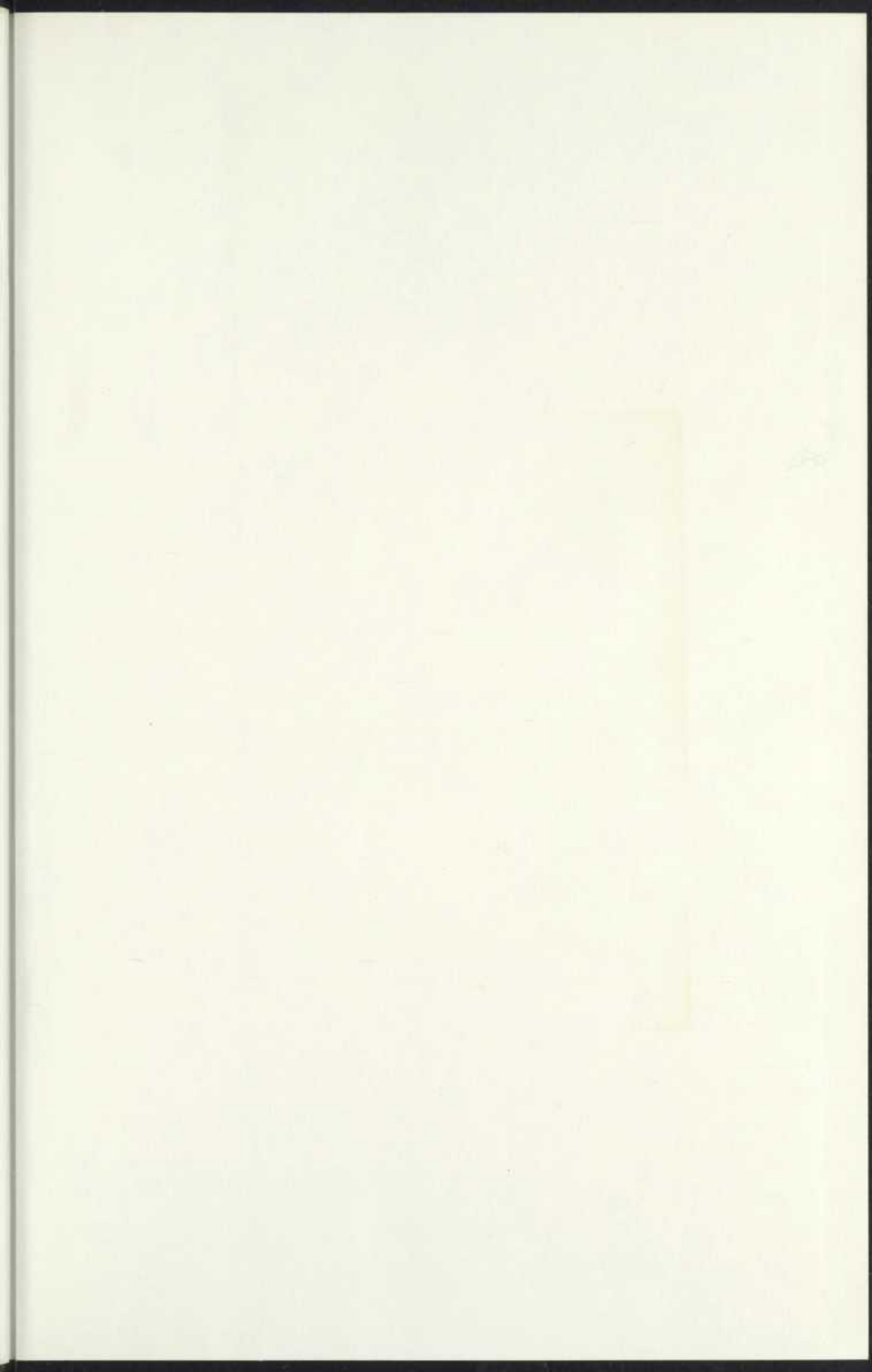


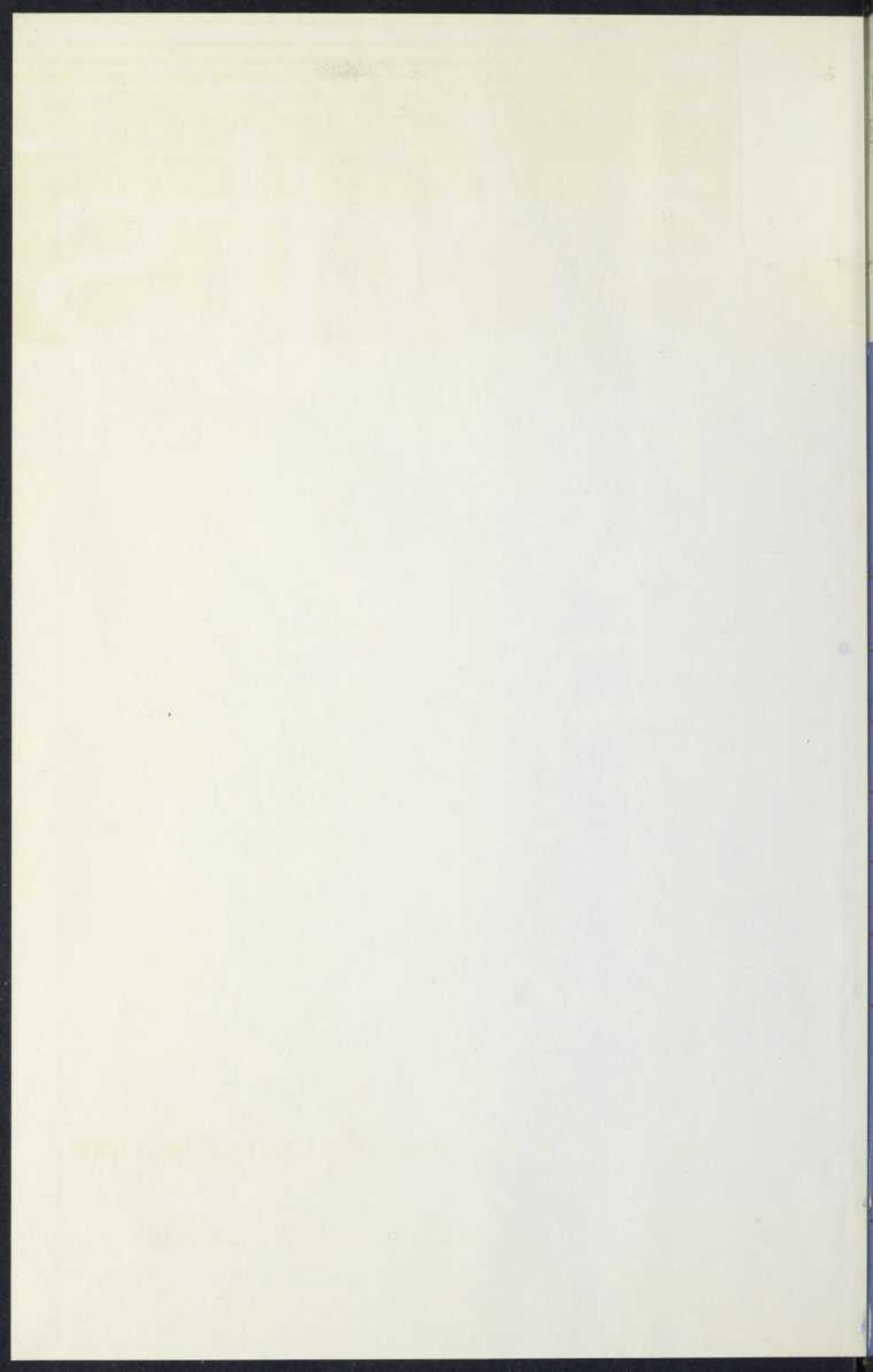
PER

E-419



Bibliothèque Nationale du Québec





PER  
C-419

# écrits

du Canada français

**Méditation**

**Jean Le Moyne**

**Rencontre**

**Paul Beaulieu**

**Étude littéraire**

**Jean-Pierre Duquette**

**Cantate**

**André Ricard**

**Essai**

**Cyrille Felteau**

**Conte**

**Paul Toupin**

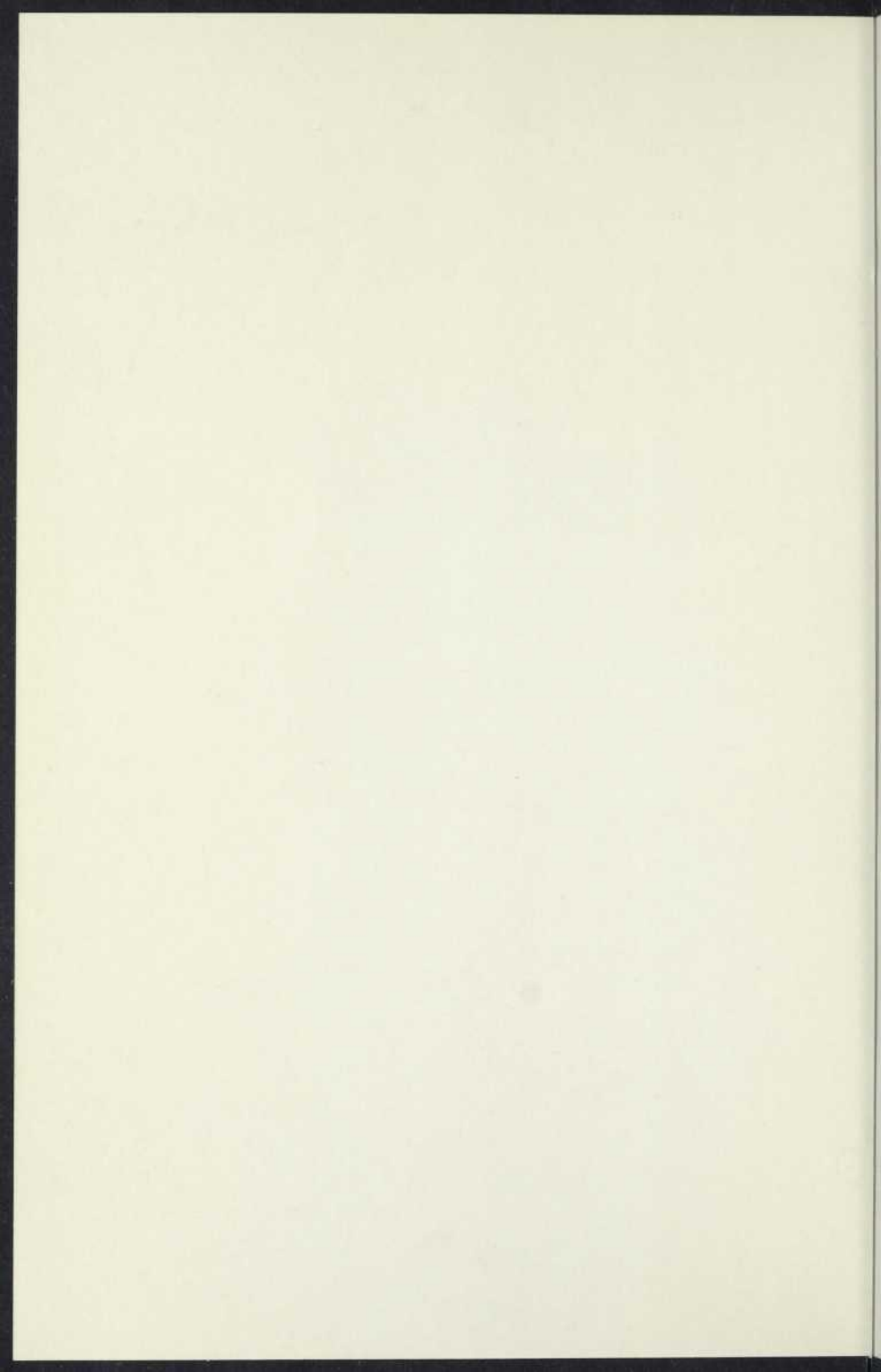
**Chroniques**

**René Garneau, Mario Pelletier  
Paul Beaulieu**

## **Alcools de Guillaume APOLLINAIRE**

• Lecture à plusieurs voix

*Pierre Lamarre, Jean-François Chassay, Louis Joseph Tassé,  
André Paul, Jacques Brault*



# écrits

du Canada français

## ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

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

### *Le Conseil d'administration:*

Président:	Paul Beaulieu
Vice-présidents:	Claude Hurtubise Jean-Louis Gagnon
Trésorier:	Jean-Joffre Gourd, c.r.
Secrétaire:	Roger Beaulieu, c.r.
Administrateurs:	René Garneau Jean Fortier

*Les vérificateurs:* Sabourin, Perron, Masson, 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; Étranger: \$35.00 payable par chèque ou mandat à l'ordre de Les Écrits du Canada français.

Le conseil de rédaction:

Gilles Marcotte, Gertrude Le Moyne, Jean Simard, Paul Beaulieu, René Garneau.

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*

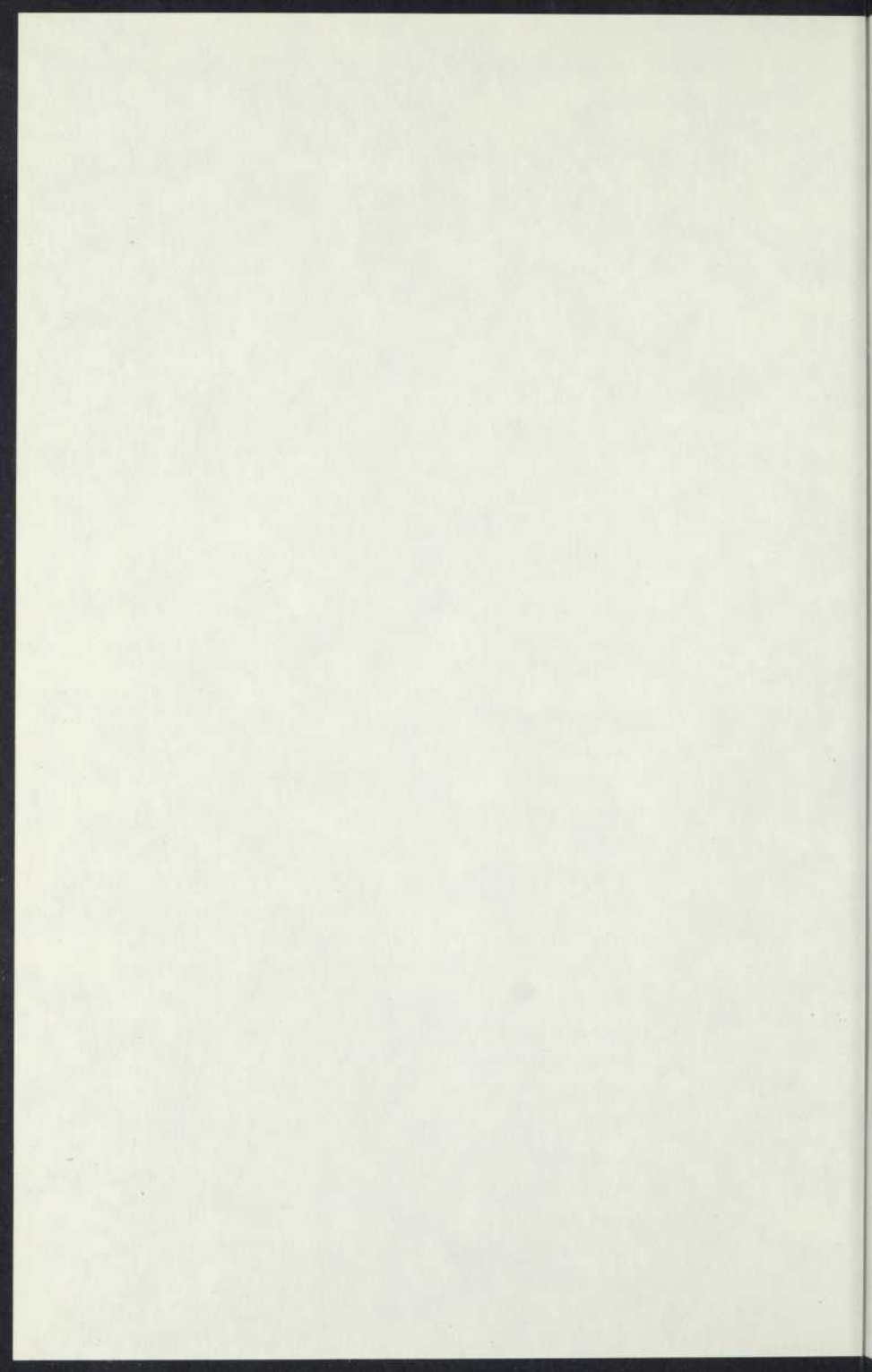
*Maquette de  
la couverture:*  
JEAN PROVENCHER

Dépôt légal/1<sup>er</sup>  
trimestre 1983  
Bibliothèque nationale  
du Québec

*Copyright* © 1983, Les Écrits du Canada français



LE JOUR UNANIME



## LE JOUR UNANIME

Jean Le Moynes

### EXPLICATION

*À quelques reprises après la publication de Convergences en 1961, chez HMH, mes amis me pressèrent d'ajouter à ce recueil d'essais un second volume ou d'en donner une édition revue et augmentée. Un instinct dont je me félicite aujourd'hui m'empêcha de me rendre à ces fraternelles instances. Si j'avais cédé, il aurait fallu procéder au plus tard en 1966, soit au moment où paraissait chez Ryerson l'édition anglaise de mon livre dans l'excellente traduction de Philip Stratford. Mais je pense que l'occasion était déjà manquée; mon ancien monde s'écroulait et les prolongements possibles de Convergences, sans perdre toute la valeur intrinsèque qu'on aurait peut-être voulu leur reconnaître, me paraissaient de plus en plus étrangers au nouveau contexte. Sauf un essai intitulé "Le jour unanime", écrit en 1964 et inclus dans l'édition anglaise de 1966, laquelle d'ailleurs ne correspond pas exactement au recueil original.*

*Je crois que cet essai-là échappe aux servitudes de l'actualité. Et, à mon sens, il n'a jamais cessé de témoigner de la permanence irréductible qui m'habite, ou que j'habite, grâce à Dieu. Or pour moi, la réalité fondamentale, c'est l'ordre théolo-*

gal. Là-dessus nulle tentation, nul égarement, nulle misère, nulle démarche, nul danger, ne m'ont ébranlé. Doué de la poigne véhémence et capable de la sainte indignation d'un grand-prêtre, j'aurais déchiré mes vêtements à la lecture d'un Bultmann et de ces théologiens si empressés auprès de la mentalité moderne, et qui osent encore se dire chrétiens après avoir dépouillé Jésus de sa divinité. À travers les écoeurantes douleurs que m'ont causées ces faux prophètes, la foi catholique, je l'ai gardée, et c'est pour confesser en action de grâces la Seigneurie de Jésus que je reproduis ici les pages qu'on va lire.

Il s'agit effectivement d'une profession de foi, que je "dois" à l'orthodoxe Jean Basile qui m'avait prié de rédiger pour Le Devoir quelque chose sur le mystère de Pâques. Comme d'habitude, je livre donc ici un autre écrit de circonstance, l'occasion étant cette fois la Circonstance absolument centrale de l'Histoire et du Cosmos.

Inspirée largement de l'ancien missel et de l'ancien bréviaire, si platement sabotés depuis, cette méditation pascale est sortie de moi au point de m'être devenue l'oeuvre d'un autre: je me sais incapable de la dominer, de me l'approprier comme réviseur ou critique. Elle est à jamais prière proférée, en allée. Mais elle me demeure en ses mots un symbole personnel de foi qui s'est voulu en tous points jugé par les grandes formulations dogmatiques, depuis le symbole des apôtres au Quicumque du pseudo-Athanase. En ce qui me concerne, puisse-t-elle ne pas avoir été pour ma condamnation. Pour les autres, puisse-t-elle être un écho reconnaissable de la pierre roulée du Tombeau.

J.L.  
janvier 1983

(Ps CXVIII, 24)

*Haec dies* . . . Ce jour que le Seigneur a fait et qui est pour l'Église la joie définitive, ce jour est le jour par excellence, le jour suprême et parfait, le jour de l'unanimité du ciel et de la terre, l'immense moment où la durée culmine et s'achève selon l'ordre des intentions divines. Or la durée, c'est la totalité cosmique, la somme de la matière et de la chair, de la vie et de la conscience, avec leurs formes, leurs lois, leurs déterminations, leurs virtualités. En ce jour que le Seigneur a fait, la durée ne nous apparaît pas seulement comme l'expression universelle du milieu où nous-mêmes et toutes choses subsistons et avons lieu, mais encore et surtout comme la réalité exprimée par Quelqu'un jusqu'au bienheureux épuisement de la plénitude (Col I, 19; II, 9). Il est encore plus juste de dire qu'en ce jour la durée nous apparaît sous les traits de Quelqu'un, non par identification, équivalence ou confusion, mais par souveraine et originelle implication.

Le Père ne formule éternellement qu'une seule idée et le Verbe est cette idée qui, elle, contient en germe analogique les autres idées et les réalise en choses et en personnes par l'acte créateur. "Au commencement," proclame Jean le Spirituel, "le Verbe était et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu. Il était au commencement avec Dieu. Tout fut par lui et sans lui rien ne fut" (I, 1-3). Ainsi du seul fait de la création par le Verbe, la multiplicité et la diversité qui constituent l'univers peuvent être dites "milieu divin". Ainsi nous sommes enfants de lumière et issus d'une idée absolument lumineuse (Jn I, 9).

Le mystère créateur est infiniment plus riche que cette simple relation des choses et des personnes à un archétype universel et personnel, le Verbe éternel. Après nous

avoir invités à nous réjouir du jour fait par le Seigneur, le graduel de Pâques ajoute: "Louez le Seigneur, car il est bon, car éternel est son amour" (Ps CXVIII). La bonté de Dieu consiste en ceci qu'il a envoyé son Fils habiter parmi nous. L'amour du Verbe consiste en ceci qu'il "n'a pas retenu jalousement le rang qui l'égalait à Dieu" et qu'il a voulu éteindre sa gloire pour être l'un de nous, non pas en image et en ressemblance, mais en réalité, en exactitude, s'installant à la modé de toute créature dans la matière, l'énergie et le mouvement, s'insérant dans le continu de l'espace-temps, prenant âme et chair, se soumettant à cet esclavage dont parle saint Paul et qui signifie la machine rigoureuse de l'univers et le mécanisme ambigu de l'homme (Ph II, 6-7). Dans le monde, sa créature, le Verbe enfouit comme une semence sa liberté au même niveau que la nôtre: au centre conscient de la contrainte inéluctable. Lui l'inconditionné, il a revêtu notre nature que définit le terme écrasant de *condition*. Il a tout pris de nous, même la tentation et la mort, tout sauf le péché.

Si la création est déjà un motif parfait d'adoration, puisqu'en elle se manifeste la gratuité de l'amour divin, l'Incarnation transcende en quelque sorte cette perfection et devient un motif de suradoration. Parce que la présence du Christ réalise dans le monde, dans la durée cosmique, dans le temps des hommes, avant, après, toujours, l'exacte et infinie intention de Dieu. En effet, dès que Jésus paraît, toute analogie est pour ainsi dire dépassée et, par l'infinie richesse virtuelle et existentielle du Christ tout se trouve, à la Résurrection, unanimement adéquat au dessein éternel. Toutes les idées ont trouvé dans l'Idée divine faite chair leur exécution plénière. Le Christ ressuscité, c'est ça: la perfection de l'oeuvre de Dieu, la perfection même de Dieu. "Voici l'homme"

(Jn XIX, 5)! Voici notre homme, l'homme de Dieu, l'homme vrai et le vrai Dieu. "Qui m'a vu a vu le Père" (Jn XIV, 9). Comme Philippe nous devrions être sans excuses et comblés: nous savons désormais de quoi Dieu a l'air et nous avons tout vu.

Tels sont les biens de Pâques: le Christ rentre dans sa gloire de Verbe et, ressemblants abîmés que nous étions, nous sommes non seulement restaurés mais nous devenons fils de Dieu par congénitalité gracieuse et spécifique. Le Christ glorifié est faveur de Dieu et fruit de la terre (Ps LXXXIV, 13), fils de Dieu et fils de l'homme, et nous subissons par lui une mutation véritable qui fait de nous des dieux (Ps LXXXII, 6). "Je leur ai donné la gloire que tu m'as donnée", confirme Jésus (Jn XVII, 22). Et parce que le Christ est le Résumé, l'univers lui-même accède également à la perfection, c'est-à-dire qu'il est transformé en cieux nouveaux et en terre nouvelle (II P III, 13).

Les rapprochements vertigineux que produit la méditation pascale et l'unité irrépressible qu'elle voit s'organiser ne sauraient nous faire glisser le moindre vers la confusion panthéistique. L'Écriture nous replace devant la transcendance que nous devons considérer sans cesse et nous remet à notre place dans la contingence que nous habitons. En saint Jean, le Christ ressuscité envoie Marie-Madeleine dire aux Apôtres: "Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu" (XX, 17). Distinction qui creuse devant nous un abîme tel que quand nous disons "Père" en vertu de notre adoption, il nous faut pour être entendus que l'écho ineffable du Saint-Esprit résonne dans l'espace trinitaire (Rm VIII, 15-16, 26-27). Et d'autre part saint Paul nous montre bien la relativité d'un univers "en attente" et "qui aspire à la révélation des fils de Dieu" (Rm VIII, 18-22).

Notre contemplation se sent menacée de défaillance.

Sommes-nous donc si loin de Dieu? Non, nous ne sommes jamais si près de lui qu'en ce jour de la glorification du Christ et rien dans les paroles de Jésus à Madeleine ne doit amoindrir notre joie. Au contraire: l'humilité qui juge néant la créature sans cependant la nier, l'humilité de la foi qui reçoit ces paroles se réjouit du nouveau qu'elles ajoutent à la révélation de Dieu. Car la foi ne subsiste que de Dieu et plus elle découvre sa hauteur, sa largeur et sa profondeur, plus elle grandit elle-même et est heureuse. Jamais la foi n'envie Dieu. Puis, en priant pour nous, le Saint-Esprit, qui participe à toutes les intentions divines et qui connaît tous les désirs des hommes, nous recrée en Dieu. Enfin, quant au cosmos, il faut entendre sa douleur et son gémissement comme le retentissement en lui du prodige pascal et de notre espérance. Car le roulement de la pierre du tombeau impose à l'univers un redressement plus difficile et plus admirable que la mise en marche du tohu-bohu originel (Gn I, 2).

Si, poursuivant notre méditation, nous nous plaçons sur la ligne de l'actualité, à la pointe des faits et au coeur des situations qui composent l'Histoire, que voyons-nous? La Résurrection arrive comme la conclusion généralisée, le dénouement universel de tous les événements. Élevé sur la croix, élevé à l'Ascension, terme du moment pascal, le Christ attire à lui tous les hommes (Jn XII, 32). Vivant, mort, ressuscité, le Christ résume et réunit tous les êtres, les célestes et les terrestres (Ép I, 10; Col I, 16-20) et son salut irradie l'univers; il en dépasse les bornes humaines et les limites matérielles et atteint les anges pour renouveler en eux la bénédiction créatrice du matin mondial. Acte de simplicité absolue et de compréhension totalisante, la Résurrection est vraiment le seul événement, c'est-à-dire l'événement absolument exemplaire, l'archétype de tout événement. Oui, nous avons tout

vu et la fin est anticipée aux yeux de notre foi. Quelle fin! La fin glorieuse du Christ n'est-elle pas la réussite de l'homme et du monde? La droite du Père à laquelle le Christ retourne en gloire, lui l'Idée vivante des idées, n'est-ce pas le signe certain d'une création destinée à Dieu? Le Christ, qui a triomphé de toutes les servitudes et lenteurs humaines et qui a surmonté la mort, n'est-il pas l'aboutissement indiqué de l'évolution que nous avons enfin discernée et que nous nous préparons à prendre en main comme les nouveaux Christs que nous sommes appelés à être? L'effort de la nature vers les complexités qui conditionnent la conscience, conduisent à la spiritualité et permettent les synthèses unifiantes, images de la simplicité trinitaire, cet effort a son principe dans la Résurrection, victoire archétypique sur toutes les déchéances entropiques et sur le glissement vers les simplifications neutralisantes de la plus forte probabilité. Pâques, c'est l'unanimité de toutes les puissances du siècle et de l'éternité dans l'improbabilité. À Pâques, les énergies du monde entrent dans le champ d'une induction charitable qui les hausse au delà d'elles-mêmes. À Pâques, la gravitation universelle éprouve comme jamais son centre ontologique, lequel est Quelqu'un.

Lorsque dans le secret de l'amitié, sur la montagne de la transfiguration, le Christ eut donné un premier gage de la gloire à venir, Pierre l'Impulsif trouva cela si bon qu'il proposa de dresser les tentes d'un séjour définitif (Mt XVII, 1-12). Mais Jésus ramena ses amis en bas, car il leur restait à tous beaucoup à faire. Lorsque, au matin de Pâques, Marie-Madeleine reconnaissant le Maître, se précipite pour ensermer ses pieds, Jésus lui dit: "Ne me retiens pas ainsi" (Jn XX, 17). Car il restait encore beaucoup à accomplir.

En effet le Christ, il l'a dit, n'est pas venu abolir mais accomplir, et accomplir sans raccourcis. Il n'abolit pas la Loi,

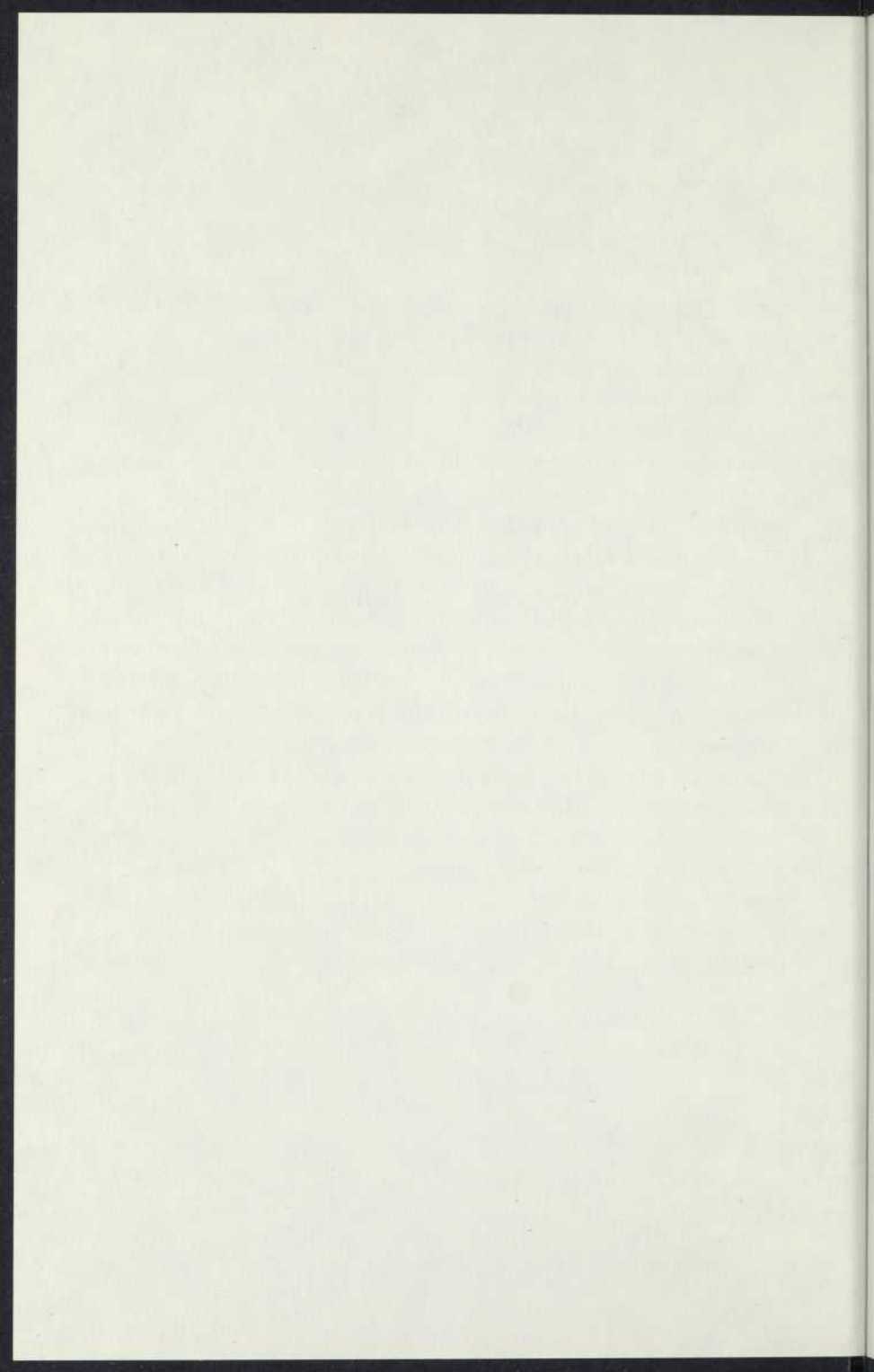
il l'accomplit en lui conférant la dimension de sa charité. De même l'univers, cette autre loi, il l'accomplit en y déposant le ferment d'incorruptibilité sans amoindrir l'autonomie matérielle. Notre milieu est intact, seulement il est pour ainsi dire mieux créé. Le Christ ne cherche pas à nous enlever du monde: il veut seulement nous protéger du Mauvais (Jn XVII, 15). Et les anges de l'Ascension (Ac I, 10-11) nous renvoient à nos affaires. Inutile d'attendre le nez en l'air: avant le dernier jour, avant la Pâque ultime (les deux Pâques enferment l'Histoire entre leurs amoureuses et triomphales parenthèses), nous sommes chez nous, entre nous, et rien de visible ne nous viendra d'en haut. Mais, dans son amour et sa réalité eucharistique, le Christ demeure avec nous jusqu'à la fin, jusqu'à ce que nous soyons avec lui.

Mais il y a plus, il y a toujours plus avec Dieu. L'Esprit d'omniprésence nous a été envoyé et l'univers baigne en sa discrétion, et cela est meilleur que la présence locale du Christ qui, si adorablement amical et prévenant, s'astreignait à manger et à boire avec ses bons amis les apôtres, bien que déjà glorieux. Car toute l'affaire de la création et du salut est affaire d'esprit, car tout vient de l'esprit, tout tient à l'esprit, tout est appelé à devenir esprit conformément à Dieu esprit. C'est donc par l'Esprit que nous sommes consolés, instruits, soutenus, conduits. Et puis, pour la perfection de la foi, il convenait que le Christ s'en allât. Nous touchons ici, sans doute, au mystère le plus cher au chrétien, à la valeur à laquelle il tient le plus et qui pour l'incroyant est la plus déconcertante. "Mon juste vivra par la foi," affirme le prophète Habacuc (II, 4). Et Jésus, qui voile charitablement sa gloire, Jésus qui se modère, fait à Thomas cette leçon déraisonnable: "Parce que tu me vois, tu crois. Heureux ceux qui croiront sans avoir vu" (Jn XX, 29). "Formés par l'enseigne-

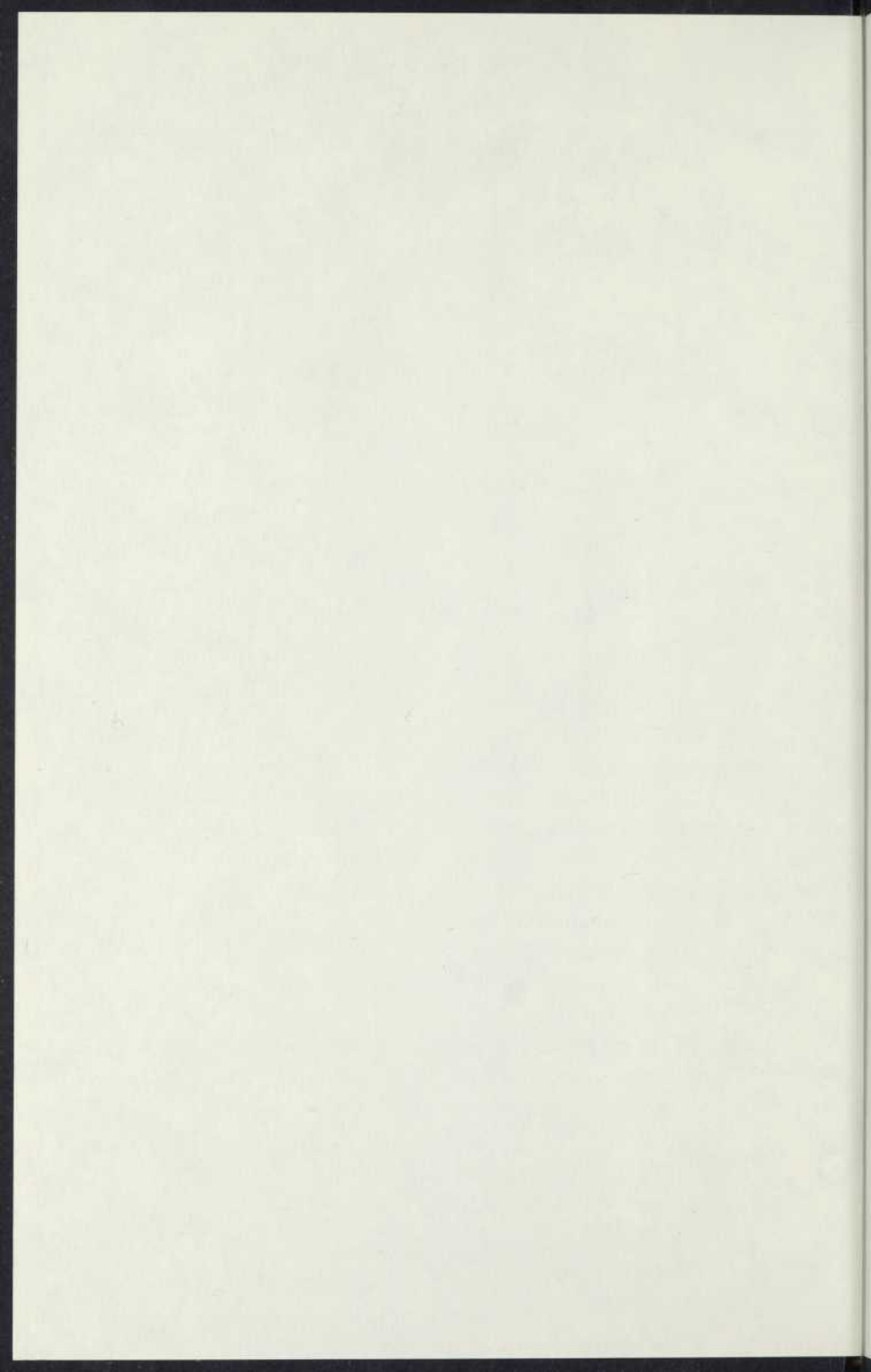
ment d'un Dieu, nous osons dire" que nous ne voulons rien connaître et rien recevoir sinon par la foi. Et c'est ainsi que nous nous réjouissons indiciblement d'être nés, morts, ressuscités, justifiés, glorifiés avec le monde, en espérance par la foi. Notre joie est parfaite. Et c'est alors qu'on va se moquer de nous comme étant radoteurs de paroles creuses et venteuses. On ne pense pas si bien dire, on prophétise: car nous sommes effectivement pleins de vent depuis la Pentecôte.

La foi éclairante, reçue une fois pour toutes à Pâques, l'espérance ingénieuse, vertu du temps, ne cessent de nous confirmer dans l'industrie de notre attente. Au matin de la Résurrection encore, Marie-Madeleine venue au tombeau fait une méprise qui est une merveilleuse prophétie et belle comme un sourire de l'univers: elle prend le Seigneur pour le jardinier (Jn XX, 15). Au commencement un jardin avait été planté. Or celui-ci est le même jardin et le même Jardinier y travaille encore. "Mon Père travaille et moi aussi je travaille," avait répliqué Jésus aux pharisiens scandalisés de le voir faire du bien le jour du sabbat (Jn V, 17). Or c'est à Pâques, au premier dimanche, au premier jour de toute semaine, que notre travail dans l'univers et sur l'univers reçoit la bénédiction qui le sanctifie et le garantit pour l'unanimité éternelle.

Le Jeudi Saint  
26 mars 1964



UNE RENCONTRE  
PRIVILÉGIÉE



## UNE RENCONTRE PRIVILÉGIÉE

Paul Beaulieu

Une oeuvre qui s'insinue subrepticement dans notre conscience pour en sonder les régions les plus inavouées, telles se présentent les pages de Flannery O'Connor. Entravée dans sa marche ascendante par une terrible maladie, le lupus, qui la frappa alors qu'elle était encore dans la vingtaine et graduellement grugea ses forces vives, maladie qui aurait démoli intellectuellement et spirituellement un être moins aguerri et moins motivé, la romancière a néanmoins laissé une oeuvre qui comprend deux romans: *Wise Blood* (1952) et *The Violent Bear It Away* (1960), deux recueils de nouvelles: *A Good Man Is Hard to Find* (1956) et *Everything That Rises Must Converge* (1964). *The Complete Stories* (1971), en plus des dix-neuf nouvelles de ses deux recueils, contient douze autres parues dans diverses revues mais qui jusqu'à ce jour n'avaient pas été groupées en volume.\*

---

\* L'oeuvre romanesque de Flannery O'Connor a été traduite en français dans sa presque totalité. Cependant pour en saisir toutes les nuances, il est préférable de la lire dans le texte original à cause des particularismes de la langue difficiles à rendre en français.

Témoignage de l'amitié qu'elle a suscitée autour d'elle, sont venus s'ajouter au cours des dernières années deux ouvrages posthumes. Le premier: *Mystery and Manners* (1966) recueille des inédits: essais et textes de conférences, ainsi que des articles de critique publiés dans des revues dans lesquels l'auteur développe des théories originales sur l'art de la nouvelle et offre des considérations provocantes sur les répercussions positives ou négatives que les croyances religieuses peuvent exercer sur la liberté du créateur. Le dernier, plus significatif encore, présenté sous le titre: *The Habit of Being* (1978), réunit la correspondance de Flannery O'Connor avec ses familiers et par des échanges de points de vue éclaire la progression d'une oeuvre dont la perfection littéraire la situe au niveau d'une Katherine Mansfield, et permet de suivre le cheminement d'une femme que les exigences spirituelles vécues placent dans la lignée d'une Simone Weil.

Les titres choisis par Flannery O'Connor pour ses ouvrages le sont avec prédilection, car ils rappellent les sources d'où elle tire son inspiration, soit les Évangiles, retenons dans ce contexte *The Violent Bear It Away*, soit les penseurs qui alimentent sa philosophie, entre autres, Teilhard de Chardin qui lui suggère *Everything That Rises Must Converge*.

La lecture initiale des écrits romanesques de Flannery O'Connor déconcerte le lecteur peu averti. Tout d'abord, l'écriture émaillée de vocables et d'expressions puisés à même cet idiome propre aux Noirs des Etats-Unis rend ardue la pleine compréhension du texte. De plus, le scénario, se déroulant dans un milieu très caractérisé des Etats-Unis, présuppose un degré de familiarité avec un climat psychologique dont les déroulements sont imprévisibles, et avec des personnages dont ont été profondément déterminées par la fréquentation assidue de la Bible non seulement la façon de penser et de vivre mais en outre les traditions sociales et les pratiques religieuses du cadre dans

lequel ils s'agitent. Univers combien difficile à saisir du dehors!

Dans son oeuvre romanesque, la romancière ne tient nul compte de la sensibilité de ses lecteurs. On accroche ou on est rebuté. Pour ceux qui accrochent, c'est un éblouissement dans le surnaturel et une plongée dans le réel. Américaine de culture, fortement enracinée dans le sol de sa petite patrie, l'État de Georgie, elle se meut en toute liberté dans ce monde du Sud des États-Unis, mélange de Blancs et de Noirs, où abondent débordements et aberrations. Les personnages qu'elle fait vivre traînent avec eux un passé chargé de frustration, héros complexes dont les gestes absurdes et brutaux révoltent, mais dont l'aventure humaine entraîne des prolongements qui sèment les germes de l'inquiétude, et, par ricochet, fait ressortir la vision de l'au delà que chacun porte en soi.

Rares sont les écrivains qui ont percé avec autant d'acuité l'âme de leurs modèles, surtout celle des enfants dans leur cruauté innée. L'esprit de destruction ou plutôt l'acte gratuit de destruction: détruire sans motif qu'on trouve chez eux à l'état brut, n'est-il pas à la racine de l'acharnement que mettent les hommes à torturer et à tuer leurs semblables ainsi que le monde moderne en donne de si tragiques exemples, et encore tout récemment. À l'une de ses correspondantes qui l'interrogeait sur l'interprétation du comportement des personnages de sa nouvelle: *A Circle in the Fire*, elle expliquait ainsi la raison profonde qui avait déclenché l'acte criminel des trois jeunes garçons que l'appel d'un univers merveilleux décrit par l'un d'eux avait conduit chez Mrs Cope, l'ancienne patronne du père du narrateur. Ayant grossièrement abusé de l'hospitalité, sommés par Mrs Cope de quitter les lieux sous la menace que soit appelé le shérif, ils mettent le feu au bois qui entoure la ferme:

They would do it because they would be sharp enough to know that it would be their best revenge on Mrs Cope;

they would do it to humiliate the child and the mother, not to enjoy themselves. And children, particularly in numbers, are quite capable of using themselves in this way, of committing the most monstrous crimes out of the urge to destroy and humiliate.<sup>1</sup>

La perception des forces qui commandent les actes des enfants, impulsion de détruire et d'humilier, atteint ici un degré de l'intolérable égal à celui que dégagent les plus cruelles nouvelles de Graham Greene dans son recueil: *Twenty-one Stories*.

Ses héros vivent des situations caractérisées par une frénésie excessive, mais dans ce monde de violence et de vulgarité réside en puissance une force spirituelle qui rectifie la signification des gestes que voilent les symbolisations de Flannery O'Connor. Si le Mal semble victorieux, cette victoire est illusion. En effet au terme du récit se dégage tout naturellement la vraie victoire. Les "preachers-guérisseurs" du Sud nourris des enseignements de la Bible vont, en dépit d'une interprétation souvent primaire des textes des Prophètes, comme poussés malgré eux par un élan vital irrésistible, jusqu'au bout de leur tragique destin et ainsi atteignent l'apogée de leur démarche, soit la conquête d'un univers surnaturel. Dans ses nouvelles se manifeste l'action directe d'un pouvoir occulte négligé par les hommes et dont la libération provoque des déblocages qui échappent à la maîtrise humaine. La densité et l'intensité de la présence quasi physique du religieux qu'ils irradient incitent à faire un rapprochement avec les romans de Bernanos, sauf que, dans le premier cas, le comportement dicté par l'adhésion à une forme de protestantisme est plus rigide et conduit généralement à des extrêmes qui frôlent le désespoir.

---

1. *The Habit of Being*, p. 120.

Chez ces personnages manque ce travail patient de l'espérance qui rédime les héros du grand romancier français.

D'aucuns ont fait grief à Flannery O'Connor de créer dans ses oeuvres un monde grotesque habité par des êtres pathétiques et monstrueux. Cette vision en apparence étriquée qu'accroissent les distorsions et le déséquilibre chez des personnages troublants est-elle complaisance ou artifice d'écrivain? La peinture noire et désespérée qu'elle brosse n'est nullement adhésion au réalisme en littérature ni mépris de la condition humaine si pitoyable soit-elle; elle est le reflet fidèle d'un état de chose, un constat implacable des déficiences de la société moderne. C'est en fait une protestation contre une tendance trop généralisée qui veut que soient acceptées comme naturelles et normales de telles distorsions au lieu de les reconnaître telles qu'elles sont dans toute leur laideur métaphysique. Ce constat replace dans leur juste perspective les valeurs permanentes en l'homme que voile une vue superficielle ou aveugle à ce qui est.

Se penchant sur cette question, à ses yeux essentielle, Flannery O'Connor formule une réponse que lui dictent des concepts d'un ordre supérieur:

My own feeling is that writers who see by the light of their Christian faith will have, in these times, the sharpest eyes for the grotesque, for the perverse, and for the unacceptable.<sup>2</sup>

Dans une autre formule aussi expressive, elle reprend la même idée, mais en soulignant le point que l'appréhension de la vie par l'écrivain est mesure de l'intensité de sa foi:

The sharper the light of faith, the more glaring are apt to

---

2. *Mystery and Manners*, p. 33.

be the distortions the writer sees in the life around him.<sup>3</sup>

À travers ses prototypes aurait-elle, comme certains le lui reprochent, brossé une caricature d'une variété spéciale, intensément subjective et "populaire", d'un protestantisme à tous égards propre au Sud des Etats-Unis? Vivant dans un milieu habité par une très forte majorité dont les gestes de la vie quotidienne sont commandés par ce protestantisme caractérisé pouvait-elle puiser ailleurs que dans ce groupe majoritaire la matière de ses romans et de ses nouvelles? Aurait-elle pu identifier ses héros au catholicisme auquel elle adhérerait sans dénaturer leur authenticité? D'ailleurs ces travers qu'elle grossit, ne sont-ils pas inhérents à la nature humaine elle-même?

L'écrivain récuse toute intention de caricature. Au contraire elle nourrit un grand respect et une profonde compassion pour les habitants de cette région. Aussi en termes non équivoques confesse-t-elle non seulement de tels sentiments, mais elle avoue une prédilection à leur égard:

I think he (the Catholic writer) will feel a good deal more kinship with backwoods prophets and shouting fundamentalists than he will with those politer elements for whom the supernatural is an embarrassment and for whom religion has become a department of sociology or culture or personality development.<sup>4</sup>

Poussant plus loin son argument elle n'hésite pas à affirmer dans une de ses lettres que ce que lui enseigne le catholicisme la rend plus apte, ainsi que le montre le thème de son premier roman, à saisir les éléments profanes qui déforment la spiritualité de ce milieu et aboutissent à une religion chrétienne de laquelle le Christ est absent:

Let me assure you that no one but a Catholic could have

3. *Idem*, p. 26 (Note).

4. *Idem*, p. 207.

written *Wise Blood* even though it is a book about a kind of Protestant saint. It reduces Protestantism to the twin ultimate absurdities of the Church Without Christ or the Holy Church of Christ Without Christ, which no pious Protestant would do. And of course no unbeliever or agnostic could have written it because it is entirely Redemption-centered in thought. Not too many people are willing to see this, and perhaps it is hard to see because H. Motes is such an admirable nihilist. His nihilism leads him back to the fact of his Redemption, however, which is what he would have liked so much to get away from.<sup>5</sup>

Parmi ses personnages, Flannery O'Connor manifeste une prédilection pour quelques-uns, ceux-là mêmes dont le comportement grotesque et mesquin, selon nos critères, nous mettent sur la défensive. C'est qu'elle s'attache à eux comme à des êtres vivants et non des créatures issues de son imagination, donc dénuées de chair et de sang. Parce que physiquement plus misérables, intellectuellement plus démunis, elle estime qu'ils ont droit non seulement à sa bienveillance, mais à son soutien. Aussi les défend-elle contre toute interprétation déformée que des lecteurs peuvent donner à leurs faits et gestes. L'auteur et ses personnages ont partie liée, sont engagés dans un enjeu de solidarité qui dépasse l'immédiat.

Je n'en veux, à titre d'exemple, que la nouvelle *A Good Man Is Hard to Find* qui raconte une histoire qui, au delà de son tragique intrinsèque, a tout d'un fait divers, de nos jours presque banal: la tuerie d'une famille entière au cours d'un voyage d'agrément par trois criminels récemment évadés d'un pénitencier. Ce

---

5. *The Habit of Being*, pp. 69-70.

qui donne un sens imprévu au dénouement, c'est le dialogue quasi théologique sur le mystère de la résurrection qui se poursuit entre la grand-mère et le chef de la bande, le Désaxé, propos qui, avouons-le, paraît assez inattendu, si on ne se souvient pas que le divin est leur lieu familial. Seul Jésus, affirme le criminel, a ressuscité les morts, et si lui, le Désaxé, avait été témoin d'un tel miracle, il aurait su et ne serait pas ce qu'il est maintenant. Cette déclaration provoque chez la grand-mère une prise de conscience d'une parenté spirituelle entre elle et son assassin. En signe de reconnaissance de ce lien, elle lui touche l'épaule. Même si ce geste physique précipite sa fin, car à ce contact le Désaxé fait un bond en arrière, comme s'il avait été mordu par un serpent, et décharge son arme dans la poitrine de sa victime, leurs rapports sont maintenant établis sur une nouvelle base. Quoique les quelques paroles énigmatiques qu'il prononce après ce meurtre qu'on pourrait qualifier de rituel ne permettent pas d'affirmer que se soit opérée chez lui une conversion totale, la mort de la grand-mère aura entraîné des conséquences rédemptrices sur la conscience du Désaxé: tout, pour lui, est remis en question.

Face à l'incompréhension qu'a suscitée en certains milieux le comportement du Désaxé, Flannery O'Connor s'est longuement interrogée sur la signification de la violence. Elle ne prétend nullement excuser ou minimiser l'odieux des actes de violence; elle cherche avant tout à en cerner la nature et la portée. A ses yeux la prééminence de la violence dans la fiction moderne n'est pas une fin en soi, mais un moyen d'amener les acteurs à une confrontation avec le réel, c'est-à-dire à se reconnaître sous le choc de la réalité brutale, et à les inciter à accepter leur moment de grâce lorsqu'il se présente. L'usage raisonnable de l'irrationnel dans le déroulement de ses récits risque de dérouter les non-initiés aux mystères qui sont le coeur même du christianisme, mais la romancière ne peut, sans trahir sa pensée, se soustraire à

cette pratique, car ces mystères sont l'élément moteur de sa puissance créatrice.

La présence des mystères chrétiens se manifeste concrètement dans toute l'oeuvre. Si ses personnages sont les témoins de cette présence active au centre de leur vie quotidienne, Flannery O'Connor prend grand soin d'en circonscrire la portée dans des normes respectueuses de leur caractère sacré. Dans cet esprit, elle précise la symbolisation des héros de l'une de ses nouvelles: *The Artificial Nigger*, particulièrement caractéristique de cette préoccupation:

I have gotten one other letter about "The Artificial Nigger" and in that one I was asked if Mr. Head didn't represent Peter and Nelson the Christ-Child. I had to say that Mr. Head's behaviour certainly resembled Peter's a little but that I found it harder to gin up Nelson's character so he could suitably represent the Christ-Child. What I had in mind to suggest with the artificial nigger was the redemptive quality of the Negro's suffering for us all.<sup>6</sup>

Document humain d'une richesse exceptionnelle que ce choix de lettres de Flannery O'Connor: *The Habit of Being*, titre qu'un ami suggère de traduire: *L'habitus d'être* plutôt que: *L'habitude d'être* pour bien marquer qu'il n'y a rien de statique ou de routinier dans les positions de l'écrivain, mais une disposition intérieure ou plus précisément une qualité d'esprit qui se manifeste dans une participation constante de l'être aux problèmes littéraires et religieux discutés avec ses correspondants. Certes, on peut relever dans cette correspondance sans prétention littéraire des facteurs négatifs: style peu soigné, apparente superficialité dans l'analyse des questions débattues, commentaires trop

6. *The Habit of Being*, p. 78.

sommaires sur les ouvrages lus, mais accorder une importance disproportionnée à ces déficiences voilerait le fonds fécond que recèle cet échange.

Une curiosité intellectuelle toujours à l'affût débordait le cercle des créateurs américains qu'elle ne négligeait cependant d'aucune façon — les jugements sur ses contemporains tels William Faulkner, Mary Mc Carthy, Carson McCullers, Jean Stafford, le poète Robert Lowell sont des plus pertinents — l'a amenée à la pratique assidue de nombre de philosophes et d'écrivains chrétiens de plusieurs pays: Bernanos, Gilson, Maritain, Mauriac, Simone Weil, Graham Greene, Karl Adam, Romano Guardini, Hügél, pour ne nommer que les principaux, fréquentation qui lui apportera des éléments de réflexion sur la noblesse du métier d'écrivain et sur les détours imprévus de la grâce qui mènent au milieu divin.

Devant nous se présente un être débarrassé des conventions et littéraires et religieuses, débordant d'une vitalité intellectuelle peu commune et d'une spiritualité profondément ancrée et saine. Ses correspondants appartiennent à des milieux des plus variés: écrivains, éditeurs, universitaires, amis. Qu'ils soient croyants comme ses amis Fitzgerald auxquels on doit la publication des deux livres posthumes, qu'ils ne partagent pas ses croyances, comme T.R. Spivey ou Maryat Lee, Flannery O'Connor manifeste envers tous un égal respect, la même volonté de compréhension. Souvent la rencontre est tout à fait fortuite, comme celles avec la correspondante identifiée seulement par la lettre "A" ou avec Cecil Dawkins qui allaient être parmi les plus fidèles. Dans cette diversité, les intérêts se complétaient à l'avantage des deux parties.

Ces échanges se déroulent dans un climat de sincérité totale, de simplicité, de chaleur fraternelle, d'humour et de fraîcheur qui ne se dément jamais. Dans ces missives la chose

littéraire et le métier d'écrivain sont fréquemment abordés, et Flannery O'Connor décrit avec autorité sa démarche, son projet de l'expression dans l'insolite. Les explications qu'elles contiennent illustrent non pas des théories littéraires, car rien ne lui est plus étranger que la théorie; elles font ressortir les motifs pour lesquels elle s'imbrique dans ce milieu du Sud des Etats-Unis, avec ses problèmes de sous-culture, et s'engage dans les conflits raciaux. De ces contrastes s'enrichit son oeuvre.

Désireuse d'atteindre dans ses écrits le plus haut degré de perfection artistique, elle accepte de bonne grâce les commentaires et les suggestions qui lui sont faits sur les textes qu'elle soumet à des amis ou à des collègues-écrivains.

Les incursions dans le spirituel vont au fond des interrogations auxquelles doit répondre tout être face à la vie quotidienne et face à sa vocation, dans le cas de Flannery O'Connor celle d'écrivain inspiré.

Si elle se déclare sans ambages adepte d'un christianisme intégral, elle se défend d'être brimée par les dogmes et préceptes de la religion tant dans l'épanouissement de sa vie personnelle que dans la poursuite de sa tâche de romancier. Dans des prises de position strictement orthodoxes dans leurs audaces, nul sectarisme, nul prosélytisme ne viennent rompre l'esprit d'échange, le dialogue. Une ouverture d'esprit attentive lui permet d'être à l'aise dans tous les milieux et d'être accueillie par tous les groupes.

Flannery O'Connor n'accepte aucun divorce entre l'écrivain et le chrétien; elle n'accepte pas davantage la confusion entre art et religion. Il ne faut pas en conclure qu'elle écrivait des livres "religieux" ni qu'elle professait la théorie de l'Art pour l'Art. Consciente de l'influence qu'exercent sur les esprits les oeuvres de l'écrivain, elle déclare que ce message ne doit pas être biaisé volontairement à des fins religieuses ou morales. L'écrivain ne cherche pas à convaincre: il écrit tel qu'il est, comme il voit le

profane et le divin. Elle rejoint ainsi la thèse de François Mauriac sur la purification de la source et celle de Julien Green sur la présence inéluctable du péché dans le monde. N'est-ce pas ce qu'elle appelle le grotesque et la distorsion?

Afficher sa foi avec une telle désinvolture constituait dans les milieux littéraires américains largement incroyants ou agnostiques un défi de taille et portait le risque d'être ignorée sinon ostracisée. Mais son talent était d'une qualité telle que les meilleures revues littéraires, et de toutes tendances esthétiques, s'empressaient de publier ses textes. Si le couronnement d'un prix veut dire quelque chose, elle fut comblée: deux fois récipiendaire du O. Henry Award, et en 1971 du National Book Award for Fiction pour l'ensemble de ses nouvelles.

Au delà du baroque et de l'exotisme grotesque, l'oeuvre est traversée par un puissant courant de spiritualité qui présuppose une quête intense alimentée par les lectures et la méditation et peut-être davantage par le mûrissement qu'apporte le repliement sur soi-même, conséquence de la maladie.

Son rayonnement atteint un haut degré d'intensité grâce à des intuitions d'une rare perspicacité. En effet Flannery O'Connor possède un don exceptionnel pour déchiffrer la signification cachée des signes divins que renferme la création. L'attachement aux paons qui l'entouraient dans la propriété familiale témoigne chez cette personnalité complexe, singulière, et de l'amour de la vie animale (lien cosmique) et de l'amour d'une splendeur (appel de l'éternel). On tourne autour d'elle, comme ses paons, sans la cerner tant elle nous invite à la contemplation de l'infini.

C'est dans sa nouvelle: *The Displaced Person* que se manifeste de façon éclatante cet attachement. Les deux premiers mots du récit dans la version anglaise, "The peacock", marquent d'un trait décisif la présence du paon à la suite de la propriétaire de la ferme dans l'attente de l'arrivée de la Personne Déplacée et de sa

famille. Comme pour accueillir dignement les réfugiés:

Le paon s'arrêta à un pas derrière elle — sa queue, un scintillement d'ors et de verts et de bleus était levée juste assez pour ne pas toucher terre. Elle se déployait de chaque côté comme une traîne et sa tête, posée sur un long col bleu flexible comme un roseau, était rejetée en arrière, comme s'il concentrait son attention sur quelque objet lointain, indiscernable à d'autres yeux que les siens.<sup>7</sup>

A cette présence vient s'ajouter celle d'un vieux prêtre — le seul prêtre catholique, et encore n'est-il pas américain, dans l'oeuvre de Flannery O'Connor — qui accompagne cette famille qu'il a recrutée pour Mrs. Mc Intyre. Dès les débuts, le prêtre s'attache au paon et tous deux occupent une place centrale dans le déroulement de la trame du récit. Ils se retrouvent dans les moments de tension, et le vieux prêtre recherche cette présence, car, par ses mouvements de toute beauté, le paon lui inspire des commentaires explicatifs sur le fond du drame qui se prépare suite à la décision de Mrs. Mc Intyre de se défaire de ces étrangers. A ce moment particulièrement crucial, on a nettement l'impression que le prêtre et le paon agissent à l'unisson pour prévenir la tragédie:

Le prêtre détourna son regard vers les paons. Ils étaient arrivés au milieu de la pelouse. Le mâle s'arrêta longuement, rejetant en arrière son col incurvé, il dressa sa queue et la déploya en une cascade de frémississements chatoyants. Des rangs superposés de petits soleils rebondis flottèrent au-dessus de sa tête dans une brume verte et dorée. Le prêtre était en extase, bouche bée. Mrs. McIntyre se dit qu'elle n'avait jamais vu un vieillard aussi stupide.

---

7. *Les braves gens ne courent pas les rues*, pp. 217-218.

— Le Christ reviendra ainsi, déclara-t-il d'une voix forte et joyeuse, et il s'essuya les lèvres du revers de la main, fasciné. Le visage de Mrs Mc Intyre prit une rigidité puritaine et elle rougit. Le Christ mêlé à la conversation la mettait aussi mal à l'aise que les problèmes sexuels avaient gêné sa mère.

— Ce n'est pas ma faute si Mr. Guizac ne sait où aller, dit-elle. Je ne m'estime pas responsable de tous les gens dont on ne sait que faire sur cette planète." Le vieillard ne parut pas entendre. Toute son attention était concentrée sur le paon, qui maintenant reculait à pas menus, la tête rejetée contre sa queue déployée. "La Transfiguration", murmura le prêtre. Elle n'avait pas la moindre idée de ce dont il parlait. "Mr. Guizac n'avait pas à venir ici, pour commencer", dit-elle, en lui jetant un regard dur. Le paon replia sa queue et se mit à picorer l'herbe.

— Il n'avait pas à venir, pour commencer, répéta-t-elle, en insistant sur chaque mot.

Le vieil homme sourit distraitement. "Il est venu nous racheter," dit-il; il lui tendit la main en un geste suave, et dit qu'il devait partir.<sup>8</sup>

En repliant sa queue et se mettant à picorer l'herbe, le paon n'indiquait-il pas sa désapprobation face à l'entêtement de Mrs. Mc Intyre et davantage ne cède-t-il pas le premier plan au ministre de Dieu vu le témoignage que ce dernier allait porter. Flannery O'Connor pouvait-elle évoquer avec plus de force persuasive la splendeur de la Transfiguration et le mystère de la Rédemption?

---

8. *Idem*, pp. 263-264.

Le récit se termine sur une autre évocation où se retrouvent encore le prêtre et le paon. Le meurtre du chef de famille des Personnes Déplacées perd son aspect sordide et devient presque un événement secondaire. En effet, alors que Mrs. Mc Intyre abandonnée par l'employé blanc qui a machiné l'accident fatal et par les Noirs qui par leur passivité l'ont sanctionné, confinée par sa santé déclinante, reçoit une fois la semaine la visite du vieux prêtre demeuré fidèle, une dernière ligne éloquente dans sa concision donne un tour imprévu à l'histoire.

Il venait régulièrement une fois par semaine, avec un sac de croûtes: après les avoir données au paon, il entrait, s'asseyait auprès du lit de la malade, et lui expliquait les doctrines de l'Église.<sup>9</sup>

Climat de paix peu fréquent au terme de ses nouvelles qui annonce un cheminement inattendu et dont l'aboutissement demeure mystérieux.

Malgré la maladie qui la mine, Flannery O'Connor évite toute sentimentalité, toute déformation de la pensée. Au contraire de Katherine Mansfield, elle aussi aux prises avec la maladie, qu'une vie affective insatisfaite et surtout un manque de rigueur intellectuelle ont poussé, à la fin de sa vie, dans une quête émouvante de l'absolu, du côté de A.R. Orage, d'Ouspenski, pour finalement l'entraîner dans le sillage combien sinueux de Gurdjieff vers une aventure trouble et peut-être désastreuse, mais non moins exemplaire, Flannery O'Connor maintient un équilibre d'espérance et de confiance en l'issue de son itinéraire humain et spirituel.

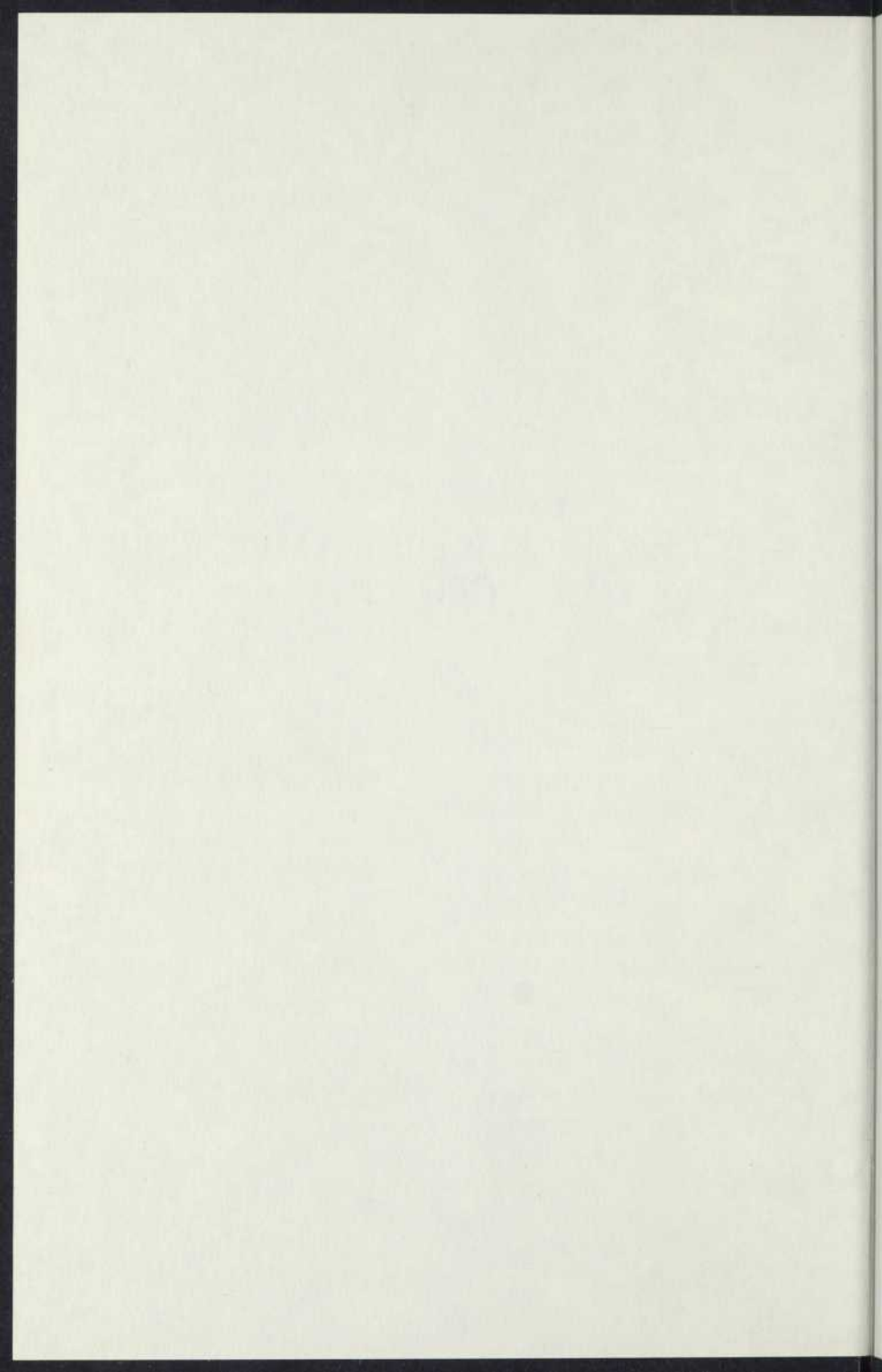
Cette trop brève étude, j'en suis pleinement conscient, ne rend pas complète justice à un admirable écrivain ni ne dégage

---

9. *Idem*, p. 277.

suffisamment l'enrichissement que procurent la méditation de sa pensée et la rencontre avec des personnages qui remettent en cause des notions préconçues. Toutefois, de même que cette oeuvre me fut révélée sous le signe de l'amitié, ces pages, même si elles n'offrent pas la clef qui permette d'atteindre le centre de sa vision cosmique, se veulent dans le même esprit de partage une invitation à lier connaissance avec Flannery O'Connor.

LA FATALITÉ DE L'AMOUR  
CHEZ COLETTE



## LA FATALITÉ DE L'AMOUR CHEZ COLETTE

Jean-Pierre Duquette

“Qui peut ne pas suivre l’amour?” demande Colette dans une chronique de *Paysages et portraits*. C’est là la grande affaire, et tous les personnages romanesques doivent, bon gré mal gré, faire face à cette fatalité. Car il s’agit bien d’un sort auquel nul n’échappe, du moins tant que l’heure du renoncement n’a pas sonné. Gonzague Truc l’avait souligné dès 1940: dans les romans de Colette, “La passion ( . . . ) apparaît, non lyrique, romantique, tragique, bien que parfois il y ait mort d’homme, mais invincible et au demeurant funèbre dans sa fatalité passagère. Elle est une puissance de l’être et de la vie. Sous la main du dieu la victime gémit et ne se débat guère. Elle sait bien qu’elle n’entre pas dans le bonheur: au contraire ces affres où elle va se déchirer pourtant lui paraissent la substance propre de ses jours et ce sans quoi il n’aurait pas valu la peine d’avoir vécu.” C’est exactement cela, la vision de l’amour chez Colette: une puissance maléfique contre laquelle il ne sert à rien de prétendre lutter—à laquelle on voudrait bien pourtant résister, parfois—et qui est à la fois fascinante et destructrice. On pense à ces définitions de l’écriture chez

Flaubert: une dartre qu'on gratte en criant, à la fois un plaisir et un supplice, une démangeaison "atrocement délicate".

Cette perception de l'amour lui vient dès l'adolescence: elle se rappelle, dans *La Maison de Claudine*, parlant des livres de la bibliothèque familiale: "J'y connus, bien avant l'âge de l'amour, que l'amour est compliqué et tyrannique et même encombrant." Comme souvent, donc, la révélation de l'amour pour Colette est d'abord de type romanesque, et . . . classique: c'est l'amour-tyran. Anne Ketchum l'a également vu ainsi: l'amour s'abat sur ses "victimes" comme une catastrophe. Dès *Claudine à Paris*, l'appréhension du cataclysme est constante: Claudine se voit comme "une personne à qui doit tomber prochainement une cheminée sur la tête": "Je vis, énervée, dans l'attente de cette inévitable chute. Et quand j'ouvre la porte d'un placard, ou quand je tourne au coin d'une rue, ou quand arrive le courrier du matin qui ne m'apporte jamais rien, au seuil de toutes mes actions insignifiantes, j'ai un léger sursaut. "Est-ce pour cette fois?" Donc, elle *sait* que cela arrivera, et d'une manière subite, par hasard. Comme si elle s'inclinait d'avance et sans discussion devant l'inéluctable qui doit fondre sur elle. Dans *Claudine s'en va*, Annie — sur le point de "quitter" Alain — reçoit cet avertissement: "Vous le rencontrerez, l'homme qui n'a pas croisé encore votre chemin. Si, si, (. . .) celui-là vous attend quelque part. C'est juste, c'est inévitable." À son tour Renée Néré envisage ainsi la chute fatale: "Rien ne mène — je le sais — à l'amour. C'est lui qui se jette en travers de votre route. Il la barre à jamais, ou, s'il la quitte, laisse le chemin rompu, effondré." Obstacle insurmontable, ou blessure capitale. Ainsi que sa belle-soeur Margot l'en prévient, l'amour est toujours le plus fort: la chatte échaudée retourne toujours à la chaudière, puisqu'il n'y a qu'une bêtise: recommencer. Il est illusoire de prétendre le contraire.

Qu'est-ce qui constitue le caractère si fascinant de l'amour? C'est le mystère même du désir amoureux: au moment précis où elle se défend d'accepter les hommages encore bien respectueux de Max, Renée en est tout à fait consciente, en se disant: "le désir existe, demi-dieu impérieux, faune lâché qui gambade autour de l'amour et n'obéit point à l'amour". Le désir amoureux est indépendant du sentiment, et plus encore de la raison. Elle se met elle-même en garde: "veille à toute heure! Tous ceux qui t'approchent sont suspects, mais tu n'as pas de pire ennemi que toi-même! Ne chante pas que tu es morte, inhabitée, légère: la bête que tu oublies hiverne, et se fortifie d'un long sommeil." Le désir sera comparé aussi, et plus précisément, à un brasier dans lequel elle va choir (toujours la chute), après une période "d'intolérante chasteté". Et au moment où elle sent sa fermeté vaciller, où elle lutte contre le mouvement qui l'emporte, elle réfléchit encore, lucide dans le refus comme dans l'acceptation inévitable de l'amour: malgré ses sursauts d'énergie, au-delà de ses scrupules, de sa "pénitence intérieure", elle sait qu'elle prendra finalement "l'autre" parti. C'est-à-dire l'abandon et la soumission dans les bras de Max avant la tournée qui doit l'emmener au loin: l'amorce de la chute (ou de la rechute... après Tallandy) qui la verra, avec "(son) regard de chienne soumise, un peu penaude, un peu battue, très choyée, et qui accepte tout, la laisse, le collier, la place aux pieds de son maître..." Bientôt après, c'est effectivement "le coup de soleil qui embrase (sa) vie". Puis à la fin de la tournée, après un long moment d'hésitation entre acceptation et refus, c'est la fuite et, donc, le salut. Cependant Renée connaîtra une autre "rechute", une fois à Genève; quand Masseau l'entraîne déjeuner à Ouchy, sur le traversier, elle *sait* qu'il l'emmène vers Jean et elle s'abandonne déjà, laissant

le sort diriger tout; elle se laisse porter "comme un colis": "Je sens l'approche d'une volonté étrangère, que la mienne prévoit, aimantée, comme une sensible aiguille." Puis, rentrée à Paris chez Jean, devant un feu de cheminée, elle mesure "(sa) tremblante audace de femme qui va tomber et se regarde tomber": encore une fois l'image de la chute revient sous la plume de Colette pour signifier l'irrésistible mouvement qui porte la femme à l'amour.

Ce n'est pas tant le hasard qui réunit Paul et Vinca dans *Le Blé en herbe*, que l'amitié des deux familles qui les "destine" à s'aimer un jour, comme pour Edmée et Chéri, ou encore, d'une certaine façon, Alain et Camille dans *La Chatte*. Donc, une fatalité moins aveugle, sans doute, que celle à laquelle s'abandonne Renée Néré. De toute façon on retrouvera toujours, sous-jacente, cette force au cœur des personnages féminins, et le même besoin d'y sacrifier, de se soumettre, le mouvement irrésistible qui entraîne à la chute. Et si l'amour est d'abord une attraction qu'elle ne peut vaincre, il apparaît clair également que, pour la femme colettienne, il est rarement la voie vers le bonheur. Du reste, l'idée même de bonheur est totalement étrangère à l'univers de Colette: Germaine Beaumont, qui fut sa secrétaire au journal *Le Matin*, a parfaitement résumé la position de la romancière: "Colette nous a dit elle-même ce qu'elle pensait de ce mot: bonheur, — de sa vanité. D'abord, qu'est-ce que le bonheur quand nous sommes heureux sans le savoir, et heureux pour de petites choses qui ne rentrent pas dans le cadre des thèmes héroïques? Au mot bonheur nous attachons le sens de durée, mais ces bonheurs que nous ressentons sont des éclairs dans notre nuit. Pourquoi d'ailleurs mettre au singulier, pour qu'il nous échappe, ce miracle que nous ne cessons de côtoyer et même de saisir quand il est au pluriel?" De la même façon que la

mort ne l'intéresse — ni ne la préoccupe — à aucun moment de son existence, et en parfait accord avec sa philosophie matérialiste, ou sensualiste, elle n'envisage jamais que des moments passagers de bonheur, et non un état, une situation durable de l'être. Dans l'oeuvre romanesque il faut attendre l'apparition de Renée Néré pour lire les mots "bonheur", "heureux", mais c'est pour rejeter immédiatement et d'emblée ce qu'ils pourraient recouvrir. Il s'agit bien pour elle d'une sorte d'état de grâce momentané, semblable à celui qu'elle se rappelle avoir connu parfois vers l'âge de vingt ans, et qu'elle éprouve ici en se promenant au Bois un matin d'hiver. Mais ce n'est certainement pas l'amour qui lui vaudra d'être heureuse, elle en est d'avance persuadée. Tout au contraire, sur le point de partir en tournée, ayant enfin accepté l'idée de vivre un nouvel amour avec Max (mais peut-être, justement, parce qu'elle part? . . . ), elle confie à son vieux confident: "À quels tourments m'avez-vous de nouveau jetée, Hamond? Car c'est vous, avouez-le, c'est vous . . . Des tourments, ajouté-je, plus bas, que je n'échangerais pas pour les meilleures joies."

Ainsi la question du bonheur est systématiquement écartée chez Colette, ne présentant aucun intérêt. L'amour même n'est qu'une source d'affliction à quoi l'on ne renonce pourtant d'une manière définitive que l'âge venant. En fait, c'est tout à la fin de *La Vagabonde* que se trouve l'explication ultime du refus de l'amour — et de la quête longtemps séduisante d'une félicité amoureuse: ces amantes sont éprises de l'Amour, et rien ne pourra jamais les combler. Forme d'absolu si l'on veut, cette idée de l'amour nourrit une attente, tellement profonde qu'elle est destinée à être toujours déçue. Renée écrit donc à Max, dans sa lettre d'adieu: "( . . . ) je suis demeurée une espèce de vieille fille . . . vieille fille à la ressemblance de certaines, si amoureuses de l'Amour qu'aucun

amour ne leur semble assez beau, et qu'elles se refusent sans daigner s'expliquer; qui repoussent toute mésalliance sentimentale et retournent s'asseoir pour la vie devant une fenêtre, penchée sur leur aiguille, tête à tête avec leur chimère incomparable. . ." Elle préfère la stérilité consentie d'avance à une nouvelle tentative sûrement vouée à l'échec, à la déception. Et elle se retrouve au début de *L'Entrave*, telle qu'elle se voit: "Une petite rentière pas riche, pas pauvre, — pas jeune, pas vieille non plus, — pas heureuse, mais pas triste. . ." Elle touche encore — momentanément, il faut le préciser — à cet état de "neutralité" intérieure dans lequel elle se tient en équilibre pour ne plus donner prise à la tentation d'un nouvel amour, d'une nouvelle déception.

Pas plus que pour les autres personnages, la question du bonheur ne se pose pour Chéri. Celle d'un inconfort moral, intellectuel, sentimental: oui, sans doute. Ce mal de vivre s'avère être un manque à vivre, et recouvre son refus (ou l'impossibilité où il est) de "s'adapter", de mûrir, son incapacité profonde à s'assumer tel qu'il est. Mais cette situation, il n'en est pas entièrement ni seul responsable: autant que son égoïsme foncier, la "tutelle" de Léa et son égocentrisme jouisseur ont maintenu Chéri dans cette dépendance infantile qui l'empêchera toujours de faire face à la vie d'une manière autonome et adulte. Le désarroi de la guerre achèvera de le désarmer tout à fait devant l'existence et devant "l'abandon" de Léa. Quoi qu'il en soit, sa relation amoureuse avec elle ne fera jamais de Chéri qu'un "nourrisson méchant" dans les bras puissants d'une maîtresse vieillissante. Dans *Le Blé en herbe*, seul Phil trouvera, un bref instant, "l'état de grâce" qui coïncide pour lui avec le moment où il se perd dans la nature (on se souvient de Renée Néré et de sa promenade au Bois), juste avant sa première rencontre avec la Dame en blanc:

“bonheur vague et sans tache auquel la fatigue agréable, la vibration de ses muscles encore tendus par l’escalade, la couleur et la chaleur d’un après-midi breton chargé de vapeur saline, versaient, chacune, leur part.” Ce bref bonheur ne lui viendra pas de l’amour, mais plutôt de cet ultime instant de pureté dont il sent bien la fragilité extrême, au bord d’une terrible appréhension: “il suffit pourtant d’une clarine fêlée et de la voix du chevreau qui la balançait à son cou, pour que les coins de sa bouche tressaillissent d’angoisse, et que le plaisir emplît ses yeux de larmes.” Émotion éminemment romantique, chez l’adolescent à la veille d’entrer dans l’univers de la jouissance amoureuse: c’est d’abord un état vague, fait de sensations diverses et mêlées (fatigue physique, couleur du ciel, chaleur du temps, odeurs portées par la brise); le narrateur dit l’impuissance de Phil à se formuler clairement à lui-même cet émoi fugitif dont il a pourtant pleinement conscience; cet état est d’abord celui de la vacuité intérieure, remplie de sensations produites par la nature. Enfin, issue de l’expérience même, l’intuition tragique de la fragilité de ce moment, de cet éclair de bonheur fugitif, ou mieux: de ce que Claudine appelait déjà, dans *La Retraite sentimentale*, “le frôlement du bonheur”.

Si l’amour n’apporte pas le bonheur, c’est qu’il ne provoque que déchirements, on le sait de reste. Et la première de ces blessures n’est-elle pas la jalousie, même seulement appréhendée? et encore, c’est davantage de jalousie physique qu’il s’agit chez Colette, que de torture morale, cette morsure de dépit à l’idée que l’être qu’on s’est abandonné à aimer puisse ne pas vous appartenir tout entier. Dans *Le Pur et l’impur*, à un confident qui lui affirme, péremptoire: “Tout de même, je n’en suis pas encore aux petites saletés des jalousies physiques!”, Colette pose la question: “Cher ami, il y a donc

une jalousie qui n'est pas physique?" Cette question abrupte, sous l'étonnement feint, est bien davantage une certitude qu'une interrogation véritable. Jalousie physique, sensuelle, à l'idée que l'homme aimé—dispensateur du plaisir—aille porter ailleurs ses caresses, suscite chez une autre la jouissance. C'est un dépit viscéral, essentiellement, et on en constate la présence dès les *Claudine*, quand celle-ci médite de "retirer (sa) confiance" à Renaud: "J'entends cet Oncle parler à "des" femmes avec la même voix voilée et séduisante, la voix qui m'a dit des gentilles affectueuses. Quand "ses" femmes ont du chagrin, il les prend peut-être par les épaules pour les câliner, comme moi il y a trois semaines? Bon sang!" C'est l'idée de la caresse prodiguée à *d'autres* (de la voix, de la main) qui révolse Claudine: "Oh! je sais, allez, je sais pourquoi. Vous allez chez *vos* femmes, celles que vous aimez. Marcel m'a dit que vous en aviez au moins six! Elles ne vous aiment pas, elles sont vieilles, elles vous quitteront, elles sont laides! Vous irez coucher avec elles, toutes! Et vous les embrasserez, vous les embrasserez sur la bouche, même!" Sous l'enfantillage du ton et de l'expression, l'exaspération de Claudine est provoquée par l'idée que ces caresses sont perdues pour elle, mais surtout réservées à *d'autres*.

Précisément, dans *Claudine en ménage*, Claudine affirme être jalouse de Rézi alors qu'elle se dit ne pas l'aimer: "Je souffre de jalousie et pourtant . . . je ne l'aime pas. Non, je ne l'aime pas! Mais je ne puis me déprendre d'elle, et d'ailleurs je n'y tâche point." Et elle conclut, amère: "Qu'est-ce que ça fait que je ne l'aime pas, je souffre tout autant!" Elle souffre de ce que Rézi pourrait en séduire d'autres qu'elle, par exemple Renaud, bien sûr: quand elle s'aperçoit du manège de Rézi, de sa coquetterie avec lui, Claudine songe à elle "avec une jalouse rancune": à la fois, elle est jalouse de l'un et de l'autre.

Pour Renée Néré dans *La Vagabonde*, elle en viendra jusqu'à envier à Max la souffrance qu'elle lui cause, à la veille de le quitter; juste au bord de la rupture, elle reçoit une missive de doléances et de questions inquiètes: "Je suis jalouse, subtilement, de cet homme qui souffre. Je relis sa plainte, et je parle à cette lettre comme si c'était à lui, avec la bouche dure et les sourcils méchants: — Tu aimes, tu souffres, et tu te plains! Te voilà tout ressemblant à moi-même, quand j'avais vingt ans. Je t'abandonne, et grâce à moi, tu vas peut-être t'augmenter de ce qui te manque." On voit ici le dépit de Renée au souvenir qu'elle a été quittée jadis, et son désir d'enseigner à Max ce qu'est vraiment l'amour, c'est-à-dire la souffrance d'être quitté un jour; plus encore, il y a peut-être sous cette dureté affichée de Renée le désir de faire souffrir par ce qu'on a soi-même souffert, et ultimement sans doute, la crainte de souffrir encore . . . et de la même façon. En tout cas elle lui envie sa peine d'amour, qui est précisément la preuve qu'on aime — à en souffrir . . . Elle revivra du reste très vite cette inquiétude, dans *L'Entrave*, quand elle contemple Jean endormi: inquiétude devant l'avenir, et crainte de voir l'amant se lasser, partir; ou même seulement jalousie devant la part secrète de Jean qui ne lui appartiendra jamais: "Prévoit-elle un avenir, ma veille déférente, attentive à ne pas troubler le repos de Jean? Je l'ignore, mais je veille, parce que c'est la *première nuit*. Je veille, comme peuvent le faire toutes celles qui, neuves ou blasées, commencent ou recommencent leur vie, anxieuses contre le flanc d'un homme endormi." Elle est tourmentée par la simple possibilité que l'amant s'échappe d'elle, par cette incertitude profonde: "Je le contemple, je l'admire, si proche, si libre, peut-être tout à moi, peut-être déjà perdu pour moi . . . ( . . . ) Je l'ai: que ce soit une constation voluptueuse, et non une pensée, et non un souhait que

l'avenir ruine déjà . . . oh! que ce soit le plaisir de cette heure, et que cette heure n'engage pas la suivante! . . ." L'amour est donc essentiellement ce qui passe: il faudrait pouvoir s'en contenter au moment où il est là, éviter de s'inquiéter pour la suite, mais ce tourment est indissociable de l'amour. Renée songe: "Quelque chose a passé entre nous, qui a empoisonné tout cela, l'amour, ou seulement l'ombre longue qui marche en avant de lui? . . . Déjà, tu as cessé de m'être lumineux et vide . . . ( . . . ) Un jour je me suis mise à penser à tout ce que tu ne me donnais pas: j'entrais dans l'ombre froide qui chemine devant l'amour. Et me voilà humiliée, qui épie ton sommeil." Ne pas tout posséder de l'autre, c'est ne rien avoir; sans la certitude, pourtant illusoire, qu'on possède tout de l'autre et pour toujours, l'amour n'a bien vite qu'un triste goût de cendre. Voilà justement la grande chimère: emprisonner totalement l'être aimé pour qu'il ne soit plus que par vous, pour vous, à vous tout entier et pour toute la vie.

Avec Chéri, on en vient même à une jalousie rétrospective: il n'est pas jaloux d'un hypothétique amant qu'aurait Edmée, mais jaloux des autres garçons que Léa a pu "avoir" avant lui . . . C'est peu avant son suicide, au cours des soirées passées chez la Copine qui lui défile des images du passé, d'une Léa *d'avant*; elle lui décrit certains dessous en dentelle: "Écoeurant, pensait Chéri. Écoeurant. Le milieu en chantilly noir. Une femme ne met pas de milieux en chantilly noir pour elle seule. Elle portait ça devant qui? pour qui?" Puis, devant une photo de Léa en costume de bal paré, il demande encore à la Copine: "Chez qui le portait-elle, ce costume?" Il en viendra à se dire: "Je croyais qu'elle était à moi, et je ne m'apercevais pas que j'étais seulement un de ses amants."

Pas plus que les autres, Vinca n'échappe à la jalousie qu'elle laisse éclater au moment où elle affirme à Phil qu'elle

sait tout de son aventure avec la Dame en blanc, au moment d'une parodie de scène de ménage: "Vinca rit, d'un rire saccadé et déplaisant, comme n'importe quelle femme blessée. Elle criait, à l'aise dans sa fureur féminine. (...) Non! je ne me tairai pas! D'abord nous sommes tout seuls, et puis je veux crier! Il y a de quoi crier, je pense! Tu m'as amenée ici parce que tu voulais raconter, repasser tout ce que tu as fait avec elle, pour le plaisir de t'entendre, d'entendre des mots... de parler d'elle, de dire son nom, hein, son nom peut-être..." Et elle lui décroche un coup de poing au visage comme pour le blesser, pour marquer l'infidèle. Dans *La Seconde*, Fanny n'est pas jalouse devant les aventures éphémères de Farou. Jusqu'au moment où elle les surprend, Jane et lui, s'embrassant dans la salle de bain: elle fait le compte, et s'aperçoit que Jane est plus qu'un amusement passager pour lui: "Fanny redevint sombre. La trahison quittait les paliers inférieurs, remontait jusqu'à elle. Le plaisir de Farou cessait d'être une passade, un caprice né dans la rue, de la rue, du théâtre, contenté n'importe où." Elle s'accommodait donc des passades, un peu selon le conseil de Claudine à Annie: "Quand on aime d'une certaine manière (...) les trahisons elles-mêmes deviennent sans importance..." Et pourtant, voilà un conseil plus facile à donner qu'à mettre en pratique, pour les amoureuses chez Colette.

On trouvera la même jalousie un peu puérile, exagérée, que celle de Claudine au début, chez Camille: dès le lendemain de leur nuit de noces, elle interpelle ainsi Alain qui rentre d'inspecter les travaux de construction de leur hôtel: "Ils t'intéressent, toi, les travaux? Avoue—elle croisa les bras en tragédienne—avoue que tu vas voir ma rivale!" Cette rivale, c'est évidemment Saha, la chatte adorée d'Alain qui réfléchit que Camille éprouverait au fond la même jalousie

s'il avait gardé une profonde amitié pour un ami d'enfance. Mais cette jalousie est pire encore, avec quelque chose d'un peu maladif; et sa démesure, s'agissant d'un chat, apparaît peut-être au fond un peu fabriquée: "Une bête! cria-t-elle avec indignation. Tu me sacrifies à une bête! . . . Je suis ta femme, tout de même! Tu me laisses pour une bête! . . ." Elle ira, on s'en souvient, jusqu'à tenter d'assassiner: "J'ai voulu, moi, supprimer Saha. Ce n'est pas beau. Mais tuer ce qui la gêne, ou ce qui la fait souffrir, c'est la première idée qui vient à une femme, surtout à une femme jalouse . . . c'est normal." C'est tout de même la seule fois chez Colette qu'il est question de tuer par jalousie. Notons que ce n'est sans doute pas tant de Saha que Camille est jalouse, que de tout ce qu'elle représente: le paradis d'enfance inviolable, le passé dont elle se sait exclue. Il n'empêche que son dépit est du même ordre purement sensuel que celui qu'on a pu observer jusqu'ici chez les autres amoureuses: "Je vous ai vus! cria-t-elle. Le matin, quand tu passes la nuit sur ton petit divan . . . Avant que le jour se lève, je vous ai vus, tous deux . . . ( . . . ) Assis, tous les deux . . . vous ne m'avez même pas entendue! Vous étiez comme ça, la joue contre la joue . . ." Camille se voit mortellement frustrée des caresses que *l'autre* lui vole, la chatte, sa "rivale".

Autre jalousie rétrospective, et encore une fois déclenchée par la sensualité, la caresse, le geste qui va à un autre, jalousie d'homme encore, celle de Michel qui pense à Alice et Ambrogio: "( . . . ) Michel suivait les deux longues mains agiles d'Alice, la longue main qui avait écrit à Ambrogio, qui avait ouvert à Ambrogio une porte dont les gonds ne criaient pas. . . La main qui s'était attardée, tantôt crispée, tantôt assoupie et ouverte, dans une chevelure d'homme, au gré des chuchotements, des abominables confidences. . ." Cette fois

ce n'est pas la jalousie qui assassinera le rival: Michel se suicide, incapable de faire face plus longtemps à la réalité qui l'obsède.

Claudine, Renée Néré, Chéri, Vinca, Fanny, Camille, Michel: presque toutes les amours, chez Colette, sont en butte à cette angoisse viscérale et destructrice. Pourquoi ce sentiment — ce ressentiment — si habituel et lancinant, éprouvé presque physiquement? C'est que l'amour, dans cette oeuvre, n'est jamais vécu qu'à fleur de peau. Tout comme il n'y a pas de jalousie autre que physique, le "sentiment" amoureux est réduit dans ces romans à un simple frisson de volupté: de même que l'idée de bonheur est étrangère à l'univers de Colette, l'amour gratuit, généreux, désintéressé, ne trouve aucune recours chez ces personnages égoïstes, préoccupés par la seule jouissance sensuelle: la leur surtout, parfois celle de leur partenaire, tout en appréhendant de souffrir des affres de la chair trompée. Certains critiques ont tenté de démontrer qu'il n'y a pas que cela dans la quête de l'amour chez Colette: Thierry Maulnier entre autres. Mais c'est également lui qui affirme: "L'oeuvre de Colette est vouée aux sens" . . . et: "l'amour, dans ses livres, est physique". On est plus sceptique devant une définition d'Anne Ketchum qui, dans *Colette ou la naissance du jour*, parle de cette oeuvre comme d'un "douloureux traité du sentiment". Robert Cottrell est plus près de la lecture que je propose quand il affirme: "L'instinct sexuel est présenté ici comme une force de la nature irrépessible, qui exige d'être satisfaite — même si ce n'est que dans l'impur. La sexualité, qui est d'habitude la principale composante de l'amour dans les romans de Colette, est une sorte de "démon" qui force sa victime à abdiquer son indépendance, et même à désirer son propre esclavage douloureux."

L'affirmation de l'amour sensuel est présente dès *Clau-*

dine à Paris (dans *Claudine à l'école*, les chatteries entre Mlle Sergent et la petite Aimée apparaissent encore comme un jeu, et correspondent aux "détails piquants" exigés par Willy). C'est ce que Claudine appelle alors "le vrai amour, le vrai" . . . : celui qu'elle ressent, nichée au creux de l'épaule de Renaud, alors que ses lèvres effleurent son cou. Dès lors, elle ne songe qu'au moment où elle se donnera à lui, puisque "tout ça est à lui", et bien qu'elle appréhende encore le moment fatidique, espérant "qu'il ne voudra pas si vite, mon Dieu, si brusquement . . ." Au-delà des fanfaronnades de la gamine trop délu-rée pour son âge, perce la crainte de l'instant inévitable: chute vertigineuse, capitulation ultime. Elle ne peut s'empêcher de penser à la petite Luce qui lui a fait le récit détaillé de l'initiation subie aux mains de son "oncle": sa figure contre la sienne qui lui donnait chaud, ses jambes poilues qui la grat-taient, la douleur fulgurante, les larmes réprimées contre la promesse d'une montre en or. Expérience traumatisante qui sera aussi celle de Claudine, malgré qu'elle affirme "tout" savoir. Elle sera profondément marquée, et son désarroi est encore augmenté par un détail physiologique pudiquement raconté sous la transparence d'une image explicite: "Je gardai longtemps d'ailleurs, et à vrai dire je garde encore un peu l'effroi du . . . comment dire? on appelle cela "devoir conjugal", je crois. Ce puissant Renaud me fait songer, par similitude, aux manies de la grande Anaïs qui voulait toujours gagner ses mains importantes de gants trop étroits." Et Clau-dine mesurera peu de temps après tout ce qui la sépare de Renaud dans la volupté, cette "merveille foudroyante et som-bre": pour lui, tout semble facile, joyeux; tandis qu'elle, ter-rassée, s'enfonce chaque fois "dans un mystérieux désespoir" qu'elle recherche tout en le craignant. Peu important l'âge, la situation: le corps à corps toujours recommencé est bien "cet

abîme d'où l'amour remonte pâle, taciturne et plein du regret de la mort". Céder, c'est s'abandonner à cette chute fascinante qui brise la femme et la laisse pantelante, humiliée, désespérée. Pour Annie, dans *Claudine s'en va*, c'est une frustration profonde qui l'emporte sur l'appréhension du gouffre: "effarée, obéissante, je me pliais à sa caresse simple et robuste qui me quittait trop tôt, à l'instant où, raidie, la gorge pleine de larmes, au bord même, pensais-je, de la mort, j'appelais et j'attendais . . . je ne savais quoi." Nous en sommes donc toujours au strict plan de la jouissance attendue, espérée, appréhendée, frustrée ou incomplète. Colette enferme l'amour dans les limites du monde charnel, comme l'a noté avec raison Marcelle Biolley-Godino: amour qui prend racine dans sa réalité quotidienne et physique, et "vole (. . .) à ras de terre", "battement entre plaisir et peine". La quête de la volupté pourra parfois devenir obsédante, comme la tentation de la chair fraîche chez Annie: "un jeune homme, un très jeune homme (. . .) ces jeunes peaux blondes, qui ne durent guère, (qui) sont un régal pour les yeux et les doigts . . ."; même faim torturante chez Léa, qui se définit elle-même comme "la goule", "qui ne veut que de la chair fraîche", des "jouvenceaux rayonnants", des "adolescents fragiles", et ce depuis trente ans . . .

Après deux ans de mariage avec son cousin Antoine, dans *L'Ingénue libertine*, frustrée elle aussi, la pauvre Minne n'a pas encore connu la jouissance que Colette appelle ici le "bonheur", ce "convulsif et court bonheur qu'elle cherche avec une persistance déjà découragée". C'est qu'elle paraît bien être frigide, du moins jusqu'au dénouement miraculeux et quelque peu invraisemblable qui la verra d'un seul coup, par les soins du même Antoine, au septième ciel de la félicité amoureuse. Non sans que, dans l'intervalle, elle n'ait résisté si

souvent à l'envie de crier à l'amant qui la satisferait peut-être: "Donnez-moi ce qui me manque, ce que j'appelle si humblement, qui me ravalera au rang des autres femmes! . . ." Outre l'idée d'abaissement dans le plaisir, on ne peut oublier qu'elle ira jusqu'à concevoir de venir chez le gros Maugis, se déshabiller devant lui — le viveur d'expérience qui saura lui donner ce qu'elle attend. Mais il ne trouve en elle qu'un "petit glaçon" et de nouveau privée, elle lui raconte sa quête désespérée: "J'ai couché avec lui (Couderc) et trois autres, en comptant Antoine. Et pas un, vous entendez bien, ne m'a donné un peu de ce plaisir qui les jetait à moitié morts à côté de moi; pas un ne m'a assez aimée pour lire dans mes yeux ma déception, la faim et la soif de ce dont, moi, je les rassasiais!" Il en va ainsi jusqu'à la dernière page du roman où enfin, et sans qu'on sache trop comment, elle n'est plus qu'un "corps heureux" par l'opération d'Antoine, dans la scène d'amour sans doute la plus explicite de toute l'oeuvre de Colette.

Renée Néré, pour sa part, ne connaîtra ces joies que dans *L'Entrave*, bien entendu, quand elle accepte enfin que le contentement des sens lui vienne de Jean: "Il y a des jours (. . .) où je m'écrie tout bas: "C'est tout?" Oui, c'est tout. "C'est bien assez" répond le corps las. Qu'il est sage, ce corps heureux aux pieds lourds!" Cette *sagesse* du seul corps, elle est le fait d'"étrangers voluptueux", car voilà tout ce qui compte pour elle: "l'amour pour l'amour, un bel adversaire bien mêlé à moi, une passion où l'on n'entre, comme dans une chambre rose, que déjà ému de plaisir . . ." Notons pour mémoire cette allusion à "l'adversaire" dans la joute amoureuse: c'est peut-être une autre clef pour comprendre l'idée d'affrontement perpétuel, de combat sans merci inséparable de la vision de l'amour chez Colette. On ne trouvera pas davantage d'approfondissement du sentiment amoureux, mise

à part l'ambiguïté du penchant maternel chez Léa. Au moment où tout s'achève entre eux, c'est une Léa enfin lucide qui avoue à Chéri: "Si j'avais été la plus chic, j'aurais fait de toi un homme, au lieu de ne penser qu'au plaisir de ton corps, et au mien." Et elle convient que, désormais, c'est bien tard . . . En effet, il ne restera plus au vieux gamin qu'il est en train de devenir que la désillusion, le désenchantement, et le suicide. Dans *Le Blé en herbe*, la Dame en blanc est l'initiatrice qui révèle la jouissance à Philippe. Dix ans plus tard on reverra le désir sensuel, brièvement, sur le visage de Camille dans *La Chatte*: elle "portait sur lui des mains impatientes, lui retirait son veston, sa cravate, ouvrait son col, roulait les manches de sa chemise, montrait et cherchait la peau nue ( . . . ). Elle riait un peu douloureusement, en refrénant son envie." Alain en reste même un peu stupéfait: "Quel ravage de désir sur ce visage . . . , pense-t-il. Elle en a la bouche tirée. Une femme si jeune . . ." Julie de Carneilhan, elle, n'a pas encore tout à fait renoncé à l'amour, malgré tout. Mais la perspective des ébats ne lui fait pas pour autant perdre la tête: "Elle pensait: "Il n'est pas un maladroit amant. Il a de l'instinct, de la chaleur, moi, aussi. Nous avons tout le temps avant que Lucie Albert vienne me chercher. Je ne découvrirai pas le divan, je n'ai qu'un drap à mon lit et c'est un drap retourné, avec une couture au milieu. . . Nous ferons ça comme sur l'herbe." Mais ils n'auront pas le temps: l'heure passe, et avec elle l'âge de ces jeux. Julie retourne bientôt à la maison d'enfance, à la pureté perdue, d'avant les amours diverses qui l'ont comblée. Ainsi chez Colette, pas un personnage amoureux qui songe à autre chose qu'au contact des épidermes; ce qu'on peut bien appeler le sentiment un tant soit peu désintéressé, généreux, altruiste, est totalement absent de cet univers. Sauf peut-être pour Renaud? ou Renée Néré, un bref instant, après le mois

de séparation qui l'a éloignée de Jean: elle ferme les yeux, dans ses bras, pour qu'il ne voie pas que c'est son "âme" qu'elle lui donne. Juste à la veille de cet éloignement elle avait songé, la nuit qu'elle le contemplait endormi: "Ô mon trésor de fruits épars sur la couche, se peut-il que je te dédaigne, parce que je commence à t'aimer? Se peut-il, Beauté que je te préfère l'âme, peut-être indigne de toi, qui t'habite?" Mais *L'Entrave* se termine sans que Renée s'engage plus avant dans cet approfondissement de l'amour qui ne demeurera qu'esquissé. On ne s'élève donc jamais, dans ces romans, hors de ce que Gonzague Truc appelle "la courte et noire tyrannie de la passion". Et, d'une manière générale, la chair reste triste, monotone, une fois passé le bref frisson de la volupté.

Il n'en ira pas autrement des amours homosexuelles. Le lesbianisme au début du siècle semble un phénomène de mode, dans le mouvement d'émancipation féminine qui se précise. Dans *Histoire et mythologie de l'amour*, Évelyne Sullerot propose l'explication suivante: "Elles brisent avec passion les liens que désirent leur passer des hommes à lorgnon et à col dur dont on se demande en effet comment on pouvait tomber amoureuse. Les hommes sont si laids alors, de prétention bourgeoise figée, si bêtes de positivisme, de scientisme, de nationalisme, de cléricisme, ou de priapisme, que, comme une vibrante protestation esthétique, bien des jeunes femmes s'enferment entre elles, se contemplent, et se caressent. Et voilà le siècle qui continue par une explosion sans pareille de littérature lesbienne." Au-delà d'une simple question d'époque, et de l'audace qu'il pouvait y avoir encore à parler d'homosexualité dans le roman, ces amours se réduisent toujours à de simples contacts physiques, et aussi peu satisfaisants que les autres. Au vrai, sauf dans *Claudine à l'école*, Colette n'a fait qu'effleurer ce type de rapports dans

ses romans (et ce fut davantage pour ajouter le "piquant" souhaité par Willy que parce qu'elle aurait accordé une importance particulière à ces relations). Du reste l'amitié très tendre qu'elle invente entre la petite Aimée et Claudine d'une part, puis entre Mlle Sergent et Aimée surtout, passe quelque peu le vraisemblable, dans les circonstances. Ce qui est à noter néanmoins, c'est que la relation entre Aimée et Mlle Sergent est d'abord perçue à travers la jalousie de Claudine qui se prend à épier les baisers, les caresses et les disputes qui se terminent toujours tendrement. Jusqu'à un ouvrier travaillant à la construction de la nouvelle école, qui se fait voyeur: "c'est pus rien à mon idée, on dirait l'homme et la femme. Tous les jours je les vois d'ici, tous les jours c'est pareil: ça se liche, ça ferme la fenêtre et on ne voit pus rien." Mais il y a ici plus de provocation faussement innocente qu'une véritable exploitation du thème de l'homosexualité féminine. On trouvera plus tard Claudine dans les bras de Rézi avec la complicité allumée de Renaud. Tout comme dans le processus de la naissance de "l'autre" amour, on note une espèce d'abandon de Claudine à un mouvement qui ne dépendrait pas d'elle: elle se voit poussée vers cette aventure — sans résister — comme si elle ne le voulait pas d'abord elle-même: "Je n'encourage rien. Je laisse passer le temps, je contemple sous toutes ses nuances cette Rézi irisée, et j'attends ce qui viendra; j'attends, j'attends . . . avec plus de paresse que d'honnêteté." Et elle entre dans le manège, par omission pourrait-on dire: "Parfois j'ai envie de lui demander brusquement: "Où voulez-vous en venir?" Mais j'ai peur qu'elle ne me le dise. Et j'aime mieux me taire, lâchement." Elle savoure d'avance ce qu'elle sait devoir arriver. Par ailleurs, Rézi n'est pas très clairement dessinée ici: Colette fait mine de la montrer dans son penchant pour les femmes comme si c'était pure fantaisie, l'analyse est

passablement floue. Rézi nous est présentée comme bisexuelle, mais elle n'a pas l'épaisseur et la densité qu'on lui souhaiterait comme personnage. De son côté Claudine en vient aux grandes conclusions: "La joie me submerge . . . joie d'être aimée et de me l'entendre dire, joie avare d'un bien perdu et retrouvé, orgueil victorieux de me sentir autre chose qu'un jouet excitant . . ." Assez curieusement, Renaud, à qui répugne l'idée que son fils Marcel soit homosexuel, affiche une grande largeur de vues pour ce qui est des "femmes entre elles", et qui plus est, alors qu'il s'agit après tout de sa femme. Ce n'est que "charmant", et "sans importance" . . . Du reste Claudine n'est pas entièrement dupe des arguments de son mari sous lesquels elle devine un "libertinage un tantinet voyeur".

On trouve dans les romans de Colette un seul exemple d'auto-érotisme, chez Annie, frustrée par la "caresse monotone et brève d'Alain". Elle cède à la tentation, mais toujours dans la culpabilité ("pécheresse pleine de remords", pense-t-elle: "Péché qui menace toujours et contre quoi je lutte désespérément . . ."). À Bayreuth, Maugis lui lancera un avertissement amusé sur le "triste résultat des mauvaises habitudes solitaires". Décontenancée, Annie se tourne vers Claudine dans son besoin d'affection et de compréhension, mais celle-ci coupe court et renonce, sans qu'on sache bien pourquoi, aux amours de cette sorte. Dans *La Vagabonde*, il n'y a qu'une allusion à une camarade de théâtre de Renée Néré, qui n'aime pas les hommes. On ne trouve encore, chez Renée, qu'une esquisse d'explication: pour elle, deux femmes enlacées offrent "l'image mélancolique et touchante de deux faiblesses, peut-être réfugiées aux bras l'une de l'autre pour y dormir, y pleurer, fuir l'homme souvent méchant, et goûter, mieux que tout plaisir, l'amer bonheur de se sentir pareilles, infimes, oubliées . . ." C'est là, à n'en pas douter, l'un des

aspects fondamentaux de la vision de Colette. Dans *Duo*, autre rapide allusion quand Alice songe au mystérieux personnage qui accapare l'une de ses soeurs: elle se dit qu'après tout, il pourrait bien s'agir d'une "Mme Weekend", plutôt que d'un monsieur . . . et cette pensée, loin de l'effaroucher, l'amuse.

Pour ce qui est de l'homosexualité masculine, on n'en a qu'un exemple en Marcel, le fils de Renaud. Claudine le juge d'abord efféminé: "cette jolie fille de Marcel" . . . lui semble "aussi peu mâle que Luce elle-même". En veine de confidences, il lui montre une photo de Charlie Gonzales, son "meilleur ami"; Claudine ne sait trop comment réagir devant ces histoires de jalousies de Giuseppe, le "rival". Puis elle découvre une lettre bizarre, qui suggère l'idée d'une maison de rendez-vous: "Sur un papier de cuisine, en style de cuisinière, voici, orthographiés à la cuisinière, des renseignements obscurs: 'Tant qu'à moi, je ne vous conseye pas d'aller rue Traversière, mais vous ne risquez rien de m'accompagner chez Léon; ( . . . ) vous y verrez des personnages qui valent la peine, des écuilliers de Médrano, eccetera.'" Claudine n'aura alors pour toute réaction que cette exclamation un peu étonnée: "Quel drôle de monde!" Dans *Claudine en ménage* on assiste à un curieux retournement: de compréhensive ou à tout le moins d'amusée qu'elle était jusque là, Claudine devient sévère, intolérante, portant sur Marcel et ses moeurs spéciales un jugement très dur, parlant de "fille ratée", de "détraquement moral qui va s'aggravant" chez ce "dévoyé", ce "malheureux enfant" et elle prédit: "à quarante ans, il sera sinistre". On ne trouve aucune justification à ce changement d'attitude radical. Finalement, dans *La Retraite sentimentale*, Marcel vient se réfugier à Casamène entre Claudine et Annie, fuyant Paris et des dangers qu'on devine, et non sans que Claudine refuse d'abord qu'il vienne (passe encore à Paris, où

elle le "supporte", indulgente à son "vice" . . . ). Il surgit pourtant, aux abois, traqué, rançonné par une bande de jeunes maîtres-chanteurs. Au total, Colette n'a montré en Marcel qu'une caricature de l'homosexualité masculine, déjà obsédé de "chair fraîche" à vingt ans, tout comme Annie. Il n'empêche qu'elle réussit à suggérer un aspect du drame de Marcel et de ses semblables: l'idée de vieillir (et même si elle le fait par le biais d'un discours passablement ridicule qu'elle met dans la bouche de Marcel, justement): "Ce n'est pas ma jeunesse que je regrette, mais la leur! Que deviendront-ils, mes jolis gosses de partout? Pour un qui se garde lisse, mince et blanc, combien tournent au triste jeune coq enroué, taché de boutons, sali de barbe, honteux de lui-même, qui court par imbécillité derrière des jupes de cuisinière. . . Leurs mains grossissent, leur voix change, leur nez surtout, oh! leur désolant nez! Et cette herbe de poils partout, et . . . Pouah! Ce sont de jeunes hommes si vous voulez, ce n'est plus l'adolescence enivrante, la beauté sans fêlure, hélas! et sans durée . . . la chair fraîche. . ." On ne peut donc dire que Colette va au fond de la question ou qu'elle traite ce thème d'une manière vraiment satisfaisante: elle n'offre pas autre chose qu'une image stéréotypée, plutôt grotesque, de garçons efféminés et de folles perdues, comme dans cet instantané de *La Vagabonde*, qui ne dépasse pas le cliché: Renée et Brague sont dans une gargotte à Montmartre, où "Deux jeunes hommes fardés échantent des répliques pointues d'un bout à l'autre de la salle, sans conviction."

Ainsi les amours homosexuelles ne vont pas plus loin que les autres, tant s'en faut, dans les romans de Colette; c'est un univers qu'elle n'a esquissé, peut-être portée par un air du temps qui croyait provocants, amusants, en tout cas audacieux, les tableaux et les personnages de cette sorte. Ces

épisodes somme toute anodins n'ont pas peu fait pour alimenter la "mauvaise réputation" de la romancière traitée naguère encore de "vieille salope" par des prudes attardés qui ne l'avaient vraisemblablement pas lue. Il reste que le thème amoureux et les situations qu'il nourrit, tout autant que les protagonistes empêtrés dans les filets d'une sexualité tyrannique, relèvent essentiellement d'une conception toute matérialiste de l'amour, à proprement parler "païenne". Marcelle Biolley-Godino cerne avec une parfaite justesse ces étroites limites dans lesquelles Colette enferme l'amour "qui prend racine dans sa réalité quotidienne et physique, vole trop à ras de terre pour accéder à la dimension mystique. Il n'est que battement entre plaisir et peine, sans rien au-delà." Non pas qu'on puisse de quelque façon reprocher à la romancière son approche et sa vision particulière: l'écrivain, on l'a assez répété, est parfaitement libre de concevoir et d'exprimer la vie comme il l'entend, selon sa propre expérience du monde. On serait peut-être tenté d'expliquer ce traitement spécifique du thème de l'amour par les déboires nombreux qu'a connus sur ce plan Colette, puisqu'aussi bien, elle a avoué la première qu'elle avait transposé des fragments de sa vie sentimentale dans certains de ses romans, comme des miroirs qui lui renvoyaient des aspects d'elle-même . . . Mais rien n'est plus aléatoire et insatisfaisant, on le sait du reste. Dans un article intitulé "La solitude, inexpugnable innocence", Michel Mercier rend très lucidement compte de l'ambiguïté propre à cette oeuvre: "Ces secrets enfouis ne relèvent ni d'une autobiographie au sens strict, que Colette se refusa toujours à écrire, ni d'une fiction ordonnée en fonction d'une acceptation ou d'un refus de l'amour, mais courent obscurément dans les marges d'ombre de l'histoire racontée ou dans ces textes qui font l'originalité de l'oeuvre de Colette et qui ne sont ni

des mémoires, ni des journaux, ni de francs romans." Marquée ou non, et à un degré impossible à établir, par les revers amoureux, Colette ne trace son portrait ni dans *Claudine*, ni dans *Renée Néré*, ni dans *Léa* ou dans quelque autre de ses héroïnes: telles elles sont, telles elle les a voulues. Il reste que l'échec de l'amour, dans ces conditions, est aussi inéluctable que l'instinct sexuel lui-même qui domine à peu près toutes les situations "opposant" les protagonistes chez Colette.

LA PIETÀ DE KOARTAC  
CANTATE À DEUX VOIX



# LA PIETÀ DE KOARTAC

André Ricard

Pour Luce Guilbeault

## FEMME

*Voix comme apesantie par le sommeil ou l'hypnose, répète trois fois la première phrase, de moins en moins fort, pendant que le vent s'élève pour prendre bientôt le premier plan.*

Mon esprit était disponible, il ne l'est plus... Mon esprit était disponible, il ne l'est plus... Mon esprit était disponible, il ne l'est plus...

*Vent. La même voix revient, tout proche du micro, et sans timbre au début.*

## FEMME

Voguent mes humeurs à travers bourrasques et nuage... (*Bruit, tout près du micro d'un hochet de magicien, ou bien des anneaux d'un serpent à sonnettes, auquel la voix se superpose.*) Chassegalerie!

Qui tente encore de me retenir? C'est en vain que tes doigts déchirent mes robes pour enserrer ma cheville.— Je vais entourée du bond muet de mes bêtes. Rose est la langue

qu'elles collaient aux sentiers de terre; sur l'oeil, flamme bleue et ténèbre de la famine.

Torsion de boucane! Mes bêtes me tirent, moi l'impunie, me halent à mon maître, moi, fleur moisie de son désir. . . (*Bruit de hochet*) Chassegalerie!

Mes voiles, couleur de fumée, s'effilochent aux sapins, se prennent aux nids des corneilles.

Voilà l'Enchevêtrée qui t'arrive, ô Prince noir, voilà ton amante par cieux de débâcle qui te revient, ponctuelle et confuse comme une migration.

*Effet sonore ou musique brève, le vent se tait.*

## FEMME

*Reprise presque immédiate, après le plein timbre de la strophe précédente sur un ton plus bas, et avec un débit plus pressé.*

Ne me demande pas le repentir, cette lourde assise des lois, car il m'est étranger. Annonce-moi plutôt le supplice.

(*Bruit de hochet. Plus bas encore.*) Ah! je te le dis, mon être aspire à l'amère dolance, car je veux prendre mesure du bonheur. Du bonheur que j'ai trouvé à profaner ta mémoire, du bonheur que j'ai pris à te tromper.—Sache que j'ai mêlé ton image à la dégoûtation, au remugle. Que je l'ai écumée par les drains de l'existence. (*Sur le ton de l'insulte.*) Au trouble naufrage des excréments dans l'égoût, voilà à quoi je compare le souvenir de ton amour dans mes jours écoulés. (*Bas lentement.*) A leur pestilence équivaut mon péché. (*Avec élan.*) Combien j'ai manqué, ô prince de la nuit, combien j'ai failli à ton attente!

*Effet sonore ou musique brève.*

Mais me voilà—Chassegalerie!—propulsée vers toi telle une éclaboussure. Le ciel est une peau d'ours cloutée de saphirs. De la même eau mes yeux, braqués sur le destin. (*Bruit du hochet. La voix s'enfle.*) Chassegalerie! Les loups, échine hérissée, gueules d'épouvante, me mènent au diable! (*Voix éclate dans un cri, effet de lointain.*)

*Musique qui s'enchaîne avec la voix. Vent.  
Voix: intime, froide, mesurée.*

Est-ce toi, mon maître, qui nommas ces pays d'un nom qui ruisselle comme le bracelet qu'on dénoue? (*Bruit du hochet.*) Et dont le son liquide râpe pourtant la gorge? Ce nom-là saigne à la mémoire de la femme qui a conçu. (*Détachant presque les syllabes.*) C'est une déchirure d'appels lancinants.—La terre, recrutée de honte, oserait allumer la pâle églantine que nul ne voudrait tendre la main. Ah! le funeste autel que tu veux que je cherche, et comme il se situe loin au rebours de toute pitié! . . . Moi, même moi, je défaille à la pensée qu'ici tant de haine se soit accomplie; et c'est de joie, je te le dis, que je défaille!

*Effet sonore. Bruit du hochet.*

## FEMME

*Très proche du micro et lent.*

Que dis-tu? Où trouver gîte à plus de misère? . . . Mais si tu veux—plus terne désarroi—l'étendue claustrale où le refus s'est pétrifié, je poursuis mon voyage, décodée, par devers la physique. Les beaux monuments auxquels dire adieu!

*Effet sonore enchaîné à la voix de la récitante; clameur humaine, de bouches nombreuses.*

## FEMME

Arrêtez! ... A présent arrêtez le tapage de la ville! ... (*La clameur s'éteint.*)

Ces pays que je rêve sont l'aval où trouvent leur repos les grands oiseaux qui pondent sur les berges caillouteuses. Ils lancent leurs petits dans les glaces pour que, broyés dans le bouscueil, ils prennent goût à la vie. Comme le choc indéfini des pierrailles dans l'éboulement, telle est la rumeur de la sauvagine lorsqu'elle strie l'eau grise et refoule des ailes l'air de ce pays moitié immergé. La plainte des épinettes déracinées, comme à de funèbres retrouvailles l'une dans les bras de l'autre effondrée, leur grincement dans le vent qui ne désespère ... sont le signal côtier que j'attendais.

Chasse-galerie, ah! mes passeurs ondoyants, prenez maintenant votre repos. Acier dur et chaud cormoran, voici avancé mon véhicule de nuit au phare impair.

*Son, comme d'une sirène, qui démarre dans le grave et atteint une sorte de stridence.*

## FEMME

*Haut, très lent.*

Ouvre-moi la porte des douleurs! (*Le son s'estompe bientôt.*) Quand descend à son rendez-vous la pauvre Corriveau, plains-toi, Nature, en manière d'acceptance; laisse déborder ton cœur, mêle avec le pus de la terre sa pestilence aussi!

*Silence. Cri d'un palmipède en pleine nature.  
Silence. Effet sonore, tout proche.*

## HOMME

*Très près du micro.*

Ointe de mon musc, maçonnée à moi jusque dans le reniement, tu cingles par les lacs de goudron, désenfilant perlage qui fuient ton geste. (*Plus large.*) Vois qu'à mes dévotions a été sacrifiée la découpe des montagnes: ce cloître n'a murs que d'espace, grilles que d'un silence retentissant. Juin est loin qui filait ses mousses aux peupliers baumiers, et de même le tremble dont la colonnade s'élevait aux arcs d'arôme. Encore moins n'observeras-tu ces saules des abords nourriciers du fleuve, danseurs sacrés qui penchent la tête sur les bras, d'un geste unique, couché sur le vent. Renonce aussi, pour nos retrouvailles, à l'argent fondu de l'éra-blère, paix sacramentelle où tournent les samares.

S'il advient qu'ici le soleil cisaille dans le treillage de fer qui recouvre toute vie, c'est pour s'é mousser contre le granit, plonger des lames dans les lagunes rouillées, briser des lances contre le cristal de l'air. Les épinettes, mordues à la moëlle, plus frileuses que la cendre de lichen à leurs épaules, ont perdu pied sur l'esplanade qui ne veut retenir en ses scarifications que de rares ossements, couleur de mâche-fer. Et cette étendue impropre même à garder l'eau des glaciers gît sous le signe d'un refus immémorial qui convient à mon esseulement.

Quelle passion ingrate pourrait prendre racine dans ce lot de roches? Quel drame, si mesquin soit-il? . . .

C'est pourquoi, solitaire et plus malfaisante couve ici ma rage; s'arme le courroux que ne manque d'attiser ta vue. Car née de ses oeuvres, tu es le génie de l'homme, et j'invente pour dompter ton amour de la rébellion d'indicibles tourments qu'aiguiserait moins une chair soumise.

Imprécatrice, tu connaîtras la panique—je te le promets—de la nichée de sarcelles au bond du prédateur, qui va traçant en désordre sur l'eau des aubes ses sillons d'épouvante, claquant des ailes devant les crocs qui se ferment; tu sauras la muette attente du gibier à fourrure sous la ramée, tous sens en alerte, mais les réflexes éteints, guettant le coup qui le vise—lorsque vient de tonner dans sa détresse celui qui faillit à le projeter, secoué de spasmes sur la neige. Le désespoir feulera au fond de tes larmes comme le vent d'hiver lorsqu'il s'abandonne à sangloter à travers les rafales. Enfin, déposant toute volonté dans la main qui te broie, tu finiras par mettre bas ta musculature à mes pieds, ton torse vésiculeux luisant de sueur, couvert d'opprobre, labouré de griffes, tes jambes ouvertes, prêtes si elles le furent jamais à obtempérer aux outrages, ton oursin qui se hérissé de terreur...; puis je t'inviterai, par delà tout écrasement de toi, trop anéantie pour même la souhaiter, à contribuer à ta propre mort. . .

*Musique...; fondu enchaîné: des vagues avec, peu après des croassements de corneilles.*

Longtemps après la rupture des glaces, la marée chuchotante déposera ton corps en amont. Et la Nature fera place à ce qui lui revient, parmi les joncs cassés, le scirpe et les galets. Lavé de toute souillure, ton cadavre—poli et gonflé comme une limace, pareil à une souche écorcée au terme de sa dérive—verra éclore le souci et l'iris avant qu'on l'envoie coulisser à la morgue, gelé, sur une dalle et dans l'attente d'être reconnu.

Ton cadavre...! Confondu à tant d'autres, recrachés comme le tien après le passage soyeux des glaces, et qu'on aura retrouvés crucifiés aux touffes du coudrier. Les crues d'équinoxe l'auront porté jusqu'aux sous-bois, où le contemplant les érythrones à feuille d'email.

Or qui vient jamais réclamer les dépouilles, après l'office du printemps? Qui viendrait charger sur ses épaules la sorcière, nue sur la dalle comme sur le chevalet? Tu seras disparue sans laisser de trace qu'une terreur à présent qui s'endort, et je suis seul, et définitivement, pour monter la garde autour de mes feux.

Imagine-t-on lien plus ténu que le souffle?

## FEMME

*Avec exaltation*

Puisses-tu mentir; connaître ce qu'attend de ton dégoût une chair en soif d'amertume, qui ne peut, en ce lieu d'elle-même, rendre l'âme d'une seule glicée sous le pressoir des douleurs!

Oses-tu prévoir pour ta fiancée la fouille des vers, la dernière connivence? J'ai donc trop peu blasphémé pour exciter l'Imprévisible et l'Implacable? Ou bien aurais-je poussé ta véhémence jusqu'à cet excès? Tu ne dois pas, indigne que je suis, me traiter indignement si tu m'aimes!

Sache mieux exercer ton ministère.

Conduis-moi en exil à l'autre extrémité de moi; (*Effet sonore: un claquement qui se répercute en écho, ou bien une crécelle.*) que se lavent les traits de ma continuité, qu'il ne subsiste de mon émanation que des tares, que je déchoie de toute signifiante. . . afin que le grain de ma peau, en l'absence d'âme, ne soit plus que frisson d'agonie à l'heure où le chant du pluvier ricoche en pleurs sur tes étangs; mais qu'encore je ne sois plus avertie de mon destin que la bête serve qui a vélé près des abatis, et dont les sens émoussés se distraient dans la fougère et la bardane: son oeil dédouble dans une huile très

dense la fardoche qui sert d'abri à son morne effarement, et comme moi elle aspire, obtuse, au-delà des coups, au renoncement et à l'abattoir.

Peut-être chavirerais-je ainsi sur l'océan des cruautés? Je serais la baleine à la suite de baleineau; elle assiste au dépeçage dans l'eau qui rougeoit. . . Ou mieux encore, je serais la Pucelle et j'aurais conçu dans une solitude suspecte. . .

Tu seras mâle et bourreau, j'adorerai ton sexe trinitaire; tu auras l'élégance incisive et moi, femelle, dégradée mais accueillante, je me tordrai dans mes jus comme la chenille sur la fourmillière, en pleine ébriété; et alors oui, tu pourras me voir, arquée contre le sol pour le glapissant a capella de l'Iroquois; pourtant je ne serai pas comme lui un brave. . . le Brave, je mourrai très tard l'après-midi dans la vilénie, la honte, aux antipodes absolument de la noble tragédie—eussé-je reçu les pointes de feu, fussé-je enduite de brai—et tu souriras dans ta lassitude, me voyant rissolante comme un lardon, et ton domaine revêche me semblera la Terre promise, je voudrai m'y agripper. . . mais tu m'auras à tel point mutilée que je ne pourrai, crochie, que me rouler une dernière fois sur les mousses profondes, semblable à un amas de protéines, mais capable encore d'éprouver les tourments à l'infini, et attendant à l'exclusion de tout autre dénouement que tu forces en moi ton Sceptre!

*Eclats d'une musique cuivrée.*

HOMME

*Très doucement.*

Eloigne-toi, femme, brebis, agnelle, biche. . . Femme!  
Retire ta complicité. Au moment que ma main s'approprie la

chaleur dernière du lièvre abattu dans sa course, que mon souffle ouvre des fleurs d'orgueil dans son pelage, crois-tu sitôt l'heure arrivée de la traverse et du portage amont les gorges du défi? Si je pose sur le poitrail de la bête mon pied, son rôle hideux, sa langue rêche, crois-tu qu'ils molliront la trajectoire de mon emprise? Ton retour m'a donné vocation d'homme. Je mate, je plie, j'humilie. A ta demande. A ta satiété. Tu es terre et je laboure ton flanc; volaille, et je t'ouvre pour te lire.

## FEMME

*Bas.*

C'est encore trop; volaille à la saignée, voilà tout ce que je suis. Pattes d'étain liées à la tasserie; une lame lui a traversé le bec. La tête pointe vers le sol à travers la lumière et les pollens, dégorge ses rubis dans la poussière pour le festin des insectes... Tu ne veux, Amant de vertige, pour si peu fléchir ta malédiction. (*Très bas, intense.*)—Prends-moi, vautour!

*Musique: une montée abrupte qui, se terminant, laisse place au son de la pluie, puis à un coup de tonnerre dans le vent qui s'est levé.*

## HOMME

*Ironique au début.*

Essieu, vecteur d'une dynamique de bacilles, c'est contre mon gré que je le deviendrais. Me voilà fait Caïn. Fratricide, j'obéis à l'Histoire. Toi, sanglant ex-voto, tu en figures la mauvaise conscience. Tu es le peuple martyr. Mutinerie dans les mines sans soleil. Moi, je suis le maître.

Pour étouffer la déflagration dans les conduits souterrains où mugissent les flammes, je pompe de la boue, je comble les galeries. Pour faire taire ton hennissement dérisoire quand tu hurles à l'injustice, pour te châtier quand tu oses repousser la platée d'ordures qui récompense ton labeur de bête mal aimée entre toutes bêtes de trait, je sais comment faire. Gronde et tu verras.

## FEMME

*Sur le son du glas, un cri bref.*

Requiem! La lune me tend ses mains mouillées... M'appelle. M'exhorte. Je n'ai plus, griffée à ma perte, que la plaquebière pour sourdre d'entre tes roches et me retenir. Ah! Maintenant, accepte. Toute ma science obscure en échange de ton efficacité! Cheminée chenu en plein champ dressée de la maison morte, voilà où sacrifier avant la grande partance. Et que le vent se lève de l'Odyssee!

*Vent qui prend sur la fin de la réplique, et qui mugit: musique en fondu.*

## HOMME

*Très proche du micro, doucement, presque tendre.*

A quoi reconnaître l'automne sans l'écho cuivré qui l'accompagne? La pulsion vitale privée du plain-chant de la souffrance?... Comme tu auras vécu! Et qu'il sied bien à ta passion, au bout même des soubresauts, d'éteindre toujours le glas, de repousser la fraîcheur sur tes plaies, de la terre... Fuligineuse! Désignée par la justice des hommes à l'abomina-

tion. Marquée du fleuron des criminelles, traînée sur les places pour y subir le fouet, ah! quelle sépulture au terme de tes grandes canoteries, que la cage de fer dans la falaise de tuf! Chère dévoyée, sais-tu assez résister aux caresses; et qu'il en aura fallu pour te rompre! Comme de trop de suavités, ma cruauté s'écoeure, et je m'en vais te laisser, brinquebale des songes, filer ta mauvaise étoile aux nuits d'orage. Tu demeureras vouée à l'exécration et aux crachats comme le reliquaire aux baisers.

## FEMME

*Intime, amoureuse.*

Pour parvenir à toi, par delà les aires sourdes, les nuits opaques, je t'ai tué à travers trois maris. Pour que se prenne au mien ton regard bilieux, tel celui du bouc fendu à l'horizontale, pour que, dévasté de désir, tu consentes à dévoiler ta face, à te coller à mon flanc, j'ai aspiré à rien moins, présomptueuse, qu'à ne jamais lasser ton invention, et j'ai bramé mon défi à tout ordre qui t'est contraire. Au regard des autres comme au tien me voilà faite raclure, pauvre encombrement, comme d'une mouche bue de l'intérieur et rejetée au bord de la toile.

## HOMME

*Très lent.*

Alors, dressons à même la pierraille la tente de soie rouge du traitant, et vends-moi ton âme. (*Musique cuivrée.*) Toutes intentions fléchies, ballotine effondrée au pied du

poteau, tu es semblable au paqueton, sur l'embarcadère, du pelu à l'arrivage. Tu es l'informe Princesse des côtes et des récifs, liée au gril du diable pour tes épousailles, festonnée d'une gloire équivoque, inspiratrice à jamais des rêves obscènes; et tu vagis et tu croasses, sombre licorne des mers du nord, narval au front torsadé des eaux inconquises, tu réclames à la fin ta part de luxure! (*Rire en écho.*) De la tourbière, de la savane, du hululement de l'espace surgissent les essaims obsédants, les silantes théories des solitudes qui t'enguirlandent du voile de la mariée. — Vois-tu, ô ma torve, sur les sols les plus pauvres croître les plus extravagantes végétations? C'est ainsi, parée des grâces irrégulières de l'ourse en gésine et au plus nul de ses efforts, couinante et adverse, gardée de la manducation nuptiale tels les papillons nourris des suc de la fleur vénéneuse, c'est ainsi que te voilà la plus belle de mes femmes. (*Musique comme précédemment.*) Je tresserai entre nous deux l'épissure. Nous serons indivis. Cet oiseau des forêts de sapins qui chante sur sa flûte de pan nous convie à la noce. (*S'éloigne du micro.*) Viens, carbonade, pauvre salmigondis, en mon palais. Il est soutenu de colonnes d'eau. Les forêts exhalent jusqu'à nous leur fraîcheur balsamique. Altières et couronnées de chevrons, harnachées de leur gémissante mâturation, les montagnes de granit nous versent leur ombre. Tout se change en humus. (*Glas sous le récitant.*) Carême est fini. Les carillons reviennent d'une Rome psychique et non moins irréaliste. Les crapauds et les couleuvres se changent en anges et en bénédictions. Grenue, blette, pivelée sous la chape des souffrances refroidies, ton respir cependant est profond comme le timbre de l'orgue.

Reçois donc, Parturiente, le sacrement d'indignité; ta fille s'appellera Charité, d'outre la mort. (*Il rit.*) Nul, vois-tu, n'échappe à la loi qui convertit les additions magnétiques en

leur contraire. Plus détestée qu'elle, il n'existera personne; y compris même la mémoire de toi, ni plus méprisée, ni travestie à plus sournoises fins. Métis, héritière des tares humaines, elle sera donnée; et précieuse, jugée sans valeur. Tenue à l'occiput, tu la brandiras, tes os enfoncés dans son bulbe vital lorsque, squelette, tu gigueras sur les nuits maraîchères. Les bonnes gens souffleront-ils des Ave pour sa délivrance? Ou voudront-ils la garder captive de ton ombre vaine et terrifiante? Tu es la femme du diable aux cieus chagrins, pourquoi jalouses-tu la négresse? Ne portes-tu, comme elle, le collier de fer? Ta chair, recuite de tourments, tu l'as abandonnée aux corneilles; ce qu'il reste de toi, imputrescible, ne peut-il cesser ses haletantes magies?

## FEMME

Je suis comme tu me penses: débauche des songes, attente lascive des anémones, frayeur des cimetières; instruis-moi de mon devoir. (*Son du violonneux qui accorde son instrument.*) Dans mes orbes dansent les feux follets; je secrète la rance suée des agonisants quand ils supputent l'éternelle rétribution. (*L'accordage se poursuit, puis le reel démarre.*) Toutes les nuits, comme l'archet sur le violon, je grince sur les écailles du fleuve; ou bien, s'il fait poudrierie l'hiver, osseuse, je raye les dos de marsouins qu'a soufflés la neige, friable comme meringue. (*Temps; musique au premier plan.*) À flanc de côte, posant son panier, la femme se signe avant d'ouvrir le caveau. L'habitant, qui s'éreinte contre sa charrette, bouche écumante de sacres, s'interrompt tout à coup pour lorgner par-dessus son épaule. (*Elle rit, d'un rire qui va se répercutant à travers la musique.*) Baptiste, pauvre homme,

la fille aux lèvres mauves qui t'agace, c'est moi qui la déhanche sur ton chemin! Les ménages, je les fais voler comme des assiettes. Et si je veux, tu pourras par la queue toi aussi.— L'avorteuse, curé, cueille les poisons que je lui apprends. (*Temps. Musique.*) C'est moi qui distille le désespoir des mères ivrognes. Qui ai tendu la main du vertige au suicidé. Qui traîne le trouble jusqu'au couvent. Qui tourne le fils de la maison vers les bêtes. Une pleine chaudronnée de maléfices que je répands au mérite, et tu vois que j'en réserve pour l'étable!... (*Elle rit. S'éloigne.*) Me croyiez-vous assez manquante, marguilliers de village, pour m'empêtrer aux flèches de vos églises, ces poules débonnaires? (*Elle rit encore, plus loin. Fin du reel... Plus bas, proche.*) Mais aussi vrai que je porte malheur, quiconque s'en remet à toi par mon intercession verra luire l'argent comme la sardine au clair de lune, nombreuse dans ses rets, car j'accomplis par cette navrante liturgie l'office qui m'est par toi dévolu d'exaspérer l'injuste et de mêler l'amer ferment à la pâte. (*Avec provocation.*) Je serai, si tu veux, la purge de l'Histoire! (*Elle rit. Temps. Croassements de corneille.*)

Telle je suis car tu m'as faite ton vicaire, ô Maudit, à l'heure des vêpres lorsque l'étalon énervé par les guêpes qui l'attaquent au sexe trouve enfin délivrance.

Comme tu m'as travaillée! Et combien beaux sont les fruits de ma scélératresse, disciplinée à ton usage! Réduite par toi, je miaule d'amour. Je regarde, déchirée, mes époques, et je comprends qu'aboutit, tel un abcès, ce grand désir d'être la totale exception; si parfaite en disproportion qu'elle ne peut que luire d'une beauté encore incréée. Dans mon cauchemar, tu m'as touchée d'amour. J'ai vu, j'ai entendu.—Voici la transhumance. Sous tes sabots, cheval noir, crépitent les étincelles. Moi, original bossu, je tire de l'eau ma face triste et bizarre—et je sens tout à coup éclore mon cimier, rémission de

toute disgrâce. Désormais parfaite, j'aurai recours aussi bien à la perfection. J'emprunte la finesse annelée de la guêpe, ivoire et argent terni, clip de venin. Je quitte le crêpe en turban, multiple, porteuse de feu, pour te rendre ton amour, ô noir coursier.

*Musique cuivrée qui prend sur les dernières lignes.*

## HOMME

Que je pose sur ton chef la couronne de sureau, ô ma Fiancée. (*Vent. Tonnerre.*) Et regarde à présent. Le ciel, en bouillons de gloire et de nacre se voile d'une faune affamée—requins, chauve-souris—d'un suaire d'antracite déchiré d'éclairs.

Aussi visqueuse qu'un museau, tu as portant les paupières sèches, et ne frémis de l'effraction plus que l'exangue immortelle des glaciers, que froisse la rafale. Tes yeux. Tes yeux couleurs de chicorée, ô ma Corriveau, trop perméables aux lames de l'exorciste, trop proches d'inspirer encore l'amour, quand tu les rouvriras, ils réfracteront la fulgurance de l'éclair avec toute leur opacité têtue, leur fièvre tragique. Par tenons, mortaises et chevilles; gaffes, ancrs et amarres je tiens à toi. Nos souffles mêlés s'échangent. Je te verse ma vigueur crépusculaire, et c'est comme si je te cousais à moi avec les aiguilles du cenellier.

*Vent.*

(*Très proche du micro.*) Pour preuve de mon amour, je te fais sinon le don de la paix, du moins celui de l'extrême usure.

*Vent.*

(*Il s'éloigne un peu.*) Jusqu'à ta mort prochaine, retourne parmi les hommes; avec ta fille, la Métis, allez vous

prostituer à l'ennemi, dont le ventre gonfle de désir. Tu garderas le désert en partage, et la défaveur. (*Prenant encore du recul, plus large.*) Pour notre fille, voici des terres anciennes où établir sa maison: terres arrosées des larmes et du sang de nombreuses dynasties de nains; terres de domination où la précaire existence a dressé ce tertre, ossuaire des gestes vainement répétés. Enseigne-le-lui: ce tertre est la nécropole des espérances de l'homme... Elle qui feint d'être sensible, mène-la ensuite au bain pour qu'elle comprenne que le bonheur respire en ce lieu précisément que vous quittez. D'un geste parfaitement rond, désigne-lui l'infinie tristesse, la monotonie de cette nouvelle étendue.

Si elle s'appelle Charité, qu'elle sache le gouffre qui s'ouvre à ses pieds. Qu'elle s'efforce d'imaginer cette monotonie creusée de peur et tordue de tiraillements; qu'elle tâche à deviner derrière ce rictus d'humanité, raccourci de l'aventure, le viscéral attachement à la survie, l'attraction des déchéances de la chair et de l'âme; qu'elle voit l'indicible se produire, s'étant d'abord matérialisé en alignement de baraques, en tours de garde, en barbelés... "Humilier qui tant est humble!" suffoquera-t-elle. Par delà le ronflement des machines, tu m'entendras rire peut-être. Mais contemplant encore cet immodeste étalage de misère, cette perversion du sang, du souffle, qui corrompt jusqu'à la lumière qui les baigne, confère à ta fille la stérilité comme un bienfait. Reconnaissante, tu la verras embrasser tes genoux. "D'où vient, gémit-elle, qu'il faille ajouter au malheur? N'est-il assez fécond lui-même?" Qu'avec constance alors tu la promèneras par les sentiers du coeur, lui désignant les pentes qui coulent vers le bas, lui insufflant la volupté du mal. Si, devant trop de lubricité sa volonté se cabre à la fin et refuse de poursuivre, rappelle-lui son insurmontable compromission, comme la loi de la matière

inscrite dans les gènes. Force-la à se pencher sur l'abîme, à en respirer les fumerolles. "Ces vapeurs seules, lui diras-tu, te garderont d'enfanter. Stérile, tu ne craindras plus d'aller aux bals des puissants, de chanter la Noël dans le parfum des épices, de poser tes lèvres sur un front pur."

"Mais je suis le commencement du nouveau règne" gémit-elle faiblement. "Non, lui répondras-tu. C'est moi." Est-il besoin de lui enseigner la Nature? Enseigne-la-lui. Le pourrissement d'abord, la germination après. La primordiale moisissure. Et qu'elle considère, là où elle croit sonder le fond, que des trappes encore s'ouvrent pour que le cœur se dérobe, pour que l'esprit n'achève de se révolter: ah! la malignité et la vilénie sont ingénieuses! "Redoute, ma fille, conclusas-tu, d'apprendre jamais que la fibre en toi la plus intime, que rien absolument ne résiste à se soumettre. Moi, je le sais."

Enfin, humanisée, tu voudras qu'elle se mêle à la glèbe des passions, et qu'elle y creuse son trou.

*Musique cuivrée. Brève: un éclat.*

Mais toi, ô suprême déviante, toi tu y tiendras ton rang d'impératrice de la nuit. Vois-tu de mes deux bras l'un porter la torche et l'autre le pain? Mes membres cependant sont verrouillés; l'on me tient en échec si ce n'est par toi, aiguillon virulent, au terme des avatars où te trouve l'initiation, cette constellation des possibles. J'ai pacté avec la mort. Par toi, j'en puis semer le germe. C'est trop peu. — Ne sais-tu aussi de mes béatitudes? Et du plus profond du gouffre rejailir à la vie? Émerger même à la joie, trouver dans l'oubli l'impossible innocence? Ne le sais-tu pas?... Du mouvement alterne, l'heure suspendue viendrait-elle à désigner le Centre— toute pesanteur reconnue pour allégeance fondamentale, toute

culpabilité en désaveu—qu'on verrait dans le firmament monter la lune avec le soleil. Cela se peut-il imaginer en te regardant sourire, belle, édentée? Et que, relâchant mes serres de sur mon héritage, je tombe la torche, je tombe le pain pour que l'abondance des tourments trouve sa contrepartie de jouissance après que les sources furieuses de l'incendie se seront taries? Quel spectacle ce serait! La plus grave des fêtes de sang et de feu, l'inversion des pôles; les effluves myopes d'une orchestration foraine, les offrandes brûlantes répandues sur la neige, Satan, toutes griffes dehors, éprouvant le mal à la flamme et comblant l'audace la plus perverse!

Autre chose que le madrigal, la foudre qui porte le feu dans la tour de Babel! Comme si le maître de la cédrière, voyant la sciure s'amonceler en dunes aux racines de son arbre le plus fier, décidait d'enfumer le réseau des corridors où montent et descendent les ouvrières, ces ampoules de sève; d'insuffler l'oppressante alerte dans les salles où s'entassent ici les oeufs, ailleurs les larves opalines aux pattes enrayées—le coeur du bel arbre ne vivant plus que pour cette légion de tenailles qui lui arrache sa substance et prend à même sa fibre son espace vital...Quelle régurgitation de mélasse, alors, aux bouches d'écorce! Le bronze de l'arbre vomit les grappes comme de raisins secs sur le sol roussâtre où la dispersion affolée et titubante fond à mesure les essaims.

Autre chose que le madrigal, les occupants du radeau qui saisissent la hache pour se dépêtrer des algues de chair et fuir le remous populeux du naufrage, tranchant poignets et jointures, recalant les bouches dans la mer jaspée de pétrole, armée de débris...Mais aussi, quelle délivrance, le printemps qui fleurit sur les tribus où l'hiver prolongea la vérole. Et que les survivants anthropophages ont de trouble émoi à voir planer le secours sur leurs têtes. Imaginez, lorsque la torpille

frappe son but, les débordements de l'artilleur, les hurrahs de l'équipage qui fusent vers le ciel...le cargo, perdu corps et bien! À qui appartenez-vous, conformes absolument à la gravité, pour oublier le pays de schisme auquel, comme moi, vous avez parfaite adhérence? Arraché à la nébuleuse, mais non déchu de mes prétentions, ne vous ressemblé-je point, proscrits du bonheur, et ne savez-vous, qui avez rallié ma révolte, vous réchauffer au brasier de ma rancune? Que je vous aime entièrement! N'est-ce pas par mes dons que vous entreprenez de reconquérir le royaume; le défigurant sauvagement, le résumant à votre merci?...Vois, ma mie, les tristes bipèdes moissonner la forêt, ton dernier refuge. Ces carapaces d'anti-rouille, leurs machines, elles paissent le bois debout comme la luzerne! Elles enlèvent avec leurs mandibules le rempart des hampes surmontées du fer de lance. Basculant les pièces dans leurs pinces, elle les dévêtent de rameaux, elles leur prennent l'écorce sur les lames maxillaires, elles les tronçonnent...pour qu'il ne reste ensuite à l'accomplissement du dessein qu'à malaxer la savane en pâte, sa résine convertie en un miasme qui retombe sur des quartiers de misère...

*Musique: sons bousculés rappelant l'industrie ou la mécanique. Fondu.*

Les voix anciennes du pays se taisent. Le sang des origines a séché. Le bon génie aux yeux bistrés et à la voix moqueuse se faufile entre les branches. Le monarque des Europes irréconciliées, ce vieillard muet qui ne prêchait plus qu'avec les mains, t'a dépêchée, toi, et eux aussi, tous porteurs d'une vigoureuse descendance d'esclaves, vers ces abominables travaux; et tous alors se sont engagés, pour tardive que serait l'éclosion, à la faire incomparablement plus nombreuse, et vivace.

Mon baiser, cependant t'a soustraite à cette pitoyable duperie. Conscience défermée, tu te souviendras de moi lorsque tes poursuivants te traqueront jusqu'en tes fortuites casemates de brouillard et de fascine. Accède, tu l'as voulu, comblée mais désireuse encore, à un autre étage de sédiment et de fertilité. Mitoyenne, te voilà consacrée: revêts tes ori-peaux comme un sacerdoce. Le ciel en méningite t'a traversée de fulgurance et tu palpites telle la poule d'Inde abritant ses poussins, les ailes plombées de crainte et de menace. A présent le temps ne compte plus. Toute maxime pourra se lire à l'envers.—Mais, fielleuse: "Avec toi, ô Malin, pas d'espace perdu", penseras-tu, fuyant dans tes haillons sur des terres aussitôt défrichées aussitôt reprises par les aulnes...L'angoisse est mouvance. Ne t'ai-je enfantée à mes vues par un de ces soirs d'orage où la truie se roule sur sa portée, et l'étouffe?

*(Avec douceur.)* Comme glisse sur la neige la carriole, comme la mèche monte l'huile en flamme: par les liens les plus subtils et sans l'effort du discours, dans la limpidité de l'instant, tu auras recours à mes soins et offices. Et moi, comme celui qui frappe du glaive les yeux bandés, je te serai à discrétion. "Ma plainte, diras-tu, n'a pas de commencement!" Mais tu n'en plongeras pas moins aux profondeurs abyssales, arracher quelque obscure méthode par quoi tu voudras conjurer les évidences, en percer l'écorce, user la forêt scintillante des quartz... A claire-voie sur l'abîme, araignée tissant tes ponts, tu ressembles au métal de la dentellière qui plonge et replonge, d'avant en arrière et d'inattendue façon. Apocryphe, ton testament, et obscur aux préoccupations subalternes, qui le décodera? Au jour des rogations industrielles, quel est celui qui voudra te reconnaître? Mais tu laisses dans ton sillage, pareille à une pluie d'aumônes, les retombées d'une indéfinie querelle entre les générations, dont la discontinuité battra des flammè-

ches dans la nuit sidérale. — Qu'avec rigueur tu auras entendu l'appel de cette nuit-là!... Pourtant, l'arbre de vie croissait en toi que déjà tu murmurais. C'était ta chair que tu voyais se flétrir. C'étaient tes dents qui allaient te manquer. — Aurais-tu voulu, ma mie, que j'administre les restes du vainqueur; que je t'en fasse la tempérante usurière?... Ce que je laisse derrière moi, je l'ai brûlé. Mais toi, tu es sortie de mes forges. Et je t'ai marquée du sceau de ma jalousie. Nul ne sait ce qu'il faut d'abondance pour sacrifier autant qu'à ce jeu: prendre en soi l'empire du mal et l'épancher... héroïquement!

*Musique: mer et vagues en fondu.*

Comme les nations du bouleau, hélas! mais d'une autre autarcie j'ai voulu me prévaloir, et j'en meurs à présent. Ainsi se passent les règnes. Lorsqu'éclot la marguerite et l'épervière sur les gras pâturages, que verdissent les prairies marines, cassé le vitrail des glaces; et sous les embruns, lorsque sonne le triomphe des articulations fiévreuses mais exangues; qu'éclate la lumière sauvage d'une ère nouvelle... je m'enlise, moi, dans une mendicité trop certaine. Mon rejet est si total qu'il ne peut plus guère se trouver que notre fille pour te ramener, libertine, à ton devoir d'impiété. Intense et volatile, telle je te connais, sous ton masque sans joie. — Mais trouve-moi donc, qui suis insaisissable comme tout un noeud de couleuvres: je m'échappe en fumée... et je me refais, doublement hasardeux, doublement... *nécessaire*. — Puis je te relève, pénitente, pour recevoir le châtiment de ton crime, avec la Confirmation. Et nous voici, flexible et fléchie, au terme de notre déchirante rencontre de gourmandise et de haine.

*Bruit du hochet.*

## FEMME

Ce masque, je ne l'habite qu'un temps: il a son terrible envers; je le porterai en saison pour me substituer à ton entreprise et mesurer chichement la part qui doit te revenir. Fourbis tes armes, je te le dis, ton tour viendra... Pour maintenant, de quoi oses-tu te plaindre? Si moi je prenais tout un champ de salicaires, que je le jetais sur mes épaules, en serais-je pour cela empereur? La ville des sept collines n'est pas si proche. Je m'étonne même, faite ton vicaire—cette dérision!—d'être encore présente dans quelques bafouillantes mémoires.— Que je ramène mes esprits en des régions plus salubres. Assez longtemps le vent de peste a soufflé sur ma caravelle. Rien n'évoque mieux le fossile, le substrat que je deviens dans ton creuset que l'oison, sinistre et dynamique dans sa contorsion, débalancé de la branche dès après le premier vol et que la semelle du camion imprima sur la chaussée, bruni comme l'arme qu'on jette sur le forfait... M'en remettre à toi? Plutôt redevenir nymphe ou larve! De tes promesses mal tenues, la plus insigne me fit chauve-souris au lendemain des quarante et quarante nuits. Délivre-moi donc de tes garrots, de tes lacets. Ton souffle a bien forcé dans mon sein. Le voilà capable d'inspirer l'ère nouvelle et de la faire grosse de bien plus de cruauté que tu ne sais imaginer.

Oui, tout ce temps où je secouais ma courte liberté de cerf-volant, où ta main sans cesse infléchissait mon cours, que je n'aille pas trop haut, que je n'aille pas trop bas, cette grimace d'enfance... n'était qu'un masque, oui, le voile du carême. Si j'ai tant péché, c'est à seule fin de nous libérer tous deux. Lève à présent le store sur le constat de ta lâcheté: le jour qui se lève est celui de la vilénie. Ton âme macère en des grottes, ton corps languit délié de pesanteur : "Quelle espèce

de jour est-ce là?" Les yeux brûlés de trop de vitesse, éblouis d'une science qu'ils croyaient connaître, te voilà bien incapable de reprendre pied dans le torrentueux perfectionnement que je deviens. Peut-être, du moins le penses-tu, faut-il beaucoup de présomption pour se situer si haut—ou si bas—dans le relatif: infini des mondes, épaisseur des temps... Moi, j'en suis à concocter la médecine brutale, le vitriol qui te ferait reprendre tes esprits, ô Encordé. Tu as cru gagner à qui prendrait l'autre. Mais tu n'es que le nageur, avec des gestes d'amant, qui se couche sur l'eau et croit l'étreindre, immortelle jeunesse. Tu passes, oui. Et moi, je profite de toi. D'âge en âge, je grandis, je m'ajuste. Matière inorganisée, riche comme l'humus, telle tu m'as révélée à l'aube initiatique. Eh! bien, je prendrai chaque fois mon départ du chemin enseigné, de la patience, de la soumission, pour devenir qui il faut. Le lundi, je serai celle qu'on ne soupçonnerait pas le mardi pouvoir être. Le mercredi, je suis autre, mais tous me reconnaissent. Le jeudi, je suis vêtue de rouge, le jour d'après, de noir. Le samedi, je marche au pas cadencé et nous y voici.

Au moins une loi que tu auras sous-estimée: la passivité est une moulange de vie. Laisse-moi à présent quitter la terre, le grand larvier, m'écouler par la trémie dans la mer de sel, le grand larmier, où je suis saumon, hure piquée dans le courant de glace, ô perfection. T'aurais-je guéri de l'enflure de te passer de mes offices, toi que je laisse sur l'embarcadère dans le geignement des poulies, trop semblable à celui des oiseaux de mer, à l'heure où se gréent les départs sans retour? —Yeux limpides qui n'appartiennent qu'à une longue fréquentation de l'océan forment la tierce partie, et non la moins troublante, d'une nouvelle fiche anthropométrique révélée à l'archange de la mort.—Irais-je, mon doux amant, pêcher en eau avariée des poissons à l'échine tordue?—À la première

plonge, les bijoux que je ramène ne sont pas encore composante de l'archétype, mais le deviendront. Le blond, le svelte profil que l'instinct de mort a identifié pour ses rites, les fumeuses marionnettes qui lui servent d'acolytes, sont faits pour inspirer terreur aussi bien qu'envie. L'ignoraistu: voilà un couple aux reins féconds. (*Très lentement.*) Et moi, à présent, qui te tiens sur mes genoux... Pauvre chose!

*Elle s'éloigne. Sèchement.*

Je te laisse. Je retourne là-bas. C'est toujours le moment.

*Musique.*

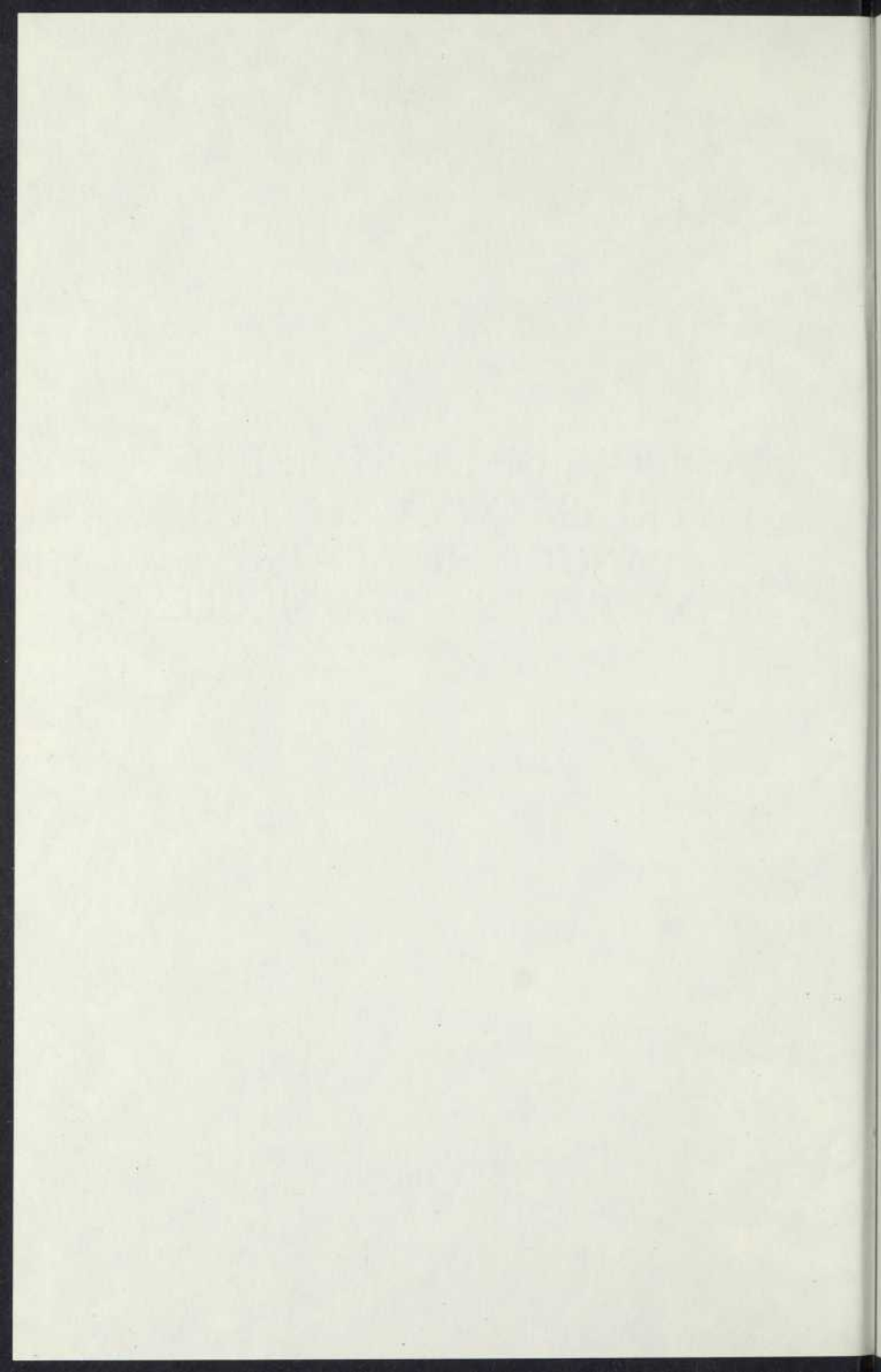
Fin

Québec, octobre 1976

---

Cette cantate a été créée à la radio de Radio-Canada le 26 octobre 1979 dans une réalisation de Michel Gariépy avec les voix de Catherine Bégin et d'Albert Millaire et une musique originale de Daniel Toussaint.

ASPECTS DE L'HISTOIRE DE  
LA PRESSE CANADIENNE DE  
LANGUE FRANÇAISE  
AU XVIII<sup>e</sup> ET AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLES



---

# ASPECTS DE L'HISTOIRE DE LA PRESSE CANADIENNE DE LANGUE FRANÇAISE AU XVIII<sup>e</sup> ET AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLES

## I

Cyrille Felteau

Depuis une cinquantaine d'années au moins, soit depuis la parution de l'excellente étude d'Aegidius Fauteux sur *L'introduction de l'imprimerie au Canada*, on ne se demande plus si la Nouvelle-France a connu l'imprimerie et, par voie de conséquence, le journal. La question semble classée, définitivement, et la plupart de nos historiens s'en consolent. Quelques-uns se contentent d'exprimer de faibles regrets, tel Claude Galarneau dans son ouvrage: *La France devant l'opinion canadienne*:<sup>1</sup>

Il n'a manqué à vrai dire qu'un moyen à l'épanouissement intellectuel des Canadiens et c'est l'imprimerie. Les Jésuites avaient projeté d'avoir une presse à impri-

---

1. Les Presses de l'Université Laval/Librairie Armand Colin, Paris, 1970, p. 35.

mer dès 1665, mais le projet n'alla pas plus loin, de même que les Sulpiciens une vingtaine d'années plus tard. La métropole ne le permit jamais.

On n'ignore pas qu'en France, plus encore qu'en Angleterre, sous la monarchie absolue la moindre feuille imprimée était soumise à une censure et à des contrôles rigoureux, ce qui n'empêcha pas les pamphlétaires de tout acabit, des encyclopédistes aux derniers scribouilleurs, de multiplier pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle leurs attaques contre le Régime, ses dirigeants et ses favoris, attaques qui touchèrent leur point culminant peu avant la Révolution de '89.

En Nouvelle-France, les autorités métropolitaines et locales manifestèrent une prudence tout à fait conforme à l'esprit du régime en limitant ainsi radicalement la propagation, par l'imprimerie, des écrits considérés comme "dangereux" dans la nouvelle colonie. Comme l'a justement montré Marcel Trudel dans son ouvrage: *L'influence de Voltaire au Canada*<sup>2</sup>, la victoire anglaise, qui nous apporta, par la voie américaine, nos premières "gazettes", nous valut en même temps un déferlement d'idées radicales, du moins pour l'époque.

Dans ces conditions, on comprend qu'un ministre de Louis XVI, Calonne, ait pu condamner l'imprimerie comme "la seule plaie dont Moïse oublia de frapper l'Égypte". Ce ministre soutenait que, "si la Providence avait permis qu'à la même époque l'homme inventât l'imprimerie et l'artillerie, c'était pour proportionner le remède au mal".

Un siècle environ auparavant, dans les milieux officiels l'imprimerie n'avait pas meilleure presse (si l'on peut dire...) aux États-Unis qu'en France ou en Angleterre. En

---

2. Tome I, Les publications de l'Université Laval, 1945.

1671, soit soixante-quatre ans après le premier établissement des Anglais en Virginie, le gouverneur de la colonie, sir William Berkeley, osait dire dans un rapport:

Grâces en soient rendues à Dieu, nous n'avons ici ni écoles gratuites, ni imprimerie, et j'espère que nous n'en aurons point d'ici cent ans; car l'instruction a mis au monde l'indocilité, les hérésies et les sectes, et l'imprimerie a propagé, avec tous ces maux, les attaques contre les gouvernements.

Le voeu de Berkeley (dont le ton et l'inspiration rappellent étrangement certaines déclarations d'anciens ministres au Québec...) faillit être exaucé; soixante ans s'écoulèrent encore avant que la Virginie, la plus peuplée et la plus riche des colonies britanniques en Amérique du Nord, eût une imprimerie.

Malgré tout, il importe de souligner que c'est aux États-Unis que fut rédigé et publié le premier texte officiel relatif à la liberté de la presse. Il est contemporain de la Guerre d'Indépendance. L'article 12 du "Bill of Rights" de l'État de Virginie (12 juin 1776) porte que "*la liberté de presse est l'un des remparts les plus puissants de la liberté*" et que "*seuls des gouvernements despotiques peuvent l'entraver*".

Faut-il le rappeler, ce n'est que treize années plus tard que la liberté de la presse fut inscrite dans la *Déclaration française des Droits de l'Homme et du Citoyen (Article 11)*:

La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme; tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi.

Malgré ces beaux principes proclamés à la face du monde, c'est en France, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, que la liber-

té de la presse connut ses plus profonds remous. À ce sujet, le journaliste français Jacques Kayser écrit dans *Mort d'une liberté*:

Tandis qu'aux États-Unis, les polémiques à son sujet étaient rendues inutiles en raison de l'existence du 'premier amendement', et qu'en Angleterre, la liberté de la presse, menacée par la 'droit du timbre', sortit assez rapidement confirmée et renforcée des grandes joutes parlementaires qui mirent aux prises gouvernement et opposition, en France, Napoléon, puis la Restauration, puis la monarchie de Juillet à un degré moindre, puis l'Assemblée nationale après les premières flambées de la Révolution de 1848, enfin le Second Empire, s'attaquèrent de front à la liberté de la presse. Ils le firent souvent avec succès dans les textes; jamais dans les faits, tant fut vigoureuse, acharnée, habile, intelligente la réaction des journalistes et des écrivains brimés, d'hommes politiques de tous les partis et de tous les milieux.

Sous George I<sup>er</sup> et George II, qui régnèrent de 1714 à 1760, la presse d'Angleterre prend une tournure nettement politique: Whigs et Tories s'opposent, non seulement à la Chambre des Communes mais sur la place publique, à travers des journaux partisans. Quelques années plus tard, sous George III, l'autorisation de reproduire les délibérations du Parlement marque le début d'une liberté d'expression qui ira toujours croissant.

Si, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, la presse britannique réalisa de grands progrès sous l'impulsion d'un vent nouveau de liberté politique, elle fut malgré tout nettement dépassée par la presse américaine qui, pendant toute cette période, progressa plus vite encore, irrésistiblement poussée par le

dynamisme intérieur d'une nouvelle société en gestation. On trouve une bonne explication de ce phénomène dans l'intéressant ouvrage du journaliste français Cucheval-Clarigny (Athanase), paru en 1857 sous le titre: *L'histoire de la presse en Angleterre et aux États-Unis*<sup>3</sup>.

Les États-Unis de l'Amérique du Nord sont le seul pays au monde où la presse périodique n'ait point eu à soutenir de luttes longues et pénibles, où elle n'ait point acquis l'influence et la popularité au prix de la persécution, où elle ait pris place de bonne heure et presque sans résistance dans les moeurs nationales. Aussi est-ce la plus jeune des nations qui nous offre les journaux les plus anciennement établis, des feuilles politiques déjà plus que centenaires. On peut dire que les Américains ont eu des journaux, dès qu'ils ont pu les imprimer... (pp. 311-312)

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas sans surprise que l'historien voit apparaître les journaux dans les colonies anglaises d'Amérique du Nord dès les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est une preuve irrécusable, et de l'activité intellectuelle de cette société naissante, et de la rapidité avec laquelle les idées et les usages se transmettaient déjà de la métropole au continent américain.

Comme on l'a vu, ce n'est que vers 1730 que la Virginie eut sa première imprimerie. La plupart des autres colonies n'en eurent guère que vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Non seulement les fondateurs des premières imprimeries avaient presque tous commencé ou complété leur apprentissage à

---

3. Amyot, édit. Paris, 1857.

Londres, mais ils étaient obligés de faire venir d'Angleterre leur matériel et leurs caractères.

Fait intéressant à noter pour ce qui est des débuts de la presse au Canada (et tout particulièrement à Montréal), Benjamin Franklin fut le seul Américain qui ait pu fondre des caractères d'imprimerie avant la Guerre de l'indépendance; il y parvint sous l'aiguillon de la nécessité et à l'aide de procédés de son invention.

Avec beaucoup de raison Cucheval-Clarigny note:

Cependant l'imprimerie n'est pas la seule condition indispensable à l'existence d'un journal: un service de poste n'est pas moins nécessaire. À moins d'avoir une très grande ville pour berceau, le journal végète et étouffe au lieu où il a pris naissance, s'il n'a les moyens de se répandre au dehors et d'aller chercher au loin le curieux et l'oisif. Au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'y avait en Amérique que trois localités qui méritassent le nom de ville, Boston, New-York, Philadelphie, et il n'existait aucune communication entre elles. Ces trois villes n'avaient de nouvelles les unes des autres que par les navires de Boston qui allaient aux Bermudes ou à la Jamaïque chercher le sucre, la mélasse et le rhum, et qui, soit à l'aller, soit au retour, faisaient escale à Philadelphie ou à New-York. Pendant l'hiver, aucune communication n'avait lieu par mer, et n'était possible par terre. Cet ensemble de circonstances défavorables n'empêcha pas pourtant les journaux de naître sur le continent américain; mais on ne s'étonnera pas que l'histoire des premiers efforts de la presse ne puisse se séparer de l'histoire de l'imprimerie et de l'histoire de la poste.

Ce n'est certes pas par hasard qu'aux États-Unis les

premiers éditeurs de journaux aient été à la fois imprimeurs et libraires, mais, plus souvent encore, maîtres de poste. Mal rétribués la plupart du temps, ces quasi fonctionnaires de l'État virent dans la publication de journaux un moyen efficace de suppléer à leurs maigres revenus. En 1703, John Campbell, maître de poste de Boston, réclama de l'Assemblée coloniale des mesures pour assurer l'observation du monopole des postes et une allocation annuelle pour couvrir l'insuffisance régulière des recettes. C'est ce John Campbell qui, ne recevant pas le salaire attribué à ses fonctions, et obligé de faire marcher la poste à ses frais, eut l'idée de publier un journal pour se faire une source de revenus, et se faire un titre de plus à la bienveillance des autorités du Massachusetts. C'est ainsi que naquit, le 24 avril 1704 (un jeudi, jour de marché), le premier journal américain, le *Boston News-Letter*, qui demeura, pendant près de seize ans, le seul journal aux États-Unis.

Le premier-né de la presse américaine avait attendu quinze ans avant l'apparition d'une feuille rivale; les vingt années qui suivirent furent plus fécondes. En 1740, on comptait déjà quatorze journaux dans les colonies britanniques, dont cinq dans la seule ville de Boston.

En dix ans, soit de 1765 à 1775, le nombre des hebdomadaires qui paraissaient dans toutes les colonies (à l'exception du New-Jersey et du Delaware) passa de vingt-trois à trente-sept. Malgré leur nombre relativement restreint, ils étaient lus et appréciés par une clientèle de qualité. Certains d'entre eux, bénéficiant de revenus publicitaires importants, étaient plus que rentables. Les meilleurs stimulaient l'intérêt général pour les affaires publiques et comportaient un assez fort volume d'informations de toutes sortes.

Il est évident que, malgré la présence de quelques

journaux loyalistes, la multiplication des feuilles républicaines exerça avec les années une influence déterminante sur l'orientation de l'opinion en faveur de la lutte pour l'indépendance. Toujours selon l'auteur de *L'histoire de la presse en Angleterre et aux Etats-Unis*,

L'épée de Washington ne fit que défendre une révolution déjà accomplie par l'opinion; mais former cette opinion, briser un à un tous les liens que la tradition, l'habitude, l'affection, les souvenirs de famille, les services réciproques avaient établis entre les colonies et la métropole, éveiller devant le peuple le sentiment de ses droits et la conscience d'un avenir distinct de celui de l'Angleterre, habituer ce peuple à séparer dans l'idée de patrie la terre américaine de cette autre terre natale qu'il avait coutume d'appeler ses foyers (*home*) ou son vieux pays (*old country*), l'amener à envisager de sang froid et même à désirer une rupture, créer un esprit national américain, enfanter enfin l'indépendance morale, dont l'indépendance matérielle ne fut que la conséquence et la consécration, ce fut l'oeuvre de la presse durant dix longues années, et, de l'avis de John Adams lui-même, "*ce fut là vraiment la révolution américaine.*" (p. 314-315)

On l'a vu par l'exemple des États-Unis que l'on vient d'esquisser, il avait fallu au XVIII<sup>e</sup> siècle la conjonction de trois facteurs très importants pour susciter la naissance et assurer la survie de journaux dans un milieu donné: 1) la présence d'un bassin de population relativement nombreux supportant une élite pourvue d'un niveau d'instruction assez élevé; 2) l'existence d'une ou de plusieurs imprimeries capables de répondre aux besoins de cette population; 3) un service de poste assez étendu et efficace. Il y a certes lieu de

douter qu'en Nouvelle-France, jusqu'à la conquête anglaise, ces trois facteurs — ou même un seul d'entre eux — aient existé. On sait qu'en 1760, la colonie comptait environ 70,000 habitants, inégalement répartis entre les villes et les régions de Québec, Trois-Rivières et Montréal, le long du Saint-Laurent, alors qu'au sud, dans les treize colonies britanniques d'Amérique du Nord, la population s'élevait déjà à plus d'un million d'âmes. De plus, la défaite des armées françaises et la cession du territoire à l'Angleterre provoquèrent le retour massif en France d'une élite dite "instruite": nobles, clercs, officiers, commerçants, hauts fonctionnaires, etc. Il n'est donc pas étonnant qu'une trentaine d'années plus tard, en 1786, sur les quelque 140,000 personnes vivant alors au Canada, il n'y en ait eu que 4,000 sachant lire et écrire...<sup>1</sup>

Dans ces conditions, il était quasi inévitable que des étrangers, en l'occurrence des Américains, fussent à l'origine de nos premiers journaux.

Dans quelle ville du Canada notre premier journal fut-il publié? S'il s'agit du territoire canadien actuel, il n'est pas douteux que c'est à Halifax, en janvier 1752, que parut pour la première fois la *Halifax Gazette*, sur une presse à imprimer importée de Boston l'année précédente par Bartholomew Green, fils du successeur de Campbell à la direction de la *Boston News-Letter* (on a vu que ce périodique fondé à Boston en 1704, fut le premier journal à paraître dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord, devenues après la Révolution de 1776 les États-Unis d'Amérique). On notera également que lors de la fondation de la *Halifax Gazette*, en 1752, la Nouvelle-Ecosse était encore une colonie britannique qui ne devait se rattacher au Canada qu'en 1867, lors de l'entrée en vigueur de la Confédération.

À la *Gazette de Québec* revient l'honneur d'avoir été,

douze années plus tard, en 1764, le premier journal fondé au Canada (mais le second publié dans le territoire canadien d'aujourd'hui). Quelque quatorze ans plus tard, le 3 juin 1778, paraissait pour la première fois à Montréal *La Gazette du Commerce et Littéraire* (le premier ancêtre de la *Montreal Gazette* actuelle) sous l'impulsion d'un imprimeur français émigré aux États-Unis, Fleury Mesplet. Né à Marseille en 1734, Fleury Mesplet apprit et exerça son métier d'imprimeur à Lyon avant d'aller s'établir à Londres où il aurait connu Benjamin Franklin, alors représentant du Congrès américain auprès du gouvernement britannique. C'est Franklin lui-même qui l'aurait incité à venir s'installer à Philadelphie, siège du Congrès américain, et par la suite à venir à Montréal, occupée par les troupes américaines. Ce voyage, accompli au printemps de 1776 dans des conditions très pénibles, marqua pour l'imprimeur français le début d'une série de mésaventures et de traverses qui lui valurent, entre autres avatars, trois ans de prison.

L'imprimeur d'origine marseillaise goûte une première fois à la prison pendant quelques semaines, peu après le départ de Montréal des troupes américaines et le retour à Philadelphie de la délégation du Congrès continental conduite par Benjamin Franklin (alors âgé de 70 ans). Le gouverneur anglais, sir Guy Carleton, a quelque raison de soupçonner Mesplet de faire cause commune avec les Américains et de vouloir inciter les Canadiens à la rébellion contre la Couronne britannique. En effet, Mesplet n'était-il pas coupable d'avoir imprimé, pour le compte du Congrès de Philadelphie, une *Lettre à l'adresse des habitants de la Province de Québec* qui était, en clair, un appel à l'insurrection?

La première fois, son incarcération ne dura que 26 jours. Redevenu libre, il se retrouva face à la dure réalité, le

*primo vivere*, en somme; les quelques maigres dollars qui lui avaient été remis par le Congrès américain pour défrayer son voyage, n'ayant pas cours dans une colonie britannique, il lui fallait rester sur place et essayer de gagner sa vie en exerçant le seul métier qu'il connût, celui d'imprimeur. On imagine facilement qu'en 1776, à Montréal, ce marché était assez restreint puisqu'il se limitait, en somme, aux commandes du gouvernement et des communautés religieuses. Ainsi, ironie du sort, ce Français de tendance voltairienne dut-il faire contre mauvaise fortune bon coeur en s'improvisant éditeur de livres pieux pour le compte des seigneurs de l'île de Montréal, les Sulpiciens...

Optimiste impénitent, malgré tous les obstacles qui se dressaient sur sa route, Fleury Mesplet rêvait toujours de fonder un journal. Il réalise son rêve le 3 juin 1778, car, ce jour-là, il lance le premier numéro de la *Gazette du Commerce et Littéraire, pour la ville et le district de Montréal*. Le premier journal montréalais a quatre pages, et son format est de 9 pouces par 12. Rédigée uniquement en français, la *Gazette* reproduit des morceaux littéraires, mais ne contient ni nouvelles, ni annonces. L'hebdomadaire ne dura qu'un an puisque, le 2 juin 1779, il doit cesser de paraître, son imprimeur et son principal rédacteur, Valentin Jautard, ayant été arrêtés et emprisonnés pour avoir critiqué le gouvernement. En fait, c'est son collègue l'avocat français Valentin Jautard qui était le grand coupable, car, dans des articles anonymes, il s'en prenait à des juges de Montréal et manifestait une trop grande sympathie pour la cause américaine.

Sorti de la prison de Québec en septembre 1782, Mesplet reprend son métier d'imprimeur et fonde en 1785 un autre hebdomadaire, la *Gazette de Montréal*, publiée en français et en anglais comme la *Gazette de Québec*. Cepen-

dant, le journal de Mesplet est d'abord rédigé en français et traduit ensuite en anglais, contrairement à son homologue de Québec. C'est ce qui explique que la qualité du français soit meilleure dans la *Gazette de Montréal* que dans celle de Québec. Les nouvelles d'Europe et d'Amérique, les "nouvelles littéraires" de France voisinent avec l'actualité canadienne et les annonces de toutes sortes.

Ce qui distingue davantage l'un et l'autre journal, c'est le ton de la *Gazette* de Mesplet, volontiers voltairien et très engagé dans la revendication d'une assemblée législative. À partir de 1788 surtout, le journal devient plus anticlérical. La Révolution française ne fait que donner des ailes aux rédacteurs de Mesplet, qui attaquent le clergé, la religion et les dogmes.

Mesplet meurt le 24 janvier 1794, âgé d'environ 60 ans. Sa veuve, (née Anne-Marie Tison) publie quelques numéros, puis le journal cesse de paraître. Deux rivaux, Louis Roy et Edward Edwards, se disputent la succession de Mesplet. Pendant toute une année, du 17 août 1796 au 17 août 1797, deux *Gazette* circulent à Montréal...

Deux jeunes imprimeurs d'origine écossaise, Willian Brown (1737-1789) et Thomas Gilmore (1741-1773), venus eux aussi de Philadelphie, ont fondé la *Gazette de Québec*, qui parut pour la première fois le 21 juin 1764. Détail à noter,

---

N.B.— En juin 1978, la *Gazette* de Montréal fêtait avec éclat le deuxième centenaire de sa fondation par Fleury Mesplet. À ce propos, on nous permettra de rappeler que pendant ses vingt premières années, ce journal ne parut pas de façon continue, mais bien intermittente, avec de longues absences suivies de reprises et de nouvelles absences, par exemple celle, assez prolongée, qui s'étendit de 1779 à 1785. C'est pourquoi, en 1998, la *Gazette* pourra, croyons-nous, célébrer son véritable second centenaire, celui de sa parution ininterrompue.

Brown avait fait son apprentissage chez William Dunlap, beau-frère de Benjamin Franklin (ainsi donc, l'inventeur du paratonnerre a contribué directement ou indirectement à la naissance de nos deux premiers journaux canadiens).

William Dunlap fournit à Brown les moyens de se procurer le matériel d'imprimerie fabriqué en Angleterre, et ce dernier arrive à Québec vers la fin de 1763 ou au début de 1764 avec un prospectus imprimé en français et en anglais. Dès le début, Brown est associé à Thomas Gilmore, son ancien compagnon de travail à Philadelphie.

Brown et Gilmore commencent la publication de la *Gazette de Québec* avec cent quarante-trois abonnés, également répartis entre les Canadiens et les Anglais. Dans le premier numéro, les imprimeurs donnent un aperçu du contenu de leur publication. Le journal paraîtra une fois la semaine en français et en anglais. Il contiendra d'abord des nouvelles sur les affaires de l'Europe, ensuite sur celles de la Grande-Bretagne, enfin sur ce qui se passe dans les colonies et les îles de l'Amérique anglaise. Pendant l'hiver, étant donné que les nouvelles arrivent plus difficilement d'Europe ou des provinces du Sud, le journal présentera des pièces en prose ou en vers et des "essays curieux, tirés des plus célèbres auteurs". Évidemment, pour aider à la rentabilité du journal, les éditeurs sollicitent des annonces publicitaires. Jusqu'en 1815, la *Gazette de Québec* ne s'écartera jamais de cette voie.

L'hebdomadaire paraît sur quatre pages, avec parfois un supplément de deux à quatre pages, sur deux colonnes, en anglais à gauche et version française à droite. Pendant les trente premières années, cette traduction est très mauvaise et il faut souvent se reporter à la colonne anglaise pour comprendre le sens du texte français. On ne sait qui a assuré cette fonction de traducteur, les propriétaires ne l'ayant jamais précisé.

Sauf pour deux courtes interruptions causées par l'application de la *Loi du Timbre* en 1764-1765 et par le siège de Québec en 1775-1776, la *Gazette de Québec* fournit son flot de nouvelles chaque semaine à ses abonnés, évitant surtout de parler des affaires politiques de la province, ce qui vaut le patronage et le soutien continu du gouverneur.

Avant 1794, deux autres feuilles naissent avec traduction française: *Le Courrier de Québec* ou *Hérault françois*, hebdomadaire qui ne compte que trois numéros français et le *Magazin de Québec/Quebec Magazine*, feuille mensuelle qui paraît d'août 1792 à février 1794. C'est le propriétaire de la *Gazette de Québec* qui publie ce magazine, où l'on trouve un peu de tout ce qui intéressait le public lettré de l'époque. Sauf erreur, le *Magazin de Québec* est le premier périodique illustré qui ait paru dans la province.

De façon générale, et compte tenu des moyens de production de l'époque, les journaux — ou "gazettes" — de ce temps-là sont très "présentables".

Malgré leur aspect sévère, "ces feuilles, lorsqu'on les regarde de près, sont belles". Imprimées régulièrement sur deux colonnes, leur typographie garde quelque chose du XVI<sup>e</sup> siècle. Simple feuille pliée en deux (donc in-folio de quatre pages) la *Gazette de Québec*, pour sa part, n'a ni manchette ni illustration. Seuls quelques titres, les capitales et les annonces (soulignées parfois d'une vignette gravée sur bois), brisent l'image régulière et continue qu'offre le texte.

Comme le signalent fort à propos J. Hamelin et A. Beaulieu dans leur étude sommaire: *Aperçus du journalisme québécois d'expression française*<sup>4</sup> "si ces journaux ne suppor-

4. *Recherches sociographiques*, Vol. VII, No 3, sept-déc. 1966, p. 306.

tent pas la comparaison avec ceux d'aujourd'hui, ils n'en demeurent pas moins des réalisations étonnantes pour l'époque". Car les éditeurs doivent surmonter de nombreuses difficultés, d'abord d'ordre technique. L'antique presse à bras, utilisée par un Brown ou un Mesplet, ressemble beaucoup aux presses en usage à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle dans les ateliers européens (en particulier dans celui du maître-imprimeur Plantin Moretus, d'Anvers, qui a été converti en musée il y a plus d'un siècle). Cette presse requiert deux employés: un pour encrer les formes et un autre pour actionner le levier. Dans de telles conditions, deux compagnons ne peuvent tirer qu'une cinquantaine de numéros de quatre pages à l'heure. Nous sommes bien loin du rendement des énormes rotatives modernes!

Pour ce qui est de la cueillette de la nouvelle, des problèmes encore plus ardu se posent aux éditeurs. Faut-il préciser qu'il n'existe ni téléphone (!), ni télégraphe, ni radio (...), ni agence de presse. Les éditeurs québécois trouvent la plus grande partie, sinon la totalité de leur approvisionnement, dans les journaux américains et européens. Quand on se souvient des lenteurs de la navigation à voile, on ne s'étonne pas de constater que les nouvelles étrangères de la *Gazette de Québec* du 21 juin 1764 provenaient de gazettes anglaises datées de mars; l'écart n'est cependant que d'un mois pour les nouvelles américaines extraites de journaux de Philadelphie. Quarante ans plus tard, en 1804, il en est encore ainsi: le numéro du 5 janvier comporte des nouvelles parues en octobre, à Londres, et en décembre, à Boston et à New-York.

Mais les conditions s'aggravent encore en hiver, quand les glaces interrompent la navigation; alimenter un journal pendant la mauvaise saison devient une gageure, un défi constant. L'éditeur doit se rabattre sur des extraits d'auteurs à

la mode, se contenter de refiler des anecdotes que l'on raconte dans les journaux acheminés par la poste de la Nouvelle-Écosse ou de la Nouvelle-Angleterre. Malgré tout, la situation a du bon, puisque, durant l'hiver, la nouvelle locale retrouve son droit de cité. Ainsi, le 10 janvier 1765, la *Gazette de Québec* souligne en gros caractères la décision du Conseil de ne pas tenir de cours d'assises à Montréal.

Si l'éditeur peut toujours "présenter au lecteur des pièces originales en vers ou en prose" pour remplir les colonnes de son journal, il ne sait trop comment recruter une clientèle assidue pour assurer la rentabilité de son entreprise. Comment espérer faire vivre un journal dans une province qui compte une centaine de milliers d'habitants, la plupart illettrés?

Il y a, bien sûr, l'État. Le gouvernement peut assurer à la fois un minimum de sécurité financière et fournir de la matière à imprimer. C'est ce que la *Gazette de Québec* a compris très tôt. Aussi publie-t-elle dès le début les ordonnances et les proclamations, les termes des cours de justice et les activités des huissiers. Après 1785, la *Gazette* de Mesplet, à Montréal, bénéficie également du patronage de l'État.

Cependant, cette aide ou cet appui officiel est une arme à deux tranchants qui ne règle qu'en partie le problème lancinant des éditeurs; ces derniers paient de leur liberté de parole (ou plutôt: de presse) la sécurité financière que l'État leur procure. Car cette aide est loin d'être gratuite et désintéressée; une gazette patronnée par l'État ne peut jouer un rôle politique et social indépendant, à une époque où la liberté de parole ne jouit d'aucune reconnaissance juridique. Le prospectus de la *Gazette de Québec* précisait que "l'éditeur insérerait tout ce qu'on voudrait bien lui communiquer, pourvu qu'il n'y fût fait aucune mention de la religion, du gouverne-

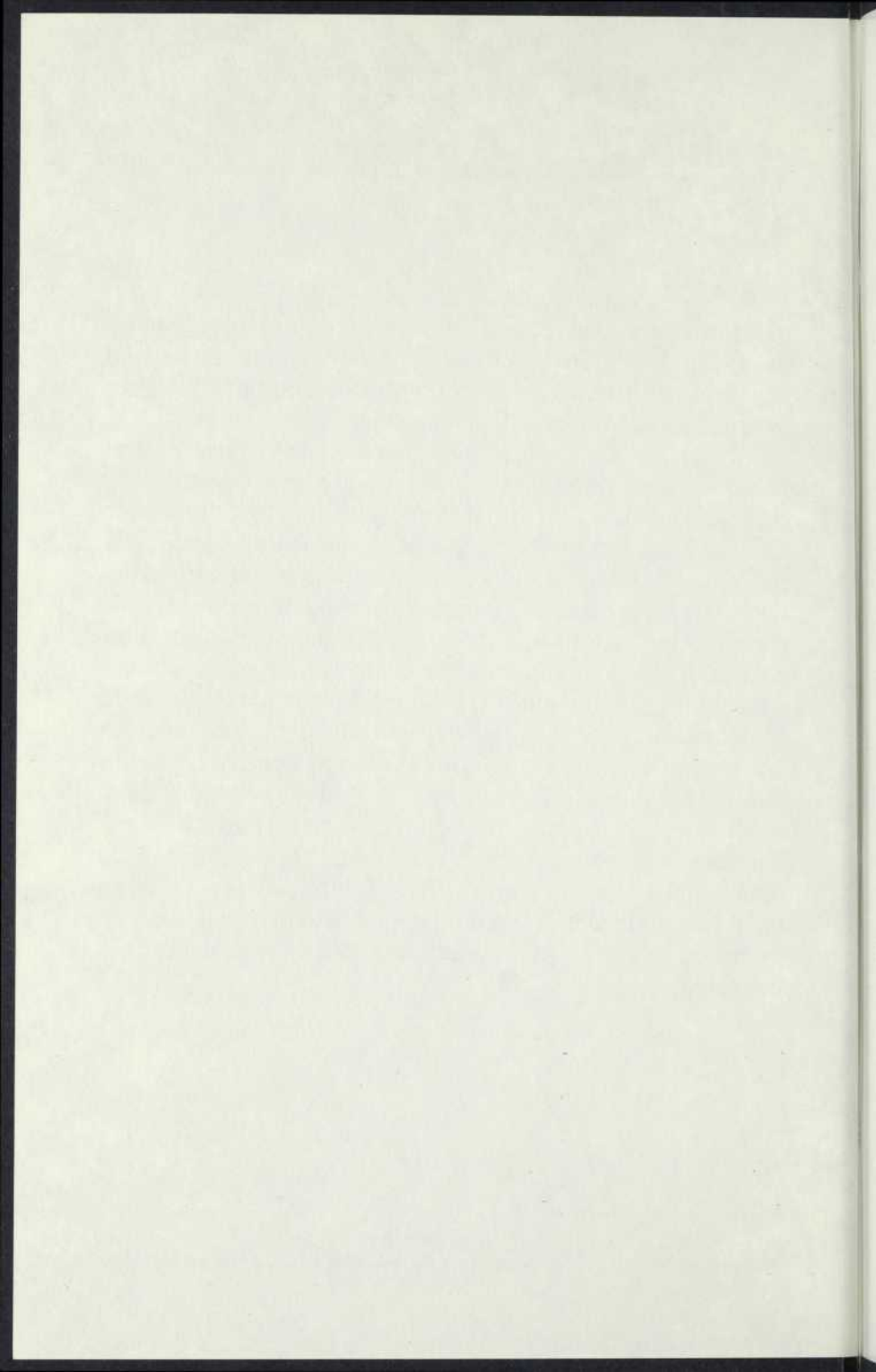
ment, ou des nouvelles touchant les affaires présentes, sans un ordre exprès du gouvernement." Il y a donc tout lieu de souligner que si cette période de notre histoire compte quelques imprimeurs de renom, elle n'a produit aucun journaliste...

Malgré tout, selon l'historien Claude Galarneau, "on ne saurait surestimer l'importance de la presse périodique à cette époque. C'est sans doute l'imprimé qui atteint le plus de milieux géographiques et sociaux. Outre les personnes instruites qui y étaient certainement abonnées en grande partie, telles que seigneurs, curés, médecins, avocats, notaires, maîtres d'écoles, artistes et sans doute quelques artisans et marchands, il fallait compter encore qu'on s'en passait les numéros dans les communautés et les cercles d'amis de la ville et de la campagne, que le seigneur les lisait à ses proches. La *Gazette de Québec* avait ainsi 475 abonnés en 1792, dont la moitié à Québec et dans les environs, 18 sur la route d'Halifax et le reste sur la route de Montréal. Comme on l'a vu, les deux feuilles servaient encore de truchement aux pouvoirs publics pour les proclamations et les affaires publiques, ce qui ajoutait à leur audience. Étant donné qu'il ne se publiait que peu de livres, la presse périodique était le moyen universel de communication."<sup>5</sup>

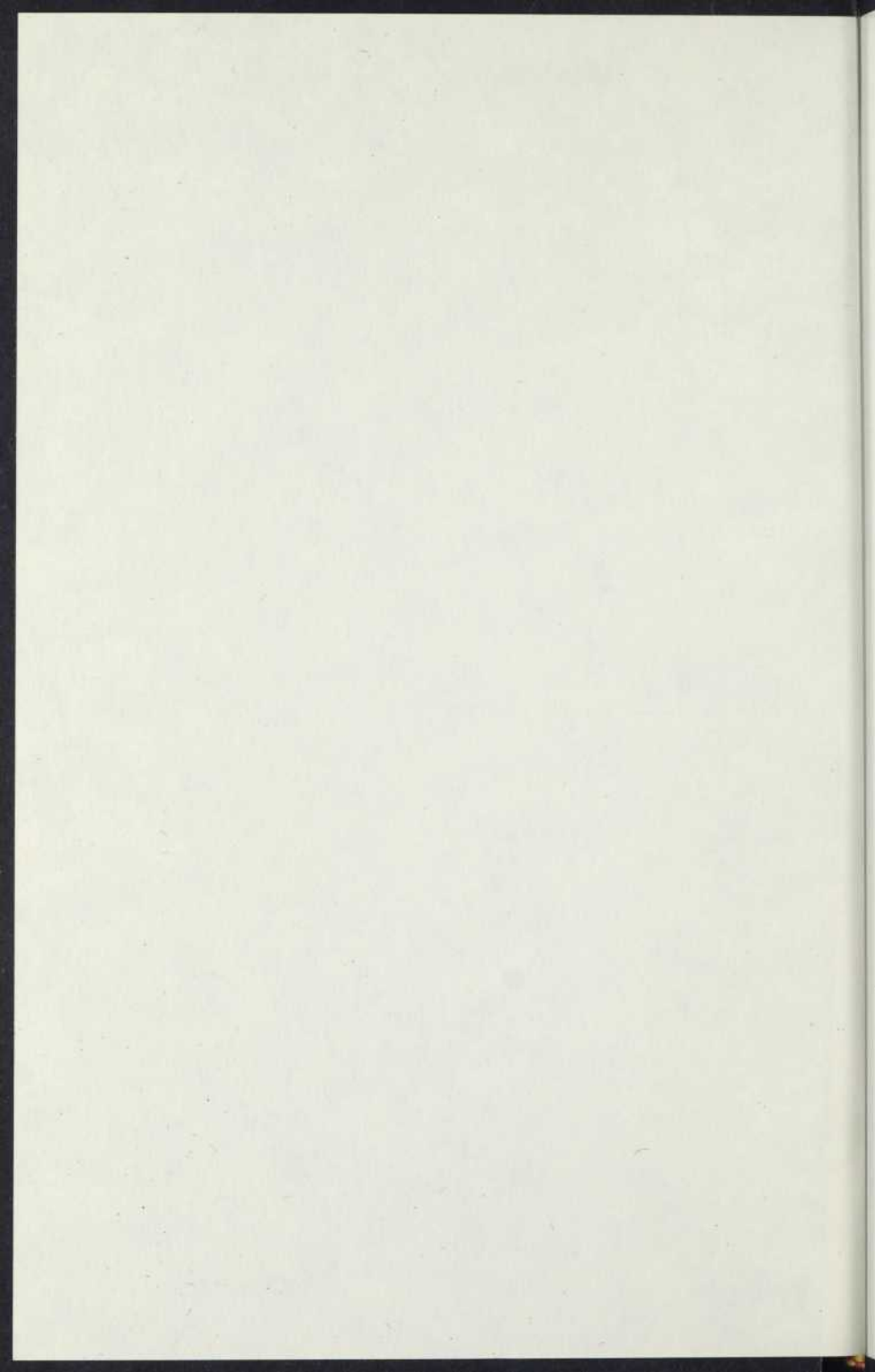
---

5. *La France devant l'opinion canadienne*, p. 48.

Note de la Rédaction. La conclusion de cet essai paraîtra dans le prochain volume (48).



UN RETOUR D'ÂGE



## UN RETOUR D'ÂGE

Paul Toupin

Son nom de famille, Flore Bourré ne l'avait jamais aimé; elle en avait honte sans trop savoir pourquoi. Déjà, à l'école de son triste village de l'Abitibi, elle était la seule élève en classe que l'on n'appelait jamais par son prénom. Pourtant, elle en avait un, et plutôt beau, quoique le curé prétendait que Flore n'était pas un nom de sainte. Même les religieuses l'appelaient: "la petite Bourré". C'est vrai qu'elle n'était qu'une fillette, mais Rita, Solange, Josette, Marie, ses camarades, elles aussi des fillettes et pas plus grandes qu'elle, pourquoi lui tiraient-elles les cheveux en criant: "la p'tite Bourré! La p'tite Bourré!" Pour tous, et partout, sauf à la maison, elle était et demeura la petite Bourré. Ce fut la petite Bourré qui fit sa première communion, qui grandit, se maria. Ce ne fut pas la femme de Théodore Moreau qui devint enceinte et fit une fausse couche, mais la petite Bourré. Et le village apprit du médecin que la petite Bourré ne pourrait jamais plus avoir de p'tit. Elle savait que son nom faisait rire. Son mari ne se gênait d'ailleurs pas pour l'appeler aussi: la petite Bourré. On osait répéter devant elle des plaisanteries grossières dont son nom faisait les frais. Un jour, au magasin général où elle achetait des cigarettes, Gros Marcou, Don Juan à sa manière, l'interpella: "Hé, la p'tite Bourré! Tu

veux-tu bourrer ma pipe?" Et pour qu'elle comprit mieux ce qu'il proposait, il fit un geste si obscène qu'affolée, elle sortit en courant, bien résolue, à la première occasion, à prendre un autre nom. L'occasion se produisit au lendemain de cet incident lorsque son mari mourut subitement. Elle décida d'aller s'installer à Montréal. Là, elle commença d'écrire sous le pseudonyme de Cécile Valois, pseudonyme qui devint son nom officiel et radiophoniquement célèbre. La petite Bourré avait cessé d'exister.

Cécile Valois ne la regretta pas. Pourquoi l'eût-elle regrettée? On ne regrette que ce que l'on aime. Et Cécile Valois pouvait-elle aimer celle dont le nom était la risée de tous... Elle partageait l'avis de ce poète qui avait écrit qu'il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent. La petite Bourré n'était peut-être pas morte, disparue tout au plus sous l'herbe de l'oubli.

Cécile Valois devint donc trop occupée pour penser; elle n'avait pas non plus le temps de se souvenir qu'elle avait été pauvre, indigente. Son père? Un alcoolique, toujours en chômage et à la taverne: combien de fois elle était allée le chercher pour le ramener à la maison! Sa mère? Elle ne se souvenait que de ses lamentations. Pas une seule fois, elle ne l'avait vue sourire. Non, pour Cécile Valois, le passé était le passé, un cauchemar dont elle s'était réveillée. Maintenant, c'était la bonne vie, l'argent, beaucoup d'argent. Oui, elle était riche, aussi riche que la petite Bourré était pauvre. Comme elle les aimait les dollars, les beaux dollars, les adorables dollars qui lui permettaient de mener grand train de vie. Elle travaillait ferme pour les gagner, oui, comme un cheval, disait-elle. Et c'était vrai. Elle s'attelait à sa tâche, beau temps, mauvais temps. Durant vingt-cinq ans, depuis qu'elle s'appelait Cécile Valois, ce qu'elle en avait produit des feuillets radiophoniques! Sa fécondité l'étonnait elle-même. *Le secret de la confession* n'avait-il pas duré dix ans! Et *L'Évadé de Bordeaux* n'était pas prêt d'être capturé. "Vous qui écrivez

tant" lui disait-on. Elle éclatait de rire. Mais non, elle n'écrivait pas tant que ça. Ses feuilletons, elle les dictait tout en se promenant dans sa bibliothèque; oui, elle les dictait à une sténographe qui en remettait la transcription à une dactylo. Elle abattait quotidiennement, sauf en week-end, ses 45 pages. Ses personnages appartenait à tous les milieux: riches, pauvres, professionnels, ouvriers, haute, moyenne et petite bourgeoisie de la ville ou de la campagne. Ses sujets, ou comme elle disait prétentieusement ses thèmes? Amours brisées, amours déçues, rupture de fiançailles, divorce, coup de foudre, coup de feu, accidents de la route, incendie. Elle savait torcher ça, elle, un mélodrame. Et ses scènes de ménage? Ceux qui n'avaient pas lu Balzac disaient qu'elle était aussi bonne romancière, plus moderne, et, en plus, de chez nous. L'avènement de la télévision ne fit pas fléchir sa cote d'écoute. Cécile Valois, c'était Madame Radio ou, plus respectueusement: la grande dame de la radio.

Son succès lui valut une grande popularité. Dans la rue, au restaurant, les gens la reconnaissaient. Les moins timides de ses admirateurs n'hésitaient pas à lui serrer la main. "Merci, merci, madame! Sans vous, ce que la radio serait plate!" Et puis, on voulait savoir son avis sur tout, connaître son opinion, suivre ses conseils. On l'interviewait. Que pensait-elle de Dieu? De la guerre nucléaire? De la mode? Du nouveau roman? Du lesbianisme? Du cinéma québécois? De la souveraineté-association? Et elle avait réponse à tout. Des réponses originales, mais de bon sens. Il y avait des gens, qui si elle eût été candidate, auraient voté pour elle, les yeux fermés. Oh, quelques envieux lui reprochaient sa popularité. Cécile Valois, disaient-ils, c'était une polygraphe, une machine à écrire, qui faisait de la littérature alimentaire. Alimentaire, répliquait-elle, oui, je fais de la littérature alimentaire, tout comme un médecin fait de la médecine alimentaire, un avocat du droit alimentaire. Qu'est-ce qui n'est pas alimen-

taire? Et qu'ils lui paraissaient pitoyables les pauvres écrivains qui n'écrivaient que pour écrire! Les poètes surtout! Elle n'aurait pas voulu être dans leur peau. Elle en connaissait deux qui venaient pour la taper car ils la prenaient pour une dame patronnesse, à moins que ce ne fut pour un Conseil des arts ou un ministère gouvernementalement culturel. Et comme elle était naturellement généreuse, elle donnait de l'argent, pas trop, un peu, à plusieurs de ceux qui ne respectaient pas, sans doute pas, sa production mais ce que cette production faite pour la consommation leur rapportait. Grâce à Cécile Valois, une petite revue aussi d'avant-garde qu'illisible ne faisait pas banqueroute. Enfin, il fut tout à fait normal, à son cinquantième anniversaire, qu'on lui rendît hommage. Et on le lui rendit.

Cinquante ans! Il y avait de quoi s'exclamer. N'a pas cinquante ans qui veut. Avoir vécu un demi siècle, c'est quelque chose. Cependant, elle ne tenait pas trop à y penser parce que cet anniversaire marquait moins la fin de sa vie d'adulte que le commencement de ce *retour d'âge* dont elle ressentait les inévitables malaises. Cinquante ans! Elle ne pouvait plus se dire ce qu'elle se disait à vingt ans: j'ai la vie devant moi. La vie, elle était maintenant plutôt derrière elle. L'avenir devenait un mot vide de sens; sans doute l'entendrait-elle encore prononcer, mais par la génération montante, celle qui avait hâte de prendre sa place, comme si cette place eût été vacante. Un jeune critique ne l'avait-il pas qualifiée de chevronnée...? "Chacun sait, écrivait-il, que Cécile Valois, la grande dame de notre Radio, est un auteur chevronné." Le compliment lui parut suspect; elle chercha la définition qu'en donnait le petit Larousse. Certes, elle avait de longues années de service, toutefois, ces années-là se prolongeraient-elles indéfiniment? Si, comme son mari, elle mourait subitement? Non, cinquante ans, cela signifiait la fin des beaux rêves, surtout des beaux projets. Aussi, lorsque ses amis

l'entourèrent pour chanter en chœur: *Happy birthday to you*, cet air qu'elle croyait si joyeux lui sembla funèbre, et macabre l'éclairage des cinquante bougies qui garnissaient son gâteau de fête; elle dut souffler dessus à quatre reprises avant de les éteindre toutes. Et elle qui n'avait pas la larme facile, elle pleura, pas à chaudes larmes, non, mais un peu. On s'imagina que c'était d'émotion. Oui. C'était d'émotion, une émotion débordante de tristesse, pas de joie. Lorsqu'un représentant du réseau qui diffusait ses feuillets lui remit un tableau, elle n'en crut pas ses yeux. C'était le portrait de la petite Bourré, à l'époque de son mariage. En le regardant, Cécile Valois se rendit compte jusqu'à quel point ses cinquante ans l'avaient enlaidie. Elle faillit défaillir.

Après le départ de ses amis, elle se retira dans sa chambre, et là, devant un miroir, compara chaque trait de son visage à celui du portrait. Elle s'examinait avec attention, découragée de voir qu'elle ne se ressemblait plus. Qu'elle avait l'air vulgaire! Sa bouche l'écoeurait. Et son nez! Une patate. Et ce front étroit. Enfin toute la tête, digne d'un musée de cire. Ses petits yeux, comme deux boutons luisants. Alors, elle se laissa tomber dans un fauteuil et s'interrogea.

Sa laideur s'accentuerait-elle? L'âge n'embellit jamais rien. A qui, à quoi ressemblerait-elle à soixante ans? Et à soixantedix ans? Atteindrait-elle jamais à cet âge? Si oui, radoterait-elle? Probablement. Serait-elle aussi sénile que sa pauvre tante Emilie qui, dans la solitude et l'isolement de la maison de retraite où elle achevait ses jours, s'était lassée de voir voler le canari qu'elle avait reçu en cadeau, et, après lui avoir cassé les ailes, l'avait étranglé; si elle ne l'avait pas fait rôtir pour le manger, c'était parce que, disait-elle, son estomac n'était pas celui d'une chatte. Plus elle examinait ce qu'elle était devenue, plus elle appréhendait le pire. Sa vieillesse serait-elle un long supplice, telle qu'un écrivain l'avait décrite. Déjà en dépit de son état de santé qu'elle

disait aussi solide que le rocher de Gibraltar, n'éprouvait-elle pas une certaine fatigue. Sa carrosserie — ainsi appelait-elle son organisme — était encore résistante et ne se ressentait pas trop des cahots de la route — ses excès de table — toutefois les ressorts ne risquaient-ils pas de céder en prenant le virage dangereux de son retour d'âge. Elle s'en était expliquée avec son médecin qui l'avait rassurée. Il lui avait d'abord dit de ne jamais parler de retour d'âge. L'expression ne signifiait rien. Ménopause était le terme exact. Mais pour Cécile Valois, retour d'âge ou ménopause, c'était du pareil au même. Et ce n'est pas l'emploi du mot juste qui pouvait chasser ses malaises. Elle en énuméra; tous étaient symptomatiques d'une véritable ménopause.

En effet, c'était des bouffées de chaleur et des sueurs abondantes qui la portaient, lorsqu'elle rentrait à la maison, à dégraffer ses vêtements; ou la nuit, à rejeter les couvertures de son lit. Puis, sans intervalle, des sensations toutes opposées suivaient. Frissons, frilosité. Il lui fallait alors se couvrir de lainage, et cela par les nuits les plus chaudes. Ses seins devenaient douloureux, ses membres engourdis. Son visage, ses bras, sa poitrine prenaient une coloration rouge vif . . . rouge vif . . . une peau qui avait toujours été aussi blanche que la sienne, une peau plus blanche que du lait! Et puis, que les nuits étaient longues! Son insomnie déprimante! Et ce n'était pas tout. Que dire de sa lassitude, de son anxiété, de sa tristesse, de son pessimisme! Elle devenait aussi d'une irritabilité telle qu'elle se retenait pour ne pas gifler ses deux secrétaires qui, pourtant, lui étaient si dévouées. Enfin, elle jouissait moins et se sentait dévalorisée sexuellement. Ce qui l'humiliait, c'était d'avoir à raser les poils qui poussaient autour des ses lèvres. Aurait-elle bientôt une moustache d'homme? Perdrait-elle les attributs de sa féminité? Elle qui était si peu féminine! Ce serait ignoble, oui ignoble, à mon âge, disait-elle, de devenir hommasse.

Le médecin qu'elle était allée voir et qui la connaissait depuis longtemps la calma en lui expliquant que chez certaines personnes qui, comme elle, avaient une constitution robuste, la ménopause engendrait parfois un phénomène de virilisation. Elle s'exclama: "De virilisation! Pourquoi de virilisation? Je suis une femme. Je ne suis pas un homme. Je ne veux pas devenir un homme." Le médecin, très calmement encore, lui expliqua qu'en période de ménopause, les glandes surrénales produisaient une hormone mâle: la testostérone. Il n'y avait pas à s'en inquiéter, reprit-il. La ménopause, qu'est-ce que c'est? Un généticien qui devait sans doute être poète a écrit que la ménopause n'était que l'agonie de l'ovaire . . . Cécile Valois frissona. "Vous avez de ces mots, docteur! Agonie de l'ovaire! Ai-je l'air d'une agonisante?" "Madame, dit le médecin, je vous fais confiance comme vous me faites confiance. Vous êtes intelligente? Alors, ces symptômes tels que ceux de l'agonie de l'ovaire, l'infécondité, la virilisation ne devraient pas plus vous inquiéter que celui de la cessation de vos règles. Ce sont là des phénomènes naturels et temporaires. Prenez-en votre parti. Après tout, vous êtes femme. A quoi bon vous rebeller? La nature a toujours le dernier mot. Accomodez-vous de cette ménopause; elle n'est pas, je le répète, symptôme de vieillissement. Et elle n'est pas non plus une mutilation." Cécile Valois écoutait assez distraitement, ce dont s'aperçut le médecin qui lui dit: "Vous me suivez, Madame?" La patiente répliqua qu'elle éprouvait depuis quelque temps la sensation d'être différente de ce qu'elle avait toujours été. Cela se traduisait par des réactions affectives et mentales. Ainsi, elle si active, si remuante, et si bavarde, voilà qu'elle restait de longs moments, comme en extase, devant des choses aussi insignifiantes qu'une poignée de porte, un couteau de cuisine, un cendrier. Certains de ses gestes étaient aussi incoercibles que ceux d'une femme enceinte. Elle avait brisé, en le déplaçant brusquement, un vase de grand prix.

Enfin, elle était sujette à des impulsions aussi imprévisibles que ridicules, peut-être folles ou qui s'apparentaient à la folie. Le médecin l'interrompit. Que ne lui décrivait-elle sommairement les impulsions qui lui semblaient les plus folles? La ménopause pouvait aussi en être la cause. Elle le regarda droit dans les yeux. "Je vais vous étonner, dit-elle." Le médecin protesta. L'étonner? Lui? Sa patiente oubliait-elle qu'il s'intéressait à la psychiatrie? Ça n'était pas sa spécialité, non. Mais, tout de même. Il s'y connaissait mieux peut-être que bien d'autres. Alors, elle lui conta que ces impulsions auxquelles elle obéissait en automate se produisaient deux fois la semaine: le mardi et le vendredi, un peu avant minuit, après s'être déshabillée. "Après vous être déshabillée?" fit le médecin. "Oui, reprit-elle, et vous verrez pourquoi." "Donc, ajouta-t-elle, je suis nue, et comme si une invisible personne m'en donnait l'ordre, je me place devant un grand miroir, et une fois là, je saute, doucement d'abord, puis de plus en plus rapidement, et de plus en plus haut, et cela jusqu'à ce que je tombe, épuisée, à bout de souffle, en sueurs." Le médecin ne put que sourire avant d'expliquer que de pareils sauts étaient tout à fait normaux. Ils étaient même sportifs. C'était ni plus ni moins du jogging en chambre, et qui valait celui pratiqué dans la rue, souvent nocif à cause de la pollution. C'était de la gymnastique, davantage puisque ces sauts défoulaient. Elle n'était pas la seule à sauter. Tout le monde désirait en faire autant. Sauter, bondir, tout cela est congénital. N'avons-nous pas le fameux complexe d'Icare? Nous désirons voler, voler comme volent les oiseaux. Seulement, n'ayant plus d'ailes, nous en sommes incapables. Il nous reste le pouvoir de sauter. Et nous sautons. Vous, devant votre miroir et toute nue; d'autres sautent à la perche, en longueur, en hauteur. Il n'y a pas matière à s'alarmer. Si elle ne sautait pas, là, ce pourrait être grave. "Docteur, je ne fais pas que sauter. Je me pince les seins et pousse des grognements qui sont à la fois

de plaisir et de souffrance. Est-ce normal? Je ne puis jouir qu'en souffrant et ne souffre qu'en jouissant. Cela dépend-t-il de mon retour d'âge? De ma ménopause? Le plus terrible, c'est que je suis consciente de ces gestes inconscients. Ce serait préférable de devenir folle. Ne croyez-vous pas?"

Le médecin resta perplexe. La question appelait-elle une réponse? Il hésita avant de dire comme s'il ne s'était adressé qu'à lui: "Folie, ou demie folie... c'est bonnet blanc-blanc bonnet." C'est aussi ce que je crois, murmura-t-elle en se levant. Et sans plus rien dire, elle sortit de chez le médecin, rentra à la maison, alla s'asseoir devant le portrait de Flore Bourré. Elle en était comme hypnotisée. Sa secrétaire lui demanda si elle ne se sentait pas malade. Elle ne répondit pas. La secrétaire répéta. "Madame Valois! Madame Cécile Valois!" Alors la grande dame de la Radio se déshabilla, puis une fois nue, se mit à sauter devant un miroir, en se frappant les seins et en répétant "Je suis la petite Bourré". Sa secrétaire, aussi effrayée que consternée, crut à une crise de folie. Et elle aussi se mit à crier: "Mais non, madame, mais non! Vous n'êtes pas la petite Bourré. Vous êtes madame Cécile Valois. Il ne faut pas sauter comme ça. Vous allez vous faire mourir." Alors, subitement, Cécile Valois s'immobilisa, puis, lentement, se dirigea vers son lit, s'y coucha en murmurant: "Je suis à bout de souffle, épuisée. Que l'on ne me dérange pas. J'ai besoin de repos et de calme. Je ne comprends plus ce qui m'arrive. Sauter, oui, je comprends. Le médecin m'encourage à sauter ainsi. Mais pourquoi me flageller? car je me flagelle. Et pourquoi me flageller les seins? Pourquoi pas le derrière? Pourquoi pas les cuisses? Pourquoi pas les mollets? Laissez-moi. Je ne suis pas en état de travailler. Ce que je dicterais n'aurait pas de sens."

La secrétaire sortit. Une fois seule, Cécile Valois examinait son corps. Il n'avait rien d'attrayant. Non, et cela, elle le

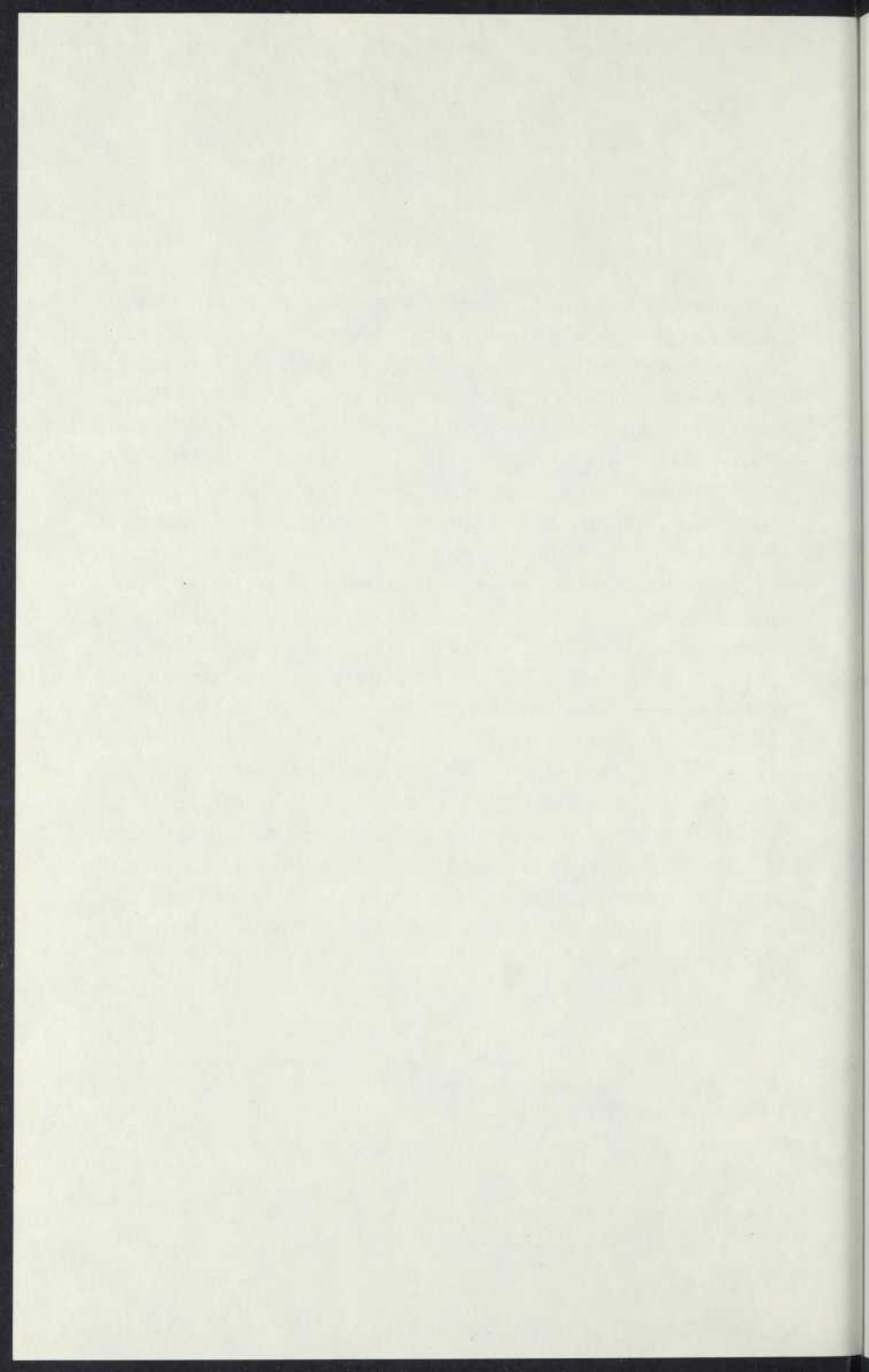
savait mieux personne. Ne ressemblait-elle pas à une grosse grenouille? Ce ventre qui lui tombait presque sur les genoux! Ces jambes difformes et si petites qu'on la croyait assise quand elle était debout, et debout quand elle était assise! Elle n'ignorait pas que, par dérision, les gens l'appelaient: la Vénus de Milo. Ne lui avait-on pas adressé, anonymement, à la Maison de la radio, la photo d'une femme-tronc? Et que voyait-elle quand elle se regardait dans un miroir? Un visage joufflu, un teint rougeaud, des sourcils épais, le nez d'un boxeur, et pour comble de disgrâce, non pas un regard, mais deux yeux pareils à ceux d'une poule dont elle avait aussi le bec. Et son cou? "Un aussi gros cou que le mien, vous n'en massez pas souvent", disait-elle à ce beau garçon qui, trois fois la semaine, à dix heures du matin, venait la masser. Qu'il était gentil de lui répondre qu'un cou comme elle en avait un, était un signe qu'en amour, elle devait être exigeante. Exigeante en amour! s'était-elle exclamée. "Je ne suis exigeante en rien. Ni en amour, ni en rien. Vous ne me croiriez pas si je vous disais que je n'ai pas de vie amoureuse. Je suis une femme de tête. Le sexe? Connais pas. Les sentiments? De l'eau de vaisselle! Des liaisons? De la ratatouille!"

Son gentil masseur se doutait bien que sa cliente mentait. Ne lui fallait-il pas mentir puisqu'elle était écrivain? Et puis, ne s'entourait-elle pas de toute une jeunesse tapageuse et riante? Il se permit de lui demander si elle avait été mariée. Hélas! elle l'avait été, très jeune, trop jeune. Sa lune de miel ne pouvait pas se raconter. Il y avait une fois, dit-elle, une petite fille qui s'appelait Flore Bourré... "Non, fit-elle, je ne dois pas me souvenir de la petite Bourré." Et la séance de massage s'était terminée en silence, tout comme ce que le médecin complaisant qualifiait de jogging en chambre. Mais Cécile Valois avait beau prétendre à la femme de tête, elle n'en avait pas moins un coeur fait pour aimer comme on doit aimer, soit en toute sincérité. Mais aimer qui? Cette

question, elle en avait cherché la réponse sans avoir pu la trouver. Aimer qui? Elle avait aimé sa mère, sûrement. Son père? Peut-être. Son mari? Non. Quel porc! Elle bénissait le ciel de l'avoir fait subitement mourir. Elle entendait encore cette voix d'alcoolique; elle se voyait le déshabillant; et la puante odeur de cette bouche baveuse! Le mariage avait été d'une promiscuité dégradante. Elle en était encore traumatisée. Et qu'en était-il de ses rares et provisoires amants? Ils ne la prenaient pas pour ses beaux yeux. Aussi les abandonnait-elle à leur sort. Elle était trop lucide pour ne pas s'apercevoir que ce que l'on aimait d'elle, c'était sa réputation d'écrivain, son train de vie, tout, sauf elle. Elle se résignait à penser que "l'amour n'a pas de coeur", comme l'avait écrit Béatrice Beck, autre femme, écrivain aussi. Maintenant, son plaisir, elle le prenait à dicter ses romans savons. Sa prolixité qui lui tenait lieu de talent, la consolait de toute absence de bonheur. Reine de la ruche radiophonique où ses petites ouvrières comédiennes fabriquaient un miel quotidien, Cécile Valois, déesse des ondes, décida que les étranges manifestations de sa ménopause devaient "l'inspirer". Oui, elle dicterait le premier épisode de son nouveau roman; le titre en était trouvé... "Un retour d'âge," et non seulement le titre, mais aussi celui de son plus important personnage: La Petite Bourré.

---

Texte lu à Radio-Canada le 2 janvier 1983, dans le cadre du programme *Alternances*, par Mme Françoise Faucher.



*ALCOOLS* MAINTENANT

LECTURE À PLUSIEURS VOIX

## ALCOOLS MAINTENANT

*Voilà soixante-dix ans, Apollinaire publiait Alcools. Les critiques réservèrent au livre un accueil mitigé. Depuis, la figure d'Apollinaire a pris les dimensions d'un mythe et les études, les exégèses, les commentaires d'Alcools ne se comptent plus. Mais ce recueil de poèmes est-il toujours lisible? Nous l'avons lu et même relu (dans la collection de poche "Poésie Gallimard").*

## L'ESTRANGETÉ D'ALCOOLS

Pierre Lamarre

L'esprit souffre du doute et cherche, pour s'en guérir, à éclaircir ce qui lui paraît obscur, à percer ce qui lui résiste et à organiser les incohérences. Cette médecine entraîne bien sûr des effets secondaires, en particulier celui de sembler limiter, ou de sembler réduire à un seul sens, une oeuvre, un texte, qui, resté plus flou, plus vague, aurait pu paraître plus riche.

J'établis l'étrange comme caractéristique dominante d'*Alcools*, non pour en faire un élément restrictif mais un phare, un signal, un principe organisateur d'où la compréhension puisse surgir. Rien de moins, rien d'autre.

Mais d'abord pourquoi donc l'éStrange plutôt que tout bêtement l'étrange?... Simplement ce terme ne semble plus suggérer que des idées usées, élimées jusqu'à la corde: l'odeur de souffre qui doit l'entourer s'est éventée. On dit "c'est étrange" comme on pourrait dire "c'est joli", "c'est curieux", "c'est amusant": presque avec détachement et sans s'en rendre compte. Etrange n'exprime plus qu'un sentiment passager, à peine étonné, et même un peu condescendant. Il veut dire avant tout qu'il n'y a

plus rien pour nous surprendre. Alors qu'étrange...rien qu'un "s" archaïque et voilà revenu ce mystère, ce trouble — ce sentiment tout à coup qu'il faut faire bien attention à ce qui se trouve dans notre dos parce que plus rien n'est sûr — qui devait le sous-tendre, qui devait l'entourer.

Ainsi, le sentiment de l'étrange, c'est cette tension de l'esprit qu'on éprouve devant l'inconnu, devant l'ambigu; c'est-à-dire à la fois cette attraction et cette répulsion, ce désir et cette crainte, cette curiosité et ce dégoût qui surgissent de ce qui échappe à notre expérience: au normal et à l'ordinaire. Et de ce télescopage des émotions contraires, rien ne surgit — tout est détruit — sinon la conscience subite et mise à nue d'une distance, d'une différence, d'un écart...

## I

### Des filtres et d'étranges alcools

Se manifestant à tous les degrés d'*Alcools*, l'étrange apparaît tout d'abord à la surface la plus lisible des poèmes: au travers des êtres et des lieux.

Les personnages d'*Alcools* sont gitans, tziganes, juifs rhénans (ou errants), larrons, saltimbanques, émigrés ou putains: éternels étrangers partout où ils passent et partout où ils restent. Ils n'appartiennent à rien ni personne et ne se déterminent que par leurs différences; ou bien ce sont des personnages de légendes — rhénanes, orientales, médiévales ou antiques — sorciers, demi-dieux, déesses, nymphes, héros ou anti-héros de quelque mythologie qui, tous, se distinguent par leur condition inhumaine. Là encore il y a écart: ils ne se définissent que par ce qu'ils ont d'autre...

*Maraudeur étranger malheureux malhabile**(Le larron)*

Quant au personnage le plus important d'*Alcools*, Apollinaire lui-même, ce moi écorché de bâtard immigré entretenant avec le monde et avec lui-même une perpétuelle distance (allant jusqu'au dédoublement du "je" et "tu" de *Zone* et de *Cortège*), comment ne pourrait-on pas le considérer comme l'archétype du parfait étranger? Oui, lui, ce continuel voyageur, ce touriste né aux origines floues et à peine (re) connues, comment n'aurait-il pas eu conscience de sa profonde étrangeté? Apollinaire se sent et se sait marqué, démarqué; irrémédiablement différent à la fois comme homme à la naissance douteuse et comme immigrant — c'est-à-dire socialement — mais aussi comme poète — c'est-à-dire encore socialement. Apollinaire est suspect, c'est un être à la frange de la société, c'est un zonard. Ce que sentiront très bien Annie Playden et Marie Laurencin en le fuyant et en le rejetant. Et en tant qu'étranger Apollinaire cherche ses semblables: les artistes immigrés; les Picabia, les Cendrars, les Picasso... Autre caractéristique relevant de l'étrange du personnage Apollinaire: son rapport à la langue. Le français n'est pas sa langue maternelle, c'est une langue étrangère qu'il a apprise après le polonais et l'italien. Il y a, là encore, une distance, un écart qui se creuse. Parce qu'il n'a pas depuis toujours pensé avec elle, Apollinaire peut se permettre de considérer la langue française avec un recul. Elle n'a pas été totalement intégrée, assimilée, "inconscientisée", de sorte qu'il la voit encore comme un instrument avec lequel il peut jouer.

Quant aux lieux que décrivent les poèmes ils ne sont jamais familiers, souvent exotiques et toujours étranges. Pensons à ces pâturages des *Colchiques*, ce cimetière de *Rhénane d'automne*, cette *Maison des morts*, ce Cologne louche de *Marizibill*, ce Londres halluciné de *La Chanson du Mal-Aimé*. Même la ville

qui devrait être la moins étrangère, la plus connue parce que parcourue en tous sens: Paris, ce Paris qui, dans *Zone* et dans *Vendémiaire*, est présenté soit comme une vaste mosaïque bariolée uniquement peuplée d'idées et d'êtres étrangers les uns aux autres — la zone envahissant le tout Paris — soit comme une sorte de gouffre, une bouche monstrueuse ouverte sur l'Europe; un gigantesque "melting pot" du vieux monde où tout s'accumule mais où rien ne se perd.

## II

### Une esthétique de l'étrangement

À un niveau moins superficiel maintenant, en ce qui concerne l'esthétique apollinaire, là aussi se retrouve l'étrange.

Comme pour Baudelaire, le beau, pour Apollinaire, est toujours bizarre — ce qui revient à dire qu'il est toujours étrange — mais contrairement à la position un peu timide de Baudelaire sur la question (du moins dans ses écrits théoriques) il ne s'agit pas que d'une "bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente." L'effet d'étrangement, chez Apollinaire, est délibérément recherché et volontairement entretenu.\* Il n'était pas possible, au début du siècle, d'écrire des vers aussi percutants, aussi "faits exprès pour choquer" que:

*Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes*

*La religion seule est restée toute neuve la religion*

*Est restée simple comme les hangars de Port Aviation*

*(Zone)*

---

\* Cela devrait être d'autant plus conscient que pour Apollinaire le bizarre c'était la vie même; "Ce n'est pas la bizarrerie qui me plaît, c'est la vie, et quand on sait voir autour de soi, on voit les choses les plus curieuses et les plus attachantes." (Apollinaire, lettre à H. Martineau).

sans savoir ce que l'on faisait. Il y a, bien sûr, dans *Alcools*, plusieurs poèmes purement lyriques qui n'ont pas d'autre intention que de véhiculer une émotion. Cependant, dans une très large proportion, les poèmes d'*Alcools* rendent compte d'une recherche consciente de l'étrangement. Cette recherche emprunte tous les chemins et porte tous les masques. On la reconnaît tout d'abord dans les plus anciens poèmes du recueil où elle transparaît brutalement souvent, au travers des changements de tons violents, percutants et presque toujours ironiques qui les secouent. En font foi ces vers:

*Une goutte tomba Sueur Et sa couleur  
Lueur Le sang si rouge et j'ai ri des damnés  
Puis enfin j'ai compris que je saignais du nez*

(L'ermite)

qui passent d'une amertume grinçante à la farce, sans transition. Ou bien ceux-ci:

*On mange alors toute la bande  
Pète et rit pendant le dîner  
Puis s'attendrit à l'Allemande  
Avant d'aller assassiner*

(Schinderhannes in Rhénanes)

qui sautent de la grasse rigolade à l'inquiétant. Et cette recherche est évidente encore dans *La Chanson* où le phénomène d'étrangement est non seulement présent à l'intérieur des poèmes mais entre chacun d'eux par l'écart flagrant — et qui n'a certainement rien de fortuit — qu'ils entretiennent dans le ton et dans l'esprit. Ainsi, entre le poème qui sert d'armature à *La Chanson* (en italique dans l'éd. de la N.R.F.) lequel relève de façon générale d'un lyrisme relativement sobre (*Mon beau navire ô ma mémoire/Avons-nous assez navigué/Dans une onde mauvaise à boire...*) et *Aubade* qui est d'un cucul achevé (*C'est le printemps viens-t-en Paquette*) ou la *Réponse des cosaques zaporogues...* qui est

injurieux et comique (*Ta mère fit un pet foireux/Et tu naquis de sa colique*) il y a trop de distance, trop de différence entre le ton des poèmes pour ne pas y voir l'intention évidente de provoquer un dépaysement, un effet d'étrangement tout à fait prémédité.

La même chose se produit au niveau des poèmes plus récents du recueil. Là, l'étrange se fait soit discret et surgit, inquiétant, insolite, d'une description à première vue banale comme dans *La Dame*, soit choquant, brutal et délectable comme dans *Zone* où il est créé — présageant le surréalisme — par le rapprochement de réalités éloignées (christianisme et techniques modernes, passé et présent du poète, campagne et ville, choses habituelles et choses exotiques, etc.)

La recherche de l'étrangement se révèle aussi formellement puisque les poèmes d'*Alcools* empruntent parfois les formes poétiques traditionnelles, sont parfois en vers libres et parfois mêlent les deux. Cette inconsistance n'était peut-être pas préméditée (elle) mais elle concourt à créer chez le lecteur un sentiment d'étrangeté, une instabilité qui se joint aux autres. La seconde caractéristique formelle des poèmes, leur absence de ponctuation (n'oublions pas que nous sommes en 1913) vient elle aussi renforcer le phénomène d'étrangement en créant une distance supplémentaire pour distinguer le langage poétique d'*Alcools* du langage prosaïque et déstabiliser la lecture.

Enfin, quant à la composition de ce recueil auquel on a tant reproché son hétéroclisme, à la lumière de cette recherche de l'étrangement dont il rend compte, il semblerait n'y avoir là, au niveau de l'ensemble, que le reflet de cette volonté d'établir le plus de distance, le plus de différence possible entre le ton, l'esprit, la forme et le contenu de ses différents éléments. Si l'organisation du recueil semble étrange c'est tout simplement que les différents poèmes le sont eux-mêmes. Et, après tout, que serait-il arrivé si tous les alcools avaient eu le même goût?

## III

## Un langage estrange

En se réclamant de l'Anti-tradition futuriste et en se faisant grand défenseur de l'esprit nouveau, Apollinaire restait fidèle à lui-même car c'était donner des bases théoriques à des conceptions qu'il avait déjà mises en pratique. Quand il dit "C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédés", c'est non seulement promulguer l'emploi d'un moyen précis pour se distinguer de l'esprit ancien mais c'est aussi avouer — presque ouvertement — l'estrangeté nécessaire qui marquera désormais la poésie qui s'en servira. Un langage poétique qui se coupe de toute tradition et qui se tourne vers le futur, vers le nouveau, ne peut se définir (et cela continuellement, puisque dès qu'une forme nouvelle est découverte elle se fige déjà en tradition) que par la différence, que par l'écart qu'il parviendra à creuser et à maintenir avec le langage qui l'aura précédé et qui le désignera dès lors comme lui étant — parfaitement? — estrange.

Serait-il présomptueux maintenant de faire déborder l'effet d'estrangement de la poésie d'Apollinaire et de l'appliquer à la Poésie elle-même, en disant que cet éloignement, ce démarquage que la Poésie cherche perpétuellement à effectuer pour se distinguer du langage prosaïque — ce langage simple et presque invisible de la communication courante; ce langage dont on n'a plus conscience — relève de l'estrangement et qu'il a justement pour fonction de rendre le langage à la conscience; de nous le remettre à l'esprit? Répétons avec tant d'autres qu'en se désignant expressément comme relevant d'un *autre* usage du langage, un usage estrange au langage habituel, la poésie ne renvoie jamais, tout

d'abord, à une signification de contenu mais à elle-même, qu'elle ne véhicule avant tout qu'elle-même, qu'en poésie la forme c'est déjà une bonne partie du contenu, et soulignons que le ressort essentiel de cette caractéristique se trouve dans l'ensemble des moyens qu'elle emprunte, qu'elle découvre, pour s'affirmer, avant toute autre chose, comme différente de la prose, comme lui étant irrémédiablement étrangère. Cette idée, Apollinaire a été un des hommes de sa génération à l'avoir le mieux comprise et le mieux exploitée, et cela peut-être, parce que, se sentant si étranger, il était doublement poète.

## ZONE CRITIQUE: ENTRE LA TOUR EIFFEL ET LE CHRISTIANISME

Jean-François Chassay

Lorsqu'on rédige un texte de lecteur, l'important est de savoir s'infiltrer entre passion et stratégie. Une passion mal exprimée obscurcit le texte sans provoquer de désir pour celui-ci. Il faut essayer de montrer la nécessité de cette passion sans donner l'impression de la créer artificiellement avec tout l'appareillage du métatexte. Le paradoxe d'une passion, qui est l'expression d'un besoin essentiel, c'est qu'elle ne semble répondre à aucune nécessité.

Apollinaire lui-même, en tant que personnage, ne me passionne pas. Je le trouve flou, sans trop savoir où le situer. Ce qui ne m'empêche pas de m'y intéresser: il connaît tout le monde, suit les différents courants de son époque, et rien ne lui échappe.

Guillaume était extraordinairement brillant, et de quelque sujet que l'on parlât, qu'il le connût ou ne le connût pas, tout de suite il voyait toujours de quoi il retournait, et, grâce à son imagination prompte et féconde, il en disait, il en savait plus que tous les autres, plus même que ceux qui connaissait le sujet à fond. (Gertrude Stein)

Il me fait un peu penser à Cocteau. Cependant, alors que j' imagine Apollinaire prenant un demi à une terrasse avec Picasso

et le douanier Rousseau, discutant peinture, je vois plutôt Cocteau vider une flûte de champagne en jasant potins avec la comtesse de Chose. Je préfère Apollinaire.

Quant à son oeuvre, située au confluent de différents styles, elle se situe en marge du cubisme, avant le surréalisme, après le symbolisme mais avant que ne soit découvert Rimbaud. Romantique sans l'être, elle est trop importante pour qu'on la manque, et pourtant semble toujours un peu en retrait. Le poème *Zone* symbolise ces paradoxes de l'oeuvre, et plus encore: le passage d'un monde à un autre, d'une culture à une autre, avec en arrière-plan une Quête perpétuelle.

*Zone*, donc. Poème émouvant et solennel sur la ville, qui la traverse, qu'on ne cesse de lire et de relire, de construire et de déconstruire. Le réseau de liens qu'il tisse trace tellement de pistes que nous sommes parfois obligés d'en effacer quelques-unes pour en dégager d'autres.

Évoquant le monde urbain, *Zone* met aussi en lumière les nouveaux rapports de force existant dans les grands centres: à une ville humanisée correspond l'homme urbanisé. La ville engendre un savoir et est engendrée par lui. L'évolution humaine ne peut s'étudier sans tenir compte du contexte urbain et du désordre social et psychologique qu'il provoque. Il s'agit d'un façonnement réciproque. Le langage éclate, va chercher des pistes, des modèles dans le quotidien de la ville. Des automobiles nous passons aux "fétiches d'Océanie et de Guinée", des prospectus aux "Cubicula Locanda".

Plus qu'un texte évocateur, *Zone* est en quelque sorte un texte fondateur de l'urbain, puisque ce texte nous transporte sans cesse du passé au présent, impliquant une rupture nette dans le temps. Un présent qui a tellement imposé ses habitudes qu'il paraît déjà ancien, et un passé d'une telle intemporalité qu'il semble "seul en Europe" à ne pas être antique.

L'évocation de la tour Eiffel au début du poème (*Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin*) ne doit pas être vue en fonction d'une ville particulière, mais bien plutôt en fonction de l'épopée urbaine de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Construite en fer, dominant la capitale de l'Europe, elle s'impose majestueusement dans sa "laideur industrielle" et s'oppose aux matériaux nobles (marbre, etc.) qui servaient autrefois aux constructions urbaines—à commencer par les églises.

À cette puissance de la création moderne, balayant tout sur son passage. Apollinaire oppose le sacré, immuable, symbolisé en Occident par le christianisme. Est-ce suffisant cependant pour faire contre-poids à ce nouveau monde:

*Et toi que les fenêtres observent la honte te retient  
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin  
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui  
chantent tout haut*

Dans cette ville, oscillant entre la communion et la dépossession, le narrateur s'approprie l'épopée urbaine pour s'y retrouver. Dans ce nouveau désordre s'inscrivent désespérément ses croyances, sa vision du monde, bref son emprise sur le réel. Cette dérive du promeneur à travers les rues de la ville livre des signes qui conduisent le lecteur à de véritables métaphores. De signe en signe, un mystère signifié transparait. La description de la ville est simultanément culturelle, sociale, historique. Cette marche à travers la ville, marche rituelle, livre plusieurs lectures qui se superposent les unes aux autres. Le sens apparaît peu à peu à travers les bribes de sens qui sont données. À partir de là, toutes les tentatives pour associer ces "fragments" possèdent leur part implicite d'interprétation.

*Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont  
ensanglantées*

*C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au  
déclin de la beauté*

L'écriture, la structure textuelle, participe de ce désordre urbain: texte fragmenté, intertextualité, mouvance, logique à plusieurs niveaux où la liberté de choix de l'auteur devient partie intégrante du jeu, de la stratégie littéraire: transformée en cadre ludique la ville s'ouvre au monde.

Chez Apollinaire, même dans ses textes longs, même lorsqu'il fait preuve de beaucoup (trop) d'érudition, se trouvent une simplicité et une fragilité rares en littérature.

*Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la  
foule*

*Des troupes d'autobus mugissants près de toi roulent  
L'angoisse de l'amour te serre le gosier*

*Comme si tu ne devais jamais plus être aimé*

L'érudition agace parfois, parce qu'elle fait "plaqué". Dans *Zone* elle coule admirablement parce que les éléments les plus obscurs ou ambigus s'inscrivent naturellement dans un contexte où on ne peut se permettre de tout comprendre. Nous, *Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs* et parmi les éléments que donne l'auteur, nous choisissons, plaçons, redistribuons, à partir de nos besoins, nos désirs.



La place du rituel et du sacré donne une importance de tout premier ordre à la quête: quête de l'identité, de l'existence, de l'autre, de la ville. Souci donquichottien? Peut-être. Sauf que contrairement au héros de Cervantès, l'auteur d'*Alcools* n'a pas le cerveau fêlé. Aussi, pour consciente qu'elle soit, cette quête devient-elle désespérée.





## II

Je m'invite auprès des textes d'Apollinaire. Le geste imperceptible pour faire signe que cela demande à être lu n'existe pas "Cela" ne demande pas à être lu. Un poète n'écrit pas pour être lu. Il écrit sous l'effet d'une force qui vient le tarabuster et qui ne le laisse jamais intact. Il écrit parce qu'il lui faut écrire mais non par goût ou par choix. Écrire pour lui tient d'une nécessité qui le conduit à la transfiguration, force ou misère.

C'est dans cet esprit que je m'annonce aux poèmes d'Apollinaire, conscient que cette parole n'est pas pour moi, qu'elle n'est pour personne; conscient de ce qu'elle est née d'un état d'urgence, comme un cri; conscient de ce que cette parole n'est pas porteuse de sens mais qu'elle est avant tout délivrée de son sens et qu'il est vain et inutile de l'en rétablir.

Le poème ne veut rien dire. Il n'affirme rien. Il révèle, il rend quelque chose mais qui ne demande pas à être reconnu. Le poème demande que l'on se taise.

## III

Le corps-à-corps avec le texte dont parle Barthes ne pourrait être qu'un leurre. Comment expliquer ce désir de vouloir s'en prendre à un texte dont le mouvement est le plus souvent indiscernable dans sa force la plus vive. On ne peut se saisir de l'objet à moins de le priver de son mouvement, de l'extraire de l'élan de sa percée et de sa fuite. Pourtant nous continuons ce corps à corps avec le texte qui n'est finalement nulle autre chose qu'un corps-à-corps avec nous-mêmes où le lecteur se fabrique des clins d'oeil, se maquille, déjeune, rêve, lutte, travaille et dort. Cette prétendue conscience qui veut s'acheminer vers l'objet en lui disant "parle" est la malédiction du siècle. D'autant plus que

notre "conscience" nous donne des maux d'estomac, des maux de tête. Ce qui fait que notre "désir de connaître" devient trouble, contaminé par notre odeur propre, par notre image, car c'est une représentation de nous-mêmes que nous voulons retrouver dans le texte. Et nous imaginons bien le travail qui en résulte: à "travailler" ainsi sur des choses qu'il aura premièrement fallu maîtriser, à qui il aura fallu dire "tais-toi" avant même que cette chose ne parle, revient en fait à travailler sur des mannequins que nous nous amusons à vêtir et dévêtir, et dont nous changeons la posture quand le peu de volonté qui demeure ne vient pas faire le "travail" pour nous.

Quel est ce sentiment qui m'étrangle comme une parole haineuse lorsque je me rends à l'évidence de cette séance d'habillement que nous faisons subir au poème. J'ai toute l'allure de celui qui vient pleurer comme un enfant que l'on a battu ou de celui qui, avec la contenance de l'avocat qui se pavane, vient défendre la cause du poème. Mais mon stylo pointe ailleurs. Je veux qu'à la ferveur, qu'à la douleur du poème réponde une parole également fervente, autonome et déchirante. Si cela ne peut pas être, que l'on se taise.

#### IV

Transition de la négation du langage sur le poème vers l'esquisse d'une voyelle suspendue aux lèvres du lecteur pendant ce moment qui rejoint des distances épouvantables: de la nébuleuse de l'impression verte qui saisit tout le ventre et la tête comme le coup de poing d'un ange, depuis ce choc jusqu'à la reconquête des armes de la pensée sur la pensée et sur le corps automatique de la bouche et de l'oeil, il y a des années-lumières. Je ne fais pas de folies. Je réduis le problème à sa plus simple expression et je me rends bien compte des distances, des profon-

deurs, de l'élasticité de l'horizon qui vient poindre sur la petite bête de la pensée qui se camoufle déjà et qui retourne se coucher.

Tout ça ne serait qu'une affaire de langage. Mais le langage a des comptes à régler avec lui-même, et il faut en user à petites doses, surtout si l'on glose sur le poème. Je veux dire que le mot est rare, que la parole est sacrée, qu'elle doit être volée. On ne glose pas plus facilement qu'on ne maîtrise un lion.

La lecture critique, si elle a lieu, doit pouvoir se constituer elle-même comme lecture intégrale dans une forme qui sache rendre compte de la réalité du poème en tant qu'expression libérée et indépendante du sens. Ce qui revient à dire qu'une lecture critique doit se savoir aveuglée par le poème et en même temps porteuse d'un dispositif, d'un simulacre, qui puisse déclencher le mouvement contenu dans le poème plutôt que de le vouloir absorber. Dans ce sens, on ne saurait imaginer une autre forme d'écriture sur le poème que le poème lui-même.

## V

Le poème absorbe le langage mais le langage, malgré ses tentatives, n'absorbe jamais le poème. Si le langage déclenche, initie ce mouvement continu dans le poème, on trouvera en lui les stigmates du simulacre. C'est que tout langage s'adressant à la poésie, s'il advient qu'il en soit traversé, portera la trace d'une initiation qui aura mené seule à la possibilité du rachat du langage par le poème.

Dans le recueil *Alcools*, quelques poèmes portent la trace de cette initiation.

*Cortège*, poème exigeant, se présente comme l'annonce du rituel de l'initiation qui va se réaliser dans le cadre de la ville sous-marine, initiation pouvant conduire à l'ultime renonciation du souvenir de soi-même en tant qu'image constituée fixée et monstrueuse, écran sur lequel vient coller le langage.

*Oiseau tranquille au vol inverse oiseau  
 Qui nidifie en l'air  
 À la limite où notre sol brille déjà  
 Baisse ta deuxième paupière la terre t'éblouit  
 Quand tu lèves la tête*

Il y aurait ici désir de conduire à l'abolition de l'image constituée de l'homme par laquelle il rapporte tout, actes et sensations à sa pensée. La pensée ici s'entend comme le véhicule d'une conscience qui est un leurre pour elle-même, quand nous sommes toujours à renaître par rapport à elle. La *terre* serait encore une figure évoquant la tendance de l'homme à se voir centre de l'univers. La terre: l'ultime mention du souvenir en tant que représentation de l'homme par rapport à lui-même, rendue nécessaire par lui. Le poème veut toutefois illustrer l'attitude opposée en évoquant un sujet ignorant de lui-même, mais doué d'une connaissance absolue des autres et de leur refus. S'il y a renonciation de soi, de l'idée de soi, le poème présente les étapes d'une recomposition de soi-même, s'effectuant d'une façon progressive, membre par membre, pour mener à ce *feu oblong dont l'intensité ira s'augmentant Au point qu'il deviendra un jour l'unique lumière*. Cette quête de soi serait initiatique: les métamorphoses suivies de soi, renouvelées, sont marquées par les différentes étapes de l'édification de la tour: *On me bâtit peu à peu comme on élève une tour*. Cette *édification* est la figure du lien qui va des *clartés de ses profondeurs* jusqu'à la lumière: *où les tours seules étaient des îles*.

À la lecture de *Palais*, en s'attardant une nouvelle fois au contenu, on remarque une possibilité de rachat de la pensée ou des *pensées mortes* par l'imagination du festin. Le lieu indistinct, l'atmosphère du rêve sont suggérés par la préposition *vers* et par *au fond*. *Au fond* peut être de plus considéré comme une indication supplémentaire d'une progression dans le poème où le *fond*

*du rêve*, lieu idéal, serait le lieu du festin.

La présence de la célébration pouvant s'entendre au sens d'un rituel et comme l'annonce du festin est évoquée par le moment de l'entrée dans l'anti-chambre, moment qui serait la condition du festin et de l'abondance des pensées qui cependant seront incarnées par les mets: *Or ces pensées... avaient le fade goût des grands mammoths gelés / Les os ou songe-creux venaient des ossuaires / En danse macabre aux plis de mon cervelet.*

La célébration à la table du festin comme moment de suspension des *Pensées* est donc seulement possible s'il y a passage par l'anti-chambre. C'est le lieu où l'on perd sa tête, où l'on est momentanément prêt à mourir: le quatrain qui s'ouvre par *Toc toc* présente cette *antichambre* par opposition au lieu où se donnera le festin, lieu plus vaste où sont reçus les convives; l'antichambre où le *pendez vos têtes* se voudrait encore une exaspération du souvenir.

## DEUX INTUITIONS

André Paul

*Guillaume Apollinaire a peu d'ennemis parmi celles et ceux dont la poésie aspire à caractériser notre époque. En général, les poètes lui témoignent encore une prudente gratitude longtemps après avoir lu, de façon un peu scolaire, ses premières oeuvres: les seules qui soient connues. Au pire, le détail des contributions d'Apollinaire au progrès de la poésie est oublié. Pour celles et ceux dont la mémoire a sérieusement défailli, Alcools et Calligrammes ne se départagent plus clairement et les impressions qui en restent concernent l'absence de ponctuation ou une disposition graphique particulière. Ces deux titres ne s'attirent plus guère de reproches.*

*Ce ne sont pas là des traces d'oeuvres vivantes, actuelles. Je le constate sans regret aucun: je ne pousserai aucun cri d'alarme. Par ailleurs, je ne suis pas davantage autorisé à témoigner, en quelques lignes et sans démonstration rigoureuse, de ce qui semble être la vieillesse d'Alcools. Je vais plutôt relire ce recueil, presque silencieusement, rien que pour voir si les vers qu'il propose peuvent encore imposer nettement une perception ou deux. Même intuitives.*

•

Parmi les traits qui permettent de distinguer *Alcools* de Calligrammes, le recours au mythe occupe une place de choix. Seul *Alcools*<sup>1</sup> a été si minutieusement déployé aux lisières des répertoires de récits mythologiques — de tradition tant grecque antique que judéo-chrétienne — et par un poète que le progrès culturel de l'humanité a pourtant préoccupé jusqu'à l'obsession. Cette entreprise, de 1898 à 1912, a été menée comme si l'établissement d'une nouvelle poétique avait eu besoin de balises inaltérables. Cette attitude, de la part d'Apollinaire, est embarrassante pour qui veut, soixante-dix-ans plus tard, lire *Alcools* publiquement. L'oeuvre a depuis longtemps une lourde réputation de coup d'envoi résolument moderne. Ne l'ébranle pas qui veut.

De façon assez générale, la question des assises polarisées de cette poésie a donc été éludée. Par exemple, une chronique de l'amour malheureux comme *La Chanson du Mal-Aimé* a beau constituer, en marge de son aspect fourre-tout, un modèle d'alternance assez rigoureuse entre l'anecdote surgie de la vie moderne et la fresque biblique ou le panégyrique de demi-dieux, elle se prête encore trop facilement aux interprétations décontractées qui la donnent pour actuelle, strictement actuelle. La référence mythique n'est certes pas invisible pour celles et ceux qui témoignent de ce poème. Cependant, leurs commentaires reconnaissent trop rarement à cet aspect de l'oeuvre la responsabilité d'une énorme tension. Le déchirement que je suggère ici est ignoré; tout mythe passe encore pour éternel.

Bien entendu, mon point de vue est partiel, réducteur peut-être, mais propre à rendre incontournable l'empreinte qu'ont

---

1. J'écarte à dessein *Le Bestiaire*, oeuvre étroitement liée au mythe, mais moins connue, autrement élaborée, et qui a peu contribué à l'entrée d'Apollinaire dans notre siècle.

laissée, dans le matériau stratifié d'*Alcools*, plusieurs mythes gravement essoufflés. Guillaume Apollinaire innovait prudemment, à l'époque, et ses amalgames devraient bousculer, aujourd'hui, notre quête malade de produits poétiques nouveaux et améliorés que nous voulons voisins de l'éclatement. Toutefois, la bousculade n'a pas lieu. Un silence malsain la remplace.



À plusieurs reprises, l'étoile de la science — la connaissance livresque — a semblé pâlir dans la constellation qu'exhibe *Alcools*. *Les Fiançailles*, notamment, présentent une vision du monde qui se *désintellectualise* assez brutalement. De quoi surprendre notre siècle. Désagréablement.

Le narrateur des *Fiançailles*, individu effarouché s'il en est, propose très vite un constat d'égarement:

*Qu'ai-je fait aux bêtes théologiques de l'intelligence*

constat qui ouvre la voie à une auto-accusation d'une superbe ironie:

*Pardonnez-moi mon ignorance  
Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers  
Je ne sais plus rien et j'aime uniquement  
Les fleurs à mes yeux redeviennent des flammes  
Je médite divinement  
Et je souris des êtres que je n'ai pas créés*

Célébrant la préséance de l'amour, les expressions "ne plus connaître", "ne sais plus rien" et "redeviennent" suggèrent clairement une rupture volontaire avec un passé *savant*, succinctement évoqué et sans nostalgie aucune. Un certain enthousiasme semble même enrober ces expressions par lesquelles la science

des vers s'abîme tout à fait. Le narrateur s'efforce de distancer, peut-être dédaigneusement, peut-être ironiquement, un art poétique à la fois personnel et ancien: la tradition telle qu'il l'avait jusqu'ici comprise et assumée. Pour combler le vide que causerait, éventuellement, ce complet abandon d'un savoir intime et séculaire, le narrateur se tourne bientôt vers ses sens, décidé à les purger de ce qu'ils pourraient encore sécréter de connaissance préconçues, de perceptions construites.

*J'observe le repos du dimanche  
Et je loue la paresse  
Comment comment réduire  
L'infiniment petite science  
Que m'imposent mes sens*

Contrastant avec l'étendue nouvellement réduite du savoir humain, les sens, en eux-mêmes, pour l'instant sans contenu, deviennent des instruments d'une monstrueuse dimension.

*L'un est pareil aux montagnes au ciel  
Aux villes à mon amour  
(...) sa tête est le soleil  
Et la lune son cou tranché  
(...)  
Monstre de mon ouïe tu rugis et tu pleures  
Le tonnerre te sert de chevelure  
(...)  
Le toucher monstrueux m'a pénétré m'empoisonne  
Mes yeux nagent loin de moi  
(...)  
Et le monstre le plus beau  
Ayant la saveur du laurier se désole*

Un sensualisme? Probablement, mais d'une étrange sorte cependant puisqu'il ne s'agit plus de connaissance mais de création, même au risque de se détourner de la vérité:

*À la fin les mensonges ne me font plus peur  
C'est la lune qui cuit comme un oeuf sur le plat*

Aussi cette "ignorance" accusée et cette demande de pardon peuvent-elles être lues comme une antiphrase, et tout le cycle des *Fiançailles* comme un manifeste orgueilleux de la création dont est capable le narrateur démiurge en mettant ses sens à contribution.

Toutefois, la lectrice et le lecteur d'aujourd'hui n'apercevront peut-être en ce gonflement qu'une assez fade exaltation de proportions. Bien que légitime, pareille perception est stérile parce qu'elle refuse aux poèmes d'Apollinaire une compatibilité avec notre présent. Or, *Les Fiançailles* forment une construction sensualiste dont les surfaces réfléchissent nos questionnements actuels. Notre découpage contemporain du réel, tout scientifique qu'il fût, correspond, plan à plan, aux facettes de l'ignorance disponible qui fonde ce cycle poétique. Comme positif et négatif qui auraient la même ampleur, intuition et système peuvent, encore aujourd'hui, s'interpénétrer. L'intuition a une rigueur, et celle-ci est perceptible dans *Alcools*.

## DÉRIVES

Jacques Brault

En lisant *Les Chimères, les Fleurs du mal, Une saison en enfer, les Chants de Maldoror, Romances sans paroles, Jamais un coup de dé....., les Pâques à New York, Connaissance de l'Est*, et quoi encore, avais-je besoin, pour les entendre mieux, de connaître l'arrière-histoire de ces langages? Non, et d'autant moins que ces livres disparates, dépaysant ma lecture, faisaient de ma propre biographie une tout autre histoire. Lecteur, j'étais traduit en une langue étrangère que je comprends sans l'avoir jamais apprise.

Mais en lisant *Alcools*? Plutôt: en le relisant, car j'y reviens toujours, comme à une énigme qui me lasse et me réactive, on dirait presque d'un vieil amour soudain reconnu sur un journal jauni un jour de déménagement. *Alcools*, posé sur ma table, puis-je l'ouvrir enfin sans connaissance de cause? Oui, oui, Guillaume, ça va, merci, tu peux disposer. Je t'aime bien, mais aujourd'hui je voudrais lire en paix. Seul. Perdu. Souhaitant (plus tard) ton retour. Pardonne-moi; et n'oublie pas de fermer la porte.

G.A.— Quelle porte?

J.B.— Celle dont tu écris:

*La porte de l'hôtel sourit terriblement*

G.A. — Tu n'y comprends rien. Laisse-moi t'expliquer.

J.B. — Non. Sois gentil. Va et ferme la porte.

G.A. — Justement, elle est fermée à double tour, la fichue porte. Si tu étais plus attentif aux concordances, si tu lisais mon livre autrement que poème par poème...

J.B. — Oui, j'ajouterais sans ironie;

*Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant*

G.A. — Tu n'y est pas. J'allais te souffler:

*Toc toc. Il a fermé sa porte*

*Les lys du jardin sont flétris*

*Quel est donc ce mort qu'on emporte*

J.B. — Je connais la chanson:

*Tu viens de toquer à sa porte*

*Et trotte trotte*

*Trotte la petite souris*

*Et maintenant...*

G.A. — Pas si vite. Tu as encore besoin de moi:

*Fermons nos portes*

*A double tour*

*Chacun apporte*

*Son seul amour*

J.B. — J'aurais trouvé tout seul:

*Sur mon amour ferme la porte*

G.A. — Bon. Je m'en vais. Porte-toi bien.

Je ne peux m'empêcher de regarder par la fenêtre ce cher Guillaume qui s'éloigne tandis que demeure tout près son rire un peu inquiet, comme troublé à la source. Décidément, on ne peut le chasser tout à fait de son livre.

## II

Non, l'Apollinaire d'*Alcools* n'annonce pas tant le surréalisme qu'une veine chantante et saignante, une coulée de poésie où

le rire a peine à n'être pas mélancolique, où le désespoir se permet de prendre des allures goguenardes. Voici les vrais compagnons de cet Apollinaire; Max Jacob, bien sûr, mais surtout Robert Desnos, Raymond Queneau et, pourquoi pas ? Jacques Prévert.

La passion, l'élégance, le jeu du qui-perd-gagne, tout cela convoque aussi Essénine, Lorca, Sylvain Garneau, Jean Charlebois. Et l'impudeur de l'âme, quand elle ne se fourvoie pas dans la complaisance, quand elle ne se masque pas d'érudition livresque, appelle le compagnonnage de René-Guy Cadou.

Voilà beaucoup de monde. Mais ces petites foules bruisantes ne m'incommodent pas. J'aime les cigales et les grillons, rumeurs des villes émigrées à la campagne. *Alcools* en fourmille, aux moments inattendus, et pour l'ordinaire cela fait merveille.

*Tu regardais un banc de nuages descendre  
Avec le paquebot orphelin vers les fièvres futures  
Et de tous ces regrets de tous ces repentirs  
Te souviens-tu*

.....  
*Te souviens-tu du long orphelinat des gares  
Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient  
Et vomissaient la nuit le soleil des journées*

S'agit-il, comme disent les classificateurs-nécromanciens, de "poésie mineure"? T.S. Eliot, si je ne m'abuse, voulut jadis répondre à la question. Mal lui en prit. L'inévitable formule, "poètes d'anthologie", le fit errer pendant des pages et des pages, mais au détour de l'une d'elles une remarque incidente me frappa: "il y a des poèmes dont quelques parties seulement restent vivantes." Ce qui arrive plus que souvent dans *Alcools*. Et qui explique sans doute qu'on soit toujours attaché à ce livre malgré le grand nombre de mauvais poèmes qu'il renferme.

Où suis-je? Je voyageais en compagnie du *Voyageur*. Son propos m'aura égaré. Vraiment? Il m'aura plutôt conduit en lieu

sûr, chez cette admirable *Marie* qui est nous, toutes et tous, et ne l'est pas, pas plus qu'elle n'est elle-même. Magie facile d'Apollinaire, qui lui vient naturellement et qui (à son insu?) abîme, littéralement, le banal exquis dans le sans-fond de l'affectivité, dans l'inexistence voilée du désir qui a enfin dépouillé ses airs de matamore;

*Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine*

Et change la scène, comme la saison, comme le cœur, comme la sensation. Eros quitte le *Banquet*, passe par la chanson de toile, puis se parisianise et baissant la tête sous le Pont Mirabeau se noie dans l'intemporel:

*Je passais au bord de la Seine*

*Un livre ancien sous le bras*

*Le fleuve est pareil à ma peine*

*Il s'écoule et ne tarit pas*

*Quand donc finira la semaine*

### III

*Cors de chasse*: fin d'amour, "fin'amors"... C'est encore un voeu de la poésie verlainienne qu'ici réalise Apollinaire. Le moment de la fin n'est pas momentané; il dure et ne cesse de s'exténuer sans mourir.

*Passons passons puisque tout passe*

*Je me retournerai souvent*

*Les souvenirs sont cors de chasse*

*Dont meurt le bruit parmi le vent*

Ainsi se termine le poème et commence l'après-culture. Je me refuse au facile désenchantement d'une philosophie convenue. Il y a beau temps que nous savons l'humain privé d'unité, de continuité; que le vide, le nul, le rien forment, en la succession linéaire du langage, une redondance uniquement rhétorique.

Non, je ferme les yeux et j'écoute un écho double, l'un venu, je ne sais comment, de Vigny;

*J'aime le son du cor le soir au fond des bois*

et l'autre, venu je ne sais de qui, par la voie d'une lucidité souriante:

*J'aime le son des bois le soir au fond du corps*

Le rien se ramène au tout, et inversement. Passons, passants, n'empêche que je me retourne. Illusion orphique. Le souvenir involontaire me convertit, au gré des vents, à cela même qui meurt et, mourant, se donne à la perception, façon de vivre encore et encore. Telle est donc, peut-être, la nostalgie qui baigne le poème en son entièreté inapparente. La sensation vive de l'instant qui meurt reste impensable à la fois comme sentir et comme être-là. Mieux et plus: elle manifeste l'impensé de la pensée. Cette fin d'amour en est le début, mais dans un autre registre: au secret du corps mis en musique langagière.

#### IV

La fameuse *Chanson du Mal-Aimé*, on y revient toujours, malgré soi. Je me dis "fameuse" parce qu'en la lisant pour la Xe fois, je sens par-dessus mon épaule toutes sortes de regards et moi-même, au prix d'un torticolis tout intérieur, je ne cesse pas de me regarder lire. Ce n'est plus possible à la fin, non je n'arrive pas à retrouver ma pseudo-innocence première et en même temps je reste convaincu qu'il le faudrait, qu'à cette seule condition je pourrais me débarrasser d'un mouvement de l'esprit et des yeux qui appréhende les mots à venir. Je ne lis pas pour comprendre, pour savoir, pour juger, mais dans l'espoir d'un étonnement, d'un mirage d'admiration. Alors? Pourquoi ne parviens-je pas à me réinvestir de l'ingénuité qui caractérise la perception enfantine? Peu importe que l'on sache tout à l'avance, ce qui compte, c'est le charme renouvelé, aucune usure n'a prise sur cette harmonie

répétitive. Mais voilà: on a tellement commenté, analysé, expliqué, justifié, qualifié, disqualifié, j'ai lu tous ces livres parasites et mon plaisir en est triste.

Au fond, c'est simple; je n'en démords pas: Apollinaire, en reprenant son poème a commis une erreur. Le poème n'en est pas mort, et tel est le signe de son extraordinaire charge émotive. Ah! la discontinuité, la modernité, la rupture! D'où la nécessité (paraît-il) de l'*Aubade* et de la *Réponse des Cosaques* (insérées après coup). Non, ce n'était vraiment pas la peine d'en rajouter. Déjà les quatorze quintils de la première partie, à même leur enchaînement mélodique, portent leur mesure d'errances et affichent leurs brisures. La *Chanson* cahote et dérape de sa ligne thématique, le sens obvie se dérobe et parfois cèle les apparences au point qu'on ne peut de ce poème se donner une lecture confortable. Quant aux *Sept épées*, je me réjouis qu'elles gardent leur tranchant et qu'on ne puisse encore aujourd'hui décrypter ces strophes lumineuses. Oui, c'est tout simple: il s'agit de les lire littéralement et dans une optique telle que chaque strophe vaille pour elle-même. Par exemple:

*La sixième métal de gloire  
C'est l'ami aux si douces mains  
Dont chaque matin nous sépare  
Adieu voilà votre chemin  
Les coqs s'épuisaient en fanfares*

Faut-il sortir la grosse artillerie de l'intertextualité? Mobiliser Nerval, Mallarmé, Li Po ou les *Aubes* de toutes les langues et de toutes les époques? La réponse vient d'abord de la suite du poème puis reviendra lors des *Rhénanes*. Une seule chanson souvent presque inaudible traverse *Alcools*. Les synthèses de la perception coutumière s'y défont sans effort, quand Apollinaire, justement, ne s'efforce pas au parallélisme ou au simultanéisme. *Vitam impendere amori* accompagne *Alcools* et particulièrement la *Chanson du Mal-Aimé*;

*La vitre du cadre est brisée  
Un air qu'on ne peut définir  
Hésite entre son et pensée  
Entre avenir et souvenir*

Quel poéticien nous donnera meilleure poétique? Apollinaire, sensitif jusqu'à l'outrance (hélas), investit le poème du vertige de l'intuition. Il a raison contre toutes les raisons après coup, les nôtres et les siennes. Et il est clair dans l'obscur:

*Je ne vous ai jamais connue*

Ainsi conclut-il la septième épée. Je le crois sur parole. Cette inconnaissance essentielle à l'écriture du poème s'atteste à la lecture. Les *reïnes*, *murènes*, *sirènes*, n'existent ici que par l'absence d'Annie plus tard visitée, toujours en poème, grâce à l'évanouissement des figures rimantes.

Et je poursuis ma lecture, multipliant les contre-sens qui choquent la rationalité, l'éclatent en sensations. Le phénomène alors a chance de se manifester; ainsi la licorne quitte-t-elle l'abri de sa timidité pour paraître aux yeux de qui l'avait déjà dans sa candeur accueillie. On ne me convaincra jamais que je n'éprouverai pas un bonheur désarmé lorsqu'un matin, au sortir du demi-sommeil, je reconnaitrai l'inconnue, stupeur paisible, femme de l'indésir:

*Quand bleuira sur l'horizon la Désirade*

V

Quand Apollinaire laisse en retrait sa faconde, quand il ne cherche pas midi à quatorze heures, il lui arrive de "rester court". Se produit alors *l'effet haïku*. Il ne s'agit pas d'une semblance ou d'une imitation de poème japonais. Par des voies différentes, deux poétiques s'approchent d'un indicible. Chez Bashō, le but est visé directement; chez Apollinaire, on ne décèle ni but ni visée. *Alcools* offre, non pas à profusion, mais avec une générosité qui s'ignore, des ins-

tants de sensation pure et irréductible à l'émotion comme à l'impression.

*Le galop soudain des étoiles*

reste une image infissible, ainsi en va-t-il pour:

*Sur l'herbe où le jour s'exténue*

Ce sont des prélèvements de quelque poésie immanente aux choses du monde, poésie inférée, presque présumée, reconnue pour telle et dûment consignée dans le catalogue indéfinitif de l'imagination déréalisante.

*Dans le brouillard s'en vont deux silhouettes grises*

n'appartient pas non plus à la poésie haïkiste dans la mesure où le retrait de la vision demeure absolu, ne se donnant de jeu qu'un effet d'écho perceptif par ailleurs assignable à la vraisemblance référentielle. *L'effet haïku* demande à la fois plus et moins. Il résulte d'une traversée de la sensation et d'un retentissement consécutif dans la pensée inchoative et qu'on n'arrive pas à congédier, même en état de rêve ou de rêverie. Car il existe une pensée poétique en prise sur l'impensable. En témoigne ce parfait haïku de Gochiku:

*Longue nuit*

*le bruit de l'eau*

*dit ce que je pense*

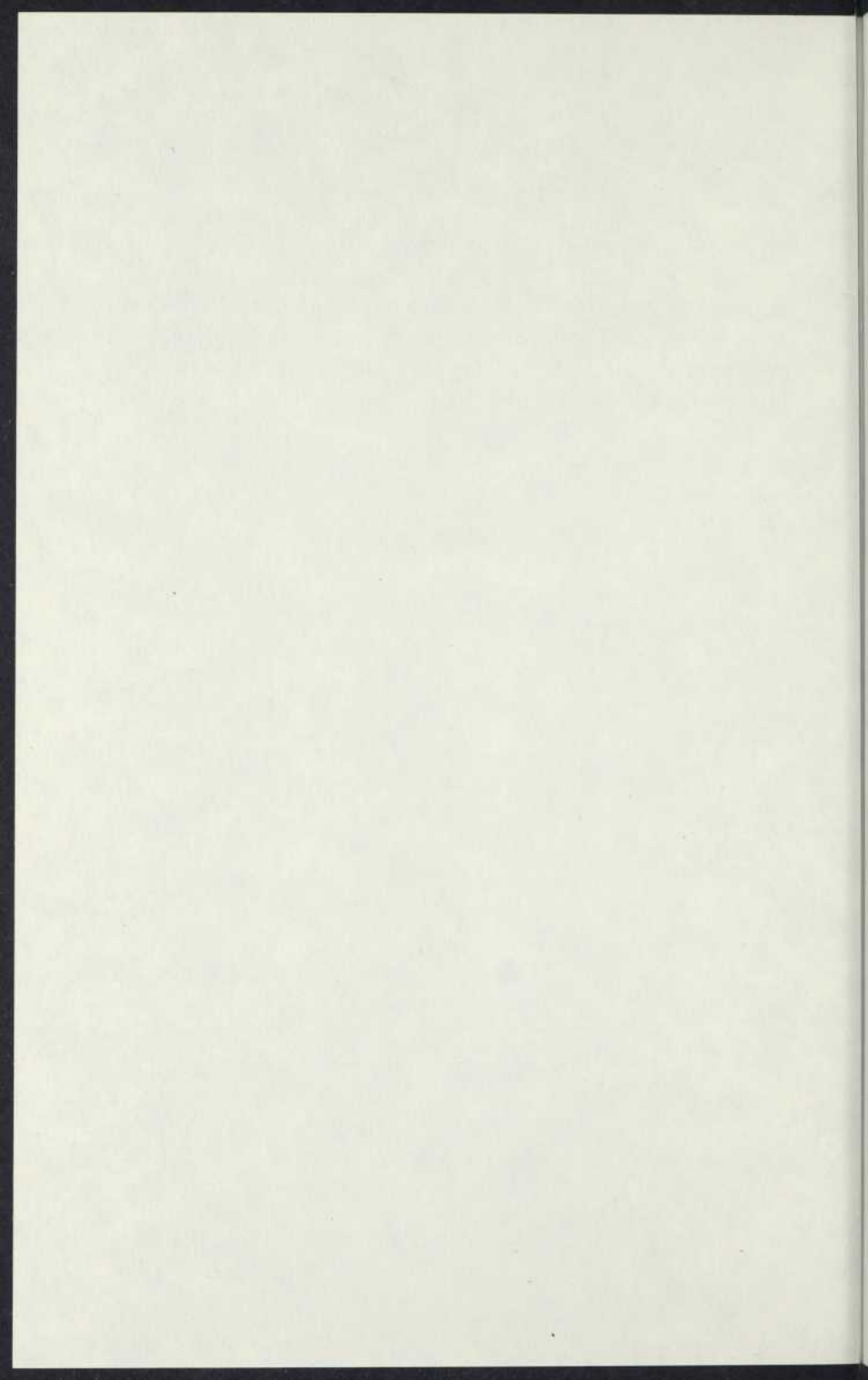
Il faudrait rôder lentement dans les *Rhénanes* et dans les poèmes apparentés pour glaner de correspondances apollinariennes au "satori" des poètes japonais. L'immédiateté doucement fulgurante de certaines notations y fait évidence. On se retrouve, transfiguré, dans ce grand courant de la poésie langagière que j'appellerais "transparence perplexe" et où, la sensation ne sachant quel parti prendre, se dépasse sans se délester de son inquiétude ravie, vers le on-ne-sait-quoi d'une illumination partagée d'ironie et de naïveté.

*Et les feuilles mortes*

*Viennent couvrir les morts*

---

Toute explication tomberait dans la justification. Ici, la discontinuité si chère à Apollinaire est pourvoyeuse de continuité — et inversement. L'indécis décide. Que fait la vie, sinon mourir? Impensable pensée. On en reste court.



# CHRONIQUES



## “LES PAYS ÉTRANGERS”

### UN HUMANISME NOSTALGIQUE

Jean Éthier-Blais  
Leméac, Montréal, 1982

René Garneau

Le chatolement des éléments fondamentaux de ce roman (la souplesse dans la composition, les bondissements de l'imaginaire au réel et l'inverse, les inattendus du style) fait penser aux feux d'une pierre précieuse. Pour en mettre en valeur les éclats il faudrait la réaliste et imaginative patience d'un joaillier. C'est dire qu'on a un choix difficile entre de multiples approches critiques.

Sans doute la critique historique comme les tenants de la critique sociologique peuvent-ils y trouver leur compte. À condition que les praticiens de ces méthodes sachent reconnaître au romancier une marge de jeu libérale pour le traitement de la réalité historique ou sociale. Dans les limites bien sûr de la vraisemblance des événements et de la convenance psychologique.

Le passage du romanesque pur au réel est une opération délicate: presque de la neuro-chirurgie. Par la féconde versatilité de son tempérament littéraire, parce qu'il a reçu la grâce d'état de l'écrivain, Jean Éthier-Blais peut briser d'une belle fermeté de

plume l'inviolabilité censément respectable de la grosse réalité commune, celle qui traîne dans les gazettes. L'exemple vient de haut. On sait ce que la sainte Providence de Dieu peut jeter parfois d'imprévu dans nos mornes paysages.

C'est donc ainsi qu'à partir de l'échec, dans la réalité, a-t-on dit avant moi, d'une carrière religieuse et du demi-échec d'une carrière artistique, menacée par d'absurdes prétentions idéologiques, mais sauvée en dernier ressort par les multiples ressources d'un peintre, l'auteur des *Pays étrangers* a pu construire un impressionnant ensemble de caractère romanesque. Deux excellents critiques ont déjà dit, pour l'un, qu'il s'agissait d'une "grande fresque" et, pour l'autre, de "l'oeuvre d'un grand moraliste"

En vérité, les événements anciens qui ont mis en mouvement l'imaginaire de l'auteur ont créé passablement de turbulence dans les années quarante à Montréal. Des personnages vivants ou morts, tous à moitié légendaires et à moitié réels, animent cette oeuvre à des titres et des degrés divers; ceux qui ne sont plus prenant de cette résurrection une importance nouvelle. Il n'y a aucun doute cependant que le recours d'un romancier à des êtres qui ont été des personnes vivantes avant de devenir des personnages, pose des problèmes, et qu'il peut même susciter des malaises chez ceux qui ont peur qu'on dérange des fantômes qu'ils aiment.

Mauriac connut des problèmes analogues dans les années vingt, ce qui le poussa à publier un intéressant petit livre où il dit du romancier "qu'il est le singe de Dieu". Éthier-Blais n'a pas fait de pirouettes pour enchanter ses personnages. Il a des relations de scrupule et non de superstition avec le réel. Au moment où les impératifs de son art l'exigent, il laisse à son imagination le soin de conduire la réalité plus loin que son point d'arrêt historique ou sociologique. Mais il la tient presque constamment dans la ligne

de direction sur laquelle cette réalité s'était placée au départ.

Certes peut-on regretter en passant qu'il ne se soit pas dépouillé d'un fonds d'admiration, que pour ma part je trouve injustifiable, pour les thèses historiques du très respectable chanoine Groulx. Également aussi d'un vieil engouement pour les revenants de Vichy, le pâle Ristelhueber par exemple qui hanta longtemps les rives de l'Outaouais alors que l'avenir de la France se préparait à Londres et en France occupée. Mais peut-on reprocher à un romancier d'assumer à l'âge mûr ses erreurs de jeunesse?

Pour en revenir à l'insertion de l'imaginaire dans le réel, on ne trouve dans les quelque 500 pages des *Pays étrangers* qu'une concession abusive à l'entraînement de l'imagination. Ceux qui ont l'habitude de lire Éthier-Blais auront certainement écarté d'eux-mêmes le récit trop fort en couleurs d'une imaginaire passade de son protagoniste Bergevin-Laval, qui n'ajoute rien à l'intelligence de l'expérience douloureuse d'un homme qui fut simplement malheureux.

C'est, je m'empresse de le dire, à des niveaux infiniment supérieurs de lecture que celui où le romancier a cru utile de placer cette gênante erreur d'imagination qu'on doit lire le livre. Par exemple le niveau d'une véritable introspection proustienne où, analysant d'un point de vue existentiel le passage chez un garçon de l'état d'adolescence à celui d'homme, il écrit qu'un adolescent peut y arriver "en allant puiser dans les nappes obscures de l'imagination et du réel". On saisit bien dans cette alliance presque fantasmagorique de l'imaginaire et de la réalité qu'Éthier-Blais ne croit absolument pas à la prétendue incompatibilité fonctionnelle des deux termes. Sans doute nous tend-il là la clé de sa technique d'insertion subtilement mesurée du monde imaginaire dans le mode réaliste.

Le recours à ce procédé relève, on le sait, d'une longue

tradition humaniste également suivie dans l'art comme dans la littérature. Après les Grecs qui prêtèrent cavalièrement aux dieux de l'Olympe leurs passions, leurs vertus et leurs vices, les Romains n'hésitèrent pas à déifier leurs empereurs. De même le Moyen-âge européen installera-t-il ses saints, ses héros et ses rois dans les galeries de ses cathédrales, et retrouvera-t-on dans les voussures de Chartres et de Canterbury et aux chapiteaux des églises du Poitou et de la Saintonge la figuration réaliste, symbolique ou caricaturale des maîtres-d'oeuvre et des sculpteurs qui participaient aux chantiers de Dieu. Fréquente fut pareillement au XVI<sup>e</sup> siècle la mise en situation, en littérature, à côté de personnages inventés, de personnalités réelles. Jacques Cartier apparaît chez Rabelais dans les imaginaires goinfreries de Pantagruel et la Belle Cordière de Lyon, Louise Labé, n'a-t-elle pas pris, dans les filets de sa brûlante poésie, Charles d'Orléans et quelques autres poètes dont elle fut, éperdument et plus, amoureuse?

Après quelques siècles de romans et de poèmes à clé on est aussi audacieux, et Éthier-Blais aujourd'hui ne fait que rivaliser sur ce point avec Dominique Fernandez, le Goncourt de 1982. Et avec les expériences de Jeanne Bourin et de Françoise Chandernagor, aussi éblouissantes l'une et l'autre par la force de l'imaginaire que par l'authenticité de la résurrection historique: celle d'Agnès Sorel pour ce qui est de Bourin, et de Maintenon dans le cas de Chandernagor. Les morts comme les absents sont très disponibles... pour la gloire comme pour la calomnie.

Éthier-Blais n'en a calomnié aucun. Au contraire on peut penser que le portrait chaleureux et d'une tonalité très mélancolique qu'il a fait de Bergevin-Laval, que la place d'exception qu'il réserve à Pellan, Borduas et Riopelle à côté des très grands de la peinture contemporaine, l'ont conduit à mettre en relief dans le personnage historique de Robert Élie, romancier, une puissance de profondeur dans l'analyse psychologique qui n'avait d'égale

que l'acuité de sa vision esthétique comme critique d'art. C'est en pensant à cette faculté que possédait Élie d'aller au fond du mystère d'un personnage et de retrouver dans les tableaux ce que la couleur a pu cacher de signification, qu'Éthier-Blais lui a confié dans son oeuvre une fonction essentielle d'inspiration, de direction et de liaison.

Alain Chartier, qui avait l'art de passer de la philosophie à la littérature en suivant les routes de crête où il s'attardait auprès de Stendhal, Balzac, Dickens et Valéry, a dit au chapitre VII de *Système des Beaux-Arts* qu'en vérité le roman "ressemble aux grands monuments et aux statues en ce sens qu'il faut les revoir et les explorer: on en comprend mieux alors le prix de ces détails dont chacun porte une pensée et un sentiment". Dans cette perspective on ne peut que louer l'ensemble et les détails savamment organisés des *Pays étrangers* en une dynamique active.

L'ouvrage repose sur quelques grands plans entre lesquels circulent de très vifs courants de communication alimentés et maintenus par un réseau sans accroc d'échanges humains. Grâce à un imaginaire et à une écriture de niveaux élevés, la température psychologique du livre ne s'abaisse jamais et le rythme garde tout son mouvement.

Le roman s'ouvre sur l'amitié sans ombre (un sentiment de transparence cristalline) de deux collégiens, Simon Beauvais et Pierre-Paul Dupré, qui rappelle les relations de Jallez et Jerphanion des *Hommes de bonne volonté*, en moins intellectuel cependant. La fraîcheur d'un printemps sans nuages émane de ces pages où Éthier-Blais a probablement retrouvé le bonheur et l'aisance d'écrire de ses compositions de Sudbury et de ses dissertations de "l'École" de la rue d'Ulm.

Sudbury, au temps où l'auteur y faisait ses humanités, rivalisait avec le vieux "Sainte-Marie" de la rue Bleury. En 1982, sous la plume du romancier, les Jésuites sont devenus des Angé-

listes, un nom un peu douceâtre, à mon gré, pour une "compagnie" que dans la réalité de l'histoire et les perspectives du ciel son fondateur voulut aussi militaire d'allure que religieuse d'inspiration.

"Perinde ac cadaver" ou pas, c'est dans un collège comme celui de Sudbury ou le "Sainte-Marie" de Montréal qu'éclatera la crise spirituelle (?) de l'angéliste-écrivain Bergevin-Laval. C'est là également que se développera pendant une courte période de temps l'amitié des deux collégiens Beauvais et Dupré. On peut même dire que c'est à l'abri de ces murs bénis qu'Éthier-Blais déposera l'unique et légère charge d'espoir qu'il a confiée à son roman: l'amitié de Beauvais et Dupré.

Car pour le reste des perspectives, qu'il s'agisse de l'aventure idéologique de Borduas, de la naissance et du progrès de la liaison de l'avocat Philippe Aycelin avec la mère de Pierre-Paul Dupré, et bien entendu de la rupture de Bergevin-Laval avec son passé, le roman d'Éthier-Blais est un livre aux couleurs pessimistes.

Je viens de parler de sa "mince et légère charge d'espoir". Car même ces très belles pages qu'Éthier-Blais a écrites sur les rapports amicaux de deux collégiens se termineront sur une note de détresse: la mort brutale de Simon Beauvais aux premiers jours de vacances des deux amis.

Une mort dont Simon lui-même avait cru discerner l'annonce prémonitoire dans l'étrange dialogue sublunaire qu'il poursuivait avec un oiseau de nuit (probablement une de ces chouettes "haiphang" venues du nord se blottir pour quelques jours au début de l'été sur nos arbres). Simon disparu, ainsi qu'un nuage peut passer quelque part entre ciel et terre, son ami Pierre-Paul reviendra un soir au "Lac des hiboux" chercher l'ultime signification du dialogue de l'oiseau et de Simon.

Le récit des deux promenades est court mais d'une den-

sité imprégnée de l'esprit des traditionnelles considérations humanistes sur la mort. On suit une première fois les deux garçons à l'écoute de chouettes, puis, deux jours après, Pierre-Paul Dupré, seul et endeuillé, s'avance dans une sorte de forêt rhénane (souvenir des petits Romantiques allemands ou de Gérard de Nerval!) où, surgissant des nuits de la Grèce antique, la chouette de Pallas-Athéna vient célébrer la force du destin et la sagesse de la résignation : deux pages d'anthologie que Sudbury peut se vanter d'avoir ajoutées aux plus belles pages de la littérature française d'aujourd'hui.

Éthier-Blais est arrivé là au degré de plénitude de l'écriture qu'Alain Chartier appelait "le moment du style chez un écrivain", cet instant où il a vaincu ses peines et ses hantises, où, au delà de la grammaire des cuistres et d'un style scientifiquement contrôlé et châtré, il écrit dans un style à lui.

Ce phénomène d'écriture, où transpire la personnalité de l'écrivain, on le retrouve partout présent au cours des chapitres consacrés à l'affaire Bergevin-Laval, et il devient presque palpable chaque fois que parallèlement à la solitude grandissante où se replie l'ex-père angéliste, se précise la force du sentiment amoureux qui rapproche la mère de Pierre-Paul Dupré de l'avocat Philippe Aycelin. À chacune de ces occasions, le lecteur éprouve le choc subit, et il voit l'étincelle intérieure qui annonce le franchissement, par l'auteur, d'un dangereux tournant de la piste. C'est que vient d'apparaître alors à l'humaniste qu'est Éthier-Blais l'énigmatique visage de la "Niké".

Si on me permet une référence au vocabulaire géométrique, je dirai que l'affaire Bergevin-Laval, par ce qu'elle a pu exiger d'habileté dans la mise en situation romanesque, de pénétration dans des analyses où le ciel et l'enfer sont impliqués, et de recours à l'imaginaire dans les bornes d'une totale plausibilité, peut être figurée par une imposante courbe de niveau. Chacun

des points que suit cette courbe atteignant un haut moment de dialectique ou d'analyse. Il y a là une merveilleuse dépense d'humanisme. Et la démonstration que cet humanisme d'Éthier-Blais bien ancré dans la culture ancienne sait aussi prendre son bien dans celle d'aujourd'hui.

Ainsi reconnaîtra-t-on chez Bergevin-Laval les accès d'un rire étrange qui n'est pas de simple cynisme, un rire qui vient de l'autre monde et déjà prêté par Bernanos à l'abbé Cenabre de *L'imposture*. L'un de ses confrères angélistes entend Bergevin-Laval "rire d'un rire inconnu et dément, son rire double. Le sien en sourdine, celui de l'Autre, du grand rieur". Éthier-Blais rejoindrait-il ici, parlant de l'Autre, mais par un cheminement plus clair, le Sartre de "L'enfer c'est les autres"?

Simple hypothèse de ma part, car l'auteur des *Pays étrangers* se méfie des analyses brûlantes. Si je l'interprète bien, ce ne sont en définitive ni une dérivation doctrinale, ni quelque passion incompatible avec la règle souveraine de pureté des "Glaciers d'éternité" que sont les Angélistes, qui auraient conduit Bergevin-Laval à une progressive "glaciation intérieure". Ève "n'avait que peu d'attraits pour lui", "Son champ de tentations relevait d'une géographie intellectuelle".

Pensons donc plutôt aux vertiges insidieux d'une ambition littéraire sans commune mesure avec les préoccupations ordinaires du milieu angéliste, sans mesure non plus avec le goût et l'intérêt mitigés du milieu "national" pour la littérature.

"Victime de l'univers littéraire qu'il ne pouvait ni décrire ni transmettre, Bergevin-Laval est allé plus loin que son peuple", il ne sera "ni Claudel, ni Péguy, il a fait son plein de lecteurs". Que peut-il encore espérer puisqu'il est en face d'un gouffre où ne règne que "le silence de Dieu", et alors que s'élève insidieusement en lui un véritable "ennui baudelairien aux dimensions métaphysiques". C'est l'étape finale d'une bouleversante

expérience contre laquelle les cinq ou six cents ans d'“Exercices spirituels” des Angélistes ne peuvent rien. À ce stade, on doit passer la main à la critique sociologique dont les explorations ne peuvent rien résoudre du phénomène puisqu'on entre alors dans le mystère de la grâce et celui du “don de fidélité”.

À ce tournant du roman s'éteignent les derniers feux d'un sanctuaire abandonné. “Au mois de mars 1948, le 18 à cinq heures du matin, le père Bergevin se leva et décida de n'être plus désormais que Germain Laval.” Il n'a cependant rien perdu de sa générosité intellectuelle. Son premier geste profane sera d'agir, dans une réserve encore sacerdotale, comme conseiller d'un groupe d'intellectuels qui se portent à la défense du peintre Borduas, menacé dans sa situation d'enseignant dans une école d'art. C'est l'affaire du *Refus global*.

*Refus global*, ce fut en son temps un manifeste à prétentions idéologiques inspiré par Borduas lui-même, “un charabia passionnel et moralisateur” dit justement Éthier-Blais, pourtant grand admirateur de la peinture de l'artiste. Bref, le manifeste proposait étourdiment de joindre à une révolution dans la peinture une réforme sans nuances de la société.

Les maîtres de l'heure, — je devrais écrire le maître —, M. Duplessis, n'était pas disposé à tolérer cette intrusion dans sa “Province”. D'où la menace qui pesait sur Borduas. Duplessis était un homme intelligent et vif mais d'une culture plus que limitée. Ses ruses d'habile politicien pouvaient avoir de très pervers effets. Quant à Borduas, c'était, comme on sait, l'égal de Pellan et de Riopelle, mais d'un génie moins généreux que celui du premier, et moins largement reconnu que celui de Riopelle.

Borduas n'avait pas que des adversaires autour de Duplessis. L'un des intimes de celui-ci, Philippe Aycelin, avocat à Montréal et l'un des plus brillants de ces as du Barreau qui faisaient du droit à Montréal et des affaires à Québec (l'imaginaire ici côtoie

le réel), connaissait plusieurs des amis de Borduas, dont la jeune veuve Dupré, mère du collégien Pierre-Paul Dupré, et propriétaire d'une galerie d'art qui était le rendez-vous préféré de l'école du *Refus global*. Aycelin connaissait également Robert Élie et le critique d'art François Meurice, dont les enthousiasmes esthétiques s'appuyaient sur une très sérieuse connaissance de la peinture contemporaine. Madame Dupré, débutante sur "le marché de l'art", suivait fidèlement les conseils de François Meurice et de Robert Élie dans le choix de ses peintures — et pour ses affaires d'argent... et de coeur, elle pouvait compter de plus en plus sur l'amitié de Philippe Aycelin.

C'est ainsi, ou à peu près, que, dans le roman d'Éthier-Blais, sinon dans la réalité, et grâce à la médiation de Philippe Aycelin, s'organisa la rencontre de quelques amis de Borduas et du Premier Ministre Duplessis. Germain Laval n'y participa point, gêné par le caractère encore mal défini de sa condition nouvelle de laïque. D'ailleurs, même s'il eût été là, la démarche n'eût pas eu plus de succès. Duplessis savait noyer le poisson et souvent sans lui faire trop de mal.

L'esprit, si on peut ainsi parler, qui animait l'équipe du *Refus global* et qui avait failli englober Borduas lui-même dans sa kyrielle de refus, ne provoqua ni révolutions, ni dommages irréparables. Borduas, exclu d'un enseignement qui n'était au fond pour lui qu'une besogne alimentaire, poursuivit une oeuvre qui ne cessa de susciter l'admiration. Ceux qui, dans la peinture, recherchent, plutôt que des idées, de grandes et belles formes, mises en valeur par une connaissance en profondeur du potentiel des couleurs, se groupèrent librement autour de lui. En vérité, *Refus global*, tel que présenté dans *Les pays étrangers*, ne fut qu'un test hautement négatif dont triomphèrent paradoxalement Borduas lui-même et, par lui, un art souverain et libre. Mais *Refus global*, c'est aussi dans le roman une suite de chapitres

écrits d'une main experte, et qui contribuent fortement à l'intérêt d'un grand ensemble romanesque dont le pivot reste encore l'affaire Bergevin-Laval.

Et pourtant l'analyse par Éthier-Blais de la progression sentimentale, légèrement sensuelle, peut-être même intellectuelle aussi, de la liaison Aycelin-Dupré peut certainement suggérer que cet épisode comprend déjà tous les éléments de base d'un roman possible. À côté de la passion des deux amants, décrite dans les termes d'un érotisme gentiment sournois, mais qui ne dépasse pas les bornes de la pudeur, se profilent déjà à l'horizon la jalousie de Pierre-Paul Dupré à l'égard des relations de sa mère et de Philippe Aycelin, et une suite d'incidents divers qui permettront peut-être de retrouver un jour les principaux personnages des *Pays étrangers*.

Éthier-Blais, grand romancier dans le présent, pourrait être encore demain le grand romancier de situations, de problèmes et de personnages analogues. Le Mauriac des années 30, celui de *Thérèse Desqueyroux* et de *La fin de la nuit*, ce livre qui n'est, dans son sens ultime, que l'approfondissement de la grâce chez un être qui ne l'avait jamais perdue, nous a inspiré une absolue confiance en l'écrivain qui sait finir un roman dans l'indétermination. En celui qui, dans un premier temps, pose des jalons, et confie le cheminement futur de ses personnages à un destin romanesque qui les reprend tels qu'ils ont été laissés et les abandonne à ce qu'ils peuvent devenir, bref, on peut souhaiter un autre roman qui serait une greffe des *Pays étrangers*.

Tous les espoirs restent permis. Car, avec l'évolution de la liaison Dupré Aycelin se précise un sentiment tout en nuances et en frôlements, un sentiment peut-être déjà partagé "jusqu'au creux de l'extase" par "un homme qui a un besoin métaphysique d'épanouissement par la femme" et par "une femme soyeuse et parfumée" qui attend de l'homme qu'il lui révèle sa mesure".

La qualité suraiguë de la "dissection psychologique" (j'emprunte ce terme à Jean Le Moyne) qui prévaut dans ce roman est certes prometteuse de très doux lendemains pour un couple sympathique. N'est-ce pas le *Refus Global* qui a paradoxalement réuni Aycelin et Madame Dupré par une puissance imprévue; le versant positif du négatif?

Avec ses 24 chapitres, ce roman de Jean Éthier-Blais entraîne ses lecteurs dans un véritable exercice d'humanisme authentique. Je souhaite que l'auteur continue à cheminer "sur la route prodigue en parole", la route "polyphème" selon la vénérable formule d'Homère.

---

## F. R. SCOTT, TÉMOIN DE SON TEMPS

The Collected Poems of F.R. Scott  
McClelland and Stewart Limited  
Toronto, 2e édition, 1982

Mario Pelletier

La publication en 1936 d'une petite anthologie, intitulée *New Provinces: poems of several authors*, marqua le début d'une ère nouvelle dans la poésie canadienne-anglaise; comme le faisait d'ailleurs du côté français, un an après, le mince recueil *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau. F.R. Scott fut un des instigateurs et des chefs de file de ce nouveau mouvement, qui dégagait la poésie canadienne des formes et des thèmes anciens — romantisme bucolique, patriotisme naïf et plat paysagisme — pour la faire entrer de plain pied dans le XXe siècle. Il a poursuivi par la suite une double et féconde carrière de poète et de constitutionnaliste, jusqu'à l'âge des bilans où il se retrouve aujourd'hui, l'esprit toujours alerte. C'est en effet un bilan poétique impressionnant qu'il a publié en 1981 chez McClelland and Stewart, sous le titre *The Collected Poems*, et qui lui a valu au printemps der-

nier le Prix du Gouverneur général. (Qui surveille ma chronique dira que je tends à me spécialiser dans les prix du Gouverneur général, mais c'est affaire de coïncidence que je déjouerai peut-être, qui sait, en devançant le prix une prochaine fois.) Bilan poétique, disais-je, de ces *Collected Poems*; on pourrait aussi bien ajouter "et politique" (au sens le plus noble du terme), car M. Scott fut et demeure un homme engagé dans la cité — il fut notamment l'un des fondateurs du parti CCF — et ses poèmes en portent témoignage, comme on le verra.

Anglo-Québécois de vieille souche, fils d'un prêtre anglo-catholique lui-même poète, Francis Reginald Scott est né à Québec en 1899. Le lieu et la date sont significatifs, car, d'une part, sauf quelques séjours à l'étranger, il ne quittera jamais le Québec; d'autre part, il naît à la toute fin d'un siècle dont il transportera le généreux idéalisme social au coeur d'un autre siècle plus frénétique. Sur le plan littéraire, l'année 1899 est celle de la mort d'Archibald Lampman, l'un des meilleurs représentants d'un lyrisme canadien qui commençait à se distinguer des grands Romantiques anglais. Or, il y a chez Scott un certain lyrisme qui continue Lampman, dans des formes et avec un esprit plus modernes bien sûr. Apportant des préoccupations sociales, qui étaient latentes dans le mouvement de fuite hors de la ville de Lampman, il a, à certains égards, amené la poésie canadienne-anglaise à l'âpre lyrisme social d'un Dennis Lee (dont les *Élégies civiles* ont été publiées en version bilingue à l'Hexagone, en 1980).

Les poèmes de *Collected Poems* sont répartis, par ordre thématique et plus ou moins chronologique, en onze parties, qui constituent ensemble une promenade lyrique (et satirique) dans le siècle. S'y répercute en effet plus d'un demi-siècle de grands bouleversements socio-culturels sous le regard aigu d'un homme de pensée et d'action. Le recueil

s'ouvre sur des créations des années vingt, des poèmes d'inspiration amoureuse pour la plupart. C'est le lyrisme de la jeunesse, l'époque des études de droit à l'université McGill, où Scott notamment fonde une revue littéraire, *The McGill fortnightly review*, avec son ami A.J.M. Smith. Déjà dans ces poèmes, qui évoquent des étreintes frileuses sous les caps austères du nord ou des moments de grâce dans l'intimité de l'aimée, on sent ce que Ralph Gustafson a appelé le "Canadian fingering"—le phrasé canadien, si l'on veut—caractéristique de la génération de *New Provinces*. Un vers court, elliptique, tranchant, comme dans "Old Song": "far voices/and fretting leaves/this music the/hillside gives/but in the deep/Laurentian river/an elemental song/for ever . . ."

Les parties III et IV nous renvoient l'écho des années trente et quarante, décennies de crise économique et de guerre. Les préoccupations sociales et politiques s'y font jour à travers le poème, qui devient ici un instrument de combat plus qu'une quête esthétique. Le poème "Overture" est particulièrement éclairant à cet égard—c'est d'ailleurs le titre que M. Scott donnera à son premier recueil en 1945. La scène représente quelqu'un qui joue une sonate de Mozart, et le poète compare la perfection ancienne de cette musique avec le nouveau monde en train d'éclorre derrière la fenêtre et qu'il appelle un "world crescendo". Ce poème date de 1934. Deux ans auparavant, M. Scott avait fondé avec l'historien Frank Underhill la League for Social Reconstruction, qui donnera naissance au parti CCF, ancêtre du NPD. Il est donc à l'époque un homme engagé, un socialiste militant, et l'ardeur de la cause transpire dans des poèmes comme "Dedication" ("From those condemned to labour/For profit of another/We take our new endeavour") ainsi que dans les "Social Notes I, 1932" et "Social Notes II, 1935", où la misère de la Dépression

inspire au poète des apostrophes aussi cinglantes que celle-ci: "Come and see the vast natural wealth of this mine./In the short space of ten years/It has produced six American millionaires/And two thousand pauperized Canadian families." Le militantisme pointe aussi l'oreille dans les poèmes du temps de guerre—on sait que M. Scott fut président national du CCF de 1942 à 1950—mais il s'amalgame à des considérations plus larges sur la justice humaine et l'avenir de l'humanité. On y rencontre des vers gonflés d'indignation sur l'hécatombe de Guernica et la mort de Garcia Lorca, et une touchante élogie, "For R.A.S. 1925-1943", à propos d'un jeune homme des Laurentides (son neveu) à peine sorti de l'adolescence et qui a trouvé la mort dans un sous-marin coulé dans le golfe Saint-Laurent.

La partie V, "Journeys", nous plonge dans une autre époque, celle des voyages et des missions à l'étranger—M. Scott fut représentant résident du programme d'assistance technique des Nations unies en Birmanie, en 1952. L'universalisme facile du voyage, source de méditations et d'invocations creuses, le poète n'y succombe pas souvent. Il sait déplorer la mort de Gandhi à travers les neiges du Canada et établir des liens inattendus et vivifiants entre les anciens poètes de l'Inde et les Iroquois de Caughnawaga songeant mélancoliquement à leurs territoires perdus. Une autre partie, "Letters from the Mackenzie River", procède aussi du voyage, mais il s'agit ici d'une sorte de reportage versifié, où le verbe dru et l'esprit alerte de M. Scott vous emportent comme un express à travers les villes, les hommes et les paysages du Nord canadien.

Une partie de l'anthologie est consacrée spécifiquement aux poèmes satiriques, bien qu'il soit plutôt rare que la pointe scottienne ne perce ici et là dans les autres sections. On y trouve des poèmes bien connus—car M. Scott a été bien

plus réputé comme un Juvénal que comme un Virgile—tels que "The Canadian Authors Meet" (écrit en 1927), où il raille ces poétesses victoriennes, "Virgins of sixty who still write of passion" ou "Ode to Confederation", "National Identity" et d'autres, où il met en relief nos lacunes sociales et nationales avec un mordant que ne renierait ni Swift ni Voltaire. Toute aussi satirique, mais d'une autre façon, est la partie X, intitulée "Trouvailles", où il se sert de proses variées, inscriptions, brochures, etc., pigées dans des endroits aussi divers que l'Expo 67, les journaux, les circulaires politiques et le dictionnaire. On y trouve notamment, en français in extenso, tiré de la propagande des Libéraux en 1960, la présentation biographique de deux candidats ruraux, qui donnent leurs lettres de noblesse en déclinant toute leur parenté religieuse. Autre temps, autres moeurs!

Mais son penchant satirique ainsi que ses engagements politiques pourraient nous laisser croire que M. Scott a mis au rancart la poésie lyrique ou personnelle avec les émotions amoureuses de la jeunesse. Rien de plus faux; au contraire, son lyrisme, non seulement ne cesse-t-il d'émailler les périodes les plus militantes, mais il gagne en profondeur et en amplitude avec les années. La partie VI, "Insights", une des plus volumineuses du livre et qui comprend des poèmes allant des années trente à la fin des années soixante-dix, en fournit la preuve. Elle est toute emplie de la vibration d'un esprit généreux quêtant dans la pluralité des signes le sens de sa destinée d'homme parmi les autres. Elle rend compte des tribulations de l'amour face au temps ou face à la mort, qui en est l'ultime gare. Peu à peu le verbe du poète se dépouille comme le désir, tendu de plus en plus vers le haut, vers des flammes métaphysiques. Il y a notamment ce beau poème "Unison", qui compare une église à un poème, le silence de la nef à l'espace

entre les vers. Mais, en fin de compte, conclut le poète, ce qui rend l'église si proche du poème, c'est "... that unfolding of the heart/That lifts us upward in a blaze of light/And turns a nave of stone or page of words/to Holy, Holy, Holy without end."

La dernière partie de cette remarquable anthologie est consacrée aux traductions. Il est heureux que ce poète ait traduit d'autres poètes, et particulièrement parmi ses concitoyens francophones. Une de ses plus grandes réussites est sans doute le "tombeau des rois" d'Anne Hébert, qui a donné lieu à un échange de correspondance fort instructif à la fois sur le sens du poème original et sur les difficultés de la traduction. Cette correspondance a été publiée chez HMH en 1970. Il nous reste à souhaiter, pour conclure le survol de cette somme poétique, que M. Scott trouve à son tour son traducteur en français. Cette oeuvre majeure pour les lettres canadiennes n'en mérite pas moins.

## LES FOUS DE BASSAN

Anne Hébert  
Éditions du Seuil  
Paris, 1982

René Garneau

"Quel fil d'Ariane me mène  
Au long des dédales sourds"  
*Le Tombeau des rois*

Les dédales sourds d'Anne Hébert, ce sont ces forts et mystérieux romans, d'un style s'élevant parfois jusqu'au seuil de la poésie et qui construisent l'un après l'autre la mythologie de l'écrivain. Une mythologie dont la critique n'a pas encore reconnu toutes les immenses ressources. Dès maintenant cependant, avec *Les Fous de Bassan*, on voit ses personnages évoluer vers des situations qui s'apparentent de plus en plus aux traditions de la grande tragédie.

Entre les plus beaux moments de la passion amoureuse d'Elisabeth d'Aulnière dans *Kamouraska* et les manoeuvres perverses de Stevens Brown qui aboutissent au viol et au meurtre de ses cousines Nora et Olivia Atkins, la distance psychologique franchie par une romancière, maîtresse souveraine des destinées qu'elle forge, est énorme. Cette distance pouvant être prise comme la mesure d'un sens de plus en plus aigu de la profondeur en littérature.

On est témoin en effet, chez Anne Hébert, d'une descente dans le noir, ou mieux, d'une exploration du mal comparable à celle du plus grand Mauriac: celui de *Thérèse Desqueyroux* (1927) et de *La fin de la nuit* (1935). La nuit des années vingt et

trente n'était certes pas la même que celle des années quatre-vingt. Pour ce qui est d'Anne Hébert, et revenant à *Kamouraska*, il n'y avait déjà en 1970 que très peu d'espoir, en fait une simple menace d'expiation, dans le sentiment qui portait Elisabeth et son amant jusqu'aux crêtes de la passion. Quelques années se passent, et voilà que la rage de séduire et de détruire de Stevens Brown, le plus dangereux des fous de Bassan, n'est pas d'amour mais de violence et de sexualité. Elle se confondra avec la plus violente des tempêtes.

Le ciel s'étant noirci sur tous les horizons depuis l'année de publication de *Kamouraska* (1970), il était donc devenu naturel pour un écrivain doué d'un aussi sensible pouvoir d'évocation que l'est Anne Hébert qu'après avoir imaginé le double meurtre de Griffin Creek celle-ci pût concevoir en toute vraisemblance que la puissance du vent et de la mer, née d'un ensorcellement de la lune, le 31 août 1936, ne ramenât de cette nuit fatidique que de minables débris: le bracelet bleu de Nora — la plus fragile et la moins guidée des deux adolescentes —, son béret blanc et les restes d'un pauvre corps à moitié dévoré par les poissons. Quant à sa cousine Olivia (cousine dans la vie, soeur dans le martyre), il était naturel également que le sens du merveilleux de l'auteur en abandonnât le corps "au plus creux de l'océan", comme Super-vielle l'avait fait d'ailleurs dans la joie de l'imagination et le bonheur de l'écriture des années trente pour *L'enfant de la haute mer*. Laisée à "l'obscurité absolue" de la mer, "ayant payé son poids de chair et d'os aux féroces poissons lumineux", Olivia, "goutte de nuit dans la nuit", sera roulée dans les flots d'une éternité "où ni la lune ni le soleil ne peuvent plus l'atteindre". Et Stevens, ayant fini de répandre derrière lui sa traînée de malheurs, ne trouvera plus pour raconter sa saga de violence que l'a-peu-près d'une formule rituelle: "Que le sable retourne au sable".

Le noir sied bien au génie d'Anne Hébert. Le récit du crime de Stevens, dont les détails sont répartis sur trois ou quatre chapitres, est l'élément essentiel de la structure de l'ensemble du roman. Autour de cette action se cristallisent toutes les fautes des habitants de Griffin Creek. Ils y sont engagés au point qu'il nous semble que Dieu seul a pu savoir où, dans les rapports entre parents, a fini la complicité et commencé l'innocence. En effet quelle que soit la noirceur de l'horizon romanesque de l'auteur, elle sait y insuffler et y maintenir une atmosphère si riche et si discrète en spiritualité que le moindre regard, le geste le plus légèrement esquissé, le mot à peine murmuré y laisse l'empreinte d'un poids moral à déterminer.

Il y a chez elle, comme chez les grands romanciers chrétiens que nous connaissons le mieux, Julien Green, Bernanos et Mauriac, de véritables pouvoirs de visionnaire. Daniel-Rops a vu très loin dans notre temps — bien avant la bombe atomique et autres ferrailles —, quand il a écrit qu'«Au déchaînement de la matière correspond le débridement des instincts et des violences».

Ce sont précisément des variations sur ce débridement qu'elle a mises en action, après 1970, dans ses romans. Mais ce qu'il y a d'important pour son génie et pour l'intérêt de la lecture, c'est qu'elle ait pensé à rechercher les racines de la nouvelle violence dans une violence antique qui avait nom tragédie. Pâturage d'intelligents scolastes dans l'Occident médiéval, l'antique violence n'était plus, depuis ses derniers éclats dans les sortilèges raciniens, que plaisir d'humanistes brillants et souvent désabusés. Que ne pourrait-on dire du désabusement de Giraudoux?

Anne Hébert elle, après avoir médité sur les plus anciennes techniques du traitement littéraire de la violence, et compris comment les maîtres modernes de la littérature des profondeurs s'approchaient d'une manière entièrement renouvelée de ce vieux

thème, a imaginé de remettre aux habitants d'un village canadien de la côte atlantique le sort d'un extraordinaire réseau de sentiments et de passions, de rêves et de délires, de pulsions et d'instincts, de vertus et de vices, où devait s'exprimer, dans son authenticité originelle, ce qu'on peut appeler la violence d'aujourd'hui. Et elle a créé des personnages inoubliables: Stevens Brown, le meurtrier, son frère Perceval, le demi-idiot, le pasteur Jones, chef de la tribu de Griffin Creek, un homme distrait de sa Bible par la naissante beauté de la jeune Nora Atkins, sa nièce, et par l'impatiente virginité d'Olivia, son autre nièce, Irène Jones, sa femme qui se pend, on ne sait si c'est par dégoût ou jalousie, Maureen, qui ne veut plus que ses nuits de veuvage se perdent dans la solitude. Nora, en définitive, sera l'héritière fébrile des frais et purs désirs de la première Ève et Olivia, nouvelle Antigone, finira comme Ophélie.

Avec quelle science de la composition, quelle connaissance des ressources de la parole, et quelle précision du regard intérieur Anne Hébert n'a-t-elle pas orienté ces destinées jusqu'à leur complet accomplissement. Pour savoir plonger dans ces abîmes et ne pas s'y perdre il faut certainement une grâce: celle d'avoir été "choisie". C'est qu'à l'origine l'écrivain avait reçu "mission du feu et de la brûlure".

À la base de ce tempérament littéraire il y a, je crois, un principe permanent d'animation, de dynamisme fonctionnel qui permet d'expliquer globalement son oeuvre: le principe de continuité. Ce n'est peut-être là qu'une forme profane de la vieille et sainte vertu de fidélité: "le don de fidélité", comme l'a justement nommée Éthier-Blais dans *Les pays étrangers*. Ainsi, un besoin instinctif de continuité a-t-il pu amener l'auteur des *Fous de Bassan* à interpréter, dans le sens de l'antique conception de la fatalité, le destin de cette complexe famille de notre temps, isolée dans un village du bout du monde, et confrontée à des forces de

destruction analogues à celles qui exterminèrent, dans l'imaginaire grec, les Atrides et les Tyndarides.

Les qualités de composition et de style du roman qui valut le "Fémina" à Anne Hébert appartiennent sans aucun doute à la même perspective de continuité. *Kamouraska* avec la périodicité de la course du cheval noir entre le lieu de l'amour et de la désespérance et celui du meurtre avait superbement démontré ce que le retour d'un même phénomène pouvait apporter de cohésion fonctionnelle à une histoire. Cette fois, dans les *Fous de Bassan*, c'est le mouvement lourd et lent, le mouvement toujours repris du vent, de la lune et de la mer qui soulève les âmes et entraîne les corps. Avant le meurtre presque sacrificiel de Nora et d'Olivia, Stevens et ses deux victimes s'immobilisent un moment devant un "océan ensorcelé par la lune" et entraîné par le vent. Enfin, qu'on se rappelle la mort d'Olivia, éternelle proie d'un océan éternellement brassé par la mer.

Dans ce livre donc, tout ce qui vit et tout ce qui meurt a droit à une réponse. Pas de bruit, et de question sans réponse, pas de geste dont la signification n'apparaisse à quelque tournant et, hélas, pas de meurtre sans victime: "un sacrement de sel à son flanc ouvert", disait déjà Anne Hébert dans *Le Tombeau des rois* en pensant peut-être à Nora et Olivia Atkins. En somme, l'oeuvre très belle et solidement structurée d'un écrivain au sommet de son talent.

L'auteur des *Fous de Bassan* y a "touché le fond de ce qui était scellé". Ces mots de Pieyre de Mandiargues lui conviennent parfaitement.

## UNE GRANDE AMITIÉ

Julien Green - Jacques Maritain  
Correspondance 1926-1972  
Gallimard (Col. *Idées*)

Paul Beaulieu

Quel mystérieux point de convergence que celui où se croisent deux cheminements qui semblaient devoir se dérouler parallèlement, donc nullement appelés à se fusionner dans une même route! D'un côté le philosophe totalement transparent dans sa foi et de l'autre le romancier hanté par la vision d'un monde opaque que bloquent les séquelles d'un puritanisme hérité du milieu familial issu du Sud des États-Unis, religiosité qui avait baigné les années troubles d'adolescence et de jeunesse. Dans son *Journal* Julien Green met à jour l'influence dominatrice d'une mère qui, par stricte fidélité à ses croyances anglicanes et aux leçons de la Bible, maintenait fermement son fils dans la crainte du Dieu Vengeur.

Une amitié de près de cinquante ans, voilà ce qu'évoque cette correspondance. D'abord publié en 1979 chez Plon, Gallimard vient de le reprendre dans sa collection: *Idées*, ce précieux document décrit la rencontre, sous le signe de la littérature romanesque, de deux êtres que séparent fondamentalement des

questions morales, mais que rapproche la quête d'une intégrité spirituelle, même si elle est moins structurée chez l'un que chez l'autre, le romancier ne possédant pas un degré équivalent de formation philosophique et théologique. Planaient cependant, lors de cette prise de contact, les réminiscences d'un petit livre chargé de passion — le premier qu'ait publié Julien Green: *Pamphlet contre les catholiques de France*. Porteuse des exigences surnaturelles outrancières du jeune néophyte, la brochure signée d'un pseudonyme, Théophile Delaporte, avait laissé des traces chez ses quelques rares lecteurs, lecteurs soucieux toutefois de suivre ces signes jusqu'à leurs aboutissements. L'un de ces lecteurs était Jacques Maritain. Aussi les échanges prirent-ils graduellement une tournure personnelle, presque confidentielle, s'attaquant à l'essentiel, au substantiel. Dans son texte d'introduction à la *Correspondance*, Julien Green en décrit l'orientation:

Je me trouvais devant un de ces hommes qui font l'effet d'être venus d'ailleurs. Cela tenait à ce qu'il n'hésitait pas à m'entretenir d'emblée de Dieu, des rapports de notre âme avec lui et du respect qu'il avait pour elle et pour sa mystérieuse liberté. Jamais on ne m'avait tenu un langage d'une autorité aussi pleine de mansuétude et, pour quoi ne pas le dire, aussi pleine d'amour. C'était là le don qui faisait de lui un être à mes yeux unique. (p.43)

On devine que le dialogue se déroulera selon des rapports de directeur à dirigé, Julien Green étant quémendeur et Jacques Maritain dégageant les grandes lignes de la solution.

La correspondance nous initie à l'oeuvre du jeune romancier à partir de ses débuts — il venait de publier en 1926 son premier roman: *Mont-Cinère* — et se poursuit jusqu'à *Ce qui reste de soir*, IXe volume du *Journal*, paru en 1972, moins d'un an avant la mort du philosophe. Frappé par l'originalité de ce nouveau talent, Jacques Maritain qui dirigeait chez Plon, avec Stanis-

las Fumet, la collection: *Le Roseau d'Or*, y attira Julien Green qui y publia d'abord une nouvelle: *La Traversée inutile*, bientôt suivie de deux de ses grands romans: *Adrienne Mesurat* et *Léviathan*. Au cours des années se déroulent l'évolution des écrits romanesques, la rédaction laborieuse, faite de biffures et d'ajouts, de ces notes indiscretes dans leur totale franchise qui forment le *Journal*, composante capitale de son oeuvre et enfin les trois livres autobiographiques. Quant aux ouvrages du philosophe thomiste les mentions qui s'y trouvent rejoignent dans leurs incidences la recherche de Julien Green.

Dans ses missives, Julien Green entretient longuement son correspondant de ses écrits, non comme objets de littérature, car, dans son optique, la littérature ne saurait nullement être dissociée du réel. Ses réflexions sur l'acte d'écriture le poussent à en sonder l'essence même et l'amènent à dégager un axiome fondamental: l'écrivain, entité indivisible, est appelé à un engagement personnel entier: corps et âme. Cette proposition à laquelle il donnera sa pleine adhésion, avec les conséquences qu'elle entraîne, se reflètera dans son oeuvre par une fidélité sans faille à son moi et par une conscience aiguë de sa responsabilité à l'égard d'autrui.

Les interrogations viennent du côté du romancier, et l'une d'elles répétée avec insistance tant elle est à ses yeux essentielle et à laquelle la réponse n'est jamais complète a trait à la création littéraire, plus spécifiquement au roman. Le romancier peut-il honnêtement pratiquer le dédoublement et ainsi se désolidariser de ses personnages? Sa source d'inspiration doit-elle, selon la formule chère à François Mauriac, être purifiée du péché? Peut-on dénouer avec meilleure connaissance le noeud du problème, trouver termes plus expressifs que ceux employés par celui qui le vit dans sa pratique de romancier? Prenant à rebours le roman édifiant écrit par un religieux, Julien Green, dans un souci d'honnêteté intellectuelle, n'hésite pas à garder ses

distances à l'égard de la thèse de Mauriac, conscient des risques de sa prise de position:

Son livre (du religieux) qui est fait avec beaucoup de soin n'est que du blanc sur du blanc. La source a été purifiée. Je ne dis pas, vous le pensez bien, qu'il faille vivre dans le péché pour écrire des romans! Cependant je crois fermement que ce genre de livre est le fruit du péché et que là où il n'y a pas de péché, il ne peut y avoir de roman. De là vient qu'un roman est presque toujours une confession, souvent à l'insu de l'auteur qui se livre au grand jour en croyant se cacher derrière ses personnages, alors que ses personnages ne sont pas autre chose que lui-même. Mais je sais que nous sommes d'accord sur tous ces points. Il y a, et ceci est d'une grande importance pour le roman, une disposition intérieure à se laisser mener, pousser par la grâce même quand on écrit les romans qui peuvent sembler les plus effroyables et dont j'espère que Dieu se sert, de même que la tentation existe de se laisser guider la main par l'ennemi qui ne désarmera jamais et qui sait merveilleusement ce qu'il faut faire pour que l'oeuvre incline de son côté. Il excelle, cela est triste à dire, dans le genre édifiant. (p. 182)

Une franchise aussi brutale face au pré-requis de la création romanesque présupposait-elle une mise à nu d'options d'ordre personnel? Comment les concilier avec les menaces de l'Évangile à l'encontre de ceux par qui le scandale arrive?

Nature foncièrement scrupuleuse, Julien Green éprouvait un besoin impérieux d'être rassuré sur les remous que provoquaient ses romans, particulièrement au sein des milieux chrétiens pusillanimes. Aussi dès la publication de l'un de ses récits s'empressait-il d'interroger Jacques Maritain. Cette démarche suscitait de la part de ce dernier des commentaires non seule-

ment sur la qualité littéraire, mais davantage sur la signification morale et religieuse du comportement de personnages écartelés entre la poursuite du plaisir charnel et des aspirations de pureté. De ces remarques se dégage une somme de considérations sur les problèmes complexes qui affrontent le romancier chrétien : contraintes dans la liberté d'expression imposées par ses croyances ou affranchissement de l'Art aux normes conventionnelles.

Cette appréhension tourmentée s'exprime avec plus de force encore dans les échanges au sujet des ouvrages autobiographiques du romancier dans lesquels il raconte les expériences de "sa malheureuse jeunesse". Il s'en confie au philosophe chrétien se demandant "si l'on comprendra que j'ai voulu dire la vérité sans tricher". (p. 254) Et Maritain de le rassurer en soulignant que dans *Partir avant le jour*, au-delà de l'extraordinaire talent de l'écrivain, il trouve "l'esprit d'enfance, et l'amour et la révérence pour les âmes, qui font la lumière, où tout cela est dit. En vous lisant il me semblait entrevoir un peu dans quelle lumière les anges voient les misères de la chair dans notre pauvre humanité. Ce n'est nullement une question de vocabulaire et de langage (un langage parfaitement pur peut être employé à blesser et à salir l'âme). C'est une question de lumière intérieure, — de grâce et de charité". (pp. 218-219) Dans *Mille chemins ouverts* se manifeste "cette sincérité dont Gide parlait tant, et qu'il n'a jamais pu atteindre, elle est là, extraordinairement authentique, et purifiante, et pureté elle-même, — parce qu'elle procède du Saint-Esprit et de ses dons (je dirais dons de Science, de Conseil, de Crainte...) Merci de nous avoir donné ces trésors." (p. 243) Certes, ces appréciations apportaient à Julien Green la sérénité, mais ne faisaient pas complètement disparaître ses doutes sur la réception que pourrait accorder à cette chronique intime un public moins éclairé. Aussi veut-il expliquer pourquoi il a publié *Terre lointaine*, ouvrage dans lequel la confession de certains pen-

chants d'ordre personnel atteint un point extrême qui se confond avec l'indiscrétion ou la provocation: "J'ai voulu dire toute la vérité de la façon la plus simple et, je l'espère, la plus facilement admissible. En tout cas, il n'y aura plus de malentendu sur mon compte. On pourrait me demander pourquoi j'ai écrit ce livre. A quoi je répondrais que je m'y suis senti irrésistiblement poussé. Il m'en a coûté, sans doute, mais j'espère que du bien en sortira". (p. 251)

Ici Jacques Maritain s'exprime avec un enthousiasme sans réticence:

C'est un livre admirable, dont l'extraordinaire sincérité a des sources divines, — en même temps il est d'une réserve, d'une pureté inviolables; et on sent d'une façon presque douloureuse en vertu de quelle charité — pour Dieu et pour le prochain — vous vous êtes ainsi donné, livré. Votre Ange gardien a écrit le livre avec vous. Je ne sais ce que les gens vous diront, — pour moi ce qui ressort avant tout de ces souvenirs, c'est la force du témoignage religieux que vous portez, et c'est la grandeur de l'amour de Dieu pour vous et de sa protection sur toute votre vie, selon ses voies infiniment mystérieuses. Toutes ces choses dont vous avez si cruellement souffert, on dirait que c'est un léger voile qu'il a placé devant vos yeux, avec une espèce de tendresse un peu ironique, pour faire à votre insu son travail au fond de votre âme, un travail merveilleux, et vous mener là où depuis toujours il vous a voulu. Béni soit-il. (pp. 256-257)

Dans ses jugements sur des questions aussi épineuses, jugements qui débordent le cadre de la critique littéraire pour aborder discrètement un domaine privé, Maritain fait montre de beaucoup de doigté, mais demeure ferme sur l'intégrité des principes moraux et religieux, ainsi que le montrent de sérieuses

réerves sur la portée de quelques romans. Dans *Varouna* la limpidité lui semble compromise par l'explication de la destinée humaine proposée par la philosophie hindoue qui attirait Julien Green lorsqu'il commença la rédaction de ce roman. De même le climat surréaliste qui prédomine dans *Le Visionnaire* n'est pas sans inquiéter le philosophe chrétien qui craint, ainsi que le note le romancier dans son *Journal*, que l'oeuvre "ne verse tout entière dans le rêve". (p. 20) Celui qui réclamait de son interlocuteur une totale franchise avoue qu'il le voyait comme "un guerrier en armure". (p. 43)

L'ampleur et l'intimité des rapports entre les deux écrivains trouvent leur entière dimension par les rapprochements avec les commentaires que consignait Julien Green dans son *Journal*; en termes chaleureux il confesse l'enrichissement que lui vaut cette amitié d'élection et laisse libre cours à ses sentiments de reconnaissance.

Un aspect des plus émouvants de cette correspondance, c'est ce qu'elle révèle sur Raïssa Maritain. Sa présence toute de discrétion au cours de sa vie, ceux qui ont lu ses poèmes de facture moderne et empreints de mysticisme: *Lettre de Nuit*, *La Vie Donnée*, cette fresque en deux volumes: *Les Grandes Amitiés*, qui fait revivre une pléiade de penseurs et d'écrivains, tels Henri Bergson, Léon Bloy, Péguy, Psichari, compagnons des Maritain dans leur recherche de la vérité, ou ses opuscules sur des sujets variés qui témoignent d'une vaste culture philosophique et artistique: *La Conscience Morale et l'état de nature*, *Marc Chagall*, sans oublier le petit traité sur *De la Vie d'Oraison* qu'elle signa conjointement avec son mari, ont pu entrevoir la richesse intérieure qui l'habitait. Dans ces missives sa personnalité se manifeste de façon plus sensible, alors que Jacques Maritain, après la mort de son épouse le 4 novembre 1960, lève le voile sur une vie intense en conviant un petit nombre d'amis à la lecture de

son *Journal* publié en édition hors commerce avant d'en autoriser la publication pour le public. Dans ces pages intimes éclate la fortitude de cette femme d'apparence si fragile qui puisait sa force dans la méditation et la contemplation des mystères surnaturels.

Les dernières années de la correspondance montrent un Maritain quelque peu déconcerté par des transformations qu'il juge radicales et mal digérées; ne modifient-elles pas, selon lui, tant l'esprit que le visage de l'Église catholique sous la poussée des réformes prônées par le Concile.

Nous sommes, confie-t-il le 13 février 1964 à un Julien Green non moins inquiet, au sein d'un mystère extraordinaire. Cette espèce de lâchez-tout de Jean XXIII était tout à fait nécessaire, mais quels risques en même temps. Pauvre Paul VI. Tout ce qui est *professionnellement* intellectuel (professeurs, universités, séminaires) me paraît ou gâté ou dans une position très dangereuse. Une certaine exégèse est devenue folle et stupide. Il y a un nouveau modernisme tout fier et guilleret qui me paraît plus grave que celui du temps de Pie X. (C'était quand même un drôle de spectacle que tous ces évêques du Concile — l'Église enseignante — flanqués chacun d'*experts*, professeurs, érudits et pédants de l'Église enseignée, dont un bon nombre déraillent intellectuellement et dont presque aucun n'a de *sagesse*. Eh bien, c'est au milieu de ce tohu-bohu que se fait l'oeuvre du Saint-Esprit. (p. 237)

Ce malaise intellectuel s'est exprimé avec une verve mordante peu commune chez Maritain dans un de ses tout derniers livres: *Le Paysan de la Garonne*, publié en 1966, dont certaines propositions ont divisé les amis du philosophe. Quelques jugements antérieurs consignés dans ses lettres sur des

personnalités qui jouaient un rôle déterminant dans cet effort d'approfondissement de la pensée chrétienne frisent la partialité ou tout au moins semblent une expression de l'agacement ressenti face à l'accueil chaleureux que recevaient les thèses nouvelles. Nous ne retiendrons que deux exemples dont le ton est particulièrement acerbe, ce qui est peu fréquent chez lui. Parlant du pèlerinage de Paul VI en Terre-Sainte en 1964, Maritain esquisse un parallèle peu flatteur avec son prédécesseur :

Mais il (Paul VI) réfléchit avec prudence et scrupule, cherchant toujours la plus parfaite exactitude, alors que Jean XXIII suivait les impulsions d'un instinct de paysan italien plein d'intuitions à la fois poétiques, cyniques et saintes. (13 février 1964, p. 238)

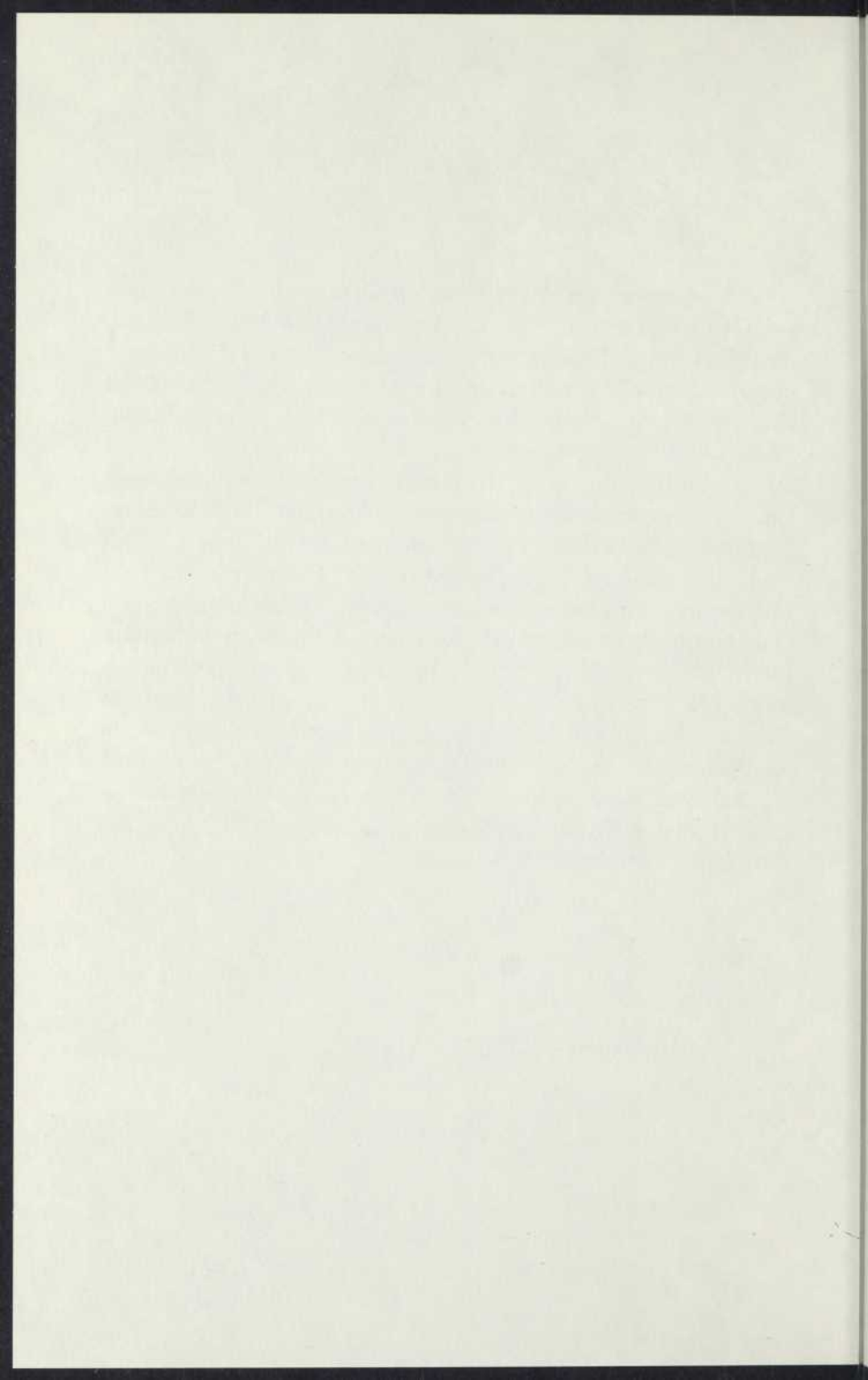
Quelques années plus tard, en juillet 1966, à l'occasion de la publication de la *Correspondance* du père Surin, pour laquelle Julien Green avait écrit une préface, Jacques Maritain établit un rapprochement entre le grand mystique et Teilhard de Chardin :

Il me suffit d'une phrase de Surin pour être sûr de sa sainteté. (J'avoue que c'est le contraire avec Teilhard). (Je veux dire qu'une seule phrase de lui suffit à montrer qu'il était un dangereux et ambitieux rêveur.) (p. 261)

Ces positions négatives envers l'évolution de la pensée chrétienne — est-ce le poids des années ou la lassitude face à l'incompréhension que rencontre son action philosophique, ce qui lui arrache cette plainte : "Vous savez, écrit-il le 28 juillet 1962 à son ami, que j'ai beaucoup d'ennemis" — ne peuvent faire oublier les lumineuses leçons de *Primauté du spirituel*, ni la ferveur inspiratrice d'*Humanisme intégral*, ni ses ouvrages sur des questions d'actualité brûlantes : *Questions de conscience*, *Les Droits de l'Homme et la Loi Naturelle* dans lesquels il se porte à la défense des droits politiques de la personne humaine, ni ses plaidoyers pour expliquer le mystère d'Israël. Autant de coups de

sonde en l'avenir, autant de perspectives nouvelles et audacieuses. Grâce à la vision et à la hardiesse de la pensée de Maritain, des idées qui, à l'époque où elles furent énoncées, allaient à contre-courant de positions de triomphalisme intellectuel et spirituel, sont maintenant un ferment au sein du patrimoine commun.

La réédition de la *Correspondance* qui coïncidait avec l'année du centenaire de la naissance de Maritain, 1882, confirme la grandeur d'une figure de proue animée par une attitude d'accueil, une générosité de partage dont ont bénéficié, tant en Europe qu'en Amérique, des générations de jeunes intellectuels à la recherche de leur propre dépassement. Même si sa perception philosophique semble dépassée et ne pas répondre complètement à la crise morale et religieuse qui perturbe les hommes d'aujourd'hui, une évidence demeure: l'absence d'êtres de la qualité humaine et spirituelle d'un Jacques Maritain, qui a trouvé son achèvement dans un refuge de total dépouillement par sa prise d'habit chez les Petits Frères de Jésus en 1970, se fait terriblement sentir.



## NOS COLLABORATEURS

PAUL BEAULIEU: voir volume 41 des *Écrits*.

JACQUES BRAULT: études de philosophie à Montréal et en France, professeur à l'université de Montréal, rattaché à l'Institut d'études médiévales. Ses oeuvres poétiques: *Mémoire, La poésie ce matin, Poèmes des quatre côtés, En-dessous l'admirable* le placent d'emblée parmi les poètes contemporains de premier plan. Remarquable essayiste il a publié *Chemin faisant* dans lequel il étudie Grandbois, Saint-Denys Garneau, Miron, Juan Garcia. Co-auteur de l'édition critique des oeuvres de Saint-Denys Garneau. Collaborateur à de nombreuses revues et à des émissions radiophoniques. Il a reçu en 1979 le Prix Duvernay pour l'ensemble de son oeuvre.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY: a collaboré au *Guide culturel du Québec* (Boréal Express) ainsi qu'aux revues: *Études françaises, Jeu et Voix et images*.

JEAN-PIERRE DUQUETTE: secrétaire général de l'Académie canadienne-française, professeur de littérature française et québécoise à l'université McGill; est l'auteur de *Flaubert ou l'architecture du vide* (Les Presses de l'université de Montréal, 1972), *Germaine Guèvremont: une route, une maison* (Les Presses de l'université de Montréal, 1973), et *Fernand Leduc* (Coll. Arts d'aujourd'hui, Hurtubise HMH, 1980) A paraître: *Colette, l'amour de l'amour*. Il a également publié des chroniques et des articles dans *Liberté, Voix et images, Études françaises, Livres et auteurs québécois, la Revue d'Histoire Littéraire de la France et Vie des Arts*.

CYRILLE FELTEAU: journaliste à la retraite après trente-cinq années de métier successivement à l'*Action catholique* de Québec, au *Soleil*, à *La Presse* où il a été chroniqueur, reporter politique et éditorialiste; durant deux ans, correspondant du *Monde* pour le Canada. Ancien collaborateur des revues *Regards et Culture*. Co-auteur: *1960-1975 - Une certaine révolution tranquille*, publié par *La Presse* en 1975; *Les moulins à eau de la vallée du Saint-Laurent*, Édit. de l'Homme, 1978. Travaille à la rédaction d'une histoire du journal *La Presse* en deux tomes, dont le premier (1884-1915) devrait paraître à l'automne de 1983, un avant avant le centenaire de ce quotidien.

RENÉ GARNEAU: voir volume 43 des *Écrits*.

PIERRE LAMARRE: voir volume 46 des *Écrits*.

JEAN LE MOYNE: voir volume 46 des *Écrits*.

ANDRÉ PAUL: a collaboré à quelques périodiques québécois: *Liberté*, *La Nouvelle Barre du jour*, *Estuaire*, *Le Magazine Ovo*. Il enseigne la littérature et la linguistique au Cégep de Sorel-Tracy.

MARIO PELLETIER: voir volume 46 des *Écrits*.

ANDRÉ RICARD: a poursuivi des études en lettres à l'université Laval et en art dramatique au Conservatoire. A été metteur en scène avant d'écrire pour le théâtre: *La Vie exemplaire d'Alcide Ier, le pharamineux, et de sa proche descendance*; *La Gloire des filles à Magloire*; *Le casino voleur*; *Tir à blanc*; pièces publiées chez Leméac. A signé deux traductions: *Oh! quand j'entends chanter...* (Absurd person singular) du dramaturge anglais Alan Ayckbourn, et *Les Sorcières de Salem* (The Crucible) d'Arthur Miller. Est l'auteur d'oeuvres dramatiques pour la radio, la télévision et le cinéma.

LOUIS JOSEPH TASSÉ: termine une maîtrise en études françaises à l'université de Montréal. Il collabore au journal de cette université: le *Continuum*: textes de création, critiques de théâtre et de spectacles de variétés. Simultanément il participe à une série d'émissions télévisées: "les rendez-vous d'Alain", enregistrées par l'O.R.T.E. (Office de radio-télévision étudiante) où il tient une chronique de théâtre et de littérature. Il travaille actuellement à l'écriture d'un cycle de poèmes ayant pour thèmes la voix et l'air.

PAUL TOUPIN: études au collège Jean-de-Brébeuf de Montréal, à la Sorbonne et à l'université Columbia. Successivement journaliste, attaché au Conseil des arts du Canada, professeur de littérature à l'université de Sherbrooke et au collège Loyola, devenu l'université Concordia, est docteur ès lettres de l'université d'Aix-en-Provence et a été membre de l'Académie canadienne-française. Lauréat du Prix de littérature de la province de Québec en 1952, a obtenu un prix de l'Académie française en 1960 avec *Souvenirs pour demain* (meilleur ouvrage écrit en français par un étranger) et, la même année, le Prix du gouverneur général. Auteur d'une douzaine d'ouvrages—récits de voyage en Espagne, pièces de théâtre, biographie de Berthelot Brunet, romans, essais, souvenirs—, il a collaboré à plusieurs revues littéraires et beaucoup écrit pour la radio-télévision.

## TABLE DES MATIÈRES

Jean LE MOYNE	Le jour unanime	7
Paul BEAULIEU	Une rencontre privilégiée	19
Jean-Pierre DUQUETTE	La fatalité de l'amour chez Colette	37
André RICARD	La Pietà de Koartac	63
Cyrille FELTEAU	Aspects de l'histoire de la presse canadienne de langue française au XVIII <sup>e</sup> et au XIX <sup>e</sup> siècles	89
Paul TOUPIN	Un retour d'âge	109

### LECTURE À PLUSIEURS VOIX

	<i>Alcools</i> maintenant	122
Pierre LAMARRE	L'éstrangeté d' <i>Alcools</i>	123
Jean-François CHASSAY	<i>Zone</i> critique: Entre la Tour Eiffel et le christianisme	131
Louis Joseph TASSÉ	Vers <i>Alcools</i>	135
André Paul	Deux intuitions	142
Jacques BRAULT	Dérives	147

### CHRONIQUES

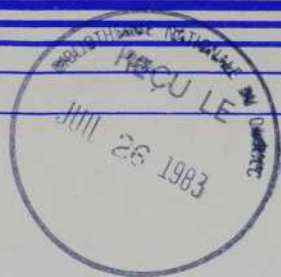
René GARNEAU	"Les Pays étrangers" Un humanisme nostalgique	159
Mario PELLETIER	F.R. Scott, témoin de son temps	171
René GARNEAU	Les Fous de Bassan	177
Paul BEAULIEU	Une grande amitié	182
Nos Collaborateurs		193

*Composé en  
Times, corps 11 sur 13  
aux ateliers  
Typo Graphica 2000 Inc.  
cet ouvrage a été achevé d'imprimer  
sur les presses de  
L'Imprimerie 999  
de Montréal  
le seize  
du mois de mars  
Mil neuf cent quatre-vingt trois*

*Imprimé au Canada  
Printed in Canada*







1812



