

Section 6. LE ROMAN DU TERROIR⁹¹

Dans l'histoire littéraire du Québec, le roman du terroir, aussi appelé roman régionaliste ou roman de mœurs paysannes, décrit, comme le roman rustique en France, la réalité campagnarde ou rurale. Le cadre géographique où il se déroule est la campagne, perçue comme un lieu privilégié, idéalisé, rédempteur, qui assure bonheur et prospérité à celui qui accepte d'y vivre. Cet espace fermé est presque toujours opposé, dans ce genre de roman, à un autre espace, ouvert celui-là, la ville, associée à un lieu de perte, à un autre du vice et de la dépravation qui conduit à l'échec celui qui se réfugie dans ce véritable enfer.

Font partie du roman du terroir trois catégories de romans. Le *roman de colonisation* raconte l'établissement de nouveaux colons dans les régions neuves et inexplorées, récemment ouvertes au défrichement et à l'agriculture. Le *roman de la terre paternelle*, dit aussi *de la fidélité*, pose ouvertement le problème de la succession sur la terre ancestrale. Quant au *roman agriculturiste*, il est essentiellement une œuvre de propagande car il défend une thèse : le salut économique et social de la race canadienne-française par l'agriculture. « Emparons-nous du sol et restons chez nous ! », telle pourrait être sa devise.

Essayons d'y voir plus clair en nous attardant à quelques représentants de l'un et l'autre de ces genres et en dégagant pour chacun les principales caractéristiques.

1. Le roman de colonisation

Le roman de colonisation a pour objet la conquête des vastes espaces du territoire canadien-français. Les premiers habitants se sont établis le long des deux rives du Saint-Laurent. En pratiquant la méthode du morcellement des terres, ils ont pu établir un à un leurs nombreux descendants. Une telle politique a cependant vite atteint ses limites. Incapables de prospérer sur des terres devenues trop petites, des groupes de colons sont contraints d'émigrer à l'intérieur des terres et de conquérir de nouveaux espaces où ils pourront établir sans aucune difficulté leurs enfants et, surtout, les garder au pays au lieu d'aller grossir la main-d'œuvre à l'étranger, aux États-Unis en particulier.

Charles Guérin⁹² (1853) de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau et, surtout, Jean Rivard, le *défricheur*⁹³ (1862) et Jean Rivard, *économiste*⁹⁴ (1864) d'Antoine Gérin-Lajoie sont les premières œuvres à vanter les mérites de la colonisation sur des terres neuves afin de perpétuer la race canadienne-française, d'assurer son avenir. Les héros, Charles Guérin et Jean Rivard, qui donnent leur titre respectif aux romans, sont tous deux confrontés, pendant ou au terme de leurs études, à l'encombrement des professions libérales et à la politique du morcellement des terres ancestrales. Ils voient l'avenir de la jeunesse de leur pays dans l'établissement sur des terres inexplorées, dans des cantons éloignés, en dehors des seigneuries, qui ont retardé, selon certains commentateurs et historiens, le peuplement de la colonie et le développement de l'agriculture.

91. Aurélien Boivin.

92. Charles Guérin. *Roman de mœurs canadiennes*. Montréal, G. H. Cherrier, des Presses à vapeur de John Lovell, 1853 ; édition présentée et annotée par Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1978. (Collection du Nénuphar). C'est toujours l'édition la plus récente que nous citons.

93. Jean Rivard, *le défricheur. Récit de la vie réelle*, dans *les Soirées canadiennes*, vol. II (1862), p. 65-319. Postface de René Dionne, Montréal, Hurtubise HMH, 1977.

94. Jean Rivard, *économiste*, dans *le Foyer canadien*, vol. II (1864), p. 15-371. Postface de René Dionne, *op. cit.*,

Conscient que plusieurs jeunes de son entourage sont « sur le point d'émigrer à l'étranger » (p. 349), de s'exiler aux États-Unis ou de s'enrôler pour les compagnies pelletières dans les pays d'en haut, le héros de Chauveau, investi d'une mission, convoque à la sortie de la messe dominicale « les futurs déserteurs » et il leur fait

un magnifique sermon en trois points sur la lâcheté qu'il y avait d'abandonner son pays, sur les dangers que l'on courait de perdre sa foi et ses mœurs à l'étranger, sur l'avantage et le patriotisme de fonder de nouveaux établissements sur les terres fertiles de notre propre pays (p. 349).

Il prêche d'exemple et se transforme en véritable chef : il renonce à ses études de droit, forme avec quelques actionnaires, dont son ami Jacques Lebrun, « une petite société pour l'établissement [sur] des terres incultes de la seigneurie et du township voisin » (p. 350). Il devient bientôt l'une des personnes les plus respectées et les plus en vue d'une paroisse florissante dont le pasteur n'est nul autre que son frère Pierre.

Sa réputation d'homme de bon conseil s'est répandue au loin dans les autres paroisses, et l'on parle fortement de lui déférer la députation au prochain parlement (p. 357).

Jean Rivard, lui, accédera à l'Assemblée législative, car il a bien mérité de son pays, de sa région et de tous les siens. Chevalier sans peur et sans reproche, le héros de Gérin-Lajoie, à la mort de son père, renonce à ses études au Séminaire de Nicolet et, au lieu de prendre la relève sur la terre ancestrale, morcelée, il décide d'aller s'établir dans le canton de Bristol qu'il défriche au prix d'intenses labeurs et de nombreux sacrifices. Il y amène bientôt Louise Routier, son épouse, dans un foyer confortable, relié en un temps record à la civilisation par une route carrossable que le gouvernement a accepté de construire pour encourager la colonisation (exaltée dans la deuxième partie, *Jean Rivard, économiste*). Grâce à cet important moyen de communication, les colons affluent dans le canton où ils assistent d'abord à l'érection d'une paroisse, Rivardville, qui deviendra rapidement prospère et, sous l'impulsion du maire, le héros, l'un des plus riches villages du Québec. Une telle réussite pousse ses concitoyens à le choisir comme leur représentant à l'Assemblée législative, poste qu'il abandonne après un premier mandat pour se consacrer à la culture de sa terre et à l'enseignement des nouvelles techniques pour rentabiliser au maximum l'exploitation agricole.

Histoire simple et vraie d'un jeune homme sans fortune, né dans une condition modeste, qui sut s'élever par son mérite, à l'indépendance de fortune et aux premiers honneurs de son pays (p. 1).

L'aventure de Jean Rivard se veut, dans l'esprit de son auteur, un témoignage, une preuve que l'agriculture est à la base de toute société et est l'industrie la plus productive et la plus rentable pour le genre humain. Gérin-Lajoie en est convaincu, qui incite la jeunesse instruite à s'établir sur une terre, « le moyen le plus sûr d'accroître la prospérité générale, tout en assumant le bien-être des individus » (p. 11). Pour survivre, selon le curé, qui est son porte-parole, les Canadiens français doivent prendre possession de leur propre pays et en cultiver la terre, avant que d'autres, des étrangers, s'en emparent :

Devons-nous attendre que les habitants d'un autre hémisphère viennent, sous nos yeux, s'emparer de nos forêts, qu'ils viennent choisir, parmi les immenses étendues de terre qui res-

tent encore à défricher, les régions les plus fertiles, les plus riches, puis nous contenter ensuite de leurs rebuts (p. 17).

Comme son héros Jean Rivard, Gérin-Lajoie, fidèle en cela à l'idéologie de la classe dominante, croit que la colonisation est essentielle à la survie de la race canadienne-française. Sans elle, les jeunes continueront à prendre le chemin de l'exil, vers les États-Unis surtout, appauvrissant ainsi la race en la privant de leurs bras vigoureux. Quelle perte importante pour le pays qui ne peut plus compter sur une relève suffisante ! Une seule solution : à l'exil aux États-Unis ou à la ville, Gérin-Lajoie oppose l'exil à l'intérieur des terres, sur de vastes espaces qui ont échappé à la spéculation des grands propriétaires terriens. C'est, écrit René Dionne, la seule façon qui s'offre à Jean Rivard de « pallier l'encombrement des professions [libérales] et [de] contribuer à la prospérité du pays en même temps qu'au bien-être du peuple » (post face à *Jean Rivard*, p. 386). Car « l'agriculture [...] est la source la plus sûre et la plus féconde de la richesse nationale ; en plus de garantir une base économique solide à la nation en fournissant le pain quotidien de la famille agricole, elle crée des emplois en faisant surgir et prospérer les autres industries » (*ibid.* p. 386). Cela, le héros de Gérin-Lajoie l'a bien compris, qui triomphe des pires difficultés car *Jean Rivard*, c'est le roman de la réussite sociale. Les jeunes gens n'ont qu'à imiter ce jeune homme déterminé que l'élite ne manque pas de proposer comme modèle, dès la parution de l'œuvre.

La meilleure réussite de cette catégorie de romans toutefois est, sans contredit, *Maria Chapdelaine*⁹⁵ de Louis Hémon, d'abord publié en feuilleton dans le quotidien parisien *Le Temps*, en 1914, puis en volume à Montréal, en 1916, illustré de fusains du peintre québécois Suzor-Côté, et à Paris, en 1921, inaugurant la collection « les Cahiers verts », chez Grasset. Le roman a connu, par la suite, une fortune considérable, inégalée, puisqu'il fut réédité à plusieurs reprises et a été traduit dans plus de vingt langues.

À la différence des autres représentants du roman de colonisation, Louis Hémon pose le problème d'une tout autre façon. Il ne s'agit pas pour lui de dénoncer le manque de places dans les vieilles paroisses, ni l'impossibilité pour les pères de famille d'établir leurs nombreux enfants sur des terres environnantes. Le romancier brestois, qui en était à son premier contact avec le continent nord-américain, est certes fasciné par les vastes espaces du « pays de Québec » et par ce qu'il appelle

l'éternel malentendu entre deux races : les pionniers et les sédentaires, les paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile, et ces autres paysans, en qui le vaste pays sauvage avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure (p. 51).

François Paradis est un aventurier, un coureur de bois, qui a tôt fait, à la mort de son père, de se départir de la terre ancestrale à Mistassini car il n'a pas les qualités requises pour la faire fructifier, ainsi qu'il l'avoue à la mère Chapdelaine, en présence de Maria :

Oui. J'ai tout vendu. Je n'ai jamais été bon de la terre, vous savez. Travailler dans les chantiers, faire la chasse, gagner un peu d'argent de temps en temps à servir de guide ou à commercer avec les sauvages, ça, c'est mon plaisir, mais gratter toujours le même morceau de terre, d'année en année, et rester là, je n'aurais jamais pu faire ça tout mon règne, il m'aurait semblé être attaché comme un animal à un pieu (p. 50).

95. *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Montréal, J.-A. Lefebvre, éditeur, 1916, Présentation d'Aurélien Boivin, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990.

Le père Chapdelaine a lui aussi une passion pour l'aventure. Comme François Paradis, il est incapable de se fixer à demeure sur un lopin de terre, car il est « fait pour le défrichage plutôt que pour la culture » :

Cinq fois déjà depuis sa jeunesse il avait pris une concession, bâti une maison, une étable et une grange, taillé en plein bois un bien prospère ; et cinq fois il avait vendu ce bien pour s'en aller recommencer plus loin vers le nord, découragé tout à coup, perdant tout intérêt et toute ardeur une fois le premier labeur rude fini, dès que les voisins arrivaient nombreux et que le pays commençait à se peupler et à s'ouvrir. Quelques hommes le comprenaient ; les autres le trouvaient courageux, mais peu sage, et répétaient que s'il avait su se fixer quelque part, lui et les siens seraient maintenant à leur aise (p. 44).

D'ailleurs, la première à lui faire des reproches, c'est Laura, sa femme, qui rêve d'une « belle terre plane, dans une vieille paroisse, du terrain sans une souche ni un creux, [d']une bonne maison chaude toute tapissée en dedans, des animaux gras dans le clos ou à l'étable », car, selon elle, qui ne comprend pas que la magie des bois puisse exercer autant d'attrait sur des hommes, il n'y a « rien de plus plaisant et de plus aimable » que « des gens bien grésés d'instruments et qui ont la santé » (p. 50-51) pour cultiver la terre. Elle défend son choix avec conviction, en présence de Lorenzo Surprenant, qu'elle n'est pas loin de considérer comme un traître, parce qu'il a déserté la terre paternelle pour s'établir aux États-Unis, et en présence de trois émigrants français qu'elle encourage à persévérer, malgré les difficultés rencontrées sur la terre de Surprenant qu'ils ont acquise dans l'espoir d'y trouver remède à leur pénible existence à la ville. Quant à Eutrope Gagnon, le troisième prétendant au cœur de Maria, il représente le colon sédentaire, celui pour lequel la mère Chapdelaine a tant d'estime et d'admiration. Il incarne la permanence.

Le roman de Hémon a suscité de nombreuses prises de position et a donné lieu à des interprétations souvent divergentes, pour ne pas dire contradictoires. Si d'aucuns ont reproché à l'auteur d'avoir réduit les Canadiens français à un peuple de défricheurs, au début du siècle, d'autres ont vanté ses qualités exceptionnelles d'observateur et son grand souci de réalisme. La décision de Maria, l'héroïne, de rester au pays, à la suite de la mort de sa mère, et de se promettre à Eutrope, au lieu de suivre Lorenzo Surprenant aux États-Unis, est perçue par certains spécialistes comme un « suicide moral »⁹⁶ et un refus du modernisme. Pour d'autres, le choix de la jeune fille est mûrement réfléchi : elle a compris son rôle et sa décision n'est pas étrangère à sa préoccupation d'assurer la survie de sa famille et de préserver l'avenir de la race. Elle doit poursuivre sur la terre du « pays du Québec » la mission des ancêtres. Les voix, qu'elle entend à la fin du roman et que des critiques ont perçues à tort comme l'expression d'un *deus ex machina*, lui dictent sa conduite. Mais elles ont aussi, par l'interprétation qu'on en a faite, réduit considérablement la portée de l'œuvre de Hémon et ont contribué à alimenter ce qui est devenu, au cours des ans, le mythe de Maria Chapdelaine. Pensons, par exemple, à *Menaud, maître-draveur*⁹⁷ de Félix-Antoine Savard, qui ne retient du roman de Hémon que la troisième voix, celle du « pays du Québec », qui alimente le nationalisme du vieux maître-draveur et qui lui dicte sa conduite : incapable de gagner à sa cause les paysans de son village, il se réfugie dans la montagne, symbole de tout le pays qu'il entend défendre contre les envahisseurs anglophones que la voix, omniprésente dans

96. Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve, *le Mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980. [p. 61].

97. *Menaud, maître-draveur*, Québec, Librairie Garneau, 1937 ; Présentation d'André Gauthier, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1990.

homme est abandonné au charnier, symbole de l'ultime dégradation. Survient finalement le fils cadet, après une longue absence de quinze ans dans les pays d'en haut, qui rachète la terre paternelle, tombée entre les mains d'un anglophone. Il y vivra heureux avec sa jeune épouse et ses vieux parents, dont il prendra désormais soin. Au retour du fils prodigue correspond la fin des malheurs de la famille. L'ordre perturbé du monde est dès lors rétabli. Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Si l'intrigue se termine d'une façon heureuse, c'est que, précise l'auteur,

nous écrivons dans un pays où les mœurs en général sont pures et simples et que l'esquisse que nous avons essayé de faire, eût été invraisemblable et même souverainement ridicule, si elle se fût terminée par des meurtres, des emprisonnements et des suicides (p. 94).

Il condamne même les romans noirs qui connaissent tant de succès, à l'époque, non seulement au Québec mais aussi en France et en Angleterre :

Laissons aux vieux pays, que la civilisation a gâtés, leurs romans ensanglantés, peignons l'enfant du sol tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère, jouissant de l'aisance et de la fortune sans orgueil et sans ostentation, supportant avec résignation et patience les grandes adversités [...] (p. 94).

À l'imaginaire il préfère le réalisme qu'il ne manque pas d'idéaliser, aiguillant, écrit Maurice Lemire, « le roman sur la voie de l'idéalisme la plus étrange » qui « ne reflète en rien la réalité sociale et historique » (p. 8-9) du Québec. Le problème qui se posait en effet au père, c'était l'établissement de ses enfants sur des terres qui ne supportaient plus le morcellement. Ici, comme dans les romans agriculturistes, ceux de Damase Potvin en particulier, le problème surgit dès que le fils cadet décide de quitter l'univers non problématique, pour utiliser l'expression de Lukacs, reprise par Goldmann. De tels départs auraient dû, dans la réalité, laisser quelque répit au père et donner à d'autres membres de la famille la chance de s'établir sur la terre paternelle. Car la famille, dans la réalité, comptait plusieurs membres et le problème n'était pas d'assurer la succession sur la terre mais bien d'y établir tout le monde.

De plus, dans *la Terre paternelle* perce déjà le mythe de la ville corruptrice, aliénante, refuge des déshérités, lieu de toutes les misères et de tous les malheurs, aussi dénoncée par le curé dans *Jean Rivard, le défricheur*. Quel contraste avec la richesse de la campagne où le Canadien français est promis à un brillant avenir ! Au succès assuré sur la terre paternelle, le romancier oppose l'échec retentissant de quiconque se réfugie à la ville. Le père Chauvin a connu de grandes joies sur sa terre. Ses malheurs commencent le jour où il la quitte pour se réfugier d'abord au village comme rentier. Ils se poursuivent quand il s'établit dans un autre village pour y exploiter un commerce pour lequel il n'est aucunement préparé. Sa ruine le conduit à la ville, dans un minable quartier, où il exerce le métier de porteur d'eau : c'est la déchéance. Il aurait pu y mourir, avec sa femme, ce qui aurait été l'ultime dégradation. Survient le fils cadet, les poches remplies d'argent, tel un vrai chercheur d'or, qui peut racheter la terre et contribuer, selon le schéma de Claude Bremond, à l'amélioration de toute la famille après une série de déboires, qui correspondent à autant de processus de dégradation. Seul le fils aîné, en véritable sacrifice, aura à souffrir des malheurs estompés des Chauvin.

Avec *la Terre paternelle*, Patrice Lacombe est le premier à concevoir la terre comme un espace romanesque parfait, non problématique, qui assure bonheur et richesse à ceux qui

vient finalement le
rout, qui rachète le
deux avec sa jeune
le fils prodigue cor-
st dès lors rétabli.

teur,

t simples et que
souverainement
s suicidés (p. 94).

es, à l'époque, non

ylantés, peignons
tère, jouissant de
ec résignation et

er, aiguillant, écrit
qui « ne reflète en
il se posait en effet
étaient plus le mor-
Potvin en particu-
ion problématique,
éparts auraient dû,
res de la famille la
comptait plusieurs
ais bien d'y établir

ruptrice, aliénante,
aussi dénoncée par
de la campagne où
sur la terre pater-
à la ville. Le père
ent le jour où il la
ent quand il s'éta-
st aucunement pré-
e le métier de por-
, ce qui aurait été
it, tel un vrai cher-
Claude Bremond, à
vondent à autant de
affirmer des malheurs

la terre comme un
ichesse à ceux qui

l'habitant. Il est également le premier à poser clairement le problème de la succession sur la terre paternelle que l'aîné, à qui le père s'est « donné », a rapidement dilapidée. En réintégrant l'espace originel, l'univers non problématique, à la suite de sa longue incartade dans les pays d'en haut, Charles, le fils cadet, empêche la famille, cellule essentielle de la société traditionnelle, de s'effriter, de sombrer dans la déchéance totale, de connaître la honte et le déshonneur.

3. Le roman agriculturiste

Le roman agriculturiste naît seulement au début du xx^e siècle avec l'écrivain sague-néen⁹⁹ Damase Potvin qui fixe le canevas qu'imiteront par la suite une bonne vingtaine de romanciers. Dans le roman agriculturiste se pose le problème de la succession sur la terre paternelle : un père âgé veut léguer sa terre à son fils aîné mais ce dernier est attiré par le mirage de la ville. Incapable de résister à l'appel de l'inconnu, sourd aux mises en garde du curé de son village et aux pleurs de sa fiancée, il abandonne ses vieux parents éplorés, obligés souvent de vendre la terre au plus offrant, fût-il un Anglais, pour aller s'installer au vil-lage, car le fils cadet est trop jeune pour prendre la relève ou meurt dans un accident quel-conque. Si le fils ingrat, que le romancier admoneste de belle façon en intervenant dans la trame narrative, persiste dans sa décision de rester à la ville, il paie de sa vie sa sortie du monde originel après avoir connu les pires malheurs et la déchéance complète.

C'est, on l'aura reconnu, le canevas de la parabole de l'enfant prodigue : un père avait deux fils en qui il a mis tous ses espoirs. L'un est bon, il n'a pas d'histoire ; l'autre, son double, est mauvais. Ce dernier exige, un jour, sa part d'héritage et quitte le foyer. On connaît la suite. S'il n'était pas revenu, il serait mort dans la dépravation.

Telle est, en substance, l'intrigue des romans de Potvin, des œuvres à thèse qui poursui-vent une visée éminemment politique et idéologique : le salut économique et social des Canadiens français par l'agriculture. But didactique aussi, car le romancier entend montrer à la jeunesse du pays les dangers qui la guettent si elle quitte la terre paternelle pour satis-faire ses chimères.

Ainsi nous apparaît *Restons chez nous*¹⁰⁰, le premier roman de l'écrivain sague-néen. Jacques Pelletier, cultivateur à l'aise et comblé, n'a qu'un fils pour assurer la relève. Mais ce fils, Paul, est attiré par la ville. Jeanne Thérien – quel nom prédestiné –, sa fiancée en même temps que son adjuvant, ne parvient pas à le détourner de son projet. Il quitte donc la ferme pour s'établir d'abord à Montréal puis à New York où, après avoir connu le chô-mage et être devenu bouvier sur un paquebot, il meurt, privé des secours de la religion catholique et de la présence des siens. Le père est alors forcé de vendre sa terre, à un étran-ger, un Anglais de surcroît, alors que la fiancée entre au couvent. Voilà le danger qui guette la nation canadienne-française si elle ne parvient pas à garder au pays les jeunes, sa relève. Car sa mission, nous dit Potvin, n'est-elle pas de cultiver la terre et de conserver intactes et la langue et la religion des ancêtres que les déserteurs perdent à la ville ?

Dans *L'Appel de la terre*¹⁰¹, Potvin introduit une variante. Le père, Jacques Duval, a deux fils : l'un, André, est bon ; il a toutes les qualités du brave agriculteur : travailleur, hon-

99. Originaire de la région du Saguenay, rivière qui prend sa source dans le lac Saint-Jean dans les Laurentides et se jette dans le Saint-Laurent à la hauteur de Tadoussac.

100. *Restons chez nous* !, Québec, J.-Alfred Guay, 1908.

101. *L'Appel de la terre. Roman de mœurs sague-nayennes*, préface de Léon Lorrain, Québec, L'Événement, 1919.

nête, sobre, consciencieux, respectueux de l'environnement. L'autre, Paul, le mauvais, malgré la présence d'un adjuvant, la fille du cultivateur voisin, également nommée Jeanne Thérien, émigre d'abord des Grandes-Bergeronnes à Tadoussac, puis à Montréal, dès qu'il s'amourache de Blanche Davis, une jolie et élégante Anglaise. Trompé parce que la jeune fille est promise à un garçon de sa race, il connaît la misère à la ville et sombre dans l'alcoolisme. Il se relève toutefois à temps et revient à la maison paternelle, le soir de Noël, sur une terre qui réclame de plus en plus de bras pour procurer aisance et bonheur à ceux qui y travaillent.

Blanche Davis est ici, la tentatrice, véritable diablesse, qui a bien failli causer la perte du jeune instituteur Paul Duval. Heureusement que Jeanne Thérien, qui joue le rôle d'une alliée tout au long du roman, parvient, par ses prières et son exemple, à ramener son fiancé à de meilleurs sentiments et envers elle et envers la terre, cette terre fréquemment associée, dans les romans de ce genre, à une compagne, à une amante, à une épouse.

Parfois, et c'est le cas dans *la Rivière-à-Mars*¹⁰², l'un des fils meurt ; ici, le cadet, le bon, est emporté dans les tourbillons de la rivière traîtresse. Cette noyade confirme que le bon n'a pas d'histoire. L'autre fils, l'aîné, émigre à la ville où il connaît le malheur. Quant au père, il doit se résigner à vendre sa terre et à s'installer au village, à l'ombre du clocher paroissial, avec ses souvenirs, tout comme l'avait fait avant lui le père Pelletier, dans *Restons chez nous !*

Parfois, enfin, autre variante, c'est la fille qui est appelée à prendre la relève pour assurer la succession sur la terre paternelle. Dans *le Français*¹⁰³, Marguerite Morel refuse la main de son prétendant, Jacques Duval, qui veut émigrer à la ville – il le lui a avoué – pour épouser un Français que son vieux père a mis du temps à accepter. L'héroïne a compris que, si les fils du pays désertent, il faut les remplacer par d'autres, des étrangers, pourvu qu'ils parlent la même langue et pratiquent la même religion. C'est donc la paix dans l'âme que le vieux Jean-Baptiste Morel montre à sa descendance, deux enfants qu'il guide par la main dans un champ de blé, la richesse de la terre de Ville-Marie, au Témiscamingue. Comme Maria Chapdelaine, qui accepte finalement d'épouser Eutrope Gagnon, Marguerite Morel a compris toute l'importance de sa mission : sauvegarder la race canadienne-française, assurer le salut de la race par l'agriculture.

L'univers de Damase Potvin, on le voit, est idéalisé. Le romancier passe sous silence les misères et les privations que les agriculteurs (ou les colons) doivent s'imposer – et que dénonce Lorenzo Surprenant dont les propos choquent la mère Chapdelaine – pour ne s'attarder qu'à vanter les beautés de la terre. On sait que la réalité était tout autre et que les colons vivaient souvent dans une misère extrême, oubliés qu'ils étaient par les gouvernements qui les avaient déplacés, « relocalisés », en leur promettant mers et monde. De plus, la famille, dans l'œuvre de Potvin, est bien différente de la famille dans la société traditionnelle ; elle ne compte que quelques membres : Paul Pelletier est fils unique dans *Restons chez nous !* Sa fiancée, Jeanne Thérien, est fille unique, elle aussi. Quand elle décide d'entrer au couvent, elle prive son père de successeur. Car il arrive aussi que la vocation religieuse, l'entrée au couvent, voire la prêtrise (comme dans *Trente Arpens*¹⁰⁴ de Ringuet) posent le problème de la succession sur la terre paternelle. Jacques Duval, lui, a deux fils,

102. *La Rivière-à-Mars*, Montréal, les Éditions du Totem, 1934.

103. *Le Français. Roman paysan du « pays du Québec »*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925.

104. *Trente Arpens*, Paris, Flammarion, 1938.

André et Paul. Le dernier comprend à temps son rôle. Alexis Maltais dit Picoté, dans *la Rivière-à-Mars*, a, lui aussi, deux fils, dont le cadet meurt noyé. Quant à sa fille, elle épouse un journalier à l'emploi du moulin Price à Chicoutimi, incapable de s'adapter à la vie sur une ferme. Marguerite Morel, elle, est fille unique, après la mort de son frère au champ d'honneur. La patrie, elle aussi, peut réclamer des bras, et souvent les plus vigoureux.

S'il avait mis en scène une famille nombreuse, Potvin aurait, du coup, détruit la thèse qu'il entendait défendre. Avec une famille nombreuse ne se posait plus l'épineux problème de la succession. Et sans le départ du fils unique ou du fils cadet, il ne se passe plus rien : l'intrigue stagne, le roman n'est plus. Si Paul Pelletier n'est pas hanté par le désir de départ, s'il n'est pas tenté par le goût du voyage et par l'attrait de la ville, s'il reste sur la terre sagement en attendant d'épouser Jeanne et de prendre la relève de plus près, comme un bon fils, il empêche le roman de se développer. Et *Restons chez nous !* est une œuvre linéaire, d'un calme plat. De même *la Rivière-à-Mars* ou *l'Appel de la terre...*

Damase Potvin a fait école et a exercé une influence importante sur les écrivains de sa génération. Ses romans ont été imités. Mentionnons, par ordre chronologique, le *Bien paternel*¹⁰⁵ d'Antonio Huot, *la Terre*¹⁰⁶ d'Ernest Choquette, *l'Œil du phare*^{106 bis} d'Ernest Chouinard, *la Terre ancestrale*¹⁰⁷ de Louis-Philippe Côté, pour ne citer que ces titres publiés avant 1940. Parmi les romans publiés dans une période plus récente, citons *Une fille est venue*¹⁰⁸ d'Émile Gagnon, *Sur la route d'Oka*¹⁰⁹ d'Aimé Carmel, *Terres stériles*¹¹⁰ de Jean Filiatrault, *Sur la brèche*¹¹¹ de Béatrix Boily, *la Veuve*¹¹² de René Ouvrard et même *l'Attrait de la terre*¹¹³ de François Gagnon. En tout, plus d'une cinquantaine de versions, rédigées par une quarantaine d'auteurs dont Damase Potvin est le chef de file.

Force nous est de constater que le roman de la fidélité, ainsi qu'on l'a appelé aussi, ne tire pas sa révérence avec la publication de *Trente Arpents* de Ringuet ou du *Survenant*¹¹⁴ de Germaine Guèvremont. Dans ces deux derniers romans, la relève est loin d'être assurée : Euchariste Moisan meurt sur la terre de l'exil, aux États-Unis. Quant au nom des Beauchemin, il s'éteint à jamais au Chenail-du-Moine avec la mort d'Amable, victime d'un accident dans le port de Montréal, et de Didace, les deux derniers de la lignée mâle. Il semble bien, dès lors, que l'avenir de la race canadienne-française ne soit plus relié à l'idéologie terrienne. Avec la Deuxième Guerre mondiale, le roman se déplace de la campagne à la ville ; à l'idéalisme des romans du terroir succède le réalisme des romans de mœurs urbaines et des romans psychologiques, qui auront cours, après 1945¹¹⁵.

105. *Le Bien paternel*, (Nouvelle canadienne-française), Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1912.

106. *La Terre*, Montréal, la Maison de librairie Beauchemin, 1916.

106 bis. *L'œil du phare*, Québec, le Soleil, 1923.

107. *La Terre ancestrale*, roman Québec, les Éditions Marquette, 1933.

108. *Une fille est venue*, Québec, Éditions du Quartier latin, 1951.

109. *Sur la route d'Oka*, Montréal, (s.é.), 1952

110. *Terres stériles*, Québec, Institut libraire de Québec, 1953.

111. *Sur la brèche*, Montréal, Chanteclerc, 1954.

112. *La Veuve*, Montréal, les Éditions Chanteclerc, Itée, 1955.

113. *L'Attrait de la terre*, La Pocatière, l'Auteur, 1972.

114. *Le Survenant*, Éditions Beauchemin, 1955.

115. Sur le roman de cette période, on consultera Maurice Arguin, *le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

Chapitre 3 : Deux figures de l'exil, Crémazie et Nelligan¹¹⁶

Les intellectuels français (Jutard, Quesnel) qui relancent la littérature canadienne à la fin du xviii^e siècle étaient des disciples de Voltaire ou de Boileau. Un esprit didactique et moralisateur anime les *Épîtres, satires, chansons, épigrammes et autres pièces de vers* (1830) de Michel Bibaud, premier recueil du cru. Mais la situation change rapidement, l'influence romantique se manifeste en poésie comme dans les discours politiques. Les révolutions de 1830 ont plus d'impact au Québec que celle de 1789. On cite Rousseau, on se coiffe du bonnet rouge, on chante Béranger, on lit Chateaubriand et bientôt Lamennais, Lamartine, Hugo, à la fois pour leurs idées, leur sensibilité, leur style. On organise des concours de poésie sur des sujets « tirés du pays ». Le jeune poète-patriote mêle « le chevalier avec l'homme de lettres », dans un combat singulier et collectif pour la liberté. Une ode aux députés évoque la « malheureuse Irlande » pour dire aux Canadiens que

la seule existence
C'est la Liberté non la vie !

François-Xavier Garneau, qui séjourne à Londres et visite Paris entre 1831 et 1833, découvre Byron, Shelley, Lamartine, rencontre les nationalistes irlandais et polonais. De retour au Canada, « Pourquoi mon âme est-elle triste ? » se demande-t-il. Sa poésie est remplie de tempêtes, de naufrages, de ruines, d'arbres foudroyés, de contrastes entre la paix majestueuse des paysages et le rétrécissement de l'horizon politique. Le libéralisme romantique s'exacerbe de 1834 à 1837 : « Tout ou rien », « Il faut vaincre ou périr », « Mort aux tyrans ».

L'enthousiasme retombe, la colère devient mélancolie, tragédie, « vertige effroyable » après la répression militaire et politique des rébellions. On ne parle plus que d'ombres, de spectres, de cercueils, dans le pays bilingue, bicéphale, qui commence avec l'Union forcée des deux Canadas, en 1840.

Du livre du destin, ah ! notre nom s'efface

constate Joseph-Guillaume Barthe. C'est le sentiment de Garneau et de Lenoir, qui présentent le chant de mort du dernier Huron comme « un prélude à celle du Canada français¹¹⁷ ». L'angoisse, la prostration, le désespoir imprègnent tous les poèmes, qu'ils soient inspirés par l'amour, la nature ou la patrie. On marque un recul, on opère un repli stratégique vers le Passé idéalisé, la couleur locale, les objets symboliques (l'érable ou « notre fleuve antique »). L'amnésie des condamnés, le retour des déportés sont à l'origine du projet de

116. Laurent Mailhot.

117. Jeanne d'Arc Lortie, *la Poésie nationaliste au Canada français (1606-1867)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 224.

recueil annoncé, mais non réalisé, par Charles Lévesque : *Martyrs politiques du Canada*. Son frère Guillaume était au nombre des exilés (à Paris) et lui-même, veuf inconsolable, se suicidera dans les bois. Plus réaliste est Joseph Lenoir¹¹⁸ (1822-1861) qui fait rimer « empire » avec « vampire », se révolte contre les injustices sociales, les « sangsues du Peuple » ; il a aussi quelques poèmes d'amour, d'inspiration exotique.

Le thème de l'exil, omniprésent dans la chanson (« Un Canadien errant ») et la poésie, n'est pas seulement un salut, un hommage aux Patriotes vaincus. La référence historique et le mimétisme politique sont dépassés par une sorte de fatalité, d'éternité de l'errance. L'exil est un récit archétypal, biblique, romantique ; un état de suspension, de solitude, de tension entre la chute et le paradis perdu ; « le seul retour possible à la patrie passe par la mort »¹¹⁹.

Section 1. OCTAVE CRÉMAZIE (1827-1879)

1. Le poète et ses morts

Octave Crémazie, libraire fastueux, fait plusieurs voyages à Paris avant de s'y exiler, pour cause de faillite frauduleuse (fausses signatures), en 1862. Proclamé « poète national », il compose des pièces de circonstances sur « La guerre d'Orient », « Sur les ruines de Sébastopol » et des hymnes patriotiques, héroïques, nostalgiques, qui sont bientôt sur toutes les lèvres : chant du « Vieux soldat canadien », salut au « Drapeau de Carillon... ». L'auteur lui-même se montrera sévère, dans sa correspondance, pour ces rimes faciles – gloire ! victoire ! aïeux ! glorieux ! France ! espérance – et ces trop bons sentiments. Il préfère avec raison « Les Morts » et « Promenade de trois morts », d'un réalisme métaphysique, d'un macabre baudelairien. Le romantisme, écrit-il en 1867, « a démocratisé la poésie et lui a permis de ne plus célébrer seulement l'amour, les jeux, les ris, le ruisseau murmurant, mais encore d'accorder sa lyre pour chanter ce qu'on est convenu d'appeler le *laid*, qui n'est souvent qu'une autre forme du beau [...] ».

« Les Morts » est une invocation, une litanie, un hommage fraternel, un regard envieux porté sur la vie des cimetières et le repos éternel. Novembre célèbre la fête de ceux qui ne demandent « rien à la foule qui passe », « rien qu'un souvenir ». « Promenade de trois morts » est beaucoup plus ambitieux. Cette galerie souterraine est la cathédrale engloutie, la symphonie inachevée, inachevable, de Crémazie. Lui qui, dans son exil, ne composera plus de vers – des milliers – que dans sa tête, il s'immerge, se noie et se rejoint en profondeur dans cette descente au purgatoire et aux enfers.

Le poète parle des morts comme de vivants (en survie) et des vivants comme de morts (en sursis). L'argument du poème s'impose à Crémazie lors du transfert des ossements d'un cimetière : « Les morts dans leurs tombeaux souffrent-ils physiquement ? Leur chair frémit-elle de douleur à la morsure du ver, ce roi des effarements funèbres ? ». La suite de la *Promenade*, si jamais il la publie, dit-il, montrera que « du moment que l'expiation est finie, la souffrance du cadavre cesse en même temps, et que les vers ne peuvent plus toucher à ces restes sanctifiés... ». Les vers de terre ou les vers du poème ? Le jeu de mots n'est ni volon-

118. Après le recueil de quelques *Poèmes épars* (1916), on ne fera l'édition critique de ses *Œuvres* (Presses de l'Université de Montréal) qu'en 1988.

119. Micheline Cambon, « du « Canadien errant » au « Salut aux exilés » (d'Antoine Gérin-Lajoie) », *Études françaises*, 27 : 1, 1991, p. 79.

iques du Canada. Inconsolable, se dit rimer « empire des du Peuple » ; il

nt ») et la poésie, ence historique et e l'errance. L'exil litude, de tension e par la mort »¹¹⁹.

ant de s'y exiler, né « poète nation- Sur les ruines de bientôt sur toutes l'on... ». L'auteur îles – gloire ! vic- is. Il préfère avec taphysique, d'un murmurant, mais aid, qui n'est sou-

in regard envieux ite de ceux qui ne omenade de trois rédrate engloutie, xil, ne composera rejoint en profon-

comme de morts es ossements d'un ? Leur chair frè- ? ». La suite de la xpiation est finie, plus toucher à ces ots n'est ni volon-

taire ni innocent. Les vers, au double sens du terme, « commencent à pourrir au fond de mon cerveau », écrit-il à Casgrain qui lui demande où il en est avec ses « Trois morts ».

Crémazie s'enterre avec les morts. Mais, comme le ver, petit « roi », il travaille dans l'ombre, dans l'instant, dans le détail, sans désir de publication ou de postérité. Il annonce des modifications au second chant, « pas mal satirique », esquisse un plan narratif : le père va frapper à la porte de son fils (orgie et blasphème), l'époux à celle de sa femme (flirt et adultère) ; seul le fils trouve sa mère agenouillée, pleurante, fidèle. À la fin, « la scène s'agrandit », le ciel et l'enfer se dévoilent, les chœurs des élus et des damnés alternent. Il ne s'agit plus d'un poème, mais du canevas d'un texte-spectacle (« le lecteur se trouve dans l'église, le jour de la Toussaint »), d'un oratorio, d'un opéra, d'une symphonie fantastique, d'une messe cosmique. La nécropole est devenue mégapole miniature, métropole en ruines.

Crémazie ne laisse en poésie qu'une « œuvre de jeunesse » et de maturité précoce. Une œuvre interrompue par le double exil extérieur et intérieur. Car Crémazie se sépare de lui-même, s'observe, se juge, prend ses distances par rapport au poète-orateur qu'il a été, à l'image qu'il a projetée, représentation plus ou moins mythique du Poète au service du peuple et de la patrie, du romantique « attardé », du réaliste inconséquent. L'exil de Crémazie n'est pas seulement géographique circonstanciel, il est absolu, inaugurant une longue tradition littéraire d'aliénation, d'absence, d'étrangeté à soi-même, à la vie, au monde. « C'est dans cette béance, ce manque, que le destin de Crémazie devient exemplaire »¹²⁰, par exemple, lorsqu'il affirme que « les poèmes les plus beaux sont ceux que l'on rêve mais que l'on n'écrit pas ».

« Promenade de trois morts » n'est pas qu'une allégorie. Crémazie tente d'y « résoudre le conflit qu'il exprime », de se symboliser lui-même en représentant « sa propre fonction de symbole et la difficulté d'être un écrivain dans /de la pourriture canadienne-française ». Il tente d'« agonir l'agonie », de relever le négatif qui le travaille comme le ver ronge le cadavre. « Le ver symbolise cette force, qui manque au poète canadien-français, de se déga-ger comme sujet en faisant, de son vivant, le deuil de soi-même »¹²¹. Ce deuil, Crémazie le fait lucidement, cruellement. Son échec même « fait œuvre ». Le ver qui s'active contre les vers de la *belle*, de la fausse poésie, est un germe d'authenticité, de modernité. « En devenant son propre ver, ne devient-on pas son propre maître – mort ? »¹²².

2. Crémazie et l'absence de littérature

Crémazie « critique » ou « lecteur » est indissociable de son expérience de libraire, d'observateur, de poète. De son exil parisien, il discerne mieux que tous ses contemporains la situation marginale, coloniale, de la littérature canadienne-française naissante. Il a des idées sur tout : l'histoire, la langue, l'institution littéraire (ou son absence), le romantisme comme « fils légitime des classiques », l'absurde « guerre que l'on fait au réalisme », l'évolution des genres (essai, causerie, « fantaisie »...). Avant un *Journal du siège de Paris (1870-1871)* qui rend compte des difficultés quotidiennes et de la « domination brutale des masses », Crémazie adresse à son ami et éditeur, l'abbé Casgrain, animateur du Mouvement littéraire et patriotique de Québec, de longues lettres qui sont de véritables essais théoriques et critiques. Celle-ci, par exemple, du 29 janvier 1867 :

(Presses de l'Université e) ». *Études françaises*,

120. Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 211.

121. Jean Larose, « De quelques vers en germe chez Octave Crémazie », dans *l'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, 1991, p. 152-153.

122. *Ibid.*, p. 160.

Ne pouvant lutter avec la vieille France pour la beauté de la forme, le Canada aurait pu conquérir sa place au milieu des littératures du vieux monde, si, parmi ses enfants, il s'était trouvé un écrivain capable d'initier, avant Fenimore Cooper, l'Europe à la grandiose nature de nos forêts, aux exploits légendaires de nos trappeurs et de nos voyageurs. Aujourd'hui, quand bien même un talent aussi puissant que celui de l'auteur du *Dernier des Mohicans* se révélerait parmi nous, ses œuvres ne produiraient aucune sensation en Europe, car il aurait l'irréparable tort d'arriver le second, c'est-à-dire trop tard.

Je le répète : si nous parlions huron ou iroquois, les travaux de nos écrivains attireraient l'attention du vieux monde. Cette langue mâle et nerveuse, née dans les forêts de l'Amérique, aurait cette poésie du cru qui fait les délices de l'étranger. On se pâmerait devant un roman ou un poème traduit de l'iroquois, tandis que l'on ne prend pas la peine de lire un volume écrit en français par un colon de Québec ou de Montréal. Depuis vingt ans, on publie chaque année, en France, des traductions de romans russes, scandinaves, roumains. Supposez ces mêmes livres écrits en français par l'auteur, ils ne trouveront pas cinquante lecteurs¹²³.

Après cette vision claire, exigeante, « impersonnelle », du commerce littéraire et de la reconnaissance internationale, Crémazie, en attendant mieux, propose un modeste programme de consommation à domicile :

Mais qu'importe, après tout, que les œuvres des auteurs canadiens soient destinées à ne pas franchir l'Atlantique ? Ne sommes-nous pas un million de Français oubliés par la mère patrie sur les bords du Saint-Laurent ? N'est-ce pas assez pour encourager tous ceux qui tiennent une plume que de savoir que ce petit peuple grandira et qu'il gardera toujours le nom et la mémoire de ceux qui l'auront aidé à conserver intact le plus précieux de tous les trésors : la langue de ses aïeux ?

Quand le père de famille, après les fatigues de la journée, raconte à ses nombreux enfants les aventures et les accidents de la longue vie, pourvu que ceux qui l'entourent s'amuse et s'instruisent en écoutant ses récits, il ne s'inquiète pas si le riche propriétaire du manoir voisin connaîtra ou ne connaîtra pas les douces et naïves histoires qui font le charme de son foyer. Ses enfants sont heureux de l'entendre, c'est tout ce qu'il demande.

Il en doit être ainsi de l'écrivain canadien. Renonçant sans regrets aux beaux rêves d'une gloire retentissante, il doit se regarder comme amplement récompensé de ses travaux s'il peut instruire et charmer ses compatriotes, s'il peut contribuer à la conservation, sur la jeune terre d'Amérique, de la vieille nationalité française¹²⁴.

Ce pessimisme réaliste, analogue à celui de Garneau en histoire, fonde et annonce un siècle de survivance régionale, de repli stratégique, de fidélité à la langue, de quête d'identité, de tâtonnements et d'exploration entre l'espace américain et le temps européen. Du Bas-Canada au Québec, une province cherche son nom, ses frontières, sa culture propre. Le « vieux monde » s'y intéressera parfois pour son pittoresque, son exotisme (*Maria Chapdelaine*), plus tard pour l'originalité de son écriture (Ducharme, Tremblay). La route sera longue, le statut précaire, l'indépendance – politique et littéraire – incertaine. Et le *joual* ne saurait remplacer l'iroquois ou le huron.

Sociologue avant la lettre, conscient des limites d'une petite « société d'épiciers » et plus largement (avant Sartre) du « conflit fondamental entre l'écrivain et son public » au XIX^e siècle, Crémazie a une conception vraiment historique et moderne de la littérature, de

123. Octave Crémazie, *Œuvres, II, Prose*, texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976, p. 90-91.

124. *Ibid.*, p. 91-92.

ses institutions, de son impossible et nécessaire autonomie. L'authenticité de Crémazie, épistolier penseur dans « le jeu de la distance et de l'intimité, la lutte du même et du différent », provient de ce « rapport décidé, texte à texte, avec une culture française incontournable qui est encore la sienne et ne s'éloignera que par ce qu'elle donnera d'elle-même »¹²⁵. De même, l'originalité de Nelligan se manifestera non pas « malgré ses emprunts mais à cause d'eux » : lecteur français avant d'être et pour devenir écrivain canadien.

Bibliographie sélective

Œuvres

• CRÉMAZIE Octave, *Œuvres*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 2 volumes : 1. *Poésies*, 1972 ; 2. *Prose*, 1976, (édition critique établie par Odette Condemine).

Références critiques

- CONDEMINÉ Odette, *Octave Crémazie, poète et témoin de son siècle*, Montréal, Fides, « Bibliothèque québécoise », 1988.
- ROBIDOUX Réjean et WYCZYNSKI Paul, (sous la direction de), *Crémazie et Nelligan*, Montréal, Fides, 1981.

Section 2. ÉMILE NELLIGAN (1879-1941)

Entre Crémazie et Nelligan, il y eut en 1878, *les Premières Poésies* d'Eudore Evanturel (1852-1916), qui sont aussi les dernières, mal reçues¹²⁶, controversées à cause de leur rythme syncopé, de leurs synesthésies, de leur ludisme tragique, de leur simplicité jugée triviale : une mort au collège, un salon chez les riches, une jeunesse marquée de ruptures, de départs, de rendez-vous manqués. Aucune emphase, une émotion retenue, l'écriture (non le chant) du silence. Une poésie du regard qui donne à voir « l'étrangeté même du familier » (Jacques Blais) :

Tout est fini. Fermons la porte,
Et mettons la barre aux volets
[...]
Fais tes adieux à notre chambre,
Et fermons notre livre ouvert.
Ma strophe a froid : voici décembre,
Ne chantons plus, car c'est l'hiver.

L'univers clos (et pourtant ouvert) d'Émile Nelligan n'est pas loin de celui d'Evanturel avec ses bibelots, ses crayons et pastels, ses spleens, ses orphelins, ses cadavres frais et exquis. Leur romantisme est celui de Musset, de Gautier, de Nerval. Mais ils ont traversé le Parnasse, frôlé Baudelaire et Rimbaud, atteint aux rives du Symbolisme. Une génération après Evanturel, Nelligan trouve à l'École littéraire de Montréal un certain public, des amis. Dès 1903, un préfacier intelligent, Louis Dantin, lance Émile Nelligan et son *Œuvre*, le jeune homme, sa photo, son mythe, ses poèmes. Ils ne cesseront de hanter la critique et l'imaginaire québécois.

125. Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 227.

126. Jusqu'à l'édition critique par Guy Champagne de *l'Œuvre poétique d'Eudore Evanturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988.

Nelligan concentre sur sa tête d'éternel adolescent tous les traits, lumières et ombres mêlées, du Poète romantique et moderne. Chacun y projette ses « rêves d'artiste », ses frustrations, ses désirs : l'angoisse baudelairienne, les « bateaux ivres », les émaux, l'impressionnisme, la musique verlainienne, les névrosés fin-de-siècle, la décadence-ascension. Nelligan a tout lu, tout assimilé. Il pratique presque aussi bien le blanc mallarméen que les formes archaïques ressuscitées par Banville (ode, ballade, rondel, triolet, villanelle, virelai). Il y a en lui, par delà Rollinat et Rodenbach, quelque chose du Werther de Goethe et de l'André Walter de Gide, son contemporain. D'un seul coup, en trois années de production fulgurante, avant le « portail » ou le « seuil » de ses vingt ans, Nelligan met la poésie québécoise à l'heure de l'Europe.

On lui reprochera cette ambition démesurée, cet absolu littéraire. Ses poèmes « livresques » sont tout près d'accéder au « statut de choses vivantes » :

Ô Maître, tu n'es plus mais tu vas vivre encore,

dit-il à Baudelaire. Et à René Chopin :

Gouffre intellectuel, ouvre-toi, large et sombre.

Nelligan connaît le monde et se connaît lui-même par l'écoute, la lecture et la réécriture. Il réinvente son enfance, imagine sa mort, ses péchés, son ennui, sa folie :

Avec nos grands albums, hélas ! que l'on n'a plus
Comme on croyait déjà posséder tout le globe !

[...]

J'aperçois défilier, dans un album de flamme,
Ma jeunesse qui va, comme un soldat passant,
Au champ noir de la vie, arme au poing, toute en sang.

Très peu scolarisé, partagé entre un père irlandais, employé des Postes, et une mère canadienne-française, pianiste à ses heures, Émile Nelligan (il veut qu'on prononce son nom à la française) représente à Montréal depuis un siècle la figure, le mythe, mais aussi l'œuvre (interrompue, interminable) de l'écrivain qui n'est et ne sera que poète. Il n'a laissé rien d'autre que des vers recueillis par Dantin, récités, mémorisés, oubliés, déformés durant sa longue retraite dans des asiles psychiatriques. On a fait son impossible biographie (Wyczyński), on a étudié les « remous de son inconscient », la signature « au bas de la vie blanche », les carnets d'hôpital, les rapports au « Sujet-Nation », la poésie « rêvée » et « vécue » autant que la poésie écrite. On a mis Nelligan en musique, en chansons, au théâtre, au cinéma, à l'opéra. Son portrait est affiché dans les vitrines, sur les murs. Son nom devient celui d'un café, d'une école-bunker, d'un prix littéraire, d'une maison d'édition, d'une circonscription électorale. Nelligan, l'homme et l'œuvre, sert de prétexte ou d'intertexte à des centaines de poèmes, à des dizaines de romans, d'essais, de manifestes. Rejean Ducharme, dans *le Nez qui voque*, l'a rendu aussi présent, aussi vivant que ses héros Mille Milles et Chateaugué.

Nelligan, qui aura vingt ans au tournant du siècle, après son entrée en clinique, considère ce chiffre, cet âge, comme symbolique de la démarcation entre le réel et l'idéal, entre le monde donné, imposé, et le monde (la poésie) à créer. L'adolescent regrette les jeux naïfs, les amours enfantines, la robe blanche des poètes de sept ans. Le poète doit découvrir en lui

sa propre source, libérer des flots intérieurs qui n'ont plus la grâce transparente des fontaines, mais la richesse obscure et visqueuse de la mer. Il doit naviguer sur des eaux douces, dans la nuit et la tempête.

Le vaisseau d'or

C'était un grand Vaisseau taillé dans l'or massif.
Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues
La Cyprine d'amour, cheveux épars, chairs nues,
S'étalait à sa proue, au soleil excessif.

Mais il vint une nuit frapper le grand écueil
Dans l'Océan trompeur où chantait la Sirène
Et le naufrage horrible inclina sa carène
Aux profondeurs du Gouffre, immuable cercueil.

Ce fut un Vaisseau d'Or, dont les flancs diaphanes
Révélaient des trésors que les marins profanes,
Dégoût, Haine et Névrose ont entre eux disputés.

Que reste-t-il de lui dans la tempête brève ?
Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ?
Hélas ! il a sombré dans l'abîme du Rêve !

Le naufrage du Vaisseau d'or était indispensable à l'activité poétique de Nelligan, qui s'éclaire de ses visions, vit de ses contacts avec le gouffre, avec les cargaisons successivement disparues. Ce sonnet est une fête, comme l'« Adieu » de Rimbaud dans *Une saison en enfer* :

Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames...

Nelligan aussi a créé. Son objet d'or, sculpté, est un objet d'art. C'est la navigation d'Ulysse, l'épreuve initiatique pour un nouveau départ. Du cercueil au berceau, il n'y a qu'un pas. L'« abîme du Rêve » est le creuset de la poésie.

Dans « Châteaux en Espagne », Nelligan « rêve de marcher comme un conquistador », de « planer au divin territoire ». Ce sonnet parnassien fortement rythmé, plein de couleurs sonores, de « tours de bronze et d'or », est une iliade, un combat lyrique, épique, contre de « vieux Anges impurs » :

Et mes rêves altiers fondent comme des cierges
Devant cette Iliou éternelle aux cent murs,
La ville de l'Amour imprenable des Vierges !

Ces rêves qui s'épuisent après s'être déployés sont une réalisation de l'amour, de la gloire. Ils fondent, ils dessinent une nouvelle ville, « imprenable » (et pourtant prise) comme la poésie.

Le très pur « Soir d'hiver », poème sur Rien, sur l'« ennui » de vivre et de mourir, va dans le même sens, avec d'autres moyens, que « Châteaux en Espagne ». Son rêve n'est pas

un vague projet, mais une imagination précise, une projection littérale sur la vitre givrée, l'écran de la douleur. Le moi unique se concentre et se multiplie. Sa solitude est peuplée : l'oiseau, le jardin, la neige chantent et dessinent pour lui. Sous le blanc, le noir ; sous le noir, un autre blanc. Le mouvement est donné par les allitérations et les assonances finement modulées : « Où vis-je ? où vais-je ? ». Là où je suis déjà : dans la profondeur d'une surface. « Comment me vint l'écriture ? Comme un duvet d'oiseau sur ma vitre, en hiver », dira René Char dans « *les Matinaux* ».

Soir d'hiver

Ah ! comme la neige a neigé !
Ma vitre est un jardin de givre.
Ah ! comme la neige a neigé !
Qu'est-ce que le spasme de vivre
À la douleur que j'ai, que j'ai !

Tous les étangs gisent gelés,
Mon âme est noire : Où vis-je ? où vais-je ?
Tous les espoirs gisent gelés :
Je suis la nouvelle Norvège
D'où les blonds ciels s'en sont allés.

Pleurez, oiseaux de février,
Au sinistre frisson des choses,
Pleurez, oiseaux de février,
Pleurez mes pleurs, pleurez mes roses,
Aux branches du gènervrier.

Ah ! comme la neige a neigé !
Ma vitre est un jardin de givre
Ah ! comme la neige a neigé !
Qu'est-ce que le spasme de vivre
À tout l'ennui que j'ai, que j'ai !...

Bibliographie sélective

Œuvres

- NELLIGAN Émile, *Poésies complètes 1896-1899*, Montréal, Fides, 1991.

Références critiques

- MICHON Jacques, *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 1983.

- WYCZYNSKI Paul, *Œuvres descriptive et critique d'Émile Nelligan*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1973.

- WYCZYNSKI Paul, *Nelligan 1879-1941. Biographie*, Montréal, Fides, 1987.

- ROBIDOUX Réjean et WYCZYNSKI Paul (sous la direction de), *Crémazie et Nelligan*, Montréal, Fides, 1981.

Section 4. LE TEMPS DES AVANT-GARDES¹¹⁸1. Les débats sur l'art moderne avant *Refus Gobal*

La guerre de 1939 ramène au Québec des écrivains comme Alain Grandbois et des peintres comme Alfred Pellan complètement acquis à la modernité. La création de revues nouvelles telles *Amérique française* (1940), *La Nouvelle Relève* (1941) ou *Gants du ciel* (1943), la nomination de Pellan à la direction de l'École des Beaux-Arts de Québec, la fondation de l'École des arts graphiques sont autant d'événements qui favorisent les progrès de l'art moderne au Québec.

À l'École du meuble, où enseigne le peintre Borduas, le bibliothécaire, Maurice Gagnon, avait abonné l'institution à la revue *Le Minotaure*¹¹⁹ depuis 1938 et contribuait ainsi à faire connaître le surréalisme au Québec. En 1940, Maurice Gagnon publie un ouvrage intitulé *Peinture moderne*, essentiellement destiné aux élèves des beaux-arts. Maurice Gagnon mentionne parmi les grands peintres contemporains Alfred Pellan, dont il dit : « Il n'est ni Picasso ni Braque ni Matisse ni Dufy ; il est lui-même ». Gagnon prend fermement le parti des cubistes et des surréalistes dans son livre :

On répète volontiers que, des écoles modernes, il n'en est point de moins acceptable, [que le cubisme] si ce n'est celle du surréalisme [...] Les grandes découvertes ont toujours paru audacieuses, exagérées, sinon absolument ridicules pour leur nouveauté même.¹²⁰

Quant au surréalisme, Gagnon le distingue essentiellement du cubisme, en se référant à l'inconscient freudien pour en expliquer l'originalité. Gagnon décrit d'ailleurs parfaitement les mécanismes du refoulement et de la régression chez Freud dans les notes de son ouvrage. Il présente le surréalisme sous un double jour. En tant qu'avant-garde, le surréalisme conteste les valeurs périmées qui perdurent dans notre monde fossilisé. Le surréalisme est une bombe à retardement pour la civilisation bourgeoise. En tant qu'esthétique, le surréalisme est un humanisme neuf, soucieux d'exprimer la vérité profonde de l'homme qu'on ne peut plus désormais concevoir sans son inconscient et qu'on ne doit plus enchaîner à des valeurs qui émanent des contraintes que la société exerce sur les pulsions. L'artiste n'a plus pour rôle d'élever l'âme ; il n'est guère davantage l'exclu, le maudit. Il apparaît comme un initié qui, seul, peut maîtriser le langage des formes vivantes en se dégageant de la tradition bourgeoise.

Dans l'effort de théorisation de la modernité qui s'engage et que Borduas et son ami Fernand Leduc pousseront très loin, Pellan apparaît bientôt pour les *Automatistes*, Borduas en tête, comme un peintre de l'académisme moderne. Le critique d'art, Marcel Parizeau, avait remarqué comment Pellan était partagé entre le dessin et la couleur, « un imbroglio très canadien-français » ; il vantait, cependant, le « simultanésisme » de Pellan, en décrivant « la simultanéité sur la toile des opérations psychologiques où les gestes successifs apparaissent tous à la fois dans une volonté d'enrichissement expressif »¹²¹. Mais dans *Projections libérantes*, Borduas dénonce l'académisme de Pellan, en définissant pour son propre compte le choix qui s'impose à l'artiste :

118. Claude Filteau.

119. *Le Minotaure*, revue artistique et littéraire surréaliste dirigée et publiée par Albert Skira de juin 1933 à mai 1939 (onze numéros).

120. *Peinture moderne*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1940, p. 131.

121. « Pellan » dans *le Canada*, 17 octobre 1940, p. 2.

Maintenir généreusement l'accent sur la passion dynamique ou maintenir systématiquement l'accent sur la raison statique. Permettre aux expressions plastiques imprévisibles de naître ou maintenir une certaine expression plastique définie. Acquérir passionnément de nouvelles certitudes en encourageant tous les risques ou conserver à tout prix les certitudes d'un passé récent et glorieux.¹²²

En 1948, Pellan et ses amis, les peintres-graveurs Tonnancour, Bellefleuret et Dumouchel, rédigent un manifeste, *Prisme d'yeux*, pour répondre aux *Automatistes* et condamner leur sectarisme. Aussi sont-ils amenés à défendre la tradition et, avec elle, un certain éclectisme :

Prisme d'yeux se rallie à la plus ancienne esthétique, à la plus éprouvée, à la plus contemporaine, aujourd'hui comme à l'époque des cavernes ; celles qui ouvrent toutes les voies souvent opposées mais également possibles et vraies comme le jour et la nuit, le feu et l'eau... Donc la plus révolutionnaire.

[...] *Prisme d'yeux* s'ouvre à toute peinture d'inspiration et d'expression traditionnelles. Nous pensons à la peinture qui n'obéit qu'à ses plus profonds besoins spirituels dans le respect des aptitudes matérielles de la plastique picturale.

Prisme d'yeux dégage la forme spirituelle de l'art des moyens purement matériels que l'artiste doit manipuler, tandis que Borduas, qui est athée, cherche dans le geste « automatique » le sens matérialiste de la création picturale. C'est dans la mobilité de la matière (couleur et surtout lumière), dans les tensions entre pulsion et matière (le geste inscrit sur la toile), dans l'imprévisibilité du geste projeté en avant, bref dans ce qu'il appelle « l'acte surrationnel » que Borduas s'efforce de penser ensemble les liens entre la peinture, l'éthique et le politique, le mot « surrationnel » servant finalement à éviter l'écrasement du sujet sous un quelconque endoctrinement :

surrational : adj. Indique en dessus des possibilités rationnelles du moment. Un acte surrationnel aujourd'hui pourra être parfaitement rationnel demain. L'acte surrationnel tente la possibilité inconnue ; la raison en récolte les bénéfices.

Le parti communiste s'en prend à son tour aux *Automatistes*, car il ne reconnaît pas dans leur action un engagement résolu pour la cause prolétarienne. Déjà, le 29 novembre 1947, Pierre Gélinas écrivait dans le journal *Combat*¹²³ :

Le peintre existe. Il vit dans un milieu donné. Il a des aspirations particulières de penser. Ce qu'il produit reflète nécessairement – sinon des intentions très conscientes – tout au moins des tendances précises.

Ces tendances reflètent à leur tour la position de l'individu particulier dans la société dans laquelle il vit. Il suit le courant général du progrès de l'humanité ou il va à contre-courant. Dans notre société capitaliste, il suit la classe bourgeoise en décomposition ou la classe ouvrière ascendante.

Gélinas considère les problèmes de forme comme de faux problèmes dans la mesure où les lois de la représentation sont données une fois pour toutes. Il les abstrait de l'histoire et condamne le travail des formes en tant que refus de la réalité historique :

122. *Refus global et autres écrits*, Montréal, l'Hexagone, coll. Typo, 1990, p. 99-100.

123. Journal du parti Communiste.

Les critères picturaux plastiques à proprement parler sont à peu près immuables. Si des découvertes scientifiques ont augmenté la gamme des couleurs et apporté de nouveaux procédés de traitement, le rapport des tonalités, le rapport des masses, les rapports entre les formes et la couleur n'en sont pas moins demeurés les mêmes depuis qu'on peint.

Les innovations formelles s'expliquent pour Gélinas comme le seul moyen dont dispose la critique sociale pour s'exprimer dans un monde où les forces sociales sont bloquées. Mais tel ne serait plus le cas. Dans le contexte des luttes prolétariennes, le formalisme serait donc révélateur d'un repli, d'un refus de s'engager aux côtés des forces prolétariennes qui, en intensifiant leurs luttes politiques et économiques, sont en train d'opérer le renversement des valeurs bourgeoises.

Gilles Hénault, qui a rejoint le Parti communiste en 1946 mais qui est un ami des *Automatistes*, prend leur défense. Il publie à son tour un article dans *Combat* ; il soutient que l'art et la société sont en constante mutation et obéissent à des lois qui ne se recouvrent pas nécessairement parce qu'elles ne sont pas le reflet les unes des autres. Hénault refuse le postulat « mécaniste » de Gélinas, qui considère le mouvement artistique comme évoluant au même rythme que l'action politique, et repousse non moins fermement l'idée selon laquelle il existe une coïncidence entre l'idéologie de l'artiste et son œuvre. Hénault prend Balzac pour exemple. Il insiste donc sur le fait que la forme, soumise aux conditions de production qui régissent l'art dans le sens même de son rapport dialectique à l'histoire, n'est pas immuable.

À mon sens, les relations de classe déterminent les conditions qui permettent à l'art d'évoluer dans tel ou tel sens, et non pas le caractère de cette évolution même. Ainsi, le surréalisme n'est possible que dans une société où les valeurs sociales de la classe bourgeoise n'exercent plus aucun attrait sur les artistes et où la classe ouvrière montante ne porte qu'en germe ce qui sera plus tard la culture prolétarienne.¹²⁴

Enfin, Hénault fait remarquer que la connaissance des lois régissant l'économie d'une société est purement théorique dès lors qu'elle n'a pas d'influence directe sur le travail créatif.

Ce débat paraît plus complexe encore, quand on constate les profondes divergences d'intérêts qui opposent parfois les peintres qui signent en 1948 le manifeste de Borduas. Riopelle, ne cache pas sa répugnance pour la théorie de l'art. Il cherche, surtout aux États-Unis ou en France, une galerie prestigieuse qui l'aide à vendre sa peinture. Fernand Leduc s'intéresse aux thèses d'Abellio et se laisse séduire par l'ésotérisme, ce piège religieux que redoute Borduas. *Refus Global* est une étape pour des peintres qui suivront bientôt chacun leur destin.

2. Refus Gobal

Il y a un genre du manifeste. *Refus Global*¹²⁵ s'inscrit, en ce sens, dans la tradition des manifestes qui ponctuèrent l'histoire de l'art européen d'avant-garde, depuis le début du siècle : apostrophes au lecteur, mots d'ordre souvent moins importants par leur contenu que

124. *Combat*, Montréal, 13 décembre 1947.

125. Voir Yannick Gasquy-Resch, « La perception française des Automatistes québécois et de Refus Global », *Études québécoises en Europe*, Liège, mai 1993, *Études Canadiennes*, 1994.

par la violence dont ils sont l'expression, tournures aphoristiques faites pour briser le raisonnement suivi, mots employés métaphoriquement, peu accessibles au profane, mais compris par les peintres qui y associent telle ou telle de leur propre démarche.

Refus Global est construit autour de trois axes principaux :

- 1) la dénonciation véhémement du rôle hégémonique de l'Église catholique dans la politique et dans la conception de l'art en Occident et au Québec ;
- 2) l'avènement d'une sensibilité nouvelle au-delà de la décadence occidentale dont l'origine remonte à l'abstraction cartésienne qui a provoqué la scission entre la raison et les forces psychiques inconscientes ;
- 3) une définition du rôle politique de l'art conçu en dehors de la révolution marxiste-léniniste, mais devant entraîner néanmoins l'avènement d'une subjectivité nouvelle où l'homme retrouverait sans intermédiaire institutionnel (Église ou Parti) ses valeurs poétiques profondes.

Le clergé a instauré au Québec, selon Borduas, un « véritable blocus spirituel », en transmettant d'abord l'héritage de la peur :

peur des préjugés – de l'opinion publique – des persécutions – de la réprobation générale
 peur d'être seul sans Dieu et la société qui isolent infailliblement.
 peur de soi – de son frère – de la pauvreté –
 peur de l'ordre établi – de la ridicule justice.¹²⁶

Partant de là, Borduas fait l'histoire de la sensibilité occidentale et de ses mutations qui vont dans le sens du déchirement et de la déchéance. Au règne de la peur a succédé le règne de l'angoisse qui culmine dans l'horreur des camps de concentration nazis. Au règne de l'angoisse succède celui de la nausée (la « nausée » terme de l'existentialisme sartrien) que provoquent les révolutions avortées (révolutions françaises, russes, espagnole) dégénéralant dans les conflits internationaux. Il faut donc, pour Borduas, faire le procès de la civilisation, en même temps que celui des impérialismes nationaux d'où qu'ils proviennent, en dénonçant l'impérialisme dans son principe : la religion chrétienne.

Le christianisme aura engendré à la fois l'impérialisme colonial et le totalitarisme, qu'il soit fasciste ou communiste :

La religion du Christ a dominé l'univers. Voyez ce qu'on en fait : des fois sœurs sont passées à des exploitations sœurettes.
 Supprimez les forces précises de la concurrence des matières premières, du prestige, de l'autorité, et elles seront parfaitement d'accord. Donnez la suprématie à qui vous voudrez, le complet contrôle de la terre à qui il vous plaira et vous aurez les mêmes résultats fonciers, sinon avec les mêmes arrangements de détails.^{126 bis}

Le clergé constituant lui-même une classe possédante, la religion devait nécessairement œuvrer pour l'ordre établi. Borduas rappelle comment la collusion de l'Église et du pouvoir colonial a provoqué la salutaire révolte des Patriotes en 1837. Pour Borduas, on est toujours quitte avec le passé. « Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessai-

126. P.E. Borduas, *op. cit.*, p. 67-68.
 126 bis. *Ibid.*, p. 66.

rement le futur », dit-il en se souvenant des *Egrégores* de Mabille¹²⁷. Borduas repousse ainsi tout le déterminisme de la dialectique historique.

Cependant, du marxisme, Borduas a appris à analyser les rapports entre l'infrastructure économique et la superstructure idéologique qui inclut, pour lui, et la religion et la science. Si l'ère industrielle a pu remplacer directement la religion par la science, afin de mettre celle-ci au service de la volonté de puissance des États, c'est que la science et la religion étaient l'une et l'autre en mesure de jouer la même fonction dans la rationalisation de l'exploitation de l'homme par l'homme depuis Descartes. « Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité ». C'est ici que prend forme le refus de Borduas :

Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON.

À bas toutes DEUX, au second rang !

PLACE À LA MAGIE ! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS !

PLACE À L'AMOUR !

PLACE AUX NÉCESSITÉS ! (p. 73)

En rompant définitivement « avec toutes les habitudes de la société », en se désolidarisant « de son esprit utilitaire », il s'agit finalement de changer le rapport au politique, en faisant de chacun un créateur porteur d'inédit :

Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels. (p. 77)

Borduas attaque violemment le Parti communiste, comme il le fait pour tous ceux qui entendent tirer parti de la soif de bonheur des classes opprimées :

Les amis du régime nous soupçonnent de favoriser la « Révolution ». Les amis de la « Révolution » de n'être que des révoltés : ... nous protestons contre ce qui est, mais dans l'unique désir de le transformer, non de le changer.

Il est vrai que Borduas pense la « transformation continue » du présent par l'imprévisible passion. Il poursuit :

Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre.

Il s'agit de classe.

[...]

Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation.

Ils seront cet excès.

Ils le seront en toute fatalité sans qu'il y ait besoin de quiconque en particulier. La ripaille sera plantureuse. D'avance nous en avons refusé le partage.

Voilà notre « abstention coupable ». (p. 75)

127. Sur l'influence de Pierre Mabille sur les Automatistes, consulter F.M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas, biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 251.

Le groupe des *Automatistes*, qui sent planer la menace d'un troisième conflit mondial opposant les États-Unis et l'U.R.S.S., ne doute pas que la civilisation occidentale soit condamnée. Dans ce contexte, l'avant-garde refuse d'être la complice de la catastrophe.

Le 21 janvier 1948, Borduas terminait la lecture de l'*Ode à Charles Fourier* d'André Breton. Il écrit à Fernand Leduc à ce propos :

Il est regrettable que Breton ne voit pas le mouvement d'ensemble de la décadence qui seul justifie de plus en plus la défaite de toute révolution, de toute poésie sur le plan social.

C'est le pendant nécessaire au marxisme. La raison de l'horrible efficacité présente « du terre à terre, du froid calcul ».

Nous devrions être au plus profond du chaos avant le naufrage dernier. Deux guerres mondiales, l'épouvantable possible d'une troisième devrait être le coup de grâce à cet interminable règne du choix conscient de la mémoire exploiteuse, de l'intention néfaste.¹²⁸

Ces quelques lignes résument bien l'esprit du *Refus Global* qui allait être publié au mois d'août. L'artiste d'avant-garde hâte l'avènement de « l'épouvantable possible », mais en déplaçant « le choix conscient », « la mémoire exploiteuse », « l'intention néfaste », dans ce qui sappe leur fondement : le désir, l'amour, le vertige. Cette lettre trouve un écho chez Leduc qui écrit à son tour un court texte qui figure à la suite du manifeste, dont il fait ainsi partie intégrante :

Qu'on le veuille ou non

Notre justification : le DÉSIR

Notre méthode : l'AMOUR

Notre état : le VERTIGE

Cela seul a permis et permettra des œuvres sœurs de la bombe atomique qui appellent les cataclysmes, déchaînent les paniques, commandent les révoltes, toutes les révoltes et leurs excès en vue d'une fin hâtive, et préfigurent à la fois, par delà toutes les valeurs recon- nues, l'avènement prochain d'une civilisation nouvelle.¹²⁹

Leduc estimait comme Borduas que l'artiste doit être en état de « transformation permanente » ; c'est pourquoi Borduas garde ses distances à l'endroit de Breton qu'il estime, néanmoins. Il écrit à Fernand Leduc une lettre, le 19 mars 1948, qui mérite d'être longuement citée, car elle permet de comprendre ce que Borduas retient de Breton :

[...] Il ne faut pas tenir compte à André de n'avoir pas répondu à votre lettre. Malgré vous, malgré votre pensée, elle est injurieuse dans la forme de quelques-uns de ses jugements. Je vous les signale avec les réponses mentales très adoucies de Breton.

Votre lettre – « L'image pouvait favoriser la rénovation des œuvres, c'est bien accidentellement que le surréalisme a agi en ce sens ».

Breton – C'est grâce à cette recherche passionnée sur la valeur poétique des images que j'en suis venu à cette conclusion que la beauté sera convulsive ou ne sera pas : cette recherche, je m'y suis donné en sachant très bien que là était la clé de tout mystère !

Votre lettre – « Il s'est surtout servi de l'art qu'il a inconsciemment dénaturé en ne lui reconnaissant qu'une simple valeur de démonstration ».

128. Lettre de Borduas citée dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumières. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1981, p. 243.

129. Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 89.

Breton – Zut ! Et la poésie, ce n'est pas un art ? *Le château étoilé*,¹³⁰ une démonstration ? Et l'activité des artistes qui avant nous était « professionnelle », exécrables façons que nous avons détruites, dénaturées ? Ce n'est rien peut-être de n'avoir plus une main-à-plume, à pinceau ?

(Mon cher Fernand, nous ne pouvons pas historiquement faire un grief au surréalisme d'être dans l'impossibilité de redonner à l'activité d'art la valeur « passion » que nous lui accordons. Passion qu'ils ont cependant reconnue à la beauté des œuvres et à l'exceptionnelle activité poétique. Nous n'avons qu'étendu à la peinture la liberté qu'ils ont apportée à la littérature).¹³¹

Borduas doit beaucoup à Breton. Mais c'est une chose que de penser en poète, c'en est une autre que de penser en peintre ce que Borduas appelle la « passion ». Et pour comprendre cela il faut regarder la peinture de Borduas, celle de Leduc, celle de Riopelle. En vérité Borduas reste attaché à ce que le surréalisme de Breton doit lui-même au futurisme qui l'a précédé.

Le manifeste de Borduas contient la critique implicite de ce qui associe le surréalisme au règne de l'angoisse. Si l'image surréaliste rassemble spontanément, despotiquement, deux réalités distantes, comme celles-ci : « les éléphants à tête de femme et les lions volants », sources d'une beauté « convulsive » qu'apprécie Borduas, cette beauté convulsive peut à son tour se renverser dans l'horreur d'un abat-jour en peau humaine commandée par une jolie femme, horreur que décrit Borduas dans son manifeste. Le mouvement rapide des images sub-conscientes qu'essaie de saisir le geste automatique n'est certes pas étranger au mouvement rapide des machines dont l'efficacité fut pensée par la science. « Mais nos souples machines au déplacement vertigineux », qui ont permis d'avoir raison de la nature et de l'espace pour démultiplier l'énergie humaine, concrétisent scientifiquement le délire paranoïaque qui prend, pour Borduas, une dimension planétaire :

La décadence se fait aimable et nécessaire, elle permet de passer la *camisole de force* à nos rivières tumultueuses, en attendant la désintégration à volonté de la planète.¹³²

L'artiste est donc pris en tenailles entre deux types d'action. L'un qui le conduit à transposer en peinture ou dans l'art les écarts qui s'accroissent, les vertiges qui accélèrent l'avènement du cataclysme qui doit hâter la fin d'une civilisation décadente, l'autre qui conduit l'artiste à projeter ses passions dans des « objets intangibles » qui annoncent d'autres rapports humains, car ces objets « requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante qui demande les forces vives de l'action ». Ces relations neuves entre l'artiste et l'objet existent aussi entre les artistes qui travaillent collectivement à leur création, comme c'est le cas des *Automatistes* eux-mêmes. Leur action annonce « le renouvellement poétique où puiseront les siècles à venir ». Et c'est sur le règne d'une sensibilité indéfinissable que s'ouvre la fin du manifeste, sensibilité qui permettra à l'homme de refaire son unité.

Ce côté utopique du manifeste, Borduas en reconnaîtra la naïveté, plus tard, en 1958 :

Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur essentielle, toujours valable, de ce texte, je le situerai dans une tout autre atmosphère : plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains, plus cruelle encore à respirer. J'avais foi, en cette tendre jeunesse, en l'évolution morale et spirituelle des foules. Un voyage en Sicile, entre autres, aurait suffi à lui seul à me guérir de cette détestable sentimentalité d'esclave. [...] Plus urgente apparaît la reconnaissance dans la

130. Référence à un article de Breton publié dans le *Minotaure* en 1936.

131. Lettre de Borduas citée dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 245-246.

132. Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 71.

foule des âmes ardentes susceptibles de transformer profondément l'aventure humaine que de se lier aux quantités sans espoir. (*ibid.*, p. 226)

La raison touche ici à la désespérance.

3. Bilan

Quand, dix ans après *Refus Global*, alors qu'il vit à Paris, les journalistes demandent à Borduas d'évaluer la portée internationale de son manifeste, le peintre recentre la question sur le rôle que peut jouer Montréal comme pôle artistique dans un réseau qui comprend, selon lui, New York et Paris. Montréal est une ville problématique occupant tout à tour une position centrale par la qualité de l'art qui s'y fait et périphérique parce que tout se fait en famille.

C'est l'autonomie, dont jouit l'artiste dans un groupe de créateurs comme lui, que Borduas apprécie à New York. Cependant les peintres newyorkais aiment peindre sur de grandes surfaces alors que les peintres parisiens préfèrent les formats plus petits, plus intimes qui plaisent à Borduas. Ils lui permettent de cerner davantage un point dont il cherche la solution. Il peut épurer la matière. La couleur disparaît. Il en arrive à des bichromies où la « matière chante », selon l'expression d'un journaliste que Borduas ne renie pas, car elle lui permet de dire que la matière « chante » à condition qu'il y ait chez le peintre comme chez le spectateur « une libération de l'esprit de tous les préjugés, de toutes les recettes apprises ». Borduas précise :

[...] le musicien, avec très peu de matière, peut avoir une contemplation très dense, parce que son être est entraîné à peu de quantité. Pour les spectateurs, c'est la même chose ; on va vers une épuration de nos contacts avec tout objet mais on y va lentement. (*ibid.*, p. 279)

Le regard pur, comme la peinture pure qui semble exprimer l'essence de l'art, sont en réalité, comme le dit le sociologue Pierre Bourdieu, le résultat d'un processus d'épuration ; ce processus « est le produit d'une véritable analyse d'essence opérée par l'histoire, au cours des révolutions successives qui, comme dans le champ religieux, conduisent chaque fois la nouvelle avant-garde à opposer à l'orthodoxie, au nom du retour à la rigueur des commencements, une définition plus pure du genre »¹³³. Borduas nous donne l'exemple de l'artiste dont le destin se confond avec le processus d'autonomisation de l'art au Québec.

Bibliographie sélective

Œuvres

- BORDUAS Paul-Émile, *Écrits*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987 (Édition critique par André-G Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe).
- LEDUC Fernand, *Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981.

Références critiques

- *La Barre du jour*, n° spécial consacré aux *Automatistes*, janvier-août 1969, Montréal.
- BOURASSA André, G, LAPOINTE G, *Refus global et ses environs*, Montréal, L'Hexagone, 1988.
- FISETTE Jean, *Le Texte automatiste*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- GAGNON François-Marc, *Paul-Émile Borduas 1905-1960, Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.

133. *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 411-412.