

MARTIN LAGACÉ

**SAINT-DENYS GARNEAU :
L'ART ET L'ÊTRE**

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval
dans le cadre du programme de Maîtrise en philosophie
pour l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2013

©Martin Lagacé, 2013

Résumé

Saint-Denys Garneau est connu pour être le premier poète québécois moderne, mais sa pensée philosophique et esthétique est peu connue du grand public, sans doute parce qu'elle est dispersée dans des fragments de son journal, de sa correspondance et quelques articles de revue. Ce mémoire s'est donné comme objectif de rassembler cette pensée pour en montrer la cohérence profonde et la beauté. « C'est l'être qui fut présent, visible, par le côté de la beauté », écrit Garneau. Cette phrase illustre bien comment l'auteur situe le beau, dans le sillage de la pensée thomiste, comme un transcendantal, c'est-à-dire un versant de l'être, comme le sont la bonté, l'unité et la véracité. La mission de l'artiste consiste à aborder le réel par ce versant; d'en pénétrer les richesses pour en graver les degrés, et en indiquer le sommet dans l'être subsistant.

Table des matières

Résumé	III
Table des matières	V
Introduction générale	1
<i>Éléments biographiques</i>	<i>1</i>
<i>La problématique</i>	<i>2</i>
Garneau philosophe.....	2
Garneau philosophe de l'art	3
<i>Méthodologie</i>	<i>4</i>
<i>Les sources.....</i>	<i>5</i>
Saint-Denys Garneau : L'Art et l'Être	7
Première partie ;	
Saint-Denys Garneau et l'expérience de l'art.....	7
Chapitre 1 : Saint-Denys Garneau lecteur de Ramuz.....	9
<i>Le processus de vision.....</i>	<i>9</i>
<i>Écriture et architecture.....</i>	<i>10</i>
<i>Un art très complet.....</i>	<i>11</i>
<i>Conclusion</i>	<i>14</i>
Chapitre 2 : Saint-Denys Garneau lecteur	
d'Alphonse de Châteaubriant.....	15
<i>La doctrine spirituelle et métaphysique</i>	
<i>de Châteaubriant</i>	<i>15</i>
Une approche spirituelle	15
Le chemin de la douleur.....	17
La doctrine de la connaissance	18
La doctrine du regard	19

L'expérience de la contemplation.....	20
<i>La critique de Garneau.....</i>	<i>21</i>
L'ontologisme de Châteaubriant.....	21
Critique de la connaissance.....	22
Conclusion de Garneau sur Châteaubriant.....	23
Chapitre 3 : Saint-Denys Garneau et la peinture.....	27
<i>Saint-Denys Garneau et les peintres</i>	<i>28</i>
Le critique d'art.....	28
Académisme et décoration	29
Louis Muhlstock, peintre de la compassion.....	30
Les autres peintres.....	32
Renoir et Cézanne.....	33
<i>Théorie sur l'art pictural</i>	<i>36</i>
Cubisme et abstraction.....	36
L'enseignement : une éducation à la liberté	37
La technique : une science au service de la vision.....	38
Tradition et éducation	39
Liberté et vérité en art.....	40
Chapitre 4 : Saint-Denys Garneau et la musique.....	43
<i>Debussy</i>	<i>43</i>
Debussy chantre du mystère.....	44
La liberté de Debussy	46
<i>Jean-Sébastien Bach</i>	<i>47</i>
Beauté et proportion.....	47
Beauté et sainteté	50
<i>Wolfgang-Amadeus Mozart.....</i>	<i>51</i>
Mozart « Pur reflet de la Beauté pure ».....	51
Mozart et le tragique	53
Mozart et la joie	54

Chapitre 5 : La poésie de Saint-Denys Garneau	57
<i>Poème liminaire</i>	<i>58</i>
<i>L'exégèse d'Art et réalisme</i>	<i>59</i>
<i>«Le Jeu».....</i>	<i>60</i>
<i>«Esquisses en plein air»</i>	<i>64</i>
<i>«Pins à contre-jour»</i>	<i>67</i>
<i>«Un mort demande à boire»</i>	<i>68</i>
<i>«Accompagnements»</i>	<i>71</i>
 Deuxième partie : Les sources théoriques.....	 73
 Chapitre 6 <i>L'Art poétique</i> de Claudel.....	 75
<i>Les sources historiques.....</i>	<i>75</i>
<i>Antiquité et Moyen-Âge</i>	<i>75</i>
<i>Edgar Allan Poe et la poétique cosmologique.....</i>	<i>77</i>
<i>Baudelaire : vers une poétique théologique.....</i>	<i>79</i>
<i>«L'Art poétique» de Paul Claudel.....</i>	<i>80</i>
<i>Claudiel et saint Thomas d'Aquin.....</i>	<i>81</i>
<i>«Connaissance du temps»</i>	<i>82</i>
<i>Le sens est dans l'origine.....</i>	<i>84</i>
<i>«Le Traité de la co-naissance au monde et de soi-même».....</i>	<i>85</i>
<i>La place de l'homme.....</i>	<i>85</i>
<i>Le mot et la Parole.....</i>	<i>86</i>
<i>Vers la vie éternelle.....</i>	<i>87</i>
<i>Conclusion</i>	<i>88</i>
 Chapitre 7 : L'intuition créatrice chez Jacques Maritain.....	 91
<i>L'art est une vertu intellectuelle.....</i>	<i>92</i>
<i>L'art : expression matérielle d'une activité spirituelle..</i>	<i>93</i>
<i>L'intuition créatrice : une activité de tout l'homme.....</i>	<i>94</i>
<i>La connaissance créatrice</i>	<i>95</i>
<i>La connaissance d'amour.....</i>	<i>97</i>

<i>Conclusion</i>	99
Troisième partie : La philosophie de l'art de Saint-Denys Garneau	103
<i>Chapitre 8 : La cosmologie poétique</i>	<i>105</i>
Entre spiritualisme et matérialisme	105
La nature : une école de beauté	107
La réalité organique	108
L'homme spirituel	109
L'artiste est un créateur.....	109
Le poète à la charnière des mondes.....	112
Liberté et humilité	112
<i>Chapitre 9 : Le réalisme créatif</i>	<i>115</i>
L'art est une activité spirituelle.....	115
L'artiste homme de la vision.....	116
Le choix est à la base de l'art.....	118
Culture et subjectivisme.....	119
<i>Chapitre 10 : L'ontologie esthétique</i>	<i>121</i>
Beauté et métaphysique.....	121
L'être et la beauté.....	123
<i>Conclusion : Saint-Denys Garneau : moderne?</i>	<i>129</i>
BIBLIOGRAPHIE	133

Introduction générale

Éléments biographiques

Né le 13 juin 1912 à Montréal, Hector de Saint-Denys Garneau fait partie d'une lignée aristocratique et intellectuelle qui plonge ses racines jusque dans les origines du pays. En effet, Nicolas Juchereau de Saint-Denis, son ancêtre, reçoit des Giffard le fief Duchesnay en 1673 et du gouverneur Frontenac, pour son fils, la seigneurie de Saint-Denis en 1679. Garneau est également l'arrière-petit-fils de l'illustre historien national François-Xavier Garneau. Saint-Denys, comme l'appelaient familièrement ses proches, a fait ses études dans différentes institutions scolaires montréalaises comme le collège Saint-Marie et le collège Brébeuf. Pendant trois ans, il fréquente l'école des Beaux-Arts de Montréal pour se former à la peinture; c'est là qu'il rencontre entre autres Jean-Paul Lemieux et Paul-Émile Borduas. Malheureusement, ses études sont souvent interrompues pour des raisons de santé; le jeune homme est en effet atteint d'une lésion au cœur qui le forcera à abandonner définitivement son parcours académique en 1934.

À l'âge de quinze ans, Garneau remporte sa première récompense littéraire avec un poème intitulé *Le Dinosauré*. À partir de 1927, il commence la rédaction de son journal qui s'étendra jusqu'en 1939. Par ailleurs, il publie régulièrement poèmes et articles dans différentes publications comme *la Revue scientifique et artistique*, *Le Canada*, *L'Action nationale*, *La Relève* jusqu'à ce qu'en 1937, il se décide à publier un recueil de poèmes intitulé *Regards et jeux dans l'espace*. Garneau qui s'est affranchi de la structure classique de la poésie et s'exprime en vers libres, reçoit de la critique un accueil mitigé. Ceci aura pour effet de mettre en doute sa vocation poétique : il retire de la circulation les exemplaires de son recueil et renonce à toute ambition littéraire.

Le reste de sa vie se déroulera en une réclusion toujours plus profonde au manoir familial de Sainte-Catherine de Fossambault. C'est dans les environs de ce village qu'il décédera en 1943, sans doute des suites d'un arrêt cardiaque après une descente en canoë sur la rivière Jacques-Cartier.

La problématique

Garneau philosophe

Le but de ce mémoire est de montrer que Saint-Denys Garneau, le célèbre poète québécois, est aussi un philosophe de l'art. Philosophe, Garneau ne l'est évidemment pas au sens académique du terme; sa formation en ce domaine est celle, très générale, d'un élève du cours classique des années 30, et celle qu'il s'est donnée par des lectures personnelles et des échanges avec un cercle de jeunes intellectuels rassemblés autour de la revue *La Relève*. Il n'a pas fait non plus œuvre philosophique : pas de traités, d'essais et d'autres exposés systématiques. Pour discerner en ce poète un philosophe, il nous faut revenir à ce qui fait l'essence même de l'expérience philosophique. Cette expérience, Marie-Dominique Philippe la décrit dans son livre intitulé *Les Trois Sagesses*, avec des mots qu'on aurait pu mettre, nous semble-t-il, dans la bouche même de Garneau : «Je suis donc parti de l'expérience [...]. Et j'ai essayé de comprendre ce qui vient par l'expérience : d'abord l'admiration; et comment l'expérience, qui fait naître l'admiration, va éveiller mon intelligence – d'où les interrogations. [...] Toute la philosophie a commencé par l'interrogation [...]»¹. L'auteur constate qu'une certaine scolastique décadente avait cessé d'interroger et s'était cantonnée dans les définitions; elle était devenue un édifice logique où l'admiration et l'interrogation étaient considérées avec méfiance, parce trop subjectives.

Pensons à cette phrase très forte de Merleau-Ponty : «L'idéaliste n'interroge plus.» La scolastique tombait dans une sorte d'idéalisme, par la logique [...]. Le philosophe, au contraire, regarde la réalité existante. Avant que j'aie des idées, le monde a existé; avant que j'aie existé et que j'aie des idées, il y a eu des philosophes qui ont pensé. Je respecte ces philosophes qui ont pensé, je respecte l'univers qui a existé avant moi, et j'essaie de comprendre ce qu'est cette réalité et ce que sont ces opinions des philosophes².

Mais si l'instinct philosophique de Garneau est sûr, il n'aura pu se contenter d'admiration et d'interrogation devant le réel; il aura cherché à remonter aux causes premières; c'est en

¹ Marie-Dominique Philippe, *Les Trois Sagesses*, Paris, Fayard, 1994, p. 56-57.

² *Ibid.*, p. 57.

ce sens que sa recherche philosophique est proprement métaphysique, au sens classique du terme; elle part de l'expérience du réel pour aller, si possible, jusqu'à la source de cette réalité. Cette quête d'ailleurs aura en quelque sorte consumée son existence.

Garneau philosophe de l'art

Si donc Garneau est un philosophe non pas tant par la formation que par l'admiration et l'interrogation, nous pouvons nous attarder maintenant sur la nature de sa démarche philosophique dans le domaine de l'art. D'abord, de quoi parlons-nous lorsque nous disons «art»? Tout homme qui pense tend à exprimer son idée dans un discours ou une œuvre, nous dira Maritain. Tout travail, à cet égard, est de l'art dans la mesure où un travailleur fait passer dans la réalité l'idée qu'il a conçue dans son intelligence. Dans le domaine artistique, ce travail comporte évidemment une recherche esthétique; une certaine idée du beau conçue intérieurement par la médiation des sens vient prendre forme dans une matière, qu'elle soit inerte, sonore, gestuelle ou littéraire. La philosophie de l'art va donc s'interroger sur les rapport de la matière à l'esprit. La matière elle-même n'est pas simple passivité; elle porte en elle une exigence et, en puissance, une beauté. Michel-Ange fait ressortir du marbre de La Pièta quelque chose de sa noblesse et il l'élève à la vie charnelle et spirituelle de ses personnages. La matérialité du mot, par exemple, est objet de respect pour Garneau : «Le mot n'est plus une chose vide, dont on se sert [...]. Mais [on est] en face d'une Dieu qui sait ce que nous ne savons pas³.» Si donc la matière possède déjà une vertu de beauté, l'artiste lui-même est, en ce sens, une matière; il est en puissance de beauté, puissance qui passe à l'acte par l'exercice de la vertu d'art et l'expérience de l'intuition créatrice. Ce qui est vrai du travail en général l'est davantage de l'activité artistique, à savoir : l'homme, en transformant le monde, se transforme lui-même (tout en demeurant fidèle à son essence); en découvrant le monde, il se découvre lui-même. L'Art et l'Être, pour Garneau, c'est donc cette montée, par la beauté, dans l'intelligibilité du monde et de l'homme; c'est une l'expérience d'unité et d'harmonie qui démontre qu'il y a entre l'homme et l'univers une correspondance; entre

³ Saint-Denys Garneau, *Œuvres* 2, p. 110.

l'artiste créateur et la création, une *analogie* et donc la possibilité d'une poésie. L'analogie de l'être, concept si cher à Garneau, n'est pas une simple catégorie philosophique, c'est pour lui l'expérience de l'unité profonde de l'exister qui traverse la diversité des êtres et qui rend possible la poésie, c'est-à-dire le transport de sens du symbole à la réalité, de la matière à l'esprit.

Méthodologie

La difficulté ou plutôt le défi qui s'est présenté à nous pour ce projet, aura été de rassembler les éléments d'une pensée qui s'est exprimée d'une manière fragmentaire et dispersée dans des écrits d'abord personnels : journal, correspondance; mais aussi dans quelques articles de revue, pour en faire une présentation la plus synthétique possible. C'est pourquoi ce travail a davantage un caractère exégétique que critique : nous n'avons pas tant cherché à montrer les forces et les faiblesses de cette pensée, que d'en exposer, au-delà de sa diversité formelle, la profonde cohérence et l'originalité. Ceci s'est doublé d'une autre difficulté, mais qui est aussi une richesse et qui tient à la personnalité même de l'écrivain : Saint-Denys Garneau est certes d'abord un poète et un métaphysicien, mais il est aussi un homme de foi qui a laissé sa croyance informer profondément sa vision du monde, de l'homme et de l'art. C'est pourquoi, même si dans sa pensée il distingue bien les types de discours, il y a toujours de la mystique dans sa poésie ou de la théologie dans sa philosophie; c'est aussi pourquoi il aura été difficile pour nous de faire de son esthétique une présentation philosophiquement épurée.

Nous avons décrit l'approche philosophique de Garneau comme réaliste, en ce sens qu'elle part d'une admiration et d'un questionnement devant les richesses de l'être et aussi d'une ouverture à la tradition philosophique. C'est cette approche, justement, que nous avons voulu adopter pour notre étude. Garneau lui-même est parti de l'expérience de l'art. puis des réflexions de penseurs de l'art qui l'ont marqué, pour formuler enfin sa propre philosophie. C'est pourquoi nous avons divisé ce mémoire en trois grandes parties : la première qui décrit l'expérience que Garneau a eue de la littérature, de la peinture, de la musique et de la poésie; la seconde qui est une évocation de la pensée esthétique de deux grands intellectuels qui l'ont marqué, lui et sa génération : Paul

Claudé et Jacques Maritain; c'est de cette double expérience, pratique et théorique, et de leur coïncidence profonde qu'est née la philosophie de l'art de Garneau, qui constitue la troisième partie.

Certes, cette structure tripartite a quelque chose d'arbitraire dans la mesure où l'expérience pratique de l'art chez Garneau se déploie souvent immédiatement en réflexions théoriques et métaphysiques. Toutefois, plutôt que de partir de quelques grands principes qui ont structuré sa pensée et d'en trouver l'illustration dans la peinture ou la poésie, nous avons pensé que la démarche inductive était plus naturelle : laisser apparaître progressivement dans ses réflexions sur les différentes manifestations de l'art, les idées maîtresse de son esthétique pour en faire ensuite une présentation la plus systématique possible.

Les sources

Le corpus garnélien est composé d'abord d'œuvres poétiques, comme le recueil *Regards et Jeux dans l'espace; Solitudes* que Garneau n'avait pas souhaité publier mais qui apparaît dans les *Poésies complètes* publiées chez Fides en 1949, et aussi d'un grand nombre de poèmes publiés dans sa jeunesse ou découverts dans ses écrits après sa mort. Toutefois, c'est évidemment dans les œuvres en prose que nous avons d'abord puisé le matériau de notre travail philosophique; dans le *Journal* qui a fait l'objet d'une réédition critique par Gisèle Huot en 1996 et sa correspondance qui se trouve essentiellement dans *Lettres à ses amis* publié en 1967 par trois de ses proches : Robert Elie, Jean Le Moyne et Claude Hurtubise. Nous avons également utilisé quelques articles parus dans la revue *La Relève* dans les années 30.

En dehors des écrits de Garneau, peu d'ouvrages contemporains nous sont apparus intéressants pour notre propos. Cela tient, selon nous, à deux raisons : l'approche philosophique de l'œuvre de Garneau est inédite; à notre connaissance, nous avons le privilège de l'inaugurer; et ensuite, les études récentes nous sont apparues décevantes du point de vue historique. En effet, la nouvelle génération d'intellectuels québécois qui s'intéresse à notre auteur semble peu informée du christianisme et donc assez étrangère à ce qui a fait le terreau culturel du poète québécois. C'est pourquoi ce mémoire s'est

doublé progressivement d'un objectif secondaire qui n'avait pas été envisagé au départ : resituer Garneau, autant que possible, dans l'univers culturel et intellectuel qui a été le sien, notamment en mettant en valeur des grands auteurs comme Paul Claudel, avec son *Art poétique*, et Jacques Maritain, à travers *Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*.

D'autre part, les artistes qui ont été choisis dans la première partie du mémoire, l'ont été en fonction de critères philosophiques. C'est ce qui explique, par exemple, l'absence de Charles Baudelaire qui est pourtant le poète qui a marqué Garneau le plus profondément, mais ses commentaires et ses notes sur cet auteur sont davantage à caractère moral et spirituel que philosophique. Nous avons appliqué le même critère pour la musique et la peinture.

Saint-Denys Garneau

L'Art et l'Être

Première partie

Saint-Denys Garneau et l'expérience de l'art

Chapitre 1

Saint-Denys Garneau, lecteur de Ramuz

Le premier auteur que nous avons choisi est Charles-Ferdinand Ramuz. L'écrivain suisse, qui naît en 1878 à Lausanne, n'est pas seulement, comme l'écrit le Lagarde et Michard, «le peintre des sombres réalités montagnardes», mais un écrivain complet, théoricien, mémorialiste et vrai moraliste. Son importance est grande dans l'univers littéraire de Saint-Denys Garneau; en effet, entre 1936 et 1937, celui-ci a lu une dizaine d'ouvrages, romans et essais de cet auteur, qu'il commente essentiellement dans trois lettres adressées à ses amis. Dans ce chapitre, nous allons résumer ces commentaires qui vont faire apparaître les premières ébauches du réalisme esthétique de Garneau.

Le processus de vision

Dans une première lettre écrite à Claude Hurtubise en l'année 1936, Garneau partage à son ami la lecture qu'il a faite de *Une main*, et d'*Adam et Ève*. Il compare d'abord le style de Ramuz à celui de Cézanne (c'est un trait de la pensée gardélienne de faire une lecture «trans-artistique» de la littérature, à savoir, utiliser la musique ou la peinture pour exprimer sa pensée). «J'ai entrevu, toutefois, le sens de son style, que Jaloux compare si bien à celui de Cézanne. Plutôt le dernier Cézanne, je crois, par sa composition par plans opaques, durement et solidement juxtaposés, presque superposés, par teintes mates de rude matière, et par l'obstination tranquille, en même temps qu'inquiète en son profond, métaphysiquement, de son attention⁴. » «Comme chez Cézanne, poursuit notre auteur, on sent dans l'aspect extérieur, physique d'une toile la présence immanente d'un esprit passionnément logique, dans l'emboîtement des formes, la rigueur inquiète et tenace de l'esprit⁵.» Le roman de l'écrivain suisse est comparé à la peinture de l'impressionniste par ce qu'il y a chez Ramuz, selon Garneau, un «processus de vision» qui se structure en trois temps : d'abord, on perçoit dans cette écriture une émotion dense et comme obscure

⁴ Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, 1967, p. 205.

⁵ *Ibidem*.

en face du réel, émotion qui se transpose en une «métaphysique concrète», nous verrons plus loin ce que cela signifie. Puis, sur le plan moral, cet ordre s'exprime par un certain *fatum*, une «fatalité paysanne et comme païenne dans son choc aux hommes»⁶. En effet, chez Ramuz – et c'est la troisième étape –, les hommes, confrontés aux puissances de la nature, constituent une «dialectique des faits» : «[...] ordre dans les faits toujours selon cette présence spirituelle-logique qui constitue la trame profonde de ses œuvres.» C'est pourquoi, constate Garneau, Ramuz a choisi des personnages rudes, crus et simples qui échappent à la complexité des êtres cultivés; leur simplicité confrontée à celle de la nature fait que tout «continue à parler de soi-même "naturellement", c'est-à-dire à la base de la seule nature, jusqu'au point où la nature ne parle plus et où, devant ce silence, la parole de l'esprit est exigée, "l'explication" qui se trouve dans "le livre" est exigée⁷.» En somme, Ramuz est le peintre de la nature aux deux sens du terme; nature physique et nature humaine, dans le dialogue dramatique de la fatalité cosmique et de la liberté humaine.

Écriture et architecture

Dans une autre lettre datée du 8 août 1937 et adressée à Robert Élie, Garneau fait part de sa lecture de trois autres ouvrages de Ramuz, *La Beauté sur la terre*, *Le Garçon savoyard* et *Salutation paysanne*. Dans ce dernier livre, fait de plusieurs nouvelles, dont un *Poème symphonique*, le poète québécois reconnaît «une des plus grandes choses écrites». C'est par la dimension architecturale de cette œuvre que Garneau est frappé. Celui-ci élabore, à partir de ce constat, ce que l'on pourrait appeler une petite théorie des architectures. Il y a, en effet, selon lui, en art, deux architectures : l'une «successive» et l'autre «simultanée». Celle de l'écrivain suisse est simultanée, et c'est en cela, pense-t-il, qu'elle est à comparer à la musique de Jean-Sébastien Bach : «L'architecture de Bach est simultanée. Quand une fugue commence, elle est finie, et quand elle finit, elle commence [...]. Sa puissance de cohésion est incomparable. Son mouvement embrasse tout

⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

l'univers sans jamais sortir de lui-même, de son ordre et de son architecture⁸.» Le poète québécois retrouve en Ramuz, dans son œuvre tout entière, cette simultanéité qui se construit à partir «de la force d'un lien central où elle est ramassée»⁹. Pour préciser sa pensée, Garneau utilise la métaphore de l'arbre, parce que celui-ci est une réalité complète et qui, selon lui, «enseigne l'homme à vivre». «[En son œuvre] où toutes les modalités d'être sont en leur juste place, en leur juste clarté et concourent intelligiblement à l'harmonie de la symphonie de la création; besoin de comprendre l'univers non seulement réduit en son essence, dans son architecture idéale dépouillée, mais complètement dans son jeu et ses floraisons; tout cela non pas fermé, mais dans son lieu à la Source toute féconde¹⁰.»

À cette vision organique du réel qui est celle de Ramuz, Garneau oppose celle des «classifications», notamment dans le domaine de l'art; il désigne par là l'esprit d'abstraction qui, pour connaître les choses, les découpe et ce faisant, perd de vue l'ensemble, le concret. Le mot *concret* lui-même, dans son étymologie «con-crescere», croître ensemble, renvoie à l'image de l'arbre. C'est justement cette réalité complète, concrète, qui se donne à contempler dans la nature et est présente dans le roman de Ramuz.

Un art très complet

S'il y a donc une architecture simultanée, continue l'auteur de *Regards*, il y en a une qui est successive, et il en trouve une illustration dans la musique de Beethoven : «Beethoven, lui, est successif. Son mouvement part et s'en va (cela ne tient pas à la direction, mais à l'essence de tel mouvement). Il se développe, tandis que chez Bach, ce n'est plus un développement, c'est un épanouissement, c'est des modalités de la même chose: plus qu'une composition, cela semble être une inhérence [...]»¹¹.» L'écrivain suisse est donc à assimiler à Bach plutôt qu'à Beethoven, pense-t-il. Dans *Salutation paysanne*,

⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 285.

par exemple, «il y a un thème qui rejoint et poursuit un thème identique, mais dans une autre clé; puis retour au premier thème, puis les thèmes superposés se poursuivent, avec parfois la syncope d'un appui sur une question où la marche du mouvement trébuche ou repart en avant»¹². C'est cette unité puissante de l'architecture ramuzienne qui fascine le poète québécois:

Un roman de Ramuz contient tout l'univers. On entre dans un univers éprouvé et complet, dont les parties ne mènent pas ailleurs qu'en lui-même et en sa propre profondeur, dont le mouvement n'aboutit pas à l'extérieur, ni ne s'effiloche en soi-même, mais se complète dans les éléments dont cet univers est fait, éléments réels irréductibles. L'écriture de Ramuz est donc «un art très complet» parce qu'il rappelle «tous les arts»¹³.

En effet, par sa composition picturale, d'une part, qui est à comparer, rappelons-le, à l'art de Cézanne, «réalisme immédiat», Ramuz s'attache à décrire ce qui est vu comme visible. À ce premier réalisme s'en ajoute un second «plus intellectuel», que Garneau compare à celui des primitifs qui «rendaient ce qu'ils savaient au moyen de ce qu'ils voyaient [...]. On sent partout cette connaissance des objets, des choses, des êtres, et on constate que c'est elle qui dirige la description, l'informe. De sorte qu'il n'y a rien de moins impressionniste que cette description [...]»¹⁴. À cette composition picturale, qui relève d'un «réalisme intelligent», s'ajoute la composition qui a le caractère d'architecture musicale:

Tout y est vu en mouvement ou par rapport au mouvement. Les grands mouvements des saisons, les grands mouvements des éléments, mouvements physiques, mouvements du cœur et de la pensée [...]. Et ces deux mouvements, l'un pictural, l'autre musical, réunis dans la composition, la réalité proprement architecturale de l'œuvre, où tout est fortement lié, mis en place, en rapport, et communique dans un univers essentiellement organique¹⁵.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 286.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'expression «métaphysique concrète» évoquée au début de ce chapitre. Garneau écrit, en effet, dans une autre lettre à Claude Hurtubise, de juillet 1940 :

J'ai éprouvé ce que constate Ramuz dans *Taille de l'homme*, que, à mesure que les intermédiaires se multiplient entre l'homme et la nature, la nature s'éloigne, devient de plus en plus hostile, morte et étrangère pour l'homme [...]. L'instruction, la culture raisonnée, l'avalanche d'idées (difficilement contrôlables pour la masse) qui flottent en l'air, courent les journaux, accablent les hommes, constituent la plupart du temps de ces intermédiaires de matière morte, bien plus que des voix à la réalité¹⁶.

Ce dernier mot est une des clés de l'analyse que Saint-Denys Garneau fait de l'œuvre ramuzienne, mais c'est aussi un concept essentiel de sa philosophie de l'art; le poète québécois pratique, nous le verrons plus en profondeur dans la deuxième partie de ce mémoire, un réalisme philosophique de type aristotélicien qu'il applique à l'art.

Cette organicité, Garneau l'applique aussi à l'artiste en son rapport à la société. Cette perte du sens de la nature dans l'homme moderne, mais aussi dans l'artiste moderne, a pour conséquence d'isoler les artistes les uns des autres. «Que l'art soit devenu extrêmement individuel (en restant personnel là où il est art) c'est-à-dire qui engage la personne profondément mais dans une aventure solitaire, presque incommunicable au grand monde, sans doute est-ce déplorable¹⁷.» Une certaine «désagrégation de la civilisation», selon lui, a produit une séparation de l'artiste d'avec la communauté humaine et celle-ci, comme masse, a perdu sa simplicité : «[...] il faut qu'une société soit organique non pas dans ses cadres, mais dans sa vie pour qu'un art communautaire soit possible [...] je vois l'art comme fleur c'est-à-dire signe épanoui [...], l'art du Moyen-Âge fut la fleur de sa vie. Il put alimenter cette vie par réaction, mais il la supposait déjà¹⁸.»

¹⁶ *Ibid.*, p. 451.

¹⁷ *Ibid.*, p. 453.

¹⁸ *Ibidem*.

Conclusion

L'œuvre de Ramuz est donc, pour Garneau, constituée d'abord d'un processus de vision par lequel l'écrivain suisse dépeint les hommes simples et rudes, confrontés au monde puissant de la nature dans une « dialectique des faits ». À cette première dimension, à caractère plus pictural, s'ajoute une autre, plus musicale, et qui ressemble à la musique de Bach par son côté très construit, architectural, unifié comme une fugue : «Un roman de Ramuz ne se développe pas : il s'établit. C'est un globe que l'on traverse de part en part¹⁹.» Cet art est signe de l'organicité du réel et donc de la richesse de la nature, dont le symbole, pour Garneau, est l'arbre. En effet, en lui, chacune des parties trouve sa place, son ordre et sa croissance par la ramification concrète et complexe (étymologiquement «tissé ensemble») des parties dans le tout. En ce sens, l'artiste doit pouvoir se situer dans l'ensemble d'une société «organisée», c'est-à-dire où les parties sont ramifiées dans une unité non seulement administrative ou institutionnelle, mais surtout morale et spirituelle; ainsi l'art se nourrit de l'arbre et lui donne en retour sa précieuse frondaison.

Nous pouvons déjà percevoir, à la fin de ce chapitre, certaines des notes de l'esthétique garnélienne. D'abord, le thème de la vision qui est central chez notre auteur et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Disons déjà que pour Garneau, la vision, véritable vertu artistique, est liée à une conception très picturale de l'art où l'image joue un rôle qui dépasse l'impression pour atteindre à une profondeur métaphysique : «On sent dans l'aspect extérieur, physique, d'une toile, la présence immanente d'un esprit²⁰.»

Mais c'est surtout le réalisme, thème fondamental de son esthétique, qui ressort de cette lecture de Ramuz; un réalisme ontologiquement structuré, une expérience qui part de l'immédiateté du sens pour aller progressivement dans la profondeur métaphysique du réel.

¹⁹ *Ibid.*, p. 292.

²⁰ Saint-Denys Garneau, *Lettre à ses amis*, Montréal, HMH, 1967, p. 205.

Chapitre 2

Saint-Denys Garneau, lecteur d'Alphonse de Châteaubriant

Alphonse de Châteaubriant, à l'instar de Baudelaire et Ramuz, est un astre qui brille dans le firmament littéraire de Saint-Denys Garneau. Celui-ci a lu l'essentiel de son œuvre romanesque, à savoir *Monsieur des Lourdines*, *La Brière*, *La Réponse du Seigneur* et un volume de nouvelles, *La Meute*. Sa pensée sur cet auteur est plus systématique que celle qui concerne les autres écrivains que nous venons d'évoquer, ceci parce qu'il l'a exposée non dans sa correspondance ou son journal, mais dans un article que lui avait commandé la revue *La Relève* et qui parut en quatre parties, de novembre 1935 à juin 1936. Nous allons tâcher maintenant de dégager les idées maîtresses de ce texte sur les plans anthropologique, épistémologique et même ontologique, en exposant d'abord la doctrine de Châteaubriant puis la critique que Garneau en fait.

La doctrine spirituelle et métaphysique de Châteaubriant

Une approche spirituelle

La première partie de cet article commence par une envolée assez lyrique qui montre à quelle hauteur Garneau situe l'écrivain français : «Nous assistons aujourd'hui à un grand mouvement d'ensemble, magnifique levée d'intelligences et de courages qui veulent redonner au monde conscience de son âme, porter réponse à l'immense espérance humaine asservie. Parmi ces hommes qui tâchent à refaire la synthèse de l'univers en fonction de sa destinée, Alphonse de Châteaubriant est une figure attachante²¹.»

Contrairement à l'approche littéraire de Ramuz qui – nous l'avons vu – est faite de réalisme pictural et architectural, celle d'Alphonse de Châteaubriant, pour Garneau,

²¹ Saint-Denys Garneau, *Œuvres en prose*, Montréal, Fides, 1995, p. 62 (dorénavant identifié par *Œuvres 2*).

est d'emblée marquée par la spiritualité : «Elle est informée d'un sens spirituel, et plus exactement mystique, qui en fait l'unité. Elle est à la base d'une expérience personnelle²².» Le poète québécois nous décrit le tempérament artistique d'Alphonse de Châteaubriant comme «affectif»; l'écrivain français en effet, n'aborde pas le réel d'une manière réaliste, nous l'avons dit, mais «il n'édifie pas sa vision [...] il se porte tout d'un élan vers son objet, il exige une satisfaction où l'être soit comblé tout entier. Sa pensée ne se dégage pas de cet élan vital et réclame sans cesse l'image. Elle est réfractaire à l'abstraction et refuse comme morcellement la distinction dont elle ignore la vraie nature»²³. Nous retrouvons ici une thématique qui est chère à l'auteur de *Regards* et que nous venons d'évoquer chez Ramuz, celle de la vision «organique» du monde et de son intelligence : «processus intérieur, dont certaines manières de composer nous offrent en art le symétrique, et qui consiste en un contact avec un centre où tout se relie comme de soi-même en faisceau et qui commande le tout comme une note ses harmoniques»²⁴. Cette expérience intérieure est celle d'une «assomption» au terme d'un cheminement intérieur douloureux, fait à tâtons, où l'être de désir cherche ce qui peut le combler, l'emmenant dans «un parfait repos, et commande comme un haut pic tout l'horizon de la réalité que l'homme porte en lui»²⁵.

Par ailleurs, le poète québécois souligne le lien étroit qui existe, entre l'écrivain et son œuvre : «[...] tout prend chez lui le caractère d'une manifestation vitale et le poids d'un engagement actuel, sans guère de place pour un jeu pur. Son œuvre littéraire garde la forme de son évolution intérieure et nous en restitue le caractère²⁶.» Cette évolution intérieure s'exprime par une *transparence* et une *disponibilité* aux choses et aux êtres qui sont perçus non pas tant dans leur immédiateté terrestre ou dans «l'harmonie métaphysique» qu'elle pourrait signifier mais bien, dans le contexte platonicien de la pensée de Châteaubriant, comme des «symboles des représentants d'idées, de faits spirituels, de lois»²⁷.

²² *Ibid.*, p. 62-63.

²³ *Ibid.*, p. 66-67.

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²⁷ *Ibidem.*

Le chemin de la douleur

Un des thèmes privilégiés des romans d'Alphonse de Châteaubriant, constate Garneau, est celui de l'harmonie. Celui-ci lui apparaît d'abord dans la nature, sur laquelle Châteaubriant jette un regard chargé de tendresse, attentif à découvrir «la poésie de la chose qui n'est pas loin d'avoir une âme»²⁸; en elle, il cherche les lois profondes, les lois de vie, les principes éternels; elle est «compagne de l'homme dans une destinée pour ainsi dire fraternelle»²⁹. Comme chez Baudelaire, l'écrivain français perçoit au sein de la nature une «forêt de symboles où le spirituel trouve écho dans une correspondance en cascade du haut en bas de la création [...]; c'est par là aussi qu'il remonte jusqu'à Dieu, l'exemplaire suprême de l'être et fait la synthèse de cet équilibre en l'accrochant à l'absolu»³⁰. Paradoxalement, ce n'est pas par une espèce de naturalisme ou de romantisme que l'auteur de *La Brière* trouve en la nature «cette sûre montée qui s'épanouit en Dieu», mais par une autre expérience, radicalement intérieure celle-là, et qui est «le chemin de la douleur». «Nous touchons ici au plus intime de l'expérience de Châteaubriant. Chez ce mystique, la douleur est rehaussée à l'ordre spirituel où elle prend son sens, et se ramène en dernière analyse à une insatisfaction fondamentale»³¹. Cette douleur qui «dépouille le vieil homme», lui ouvre les yeux en lui montrant ses fragilités extrêmes et lui permet de découvrir en soi «l'homme nouveau» qui est l'homme premier, image de Dieu avec ses surhumaines exigences, «signe en nous d'une destinée surnaturelle»³². Ce chemin de la douleur est le moyen par lequel l'être humain est rendu disponible à Dieu : «[L'homme] est prêt pour la grâce. Il a appris à se dépouiller de tout amour égoïste pour se résumer en l'amour essentiel [...]»³³.

²⁸ Alphonse de Châteaubriant, *Monsieur des Lourdines*, Paris, J. Refenczi et fils, 1936, p. 33.

²⁹ Saint-Denys Garneau, *Œuvres* 2, p. 64.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibid.*, p. 65.

³³ *Ibidem*.

La doctrine de la connaissance

Mais ce cheminement qui conduit l'homme au centre de lui-même et de là à Dieu, se déroule, pense l'auteur de *Monsieur des Lourdines*; dans la réalité d'une nature double; l'homme est fait d'une «réalité spirituelle et d'une réalité matérielle», soutient Garneau. Cela impose à sa conscience une double exigence : «d'une part, un poids qui appelle à une déchéance toujours plus complète, et, d'autre part, le besoin de dépasser sa condition d'être déchu, l'aspiration à la liberté»³⁴. Il s'agit donc, poursuit Châteaubriant, après avoir "dépouillé le vrai homme", de se rendre disponible à la vie de la grâce et à la découverte de l'âme; expérience vitale où toute la personne «toujours prête au don, toujours ouverte à accéder, répond à chaque enseignement reçu, à chaque vérité trouvée»³⁵.

Curieusement, pour Châteaubriant, ce n'est pas par une ascèse que l'homme ancien sort de l'irréel pour rentrer dans le réel divin, constate Garneau. «[Pour lui] la chair ne détruit pas la chair (la personne ici encore est ignorée), ni un refus articulé par un refus de la chair, qui n'a pas le pouvoir de la renier. Mais négation articulée par l'esprit à la lumière reçue par l'expérience de l'Esprit»³⁶.» Ainsi l'homme, selon l'expression de Châteaubriant devient «réflexion infinie de la pensée infinie de Dieu» qui participe à la conscience de Dieu de manière directe et infuse : «[L'intelligence] voit toutes choses telles que les voit l'intelligence de Dieu, selon qu'elles sont en Dieu»³⁷.» Cela va encore plus loin du point de vue métaphysique, puisque l'homme n'existe qu'en apparence en ce monde : «[...] l'homme est en Dieu. Il s'agit de le rejoindre en prenant conscience de lui en nous et de la fausseté des apparences matérielles, de ce complexe matériel que nous appelons la personnalité»³⁸.» L'imagination produit donc de l'illusion, sous forme d'images, reflétées dans l'intelligence non illuminée du vieil homme, séduit par Satan : «Cessez de penser avec cette pensée qui n'est qu'un filet de fontaine, écrit-il, pour trouver au fond du silence intérieure cette Pensée engendrée de l'Amour qui est un océan sans limites»³⁹.» Pour Châteaubriant, la réalité sensorielle n'est *qu'illusion meurtrière* produite par notre imagination : «[...] la Vie avec un grand v... dont ce que nous croyons

³⁴ *Ibid.*, p. 68.

³⁵ *Ibid.*, p. 70

³⁶ *Ibid.*, p. 76.

³⁷ *Ibid.*, p. 77.

³⁸ *Ibid.*, p. 98.

³⁹ Alphonse de Châteaubriant, «Investigation – De la Sainteté», in *La Revue Universelle*, 1^{er} mars 1933, p. 596.

être la manifestation n'est que l'ombre éphémère et glissante, écrit-il, un mirage éperdument renversé au fond du grand lac ténébreux de la conscience négative des hommes⁴⁰.» Par contre, l'expérience de l'esprit met, selon lui, les mystiques «ces privilégiés de la seconde naissance» au contact de la réalité par excellence, Dieu, avec tous ses attributs. «Et il la connaît tellement pleine, l'essence même de la totalité qui emplit tous les cercles de la vie, qu'il ne peut plus concevoir aucune place disponible à quoique ce soit d'extérieur à elle, et même qui ne soit pas elle (elle contient tout en effet, mais comme principe et soutien de tout, et non comme identité de tout)⁴¹.» Cette connaissance s'oppose à celle dont dispose l'homme matériel qui vit dans l'illusion d'une perception purement sensorielle. «Le vieil homme avait d'abord la connaissance sensuelle des choses. Puis il croyait comprendre ces choses au moyen de l'intellect dont le caractère est la discursivité, le tâtonnement, le morcellement : [...] esprit qui pose des bornes à la réalité et se croit le créateur de sa propre pensée⁴².»

La doctrine du regard

«C'est dans le regard, écrit Garneau, qu'est centrée toute l'œuvre de Châteaubriant, comme aussi toute l'attention de sa personne, dans l'acte de ce plus noble des sens, chemin le plus droit à l'esprit pour sa possession et qui préfigure la fonction finale et surnaturelle de l'homme, contemplateur de Dieu⁴³.» Si le regard est à la fois le moyen et la fin de cette œuvre, cela se traduit, au plan littéraire, par le caractère pictural de son écriture. Car, si la musique «recompose le temps dans la succession des moments et nous le restitue dans une mélodie successive»⁴⁴, la peinture, elle, comme le regard, est une appréhension immédiate, instantanée.

[...] la peinture, il me semble, arrête le moment comme un centre sous la compréhension du regard complet, et trouve sa continuité dans la surrection d'une présence. La vision est le mode de possession dont dispose Châteaubriant. Tout pour lui se résume en image, c'est-à-dire en des lieux où prennent corps des présences; et

⁴⁰ Alphonse de Châteaubriant, «St-Jean et l'Apocalypse d'Albert Dürer II», in *La Revue Universelle*, vol. 56, n° 21, p. 329-337.

⁴¹ *Ibid.*, p. 72.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁴ *Ibidem*.

toute son évolution intérieure peut être ramenée à ces présences qui se font jour et qui rayonnent⁴⁵.

L'art est un mode de possession du monde, un mode d'investigation de la réalité. Pour Châteaubriant, l'image est l'instrument de cette investigation; elle lui est nécessaire, c'est en elle qu'il trouve son compte⁴⁶.

L'expérience de la contemplation

L'œuvre de Châteaubriant est une grande invitation à la contemplation, pense Garneau. C'est le thème central de son roman *La Réponse du Seigneur*, œuvre qui a tant enthousiasmé le poète québécois. Il écrit, en effet, dans une de ses lettres : «Ce sera un de mes grands livres pour la vie. Je ne puis te dire comme je l'aime, c'est une révélation, une illumination merveilleuse qui entre en nous comme chez soi. C'est presque l'Évangile, tellement c'est pur et bon⁴⁷.»

«Contemplez la perfection, écrit Châteaubriant, et vous serez instruits sans bruit de paroles, ni agitation d'arguments⁴⁸.» C'est ainsi que l'écrivain français résume l'essentiel de sa théorie du regard transformateur de la conscience. Cette invitation à la contemplation est en fait une invitation à la prière, prière qui ne consiste pas tant à demander ou à recevoir qu'à «demander à devenir». Cette idée de la contemplation comme transformation trouve son illustration la plus forte dans la figure du papillon qui est évoquée longuement par le personnage principal du roman. Le papillon, en effet, à force de fixer son séjour et son attention sur la feuille de l'arbre, finit par reproduire en ses ailes la ressemblance à celle-ci, selon le principe du mimétisme. «[Le papillon] réalise dans son ordre la condition fondamentale du devenir, la transformation intime qui s'opère selon l'objet sur quoi le regard se tient fixé⁴⁹.» «Que l'homme, par une tension toujours vers le meilleur et le plus noble, prenne conscience de la réalité spirituelle et de la Réalité par excellence⁵⁰», écrit-il encore. Cette réalité par excellence, pour Châteaubriant, c'est la charité «d'où tout peut être regardé par le regard de l'amour, parce que là seulement

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁷ Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, p. 149.

⁴⁸ Alphonse de Châteaubriant, *La Réponse du Seigneur*, Paris, Grasset, 1933, p.199.

⁴⁹ Saint-Denys Garneau, *Œuvres 2*, p. 90

⁵⁰ *Ibid.*, p. 82

tout prend son sens pur, son sens véritable de créature, d'être aimé de Dieu. Or il n'est pour Châteaubriant, et *finalement* il n'est pour l'homme, de véritable regard que celui de l'amour»⁵¹.

La critique de Garneau

L'ontologisme de Châteaubriant

Garneau repère d'abord, chez l'auteur français, une ontologie de type parménidien : «À partir du principe qu'il n'y a à être que l'Être, il oppose la Réalité aux réalités contingentes [...]. Il dit : l'Être est infini, au péril de ne pas être. Or la matière est finie, donc elle n'est pas l'Être⁵².» «Son ontologisme qui veut rejoindre les êtres à partir de l'Être emploie pour faire rapports le signe mathématiques d'égalité, au lieu de l'analogie métaphysique en répercussion dans tous les ordres et par quoi tous les ordres sont de plus en plus vrais, d'une réalité de plus en plus pleine, de la matérielle à la spirituelle, jusqu'à la réalité absolue⁵³.» Garneau remarque toutefois que Châteaubriant met à certains moments entre parenthèses son dualisme, pour permettre à l'analogie de jouer son rôle. «[...] la nature sensible niée reprend ses droits de réalité, la bonté de son ordre. Cette apparence ne peut être *mensongère* , une illusion *meurtrière* , car elle ne pourrait alors faire signe véritable de la réalité spirituelle⁵⁴.» Si donc l'écrivain français joue de l'analogie comme d'une correspondance du sensible au spirituel, il ne sait pourtant pas la situer d'une manière juste sur le plan métaphysique : «C'est dans l'architecture générale qu'elle ne trouve pas son rôle complet de médiatrice⁵⁵.» Garneau continue en disant :

Malgré lui, ou plutôt selon une profonde nécessité, Châteaubriant nous rend la nature dans sa simplicité et intacte, purifiée seulement dans la conscience transformée de l'homme à son sommet. Et cette réalité connue aussi, longuement portée en lui, longuement méditée, se trouve n'être pas séparée de l'autre; elle fait seulement appel à l'autre, à l'Une et en rend témoignage par son multiple visage. Du même coup l'analogie se réalise, réalise la continuité de toutes réalités que le signe d'identité

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 84

⁵⁴ *Ibid.*, p. 84

⁵⁵ *Ibidem*

n'avait réussi qu'à opposer irréductiblement. L'âme n'habite plus ainsi le monde comme une étrangère, mais le dépasse de toute sa lumière intérieure et de toute celle, incommensurable, qu'y dépose Dieu⁵⁶.

Critique de la connaissance

La théorie de la connaissance de l'écrivain français se fonde, selon Garneau, sur une conception matérialiste de l'homme naturel qui, sans l'expérience de l'esprit, demeure, «Bête et image de la Bête».

L'homme ainsi conçu est en effet inconciliable avec l'esprit; il est dans un cercle fermé et séparé de l'esprit, étranger à toute spiritualité, ses moyens étant matériels, alors que seul l'esprit peut accéder à l'esprit. L'homme ainsi conçu, et non pas l'homme mais bien cette conception de l'homme doit être rejetée comme inadéquate, comme représentant inadéquatement l'homme. Conception qui, dans l'ignorance de la vraie nature de l'intelligence humaine, du sens spirituel de sa connaissance et de son rôle actif dans le perfectionnement de la conscience, en demeure toujours à l'image sans passage possible à l'esprit⁵⁷.

L'intelligence humaine est réduite à une «plaque intérieure où se sont inscrites sous forme de représentations, d'images et de symboles ses multiples rencontres avec le monde de la matière [...]». Plus loin, Garneau ajoute : «Conception matérialiste qui fait de l'homme un animal supérieur, affiné; qui ignore en lui le principe spirituel informant l'âme qui détruit ainsi, en la confondant avec l'individualité, la personnalité et son sens d'assomption⁵⁸. » Cette erreur s'explique chez Alphonse de Châteaubriant par une «métaphysique imparfaite» dont Garneau va démontrer brillamment le mécanisme faussé dans la troisième partie de l'article.

Enfin, pour reprendre en quelques lignes ce qui se trouve un peu diffus dans les pages précédentes, Châteaubriant, par une dissociation cartésienne de la personne, aboutit à un refus de la matière et par là de la condition humaine de l'esprit [...]. Du même coup qu'il dématérialise l'homme, Châteaubriant pose l'âme imperfectible. Il compromet tout le domaine naturel et ainsi la liberté; voyant dans la causalité de l'homme un principe d'orgueil, d'hédonisme, il la nie comme mauvaise, négative. Il lui refuse toute participation active au salut; il la restreint là à un acte de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 68-69.

sacrificatrice, comme il résume l'intelligence à la seule fonction de *spectatrice de Dieu*⁵⁹.

Pour s'épanouir, la personne humaine doit donc, selon l'auteur français, détruire l'homme naturel; Garneau pense au contraire que l'homme est un être «possible» capable de perfection par une rencontre de sa liberté avec la grâce de Dieu. «Encore sous le coup du "sauvage et divin traitement" de l'ange par quoi Dieu abat le tout pour sauver le tout, Châteaubriant n'est pas tout à fait libéré de la destruction.» Et de surenchérir :

On voit comment la recherche d'une totale transparence, à cause de moyens inadéquats, d'une vertu métaphysique imparfaite, mène à d'insurmontables opacités [...]. Définir la vie matérielle par la mort pose son terme et non son être. Son être reste à assumer. Une science qui prétend voir tout en Dieu, par la science que Dieu en donne, néglige des moyens que Dieu nous a donnés de connaître, «selon la loi imposée à tous les animaux de chercher leur vie» (Claudiel), et pêche par là⁶⁰.

Conclusion de Garneau sur Châteaubriant

Garneau ne veut toutefois pas réduire la pensée de l'auteur à ce pessimisme radical. Il reconnaît un côté positif à cette théologie boiteuse; l'homme, après s'être dépouillée de lui-même, est appelé à se laisser former en l'image de Dieu : «[C'est] une des plus belles ouvertures par où la lumière entre à flots dans son œuvre [...]. L'homme nous apparaît là en face de son âme et y découvrant à la lumière de la grâce l'image analogique de Dieu; jusqu'au moment où Dieu le comblera de sa présence ineffable⁶¹.» Garneau ne prétend pas, dans cet article, rendre compte de «toute la mesure» de la pensée du romancier et essayiste français, car il n'en a pas la compétence, reconnaît-il. Il s'agit pour lui, tout au plus, «d'indiquer comment à base d'une *notion* inadéquate de l'homme elle s'écarte de la vérité, malgré qu'elle la côtoie souvent de très près et nous ouvre sur elle de splendides aperçus»⁶². Il apprécie le dynamisme de son écriture qui s'élanche vers l'absolu; il la décrit comme tendue entre deux forces : l'une centripète «centrée dans la conscience de profondes réalités» et l'autre centrifuge, parce qu'elle ignore la vraie nature spirituelle de

⁵⁹ *Ibid.*, p. 77-78.

⁶⁰ *Ibid.*, p.78.79.

⁶¹ *Œuvres 2*, p. 75-76.

⁶² *Ibid.*, p. 79.

l'intelligence et de ses possibilités opératives, subissant «l'entraînement de notions dont elle n'est pas maîtresse»⁶³. Cette pensée qui émane irrésistiblement d'un centre, celui de l'expérience personnelle de l'écrivain, est pour Garneau davantage un témoignage qu'une doctrine, et c'est en tant que tel qu'il s'efforce de la rejoindre. Il se fait indulgent envers Châteaubriant et remarque avec justesse : «[...] après une époque où *règne l'opacité dont les signes sont la raison-limite* et, dans l'ordre littéraire, le *mot-chose*, où tout le métaphysique et le spirituel sont perdus de vue, on comprend qu'une réaction pour la transparence s'avance jusqu'à l'excessif par la violence de la rupture⁶⁴.» Il faut accorder à l'écrivain français, pense le poète québécois, le désir légitime de dénoncer l'orgueil d'une certaine pensée moderne qui se refuse au service d'une lumière supérieure : «[Châteaubriant] réclame pour la pensée l'humilité qui percerait l'opacité de son *non serviam*. Il appelle l'homme à se délivrer des idoles qui retiennent l'attention de son intelligence [...]. L'intention de cette pensée, la même où elle n'arrive pas à assumer toute la réalité, va toujours vers la disponibilité; c'est là le sens de la transparence, de cette parfaite ouverture vers en haut⁶⁵.»

L'œuvre de Châteaubriant revêt l'aspect de sa vie intérieure et en tire son sens. Elle est intimement lié à l'homme; de là son imperfection et de là son rayonnement. Elle n'a pas ce total désintéressement et cette totale objectivité qui font la parfaite œuvre d'art. Le souci d'exposer une doctrine y transparait souvent et donne lieu à des digressions qui nuisent à l'équilibre parfait de l'ensemble. Par contre, elle est animée d'une chaleur intime où l'on reconnaît qu'un homme se donne tout entier⁶⁶.

Garneau applique à Châteaubriant le mot de Bernanos sur l'œuvre d'art qui, selon lui, doit être «une chose fermée, totale, parfaite, mais qui doit aussi garder la forme de l'élan»⁶⁷. Si donc chez le romancier français, la forme n'atteint pas la qualité qu'il a reconnue en Baudelaire, par exemple, son imperfection laisse transparaitre le dynamisme d'une expérience personnelle : «Si nous considérons à cette lumière l'œuvre de Châteaubriant, nous trouvons que pour la constitution interne, l'architecture et l'harmonie, quoiqu'en progrès constant de son premier à son dernier roman, elle est

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 80-81.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 230

⁶⁷ Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, p. 146-147.

imparfaite même dans son meilleur. Mais pour ce qui est de l'élan qui est la marque personnelle de l'homme, ce à propos de quoi Buffon disait que le style c'est l'homme, elle possède de cet élan à un haut point⁶⁸.»

⁶⁸ *Ibid.*, p. 231.

Chapitre 3

Saint-Denys Garneau et la peinture

Bien que Garneau soit reconnu comme un écrivain et qu'il ait sans doute consacré l'essentiel de son énergie artistique à la littérature, la peinture occupe une place de choix dans sa vie. Jeune homme, il pense s'y consacrer au même titre qu'à l'écriture : «[...] quand j'aurai fini mon cours d'études [...], je m'en irai étudier la peinture en Europe. Je m'en reviendrai ensuite ici et je m'adonnerai entièrement à la peinture et à la littérature⁶⁹.» Pendant trois ans, le jeune artiste fréquente l'école des Beaux-Arts de Montréal où il apprend le dessin et se forme à la peinture. Là, il a le bonheur de rencontrer des personnalités du monde artistique comme Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Lemieux, Louis Muhlstock, qui deviendra un ami et Edwin Holgate (du Groupe des Sept). Garneau a pratiqué la peinture de manière intensive notamment lorsqu'il habita Ste-Catherine-de-la-Jacques-Cartier (aujourd'hui Sainte-Catherine de Fossambault), où il a passé la dernière partie de sa vie.

La première partie de ce chapitre nous présentera Garneau comme critique d'art, au contact d'artistes canadiens surtout, mais aussi européens; la seconde, comme théoricien et philosophe de l'art, avec en point de mire la question de la vérité de l'œuvre d'art et de l'authentique liberté de l'artiste.

⁶⁹ Saint-Denys Garneau, *Œuvres 2*, Montréal, Fidès, 1995, p. LXXXVI.

Saint-Denys Garneau et les peintres

Le critique d'art

«Sur la peinture, de Renoir à Cézanne, sur la musique de Borodine à Schubert, de Mozart à Beethoven, de Bach à Debussy, personne au Canada-français n'a écrit des notes plus intelligentes, plus subtiles, plus intensément personnelles que Saint-Denys Garneau⁷⁰.»

Dans un article publié par la *Revue scientifique et artistique* d'avril 1930, Garneau, qui n'a que 18 ans, fait ses premiers essais comme critique d'art et y manifeste déjà une étonnante maturité de pensée. Il commence par remarquer, à propos de l'exposition dont il se fait le reporter, que c'est dans l'art régionaliste que les peintres canadiens réussissent le mieux. Il reconnaît à Coburn et Cullen, entre autres, le mérite de rendre la nature canadienne avec le plus d'originalité. «Quelle impression générale rapporte-t-on de cette exposition? Il y a des choses enfantines ou franchement laides : c'est l'exception [...]. Où notre art est franchement canadien, c'est tout spécialement dans le paysage d'hiver [...]. Il y a donc un art canadien, du moins d'inspiration. Il est prospère relativement, c'est-à-dire que ses représentants sont petits en nombre, si grands en qualité⁷¹.»

Cinq ans plus tard, dans *Une chronique des beaux-arts* parue dans *la Relève* en décembre 1935 – Garneau a alors 23 ans –, le ton est plus sévère et l'exigence se fait plus forte : «Il y a beaucoup de tristesse au salon d'automne, la tristesse qui se dégage des ténèbres de l'absence. Les peintres dits officiels se répètent inlassablement. Cela reste du sage métier pour la facture, et de l'insipidité pour l'inspiration, quand cela ne tombe pas dans le mauvais goût à l'eau de rose, qui est du pire avec une sourdine⁷².» Le jeune critique se plaint de l'opacité des œuvres et de l'absence de joie et de poésie : «Le grand tableau de M. Britton, intitulé *Evening* et qui représente, je crois, la mer, avec une extraordinaire opacité, est remarquable en outre par son ciel rose-nanane et le mélange de violet, de vert, de bleu, etc. avec quoi les vagues sont colorées⁷³.» À quoi la poésie se

⁷⁰ G. Routhier et J.-P. Warren (dir.), *Les Visages de la foi: figures marquantes du catholicisme québécois*, Montréal, Fidès, 2003, p. 115.

⁷¹ *Œuvres 2*, p. 22-23.

⁷² *Ibid.*, p. 91.

⁷³ *Ibid.*, p. 92.

reconnait-elle? «Cela n'a pas de transparence, de cette clarté intime, si discrète soit-elle à laquelle on reconnaît la poésie⁷⁴.» Pour Garneau, c'est un art superficiel, sans intériorité, qui ne pénètre pas la réalité concrète: «On n'a pas l'impression de portes ouvertes sur les choses, mais fermées. C'est comme un enduit sur le monde qui le cachera⁷⁵.»

Quelques tableaux échappent à ce bilan sévère, Garneau sait admirablement les décrire, comme cette église de Ste-Adèle de Marion Hawthorne : «Harmonie de la forme et de la couleur, subtiles et profondes relations où tout est lié par l'intérieur et se répond dans la chaleur vibrante de ce chant, tout cela est imprégné d'une sensibilité très pleine, veloutée, et d'une si transparente clarté⁷⁶.» Ou, ce *Girl in Bathing Suit*, de Herman Heimlich : «L'artiste sait, au moyen d'une dégradation vibrante de la tache et de touches très sensibles, évoquer de subtiles ondolements du modelé. Il conserve par cette manière aérée une grande fraîcheur à la forme⁷⁷.»

Académisme et décoration

Même déception générale après le salon d'automne de l'Académie royale du Canada dont Garneau fait mention dans son journal et qui, selon lui, groupait assez de toiles pour faire un bilan de santé de la peinture au pays : «D'une façon générale, ce n'est pas rigolo. Quelle médiocrité! Quelle absence de poésie⁷⁸!»

Selon lui, deux maux affectent la production nationale : l'académisme et la décoration. À propos du premier, qu'il discerne dans les toiles de Coburn et Jungers, il écrit : «C'est excellent, ou plutôt c'est extrêmement utile si toutefois le métier est au service d'une vision, de quelque chose de supérieur. Mais ici ce n'est pas le cas⁷⁹.» L'académisme, chez ces peintres, se manifeste par l'exploitation perpétuelle d'une même formule sans que l'on cherche même à l'approfondir : « Tout cela est horriblement mort, il n'y a rien à saisir au-delà, c'est ennuyeux et bien fait [...]. C'est du métier non pas de l'art⁸⁰.» Quant à la décoration, elle est, selon lui, le fait d'un art qui se contente de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 362.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

schématisations grossières des formes naturelles et qui les répètent en séries, créant une espèce de remplissage du vide où règne l'absence de style : «[...] ils peuvent étaler à la surface du vide qui gît au-delà, des formes et des formes, des angles et des ondulations, en croyant, parce qu'ils n'ont plus le sévère critique de la réalité, faire œuvre créatrice originale.»

Voici ce qui caractérise cette tendance Interprétation libre de la nature, c'est-à-dire, au lieu d'une salubre humilité qui aurait pour résultat une connaissance profonde de ces formes variées, et des rythmes naturels, ou bien un non moins salubre découragement des inaptés; au lieu de cela, une imposition à la nature de formes arbitraires, vulgaires la plupart du temps et dans la construction desquelles la part du bras est beaucoup plus considérable que celle de l'esprit; et quand l'intelligence y a part, l'ingéniosité a souvent prépondérance sur la sincère vision, sur la conception intérieure. Donc imposition à la réalité de formes opaques. À base de cette matérialisation, on trouve le manque de réalisme; les formes, au lieu d'avoir valeur des signes, ont une valeur autonome, au lieu d'être transparentes aux choses, elles en sont séparées et les recouvrent sans les révéler, lourdes armures⁸¹.

Louis Muhlstock, peintre de la compassion

Toutefois dans le paysage plutôt morose de la peinture canadienne, telle du moins que Garneau l'envisage, quelques rayons de lumière percent. Louis Muhlstock, peintre montréalais d'origine juive, est un de ceux qui apportent à Garneau une consolation. C'est grâce à un article d'un critique d'art montréalais, Henri Girard, qui écrit entre autres dans *Le Canada*, que Garneau va prendre contact avec le peintre et son œuvre. Le journaliste écrivait le 28 janvier 1935 : «Avec Muhlstock [...], nous quittons le salon, le boudoir et l'alcôve pour la rue. Plus de pose, plus d'artifice, plus de fleurs et de compliments, plus de gentillesse ni de mamours, mais le drame quotidien de la misère de tout le monde vu par un de ces rares hommes qui ne détournent pas la tête quand ils le voient. Louis Muhlstock se livre beaucoup dans ses dessins. Ils en acquièrent je ne sais quoi de précieux comme la confession d'un esprit supérieur⁸².» Ces mots ne pouvaient laisser indifférent notre auteur qui cherchait dans le monde globalement décevant de la

⁸¹ *Ibid.*, p. 373.

⁸² *Ibid.*, p. 377.

peinture canadienne des raisons d'espérer. Il reçoit de Muhlstock une invitation personnelle pour son exposition solo à la galerie du musée des Beaux-Arts de Montréal, en septembre 1935. De cette exposition, le critique Garneau fera une courte recension dans la revue *La Relève* de janvier 1936. La première impression que ressent le poète est la morbidité, la mélancolie; l'atmosphère générale qui se dégage de ces œuvres lui rappelle les romans de l'écrivain anglais D. H. Lawrence. Mais cette première impression passée, Garneau se laisse toucher par la vie profonde qui habite les personnages représentés :

Il y a plus que de la mélancolie, comme une obsession derrière ces regards où semble brûler une ardeur souterraine et qui portent le signe d'une attente tantôt par avance déçue, tantôt projetée à l'extérieur dans le frémissement d'une exaspération. On saisit le germe d'un bouleversement dans la plupart de ces figures et c'est un des caractères qui fait leur profond attrait; on dirait parfois qu'elles vont se dissoudre sous nos yeux⁸³.

Louis Muhlstock est un peintre de la compassion : «Et ce serait le centre de l'inspiration de l'artiste, cette pitié intime qu'il rejette sur tous les douloureux destins qu'il saisit dans les figures⁸⁴.» La pesanteur humaine, sensuelle, de cette peinture, n'est pas un signe de vulgarité, bien au contraire, pense le poète québécois : «Dans l'atmosphère qu'il crée la qualité charnelle de la tension, en un certain sens, marque un poids, mais elle est comme enveloppée d'absolu [...]»⁸⁵. Le mot qui revient comme un leitmotiv pour caractériser sa peinture est celui de «sensibilité» :

Sensibilité qui saisit les secrets, nous les évoque, mais avec une grande discrétion, une profonde délicatesse, de sorte qu'on n'a jamais l'impression d'une violation, d'une intrusion ou de cette insistance qui force une retraite. Le métier est très compréhensif, toujours en contact et soumission à la réalité, s'enrichit ainsi de la variété qu'offre la vie. [...] Cela donne à ses œuvres une rare sincérité, une valeur de témoignage humain : la matière d'une vie y est engagée⁸⁶.

⁸³ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 98-99.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 100.

Les autres peintres

Edwin Holgate, du Groupe des Sept, retient l'attention du poète québécois. Malgré un manque de spontanéité et des coloris ternes, la profondeur de son art et la maîtrise de sa technique en font, selon lui, une des personnalités les plus intéressantes du monde artistique canadien. «La permanence en lui de la vertu d'art lui permet cette évolution constante qui ne procède pas par bonds mais progresse avec certitude à mesure d'une technique enrichie et purifiée.» À propos d'une toile appelée *Constance*, Garneau écrit ce commentaire qui résume bien ce qu'il considère comme une œuvre réussie : «La beauté du modèle, la plénitude des volumes, la sobriété de l'harmonie, en font une œuvre d'une rare plénitude et dont se dégage une poésie exquise qui nous pénètre de plus en plus à mesure qu'on la contemple⁸⁷.»

Certaines descriptions que Garneau fait des tableaux sont elles-mêmes, nous semble-t-il, des œuvres d'art. Voici ce qu'il écrit à propos d'une œuvre de Derain qui représente une jeune fille assise : «Majesté pondérable, et ce relief toujours qui nous rejoint avec une puissance extraordinaire. Richesse du coloris. [...] Une figure d'une extraordinaire, saisissante intensité de mutisme. Cela lui donne, avec ce choc d'étonnement dans les yeux, une expression extrêmement saisissante de bête⁸⁸.» À propos d'une œuvre de Raoul Dufy : «*La Baie de Nice* surtout est une caresse incomparable. Quel délicieux passage de roses à verts, violets, et bleus, une gamme subtile, et d'une grande justesse, qui vous parle d'une sensibilité exquisément intelligente. C'est un merveilleux enchantement, la mélodie de cette grève et cette mer dans un brouillard qui passe au ciel sans qu'on sente où⁸⁹.» À propos de *Grosses Pommes* de Braque : «Quelle distinction et quel charme dans cette couleur si discrète à la fois et si ferme. Un lié mélodique, qui enveloppe le tout, est là comme la circulation de la vie, la présence de l'âme sensible. Une véritable poésie⁹⁰.» Sur Matisse : «Impression : je suis en face d'une exquise improvisation. Point de volonté arrêtée, de dessein préconçu. Je suis en face d'une prédisposition, d'une aptitude exquise à chanter, à faire chanter la couleur dans un registre clair, tendre, infiniment voluptueux

⁸⁷ *Oeuvres* 2, p.380.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 684-685.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 103.

pour l'œil et velouté. Je suis en face d'un état poétique où la couleur la plus enchantante se balance en disponibilité⁹¹.» À propos d'Odilon Redon, même lyrisme qui reprend les thèmes favoris du poète : «Il représente une région de l'âme très intime où la pureté du silence rend tout murmure perceptible. C'est là que, purifiées par le voyage intérieur de tout ce qui en elles est plus rude que ce murmure suffisant, les choses retrouvent toute leur réalité, tout leur être, mais transposée en une substance poétique très délicate⁹².» Et finalement Picasso : «Et ce bleu, cette *manière bleue* y ajoute, non par un éclairage extérieur, mais en plaçant cela dans son climat, qui est plus loin que la réalité, que la couleur quotidienne, ordinaire de la vie, dans une grande profondeur intérieure, dans une région permanente et silencieuse, où les êtres dépouillés revêtent l'aspect de leur plus profonde, leur plus grave, leur plus tragique réalité⁹³.»

Renoir et Cézanne

C'est toutefois avec les grands maîtres français présents à cette exposition, comme Renoir et Cézanne, que l'enthousiasme de Garneau ne peut plus se contenir : «Tout pour Renoir est fleur, fleur et chair fleurie, chant et enroulements, épanouissements mélodiques. On est devant la surabondance d'une joyeuse source qui se répand⁹⁴.» Garneau va jusqu'à dire : «Qui n'a pas rencontré Renoir ignore une part de la joie du monde [...]»⁹⁵.» La lumière, les formes, la mélodie, le mouvement, les couleurs, bref, l'art de Renoir est comme un jardin luxuriant où le poète québécois aime à se délecter. L'art du peintre français semble avoir des attributs divins tant il y perçoit la puissance d'une composition unifiée et la liberté d'un créateur en pleine maîtrise de son art : «Il constitue un plan, ce qu'on nomme un *point de vue*, où tout est ramené, où il ramène toutes choses et les possède, par l'essence qu'il choisit de leur forme, l'essence de joie, de souplesse, d'abondance, de tendresse, de candeur, que son âme librement choisie selon sa loi à elle, qu'elle possède en liberté dans la recreation de son chant⁹⁶.»

⁹¹ *Ibid.*, p. 104.

⁹² *Ibid.*, p. 105-106.

⁹³ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 394.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 392.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 394

Garneau poursuit son évocation de ses peintres favoris avec Cézanne qu'il va d'abord opposer à Renoir, non par une opposition qualitative – l'un n'est pas un plus grand artiste que l'autre, écrit-il –, mais par une opposition que l'on pourrait qualifier d'épistémologique. En effet, les deux peintres français n'ont pas la même approche du réel et ne suscitent pas non plus chez le spectateur le même regard ni la même émotion. Chez Renoir, il y a abondance de choses que l'on rejoint immédiatement d'un chant, dans une dilection très pure, note-t-il. Tandis que l'art de Cézanne frappe d'abord comme une attention, «[...] une profonde attention sinon inquiète du moins obstinée qui prend sa source dans une exigence profonde, très serrée, toujours en éveil, tendue [...]. Loin de nous envelopper dès l'abord, de nous enlever comme un chant, il s'ouvre devant nous petit à petit, sa profondeur s'offre à nous petit à petit, se fait jour et surgit de loin, vient à notre rencontre à petit pas [...], il contient une profonde substance intérieure que seule une longue communication avec lui nous laisse pénétrer⁹⁷.» L'art de Cézanne est donc une invitation à la contemplation, c'est-à-dire à un regard qui se prolonge dans la durée et dont la vertu est de nous faire pénétrer simultanément dans la double intériorité de l'œuvre et du moi : «[...] loin de sauter à nous et nous entraîner, [le paysage] nous attire à un au-delà intérieur, il nous attire à l'intérieur de lui-même et à l'intérieur de nous-même⁹⁸.» Poursuivant sa comparaison, Garneau affirme qu'il y a toujours, dans une œuvre, intention et spectacle; chez Renoir les deux s'identifient immédiatement, tandis que chez Cézanne l'intention est lointaine : «[...] ce qu'il exige du spectacle est placé loin au-delà. Et son exigence est obstinée à le rejoindre⁹⁹.» Cette intention lointaine, le poète québécois l'appelle «réalité seconde».

Renoir est «avec» ce qu'il aime : il a une grande faculté de communication avec la nature : de possession; il se meut à l'intérieur des formes et des êtres, leur communique la danse de son exultation [...]. Cézanne est séparé des choses. Cézanne est dans sa solitude, en face de la solitude des choses, il ne danse pas avec elles, il cherche à rejoindre leur solitude, c'est un art approximatif. Il veut les rejoindre dans leur être, par leur forme. Son amour ne prend pas la forme d'une joie exultante comme de David devant l'Arche, mais d'une attention dévouée. La source intérieure de son rayonnement est dans cette dévotion et cette fidélité. Dans son amour qui brûle au profond d'une solitude¹⁰⁰.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 395.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 395.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 396.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 407.

Fra Angelico

À propos du célèbre dominicain de Florence, Garneau n'est pas prolix, mais on a l'impression qu'il représente pour lui l'artiste peintre à son zénith : «Fra Angelico est allé plus loin dans la possession artistique du Christ et des anges que tous ceux que je connais¹⁰¹.» Pour beaucoup de peintres, constate le poète québécois, le sujet religieux n'est qu'un prétexte à une « belle construction eurhythmique », écrit-il dans une lettre à Jean Le Moine, comme on le voit dans le cas de beaucoup de madones. Fra Angelico, lui, voit dans la réalité immédiate, comme Cézanne, la réalité seconde; il pénètre la profondeur du réel : «C'est ce qui arrive pour Fra Angelico, El Greco, Bach, etc., chez qui la vision correspond à la réalité du sujet, c'est-à-dire qu'ils voient dans le sujet la réalité artistique de ce même sujet¹⁰².» Ce qui caractérise l'art ou l'âme du peintre italien, c'est la qualité de son être, sa finesse mystique :

Fra Angelico voyait [le Christ, la Madone] bien profondément, bien avant dans leur réalité : il les saisissait pour ainsi dire dans leur «murmure» et leur intimité, et avec une âme pure et une. Tout cela est dans ces peintures une grande fine spiritualité. [...] Qu'est-ce que la robe d'un ange? C'est un habit de transparence, d'immatérialité... Et la robe de la Vierge est une robe de pureté. Cela n'a rien à voir avec la mode juive ou vénitienne, parce que cela a un sens qui les dépasse [...] ¹⁰³.

En ce sens, le maître florentin participe de cette *vision* : «L'art reste une approximation de la réalité absolue, et ce n'est que par grâce que nous rejoignons quelque chose en son «être» même¹⁰⁴.» Pour Garneau, c'est clair, Fra Angelico avait reçu cette grâce, mais elle correspondait à son tempérament, à son intelligence voyante : «[...] La candeur et la fraîcheur de Renoir exigeaient qu'il peignît des jeunes filles. Et l'âme de Fra Angelico qu'il peignît des sujets religieux¹⁰⁵.»

¹⁰¹ *Lettres à ses amis*, p. 208.

¹⁰² *Ibid.*, p. 209.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Théorie sur l'art pictural

Cubisme et abstraction

Dans un autre texte de son journal, intitulé *À propos des Beaux Arts*, Garneau soutient que le cubisme est né d'une réaction à ce qu'il appelle la «matérialisation de l'art», manifesté dans l'académisme et la décoration que nous avons évoqués plus haut. La peinture qui risquait de s'enfermer dans la «copie servile des réalités de la nature matérielle» ou de devenir avec l'impressionnisme, une science photographique, trouvait dans le cubisme une alternative plus intellectuelle qui mettait à jour l'architecture des formes. Le poète québécois donne donc au cubisme le mérite d'avoir suscité dans l'art une libéralisation nécessaire de sa tendance matérialisante; mais cette libéralisation n'a pas évité certains écueils : «En se dématérialisant, la forme en vint à perdre sa valeur de signe [...]. On construisit des édifices picturaux, on établit un ordre entre les formes et non plus entre les éléments vivants de la réalité¹⁰⁶.» Cette dématérialisation par l'abstraction a conduit l'art, paradoxalement, à une forme plus subtile et plus dangereuse de matérialisme, à savoir la pure construction formelle, «[...] parce que «l'interprétation», libérant le peintre du sévère critère de la nature, laissait le champ libre aux mensonges faciles et vis-à-vis de lui-même et du public qui suit la mode¹⁰⁷.» On a confondu, selon lui, la liberté avec l'arbitraire : «Car, par là, s'éclaire le sens de la vraie liberté qui ne consiste pas à imposer à la nature des formes extérieures et arbitraires [...], mais bien à si parfaitement posséder celles qu'elles nous offrent, qu'on soit libre d'en jouer en pleine lumière de l'intelligence. Pour exemple éclatant, le miracle de la musique de Debussy¹⁰⁸.»

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 364.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 365.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

L'enseignement : une éducation à la liberté

Si, par ailleurs, l'arbitraire est un écueil pour la liberté vraie, une discipline artistique trop rigide en est un autre, pense-t-il. Et la racine de ce mal se trouve dans l'enseignement : «D'abord, académisme outré qui ne cultive pas les éléments personnels de l'élève, et ne lui apprend pas à découvrir sa vision [...]» Plus loin : «Je suis parfaitement d'avis qu'une discipline est nécessaire, mais qu'une discipline vivante est supérieure à la figée; le sens de la discipline est une éducation de la liberté, ce qui suppose à la base une prise de conscience de la liberté. L'éducateur doit être non pas seulement un empêcheur d'erreur, mais surtout un éveilleur de vérité. Hélas! combien peu d'éducateurs sont des éveilleurs¹⁰⁹!» C'est cette absence d'éducation à la liberté qui est, selon Garneau, à l'origine de la matérialisation de l'art, de son vide spirituel : «[...] d'où un jeu arbitraire où la réalité profonde perd tous ses droits et où ne reste qu'une accumulation de formes opaques¹¹⁰.»

On perçoit bien ici l'équilibre d'une pensée qui dessine une voie médiane entre l'académisme et l'abstraction; une voie qui, tout en donnant à la « lumière de l'intelligence » sa légitimité et son pouvoir visionnaire, n'en exige pas moins une réelle fidélité à la richesse du réel, c'est-à-dire à la nature : «Les grands esprits informent toujours d'une réalité supérieure les éléments dont ils se servent, maîtres qu'ils en sont. C'est pourquoi toutes formules leurs sont bonnes, comme reflets de leur vision et qu'ils en sont libres¹¹¹.» Le fruit de cette liberté authentique, est selon le poète québécois, le jeu et la joie, thèmes que nous retrouverons dans sa poésie : «[...] quelles tristes enfants que ces peintres qui ne savent pas jouer! Quelle absence de lumière dans tout cela! Car jouer, cela se fait dans la lumière¹¹².» Il ne s'agit pas ici seulement de lumière ou de joie sensibles, car il ne faudrait pas, ajoute Garneau, asservir l'art à une thématique festive, ou au contraire lui interdire des tonalités sombres : «[...] mais nous exigeons la lumière, ou l'obscurité qui fait signe de lumière, un éclairage de l'intelligence, une vision, consciente

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 375.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 364.

¹¹² *Ibid.*, p. 365.

ou non, qui donne leur vie aux choses [...]. La lumière qui informe un œuvre d'art est d'ordre spirituel¹¹³. »

La technique : une science au service de la vision

«Ce que nous détestons, c'est la tristesse qui se dégage du vide, les "ténèbres de l'absence", la masse sans esprit¹¹⁴.» Ainsi, par exemple, Garneau se demande pourquoi M. Jackson, un peintre du Groupe de Sept, se contente de transférer sur la matière de la toile la matérialité de la nature. S'il avait à choisir entre ces deux matières, le choix serait évident : «[...] à quoi bon changer de matière? Ce n'est pas le rôle de l'artiste. Matière pour matière, avec quelle joie je retournerai à celle, inépuisable et si merveilleusement chatoyante, de la nature¹¹⁵.» Garneau ne reproche pas à M. Jackson un manque de maîtrise, mais une intelligence qui est au service de la main, alors que cela devrait être l'inverse. C'est ici l'occasion pour le poète québécois de formuler une définition de la technique : «[...] car enfin, la technique, qu'est-ce que c'est? Une science au service d'une vision. Pour qu'une couleur soit belle, elle doit être au service d'un sens de l'harmonie, elle doit révéler quelque chose au-delà d'elle-même. Et c'est ce qui précisément fait défaut aux peintures de M. Jackson, l'au-delà. Elles n'ont en nous aucune répercussion, ne contenant aucun appel¹¹⁶.» Par contraste, la peinture de Milne, que Garneau a pu contempler à la galerie Scott l'année précédente, manifeste une vitalité intérieure qui a pu faire retentir en lui cet «appel» : «Atmosphères complètes, d'une extraordinaire plénitude, à l'aide de moyens très simples, volontairement très restreints. Cela prenait vie et se continuait en nous; c'était des harmonies¹¹⁷.»

¹¹³ *Ibid.*, p. 366.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 365-366.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 366.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 367.

¹¹⁷ *Ibidem.*

Tradition et éducation

Poussant plus loin sa réflexion sur la formation des peintres, Garneau soutient que la clé du problème se trouve dans la juste notion de tradition :

Je sais [que les éducateurs] se rattachent à une tradition longuement élaborée et que leur doctrine est celle des milieux conservateurs en Europe. Je sais aussi qu'ils tâchent sans cesse à améliorer leurs méthodes. Mais notre époque, qui remet en question toutes les valeurs, toutes les institutions, veut avant tout un retour à la vie, à la réalité vivante, quitte ensuite à conserver les formes encore viables de la tradition¹¹⁸.

On trouve une réflexion analogue dans un de ses carnets personnels à propos de la question de l'apprentissage :

Car la théorie que nous apprenons n'est que la conclusion, le résultat de la pratique; la théorie est l'ensemble de règles que nous donne l'expérience : et l'expérience se base sur la pratique. S'il était possible de vivre des siècles et des siècles, nous pourrions nous ressouvenir de tout ce que nous étudions. Car ce que nous apprenons n'est autre chose que de ce que d'autres se sont rappelés et ont ajouté à ce que les autres s'étaient rappelés avant eux. Mais, chaque homme qui perfectionne une science perd près de la moitié de sa vie avant de voir ce que les autres ont trouvé, avant de commencer à trouver lui-même¹¹⁹.

Même idée à propos de la culture : «Qu'est-ce que la culture sinon un échange constant entre le présent et le passé, entre la réalité concrète et les principes généraux¹²⁰?»

Dans sa largeur de vue, Garneau fait de ce retour à la réalité vivante et de cette juste éducation à la liberté une urgence non seulement artistique mais aussi sociale et même politique, au sens large : «Les éducateurs devraient prendre les devants sur cette route du renouveau; sans quoi ils seront bientôt forcés de suivre ou de disparaître¹²¹. »

Si j'ai insisté sur ce point c'est que là se centre toute l'éducation, c'est que ce problème, sa solution a de grande répercussions sur toute la vie, sur la vie nationale

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 376.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 911.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 361.

¹²¹ *Ibidem.*

en particulier, et que ce problème est éminemment actuel et que tous ceux qui tiennent à la survie du peuple canadien-français doivent se dévouer à sa solution dans le sens de la vie profonde, de la réalité véritable¹²².

Liberté et vérité en art

Dans les pages de son journal, d'une grande richesse réflexive, Garneau va élargir sa pensée à l'art en général. Celui-ci ne doit être asservi à aucune utilité, qu'elle soit d'ordre moral ou politique, pense-t-il : «Le domaine de l'art est l'harmonie de la beauté. L'art est indépendant de la morale. Il s'abaisse dès qu'il est subordonné à l'utilité quelle qu'elle soit, morale, nationale, politique, dès qu'il se subordonne à une fin extérieure à lui-même. Tout le positif, tout le pratique lui est contraire. Il est une des formes humaines suprême de la liberté. Il est un transcendantal¹²³ » Il faudrait nuancer ici le sens du mot « indépendant ». Nous le verrons plus loin, Garneau ne revendique pas l'art comme un absolu. L'artiste bénéficie certes d'une véritable autonomie face à la morale et à la politique, mais, pour échapper à la « fausse liberté de l'arbitraire », il est pour ainsi dire asservi à « l'ordre intérieur immatériel des choses ». « Son rôle est d'établir un ordre intelligible entre les choses, de saisir les rapports secrets entre les choses et rendre intelligible cette immatérielle harmonie. La vérité de l'art est relative à cet ordre [...]»¹²⁴. Pour le poète québécois, en effet, l'art est faux quand il est signe d'un désordre, non pas dans sa composition formelle ou son contenu moral, mais quand lui fait défaut une vision : «Tout pour [l'œuvre d'art] est dans la vision de l'harmonie qui est chose spirituelle et elle est fautive par cette absence de cette vision, par cette carence de cette harmonie¹²⁵. » Nous trouvons une belle illustration de cette doctrine dans une lettre qu'il a écrite à Jean Le Moyne en 1934 :

Je contemple sans cesse de merveilleux paysages. La nature m'enseigne la beauté [...], je contemple, je résonne; je me pénètre des harmonies qui m'apparaissent, je les assimile; je ne sais pas encore tout dompter, tout organiser un paysage ou un aspect quelconque de la nature : je me contente de m'attacher à ce qu'il contient de

¹²² *Ibid.*, p. 376.

¹²³ *Ibid.*, p. 170.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 370.

¹²⁵ *Ibidem.*

beau, de fort, à une ligne, à un contraste, à une correspondance. Ainsi, petit à petit, j'arrive à faire l'harmonie en moi. Et puis, quand elle sera faite, je pourrai l'imposer à la nature, et transformer tout ce qui m'apparaîtra en beauté artistique, en harmonie supérieure¹²⁶.

L'artiste est donc d'abord un disciple de la nature, dont il laisse, par la contemplation, l'harmonie mystérieuse le pénétrer, jusqu'à ce qu'elle lui donne ce pouvoir de *vision*, pouvoir métaphysique qui révèle l'harmonie intime des choses. Et, comme par un mystérieux processus intérieur dont Jacques Maritain – dans un chapitre à venir – nous aidera à comprendre la nature, l'artiste rend dans son œuvre une nature surélevée : l'ordre spirituel dans l'harmonie supérieure de la beauté.

¹²⁶ Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis.*, p. 109.

Chapitre 4

Saint-Denys Garneau et la musique

«La musique pour Saint-Denys Garneau, fut une expérience vécue : expérience qui se confondit avec son expérience spirituelle et poétique; expérience grave entre toutes puisque, par "analogie réciproque" la musique favorisa une redoutable saisie intérieure¹²⁷.» Malgré la place réellement importante qu'occupe effectivement la musique dans la vie de Garneau, ses écrits sur ce sujet ne constituent pas, par la quantité ou par le caractère ordonné d'une réflexion, une matière très importante, en tout cas par rapport à la littérature ou à la peinture. Son journal et sa correspondance sont remplis de commentaires et d'appréciations souvent lapidaires sur une quantité d'œuvres du répertoire classique. Les noms qui reviennent le plus souvent sont ceux de Bach, Mozart et Debussy. Nous allons, dans ce chapitre, tâcher de reprendre l'essentiel de la pensée de Garneau sur chacun de ces compositeurs.

Debussy

Né en 1862 à Saint-Germain en Laye et décédé à Paris en 1918, Claude Debussy, considéré comme un impressionniste musical, a donné à la musique un langage nouveau, fondé sur l'emploi de gammes exotiques et jouant sur les dissonances et les harmonies nouvelles. C'est sans doute sur les poèmes de Verlaine que le compositeur français composa ses plus belles mélodies, bien que ce ne soit pas le seul poète qui ait inspiré sa musique. En effet, Baudelaire, Mallarmé, Villon et aussi Maeterlinck (dans *Pelléas et Mélisande*) lui ont fourni les textes de plusieurs de ses compositions. «Après les grandioses architectures de l'époque classique, après le flamboiement du romantisme, la

¹²⁷ A. Desautels, «Saint-Denys Garneau et la musique», in *Le Journal musical canadien*, Montréal, vol. 1, n° 1 (juin 1954), p. 3, col 5.

musique française, par Claude Debussy, s'est vue couronnée de toute une floraison inattendue de fraîcheurs nouvelles¹²⁸.»

Debussy chantre du mystère

«Debussy semble s'être placé dès l'abord au centre même du mystère des choses. Il évolue toujours sur le bord extérieur de la matière d'où l'on surplombe un mystère sans fond. À peine un pas de plus, une ligne de plus, et toute matière serait quittée¹²⁹.» C'est sur ces lignes magnifiques que s'inaugurent les commentaires de Garneau sur la musique de Debussy; d'emblée, c'est la notion de mystère qui apparaît et qui dominera sa pensée pour exprimer la profondeur spirituelle de cette musique : «Son art est tout plein de cette adoration de chaque chose¹³⁰.» Debussy, en effet, s'inspire souvent des mythes de l'antiquité (*Le Triomphe de Bacchus*) ou des thèmes naturels (*La Mer*); aussi sa musique est-elle, selon Garneau, moins pur, éthérée, que celle d'un Bach ou d'un Mozart :

[...] Mozart a je ne sais quoi de dégagé, de purement étonné, de clair, d'où tout mal est banni, alors que cela s'alourdit chez Debussy, se voile, s'alanguit, avec je ne sais quoi de plus matériel, une complaisance de l'auteur.

Mozart est partout «la fine pointe de l'esprit» quand Debussy souvent n'est que le suprême affinement de la matière. La simplicité, aussi, de Mozart est d'une essence plus véritable, plus nécessaire, plus entière que chez Debussy.

Mais dans la facture, même simplicité transparente des thèmes, et même jeu indépendant et délectable. Et chez les deux, une perfection de la forme qui les rend éternels, inaltérables, définitifs.

Chez Debussy quelque chose de plus froid, comme la perfection d'un marbre clair.

C'est étrange que ce soit par Mozart que j'entre chez Debussy, et que ce soit la simplicité et la perfection de Mozart qui me fassent comprendre celles de Debussy¹³¹.

¹²⁸ *Larousse de la musique*, p. 255.

¹²⁹ *(Euvres 2*, p. 281.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 270.

¹³¹ *Ibid.*, p. 258.

Même si la musique de Debussy n'est que le «suprême affinement de la matière», pour Garneau, le compositeur français demeure un grand poète et même un métaphysicien : «Et c'est cette évolution sur l'extrême bord du sensible qui nous donne cette sorte de vertige suave, qui nous tient sans cesse en suspens, avec la sensation que notre âme est au bord de notre cœur, qu'elle va s'échapper, qu'elle va s'envoler dans cet au-delà dont la présence est si prochaine¹³².» Le poète Debussy a le pouvoir de faire advenir ces mystérieuses concordances entre la nature et l'imagination, entre le monde sensible et le monde spirituel. «[Debussy] fait de la musique un commentaire de la poésie, il y met ce que les mots ne disent pas et qu'ils devraient; il agrandit et élève le poème à une plus grande profondeur lyrique¹³³.»

Dans une lettre du mois d'avril de 1934, adressée à Jean Le Moyne, Garneau communique à son correspondant tout l'enthousiasme qu'il a éprouvé à l'audition de *Pelléas et Mélisande*; il situe Debussy dans le sillage de Wagner (pour qui le compositeur français avait une véritable vénération), peut-être par une parenté néopaienne, mais surtout par leur capacité d'exprimer les sentiments avec une grande vérité et une grande profondeur.

D'abord le destin, lourd et inextricable, qu'on ne comprend pas et qui nous entoure de toutes parts comme une épaisse et sombre forêt. Puis, les scènes resplendissantes de soleil, fluides de sources. [...] Surtout ce qui m'a transporté, c'est l'atmosphère de mystère et d'inconnu qui plane sur l'œuvre entière; ces aspirations de l'âme, cette nostalgie de la lumière qui touche au mysticisme, et en contre-pied, ce poids écrasant du destin et de l'inéluctable inconnu¹³⁴.

¹³² *Ibid.*, p. 281.

¹³³ *Lettres à ses amis*, p. 134.

¹³⁴ *Ibidem*.

La liberté de Debussy

L'épithète qui revient le plus souvent sous la plume du poète québécois pour caractériser l'art de Debussy, est celui de *liberté*. Garneau admire l'audacieuse créativité du compositeur français et la liberté souveraine avec laquelle il use des choses pour déployer son art; c'est pour lui «l'éclatant miracle» de la musique de Debussy : «[Debussy] m'enchanté de plus en plus. C'est le plus grand musicien de la nature. La nuit, la mer, l'eau, le ciel, le vent, il en a saisi le sens profond, la poésie et le mystère, le mystère surtout. Et ce qui me ravit de plus en plus, et m'étonne, c'est la liberté avec laquelle il agit, rien ne le retient, aucune formule ne le gêne, il est libre comme un miroir de refléter toute beauté¹³⁵.»

Plus loin, toujours sur le thème de la liberté, Garneau aborde la question de la discipline et de l'ascèse dans la vie de l'artiste; pour ce faire, il met en parallèle le mystique et le musicien qui, selon lui, sont appelés tous deux à se donner cette discipline et cette ascèse. Pour le religieux comme pour l'artiste, elles ne sont pas une fin en soi, mais le moyen de leur liberté : «Et c'est encore un point où le grand artiste touche le grand mystique, cette totale liberté, qu'après la discipline et l'ascétisme moral ou esthétique, ils atteignent tous deux et possèdent¹³⁶.»

Autre point saillant de la musique de Debussy, cette capacité de s'ouvrir à la réalité pour s'en faire l'écho; c'est le thème récurrent du réalisme chez Garneau, décliné cette fois sur le mode musical. «On dirait que l'ordre qu'il a découvert est celui-là même qui gît au fond des choses. Il n'impose rien à la nature; la nature prête ses formes à sa musique¹³⁷.» Il semble que la nature, loin d'être une limite pour le compositeur, soit justement la source de son étonnante liberté : «Et ce qui m'étonne chaque fois davantage, c'est la facilité avec laquelle il est soumis à la nature et par où il atteint à cette totale liberté que l'on ne trouve pas ailleurs¹³⁸.» Ce réalisme exige toutefois de la part du compositeur une qualité indispensable, estime Garneau, et c'est l'humilité : «J'aime mieux infiniment cette subordination à l'objet, cette humilité profonde devant la création

¹³⁵ *Lettres à ses amis*, p. 159.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibid.*, p.169.

¹³⁸ *Ibidem*.

que les grandes machines qui la violentent, s'impose à elle et la recrée d'en dehors; et même Beethoven. Si Beethoven dans la *Sixième* a «volé» quelque chose à Dieu, Debussy, chaque fois qu'il chante, Lui «rend» la nature¹³⁹.»

«Tout se rapporte à l'ontologie. Le poète est toujours métaphysicien, j'ai plus que jamais senti cela avec Debussy¹⁴⁰.» En somme, Debussy est pour Garneau le poète musical du mystère («art incessamment penché sur le mystère»), le chantre de la nature et de l'univers, l'interprète des grandes aspirations et des grandes émotions de l'âme humaine; il est aussi un artiste profondément libre parce qu'à la fois soumis humblement à la réalité des choses et à son propre instinct créatif. «Quelle merveille, quelle richesse d'invention! Tous ces arrière-plans parfaitement composés, où se trouvent voilées des beautés uniques. Rien n'est appuyé, aucune beauté exploitée. Toutes ces ressources évoquées par la fleur, puis passage à une autre fleur. Partout perfection de dessin et de couleurs. Quel art¹⁴¹!»

Jean-Sébastien Bach

Beauté et proportion

Né à Eisenach en 1685 et mort à Leipzig en 1750, Jean-Sébastien Bach fait partie d'une dynastie de musiciens qui ont illustré les XVII^e et XVIII^e siècles en Allemagne. Ce grand génie fut un musicien de synthèse qui, tout en apportant à la musique baroque le souffle d'une inspiration inégalée, est demeuré le continuateur fidèle de la tradition musicale polyphonique héritée du Moyen-Âge et de la Renaissance. Le cantor de Leipzig va mener l'art de la fugue, entre autres, à sa quintessence et Garneau y sera, nous l'avons vu avec Ramuz, sensible. Malgré que les mentions du compositeur baroque allemand soient relativement peu nombreuses, le poète québécois donne à Jean-Sébastien Bach un statut presque religieux tant la beauté de sa musique suscite en lui une émotion qui touche au divin. «Il y a là, dans *L'Art de la fugue*, des moments d'extraordinaire

¹³⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴⁰ *Lettres à ses amis*, p. 226.

¹⁴¹ *Œuvres 2*, p. 558.

élévation d'une incroyable beauté. À ces moments, on est sur le bord même de l'absolu, on dirait qu'il n'y a rien au-delà de plus beau, rien que la Beauté elle-même¹⁴².»

Ses commentaires sur l'œuvre de Bach qui se trouvent essentiellement dans une lettre adressée à Jean Le Moyne en septembre 1936, sont l'occasion d'une réflexion de fond sur deux thèmes : celui de la beauté et du rapport de la vie spirituelle et morale avec la créativité artistique.

À cet égard, le poète québécois met en parallèle la musique du compositeur allemand avec la célèbre œuvre de spiritualité chrétienne *L'Imitation de Jésus-Christ* : «Je lis assidûment *L'Imitation* et écoute *L'Art de la fugue*, qui sont compagnies incomparables, entre lesquelles je trouve sans cesse des ressemblances profondes¹⁴³.» Garneau est frappé par la beauté de *L'Imitation*, beauté littéraire d'abord, mais aussi spirituelle, parce qu'elle est une œuvre de prière qui élève vers Dieu.

Pourquoi cela est-il beau? Parce que le rapport entre deux choses, idées, que l'image rapproche, offre-t-il une proportion magnifique? D'où vient la magnificence de cette proportion et sa force? Enfin, pourquoi cela est-il beau? Est-ce en sa qualité de prière? En sa qualité de direction et parce que cela nous porte à Dieu? [...] Est-ce que cela ne vient pas de la puissance de l'imagination qui a vu et dans la forme de l'art qui a rendu sensible cette vision? Et cela resterait-il beau séparé de la prière? Comme objet, comme être proportionné¹⁴⁴?

Le mot clé de la réflexion de Garneau apparaît ici et c'est celui de «proportion»*. Une formule résume puissamment sa pensée: «L'art consiste dans une proportion de formes qui fait signe d'un être proportionné¹⁴⁵.» La beauté est donc à la fois un équilibre observé dans l'œuvre «proportion de formes» mais qui manifeste aussi celui de l'artiste «être proportionné». Or l'équilibre de l'artiste ou sa proportion peuvent être, selon Garneau, de deux ordres : esthétique ou spirituel : «Cet être proportionné, intention proportionnée, qui est le soutien et la raison de la proportion matérielle, ne suppose pas que l'artiste soit proportionné, mais seulement qu'il ait le goût de la proportion¹⁴⁶.» Ce goût de la proportion ressortit à la vertu d'art telle que Jacques Maritain la définit à la suite de saint Thomas d'Aquin, dans *Art et scolastique* – nous y reviendrons dans un

¹⁴² *Lettres à ses amis*, p. 231.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 247.

* «La proportion [...] se définit comme le rapport de grandeur entre les parties d'une chose, entre une des parties et le tout, défini par référence à un modèle esthétique comme dans le nombre d'or ou dans le partage asymétrique d'une composition picturale où le rapport entre la plus grande des deux parties et des plus petites est égale au rapport entre le tout et la plus grande» (*Dictionnaire Robert*).

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 245.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

autre chapitre. Mais le mot vertu ici n'a pas de sens moral; il s'agit d'une disposition que possède l'artiste pour donner à l'objet de son art une «proportion de formes». Garneau se pose aussi la question de la proportion comme réalité spirituelle ou morale : «Mais la proportion comme absolue de l'âme du saint par rapport à son destin ne confère-t-elle pas à l'artiste et à son œuvre une qualité de soutien, une valeur et une résonance qui ne sont qu'à lui, parce qu'il peut s'y offrir tout entier, étant libre tout entier¹⁴⁷.» Le poète québécois affine ce jugement dans une comparaison subtile qu'il fait de l'œuvre pour orgue de Bach avec les *Variations Golberg*. Dans sa musique d'orgue, en effet, le compositeur allemand semble plus engagé lui-même, pense Garneau, mais moins transparent à son art : «La musique d'orgue me semble plus près du sentiment brut; on sent là le besoin de s'incorporer à l'art, de se donner par l'art. Et cela comporte, à mon sens, une sorte d'imposition, comme on sent chez Wagner¹⁴⁸.» Le même reproche est adressé à Beethoven : «Il ne peut s'empêcher de retomber sur lui-même, de reprendre sa lassitude, d'être abattu un peu par sa douleur et d'employer un sursaut pour s'en débarrasser, choses qui brisent la parfaite évolution musicale en y introduisant quelque chose qui n'est pas de l'art¹⁴⁹.» Le poète québécois estime que le poids de la subjectivité de l'artiste qui veut soumettre l'art à sa pensée plutôt que l'inverse, est contraire à l'essence même de l'art ; il a cette phrase étonnante : «Vouloir passer tout entier dans l'art, cela brise l'art. L'art n'est pas fait pour nous recevoir¹⁵⁰.» L'équilibre est toutefois retrouvé dans le second type d'œuvres : «Dans les *Variations Golberg*, au contraire, je vois une soumission complète à l'art, à l'édifice à faire. Tout est bâti là en vue d'une proportion parfaite des éléments fournis par l'instrument. Bach ne cesse pas là d'être présent. Mais il est présent comme organisateur d'une matière et n'a en vue que cet être parfait, l'œuvre¹⁵¹.» On retrouve ici, implicitement, la vertu d'humilité que Garneau discernait chez Debussy. «[Bach] y est encore tout entier, mais non comme un qui se cherche ou qui cherche à se donner, mais indirectement, parce que le dessein, qui se conforme à l'instrument, sort originairement de lui, homme pur, homme de prière, Bach¹⁵².»

L'engagement est donc celui d'un «homme pur» qui n'a rien à prouver ou à se prouver, mais qui est devant «l'édifice à faire». C'est cet équilibre, cette proportion que Garneau admire en

¹⁴⁷ *Lettres à ses amis*, p. 245.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Œuvres 2*, p. 351.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 246.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

Jean-Sébastien Bach mais dont il déplore l'absence en Wagner par exemple. Il termine cette lettre en commentant *Tristan et Iseult* : «J'ai aimé des choses, j'ai trouvé de beaux dessins. Mais ce que j'ai ressenti, c'est que c'est informe. Que cela trouve une forme, puis la quitte et se dilue.» Le reproche fait à Wagner est de mettre l'art au service et à la mesure de sa propre subjectivité, de son propre souffle, créant une rupture dans ce qui fait pour lui l'essence de l'œuvre d'art : «une proportion de formes qui fait signe d'un être proportionné». «Et c'est une des choses qui me rend si antipathique l'idée de l'art comme moyen, qui cherche ses règles et sa beauté dans le mouvement même de l'âme, du cœur, des passions. Il puise là sa sève, sans doute, mais sa mesure, sa réalité qui est proportion¹⁵³.»

Beauté et sainteté

Il semble donc que, pour Garneau, la beauté en sa plénitude soit le fait de trois proportions : la première qui est intrinsèque à l'œuvre d'art, la seconde qui est la proportion de l'être, c'est-à-dire de l'artiste «soutien et raison de la proportion matérielle», avec sa capacité de donner à sa matière une proportion de formes. Jusque-là, la réflexion semble assez classique, mais le poète québécois fait apparaître implicitement une troisième proportion qui est celle du juste rapport de l'artiste avec son œuvre, qu'il appelle ailleurs «humilité» et ici «intention»; par cette vertu, le créateur se met au service de l'art et non l'inverse; son œuvre est pure manifestation du beau et non «l'imposition» de son moi sur une matière : «Toute cette différence de point de vue tient à ceci : l'artiste agit «selon» ou bien «en vue de»¹⁵⁴.» Cette humilité qui n'est pas d'abord d'ordre moral, mais esthétique et qui donne au beau une pureté supérieure peut toutefois être favorisée par une véritable humilité d'ordre morale, pense Garneau : «Mais proportion comme absolu de l'âme du saint par rapport à son destin ne confère-t-elle pas à l'artiste et à son œuvre une qualité de soutien, une valeur et une résonance qui ne sont qu'à lui, parce qu'il peut s'y offrir tout entier, étant libre tout entier¹⁵⁵?» C'est ce que Garneau observe chez Bach : une rencontre entre le génie artistique et la sainteté; une perfection de la forme qui laisse transparaître une perfection de vie, réconciliant le «selon» avec l'«en vue de». «Bach crée selon son âme pleine d'amour en vue d'une œuvre parfaite et qui plaise à Dieu [...], il est encore et davantage purifié et élevé par la prière. Et faisant une œuvre

¹⁵³ *Ibid.*, p. 247.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 256.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 245.

parfaitement proportionnée dans ses éléments, la qualité humaine qu'il met là en jeu est encore plus haute¹⁵⁶.»

Wolfgang-Amadeus Mozart

Mozart (1756-1791) est un des génies les plus singuliers de l'histoire de la musique. Dès l'âge de huit ans, son père le conduit à travers l'Europe où sa virtuosité de claveciniste éclate au grand jour. Il fait, au gré de ces voyages, sa formation musicale; c'est de là que lui vient cette diversité stylistique absolument unique : «Mozart réussi tout ce qu'il touche; il possède d'instinct le secret de la beauté, de l'élégance, de la légèreté, de la pureté. Il "dit juste". Il ne force jamais¹⁵⁷.»

Ce que Baudelaire fut pour la poésie, Mozart le fut, dans l'esprit de Garneau, pour la musique; à savoir l'expression du classicisme en tant qu'œuvre parfaitement finie et dont l'équilibre et l'harmonie achevées ne peuvent vieillir. «La perfection reste toujours jeune, elle est éternelle; les choses vieillissent par leur imperfection [...]»¹⁵⁸. C'est ce que le poète québécois perçoit notamment dans la symphonie n° 40. «Cette unité d'accent d'un bout à l'autre. Profondeur de la souffrance et charité, dans le 2^e mouvement scène infiniment fraîche [...]»¹⁵⁹. La sensualité même est dégagée, purifiée de tout mal : «Mozart partout "la fine pointe de l'esprit" quand Debussy n'est que le suprême affinement de la matière. La simplicité, aussi, de Mozart est d'une essence plus véritable, plus nécessaire, plus entière que chez Debussy¹⁶⁰.»

Mozart « Pur reflet de la Beauté pure »

Garneau trouve en Mozart, comme il l'avait trouvé en Bach, cette perfection de la vertu d'art qui fait la juste proportion du créateur à son œuvre : «Or je viens d'écouter la merveilleuse sonate n° 42 en la majeur pour piano et violon, et cela est absolument pur,

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 246.

¹⁵⁷ J. Stehman, *Histoire de la musique européenne*, Verviers, Marabout Université, p. 153.

¹⁵⁸ *Œuvres 2*, p. 257.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Œuvres 2*, p. 258.

sans la moindre trace d'un retour à soi ou d'une complaisance [...] ¹⁶¹.» Il y trouve aussi, comme chez Debussy, la liberté de l'artiste qui use de toutes choses sans s'asservir à aucune : «Cela chante seulement, gratuitement, tout offert, tout dégagé et libre, dans une absence d'orgueil, une ingénuité toute enfantine. Cela est beau, parfait, n'attend rien ¹⁶².»

On trouve, à propos de Mozart, le même questionnement de nature religieuse que chez Bach : cette pureté est-elle d'origine divine ou toute naturelle; procède-t-elle de la charité, de la grâce de Dieu? «C'est fait dans l'innocence et ne faut-il pas croire qu'il y a là la grâce? Est-ce la grâce de Dieu ou simplement une analogie terrestre? Est-ce que la pureté peut se conserver à ce point sans la grâce de Dieu? Et, en tout cas, il y a la grâce qu'il a fait à Mozart, le don d'une telle qualité d'être ¹⁶³.» Bien qu'il avoue mal connaître la vie de Mozart, Garneau estime qu'il n'a pas eu, contrairement à Bach, une vie chrétienne très profonde ou, en tout cas, une cohérence forte entre sa vie morale et sa vie artistique.

De sorte que sa destinée artistique aurait été bien au-dessus de sa destinée humaine, et qu'on ne devrait pas chercher la même rigueur et la même responsabilité dans sa vie quotidienne que dans son œuvre [...]. C'est seulement pour indiquer que, à partir de l'homme pour arriver à l'œuvre, de l'homme moral, on aboutit à des contradictions [...]. Je crois qu'il faut aller à l'inverse et prendre un point de départ dans le don. Mozart a le don de la poésie, le don de l'art. Il est peut-être le plus pur artiste qui ait existé, l'homme où l'art, la beauté se réalise le plus purement. Je ne crois pas qu'il ait été profondément chrétien [...] ¹⁶⁴.

Dans l'art, sous le rapport de la beauté, il possédait toutes choses. Il n'acceptait pas toute la douleur (en vue de) pour son œuvre, mais créant, il acceptait toute la douleur. La création le mettait en face de la douleur, de sa douleur comme une chose neuve, pleine, belle et acceptable. Ce n'était pas une douleur profondément chrétienne, acceptée pour le Christ, avec le Christ : c'était une douleur acceptée pour elle-même, en ce moment, matière de beauté ¹⁶⁵.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 550.

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 236-237.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 237.

Mozart et le tragique

On voit sans cesse réapparaître dans la lecture que Garneau fait d'une œuvre d'art, la question du rapport entre celle-ci et son créateur. L'art consiste en une proportion de formes, signe de la proportion d'un être, nous l'avons vu; voilà l'angle d'approche de l'esthétique garnélienne; elle est foncièrement ontologique en ce qu'elle ne se satisfait pas de la couche sensible du beau, mais elle envisage dans la manifestation esthétique une manifestation de l'être. Nous avons un excellent exemple de cela dans la lecture que Garneau fait du quintette en sol de Mozart, qu'il qualifie de chef-d'œuvre; pour lui, ce quintette est une histoire qui met en scène deux protagonistes principaux qu'il identifie comme le compositeur lui-même et la mort : «C'est le sujet principal, la relation de la mort à l'esprit de Mozart, une danse en duo, où ils s'opposent puis s'enlacent¹⁶⁶.» Cette lecture a quelque chose d'étonnant, sachant que le quintette est une œuvre instrumentale; il semble que notre poète ait le don, à partir d'une musique, de lire dans l'âme du compositeur. Ainsi, par exemple, il écrit à propos du quatuor en si bémol opus 130 de Beethoven :

L'œuvre d'un homme qui a énormément souffert. Lointaine, qui nous vient comme d'un autre monde [...]. Simplement, maintenant, comme un devoir, sa douleur comprise, cette matière de sa vie, il la raconte sans révolte. Il la raconte, il en fait de la beauté [...]. Et en effet il a trouvé le grand isolement intérieur où un homme ne peut plus être touché, ne peut plus être abattu, cette cellule dont la seule fenêtre est ouverte vers Dieu [...]. Combien poignante et combien belle est cette solitude, combien grande¹⁶⁷!

Revenons à Mozart; du quintette en sol, il sort d'abord un jugement spirituel : «[...] j'ai vu Mozart païen. Mozart, profondément, ne serait pas chrétien. Son christianisme serait superficiel. Telle est la question que me pose le quintette¹⁶⁸.» La relation de l'artiste à son œuvre ici, est presque fusionnelle, estime Garneau : «Sa douleur nous est offerte là directement, comme sans espace entre elle et la transposition artistique¹⁶⁹.» Ce drame que relate le quintette est celui de la douleur, de la plus grande des douleurs, et du plus grand mal : la mort. «[...] figure inéluctable, fatale, effroyable

¹⁶⁶ *Lettres à ses amis*, p. 233.

¹⁶⁷ *Œuvres 2*, p. 290-291.

¹⁶⁸ *Lettres à ses amis*, p. 233.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

et incompréhensible, et l'âme de Mozart, âme, mais plutôt "spiritus" dans le sens païen. [...]. Puis il y a des personnages secondaires, semblables à des fleurs, des roses [...] [figurant] la vie, tous les attachements, toutes les tendresses d'ici-bas, toutes les joies de l'existence¹⁷⁰.» Le scénario est tragique écrit Garneau ; l'âme essaie d'apitoyer la mort, de lui échapper, mais c'est en vain : «Ce qui me frappe là, surtout, c'est la physionomie de la mort, le sens qu'elle prend là. Sens d'une fatalité, d'un "fatum" incompréhensible, effroyablement mystérieux, qui est comme la présence même de l'obscurité, de l'ombre¹⁷¹.» Dans un déchirement désespéré, l'âme est arrachée à la vie, c'est le dernier chant, celui de l'abandon; puis la mort prend son âme sous son aile. Cette mort n'apparaît pas, selon l'esprit chrétien, comme un passage, mais comme une fin absolue. « Et le cri de l'âme est d'un être qui va tout quitter pour rien¹⁷².»

Le jeune poète reprend le même thème du tragique, mais, à propos de *Don Juan*, où il perçoit le choc terrible entre la vitalité triomphante, l'orgueil charnel de Don Juan, «espèce de panorama triomphal» et la terminaison brutale et sans appel que lui impose la sentence divine. «Et cela montre encore la puissance vitale de Mozart pour avoir conçu si profondément, si réellement, ce damné-là, Don Juan¹⁷³.» Garneau est bouleversé par la façon si profondément spirituelle dont Mozart dépeint la condamnation du grand séducteur par le Commandeur : «Mozart nous offre, avec une pénétration extraordinaire, dans la complexité inépuisable de la réalité, cet être unique, Don Juan, le mystère Don Juan¹⁷⁴.»

Mozart et la joie

Après avoir examiné le sentiment de la mort chez Mozart, Garneau examine celui de la vie; cette vitalité qui lui apparaît si vivement dans l'œuvre du compositeur autrichien et qui se manifeste d'abord sous le signe de l'innocence. «Le sentiment d'innocence est un des plus profonds chez Mozart. Je me demande si aucun païen ne l'a eu autant que lui. C'est quasiment un phénomène dans l'état de notre nature déchue¹⁷⁵.» Mozart est, pour le poète québécois, un ange égaré, exilé à la fois du ciel et de la terre; mais un ange

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Lettres à ses amis*, p. 234.

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ *Lettres à ses amis*, p. 375.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 234.

dépourvu d'aspiration surnaturelle, comme de culpabilité ou de révolte; bref un «enfant éternel». Mozart n'est pas non plus un stoïcien, comme le pensent certains, poursuit notre auteur; un homme qui se serait construit par une ascèse, une domination de lui-même en vue de l'art. Non, pour Garneau, le mystère de Mozart et de sa vitalité ne s'éclaire que par le « don » à partir duquel il possède toute une intelligence du monde :

Par le don, il aurait atteint à cette grandeur, à cette profondeur et cette perfection, qu'on ne peut pas dire qu'il ne possédait pas, qu'il ne contenait pas, mais auxquelles il n'atteignait pas en dehors de ce domaine de l'art, avec lesquelles il perdait peut-être contact dans les autres activités de sa vie. Ce serait par l'art et dans l'art qu'il entrerait en possession de ses moyens de comprendre. Il accédait là, à cause de ce don, par une intuition vraiment extraordinaire, à une connaissance intime de tout l'humain, de toute la création. Il avait une connaissance intuitive de chaque chose pour elle-même, en elle-même, dans sa pureté. Il avait un tact infailible pour aborder tout du point de vue de l'art, et sans puissance pour rien assumer en dehors¹⁷⁶.

Mozart, pense Garneau, possédait en son art une expérience de la pureté et de l'innocence qui lui faisait goûter sans doute une joie céleste :

Et, créant, il possédait la joie aussi dans sa plus pure essence, comme la joie introublée telle qu'elle est dans les anges, joie innocente qu'il [...] voyait là, en ce lieu où il était libre de tout ce qui l'alourdissait dans l'homme, dans vie ordinaire. Il avait le don de trouver le lieu pur de la beauté des choses, et ne se souciait pas de savoir si cela correspondait à ses convictions, qui étaient alors hors de vue¹⁷⁷.

Garneau le reconnaît, cette réflexion sur le génie de Mozart, à partir de la notion du don, ne donne pas d'explication satisfaisante; d'où lui viennent cette pureté, cette innocence quasi originelle, cette faculté de connaître toutes choses, de rendre le tragique et les grandes vérités du drame humain et de la religion, cette capacité d'assumer la douleur au sein même de la création artistique? «[...] si le don n'apporte pas une explication concrète, ajoute-t-il, rien sans lui ne peut être expliqué¹⁷⁸. »

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 236.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 237-238.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 238.

Chapitre 5

La poésie de Saint-Denys Garneau

La première partie de ce mémoire, consacrée à l'expérience que Garneau a faite de l'art dans ses différentes manifestations, littéraire, picturale, musicale, se conclut maintenant par l'analyse de sa propre production poétique. En effet, nous allons essayer de voir comment celle-ci nous dit quelque chose de sa conception de l'art. Il serait trop ambitieux, à cet égard, de vouloir envisager l'ensemble de sa production poétique, ce qui serait un travail énorme nous entraînant loin de notre objectif. Nous avons donc choisi, dans le recueil *Regards et jeux dans l'espace*, qui constitue l'œuvre maîtresse de son corpus poétique, quelques poèmes qui paraissent significatifs pour notre propos. Pour nous y aider, nous avons eu recours à deux auteurs très différents de par leurs époques et leurs approches, mais qui constituent, par leur diversité, des faisceaux complémentaires. Il s'agit de M^{me} M. B. Ellis et de M. Robert Vigneault. M^{me} Ellis, qui a le mérite d'être la première, en 1949, à avoir publié une étude sur la poésie de Garneau, propose, dans son ouvrage *Art et Réalisme*, une lecture résolument spirituelle qui pêche parfois par un souci apologétique ou hagiographique. Toutefois, l'intérêt de cette étude réside dans son approche exégétique qui consiste à mettre en parallèle la poésie de Garneau avec d'autres de ses textes en prose, notamment deux articles publiés dans la revue *La Relève*, intitulés «Monologue fantaisiste sur le mot» et «L'Art spiritualiste». Elle écrit en effet : «[...] il faut consulter les textes de Saint-Denys-Garneau, les examiner, les comparer entre eux, c'est-à-dire interroger le poète et s'instruire de ses paroles, se laisser éclairer par lui¹⁷⁹.» Robert Vigneault, quant à lui, dans son ouvrage *À travers Regards et jeux dans l'espace* publié en 1973, préconise une approche d'analyse purement littéraire dont l'avantage est de mettre en lumière la qualité de l'écriture garnélienne et d'en faire apparaître les thèmes essentiels.

¹⁷⁹ M. B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et réalisme*, Montréal, Éditions Chantecler, 1949, p. 13.

Poème liminaire

Avant le premier poème de la première partie du recueil, intitulé «Le Jeu», se trouve un court poème liminaire, en italique, sans titre :

*Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.*

*Mais laissez- moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose¹⁸⁰.*

Vigneault fait remarquer avec justesse : «La forme de ce poème, très voisine, à mon avis, de la prose-prose, signifie très efficacement la naissance à la poésie ou mieux le passage de la prose à la poésie, sur le plan de l'existence comme sur celui de l'inspiration¹⁸¹.» Les mots choisis dans la première strophe comme *chaise* qui rime avec *malaise*, le mot *immanquablement*, la progression descendante *je m'endors et j'y meurs*, le retour de la consonne « m » et de la nasale « en », la prédominance des verbes d'état, tout cela, écrit Vigneault, donne une impression de fatalité mortelle. Au contraire, la seconde strophe qui débute avec *laissez-moi* marque une rupture nette, celle de l'enfant qui veut échapper au cadre qu'on lui impose pour pouvoir entrer dans *le jeu*. Le vers «Par bonds quitter cette chose pour celle-là» signifie bien cela par son rythme, par son élan, qui traduit bien le risque que comporte l'aventure sur le torrent où l'enfant trouvera son *équilibre impondérable*. «C'est dans cet espace exalté, qui n'a rien du prosaïque *fauteuil*, que cet être aérien, libre du poids des contingences, se *repose*; et, par un fait de structure intéressant, nous voici ramenés au repos de la première strophe; sauf qu'il ne s'agit plus d'un repos statique et mortel, mais d'un repos dynamique et créateur¹⁸².» Le repos du poète est donc fait de cet *équilibre* entre les choses, équilibre qui, à nos yeux, est un des traits de l'esthétique garnélienne. L'équilibre entre les choses ne signifie-t-il pas que le poète, loin de fuir les êtres, va, au contraire, dans son élan créateur, à leur rencontre, les

¹⁸⁰ Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes: Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Fides, 1949, p. 33.

¹⁸¹ R. Vigneault, *Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, PUM, 1973, p. 7.

¹⁸² R. Vigneault, *Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, p. 8.

saisit dans sa vision; il s'appuie sur eux mais *sans appui*, c'est-à-dire que, par son regard, il connaît les choses au-delà de leur matérialité pour les saisir dans le mouvement de l'esprit.

L'exégèse d'Art et réalisme

Dans la préface de son livre, M. B. Ellis commence par souligner avec raison la place centrale qu'occupe le recueil *Regards* dans la vie et l'œuvre de Garneau. Selon elle, celui-ci contient l'essentiel de sa recherche esthétique et spirituelle; il est la clé d'interprétation de tous ses écrits.

Comme glose de ce premier poème, Ellis propose un passage du journal de Garneau : «Seuls vivent ceux qui poursuivent la solution d'une question. Un homme est mort quand tout lui semble résolu. À moins qu'il ne s'absorbe dans la connaissance d'une réponse acceptée : le mystique¹⁸³.» Le saut de celui qui quitte le confort mortifère de la chaise serait ce passage du monde sensible au monde intelligible, selon M. B. Ellis. Plus radicalement encore, la quête de Garneau est une quête ontologique et spirituelle. N'a-t-il pas écrit : «Il n'est qu'une grande question métaphysique, celle de l'être, et qu'une solution au problème de la vie, la charité¹⁸⁴.» Loin de la subversion sémantique de Mallarmé ou de la révolte spirituelle de Rimbaud, cette aspiration à sauter «à travers le torrent sur les roches» peut être comprise, selon Ellis, comme une volonté de retrouver les sources vives de l'inspiration. «J'ai entendu l'appel des mots, écrit Saint-Denys Garneau, dans son article «Monologue fantaisiste sur le mot», j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance [...]; le monde des mots est une région au-dessus comme du monde où le monde est assumé dans l'intelligible¹⁸⁵.» Dans cet article, Garneau fait apparaître un personnage du nom de « Monsieur Calembourgeois » qui se plaint de ce que l'on se préoccupe beaucoup du sort des animaux mais point de celui des «inanimé-mots» : «Pauvres beaux-mots assassinés [...] à cause, pour une bonne part, des

¹⁸³ Saint-Denys Garneau, *Textes inédits, Notre Temps, 17 mai, 1948*, p. 26.

¹⁸⁴ Saint-Denys Garneau, *Œuvres 2*, Montréal, Fides, 1995, p. 62.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

parvenus intellectuels (l'instruction répandue !) qui les emploient hors la vie, dans une région exsangue qui n'a plus aucun rapport à la réalité [...] ¹⁸⁶.»

«Le Jeu»

Dans ce second poème, intitulé comme la première partie *Le Jeu*, l'auteur s'identifie à un enfant, tantôt à la première personne, tantôt à la troisième :

Ne me dérangez pas je suis profondément occupé

Un enfant est en train de bâtir un village
C'est une ville, un comté
Et qui sait
Tantôt l'univers ¹⁸⁷.

Garneau aime à s'identifier à l'enfant; il le fait ici comme dans d'autres poèmes du recueil :

C'est un drôle d'enfant
C'est un oiseau
Il n'est plus là ¹⁸⁸.

On peut lire aussi dans le *Monologue* : «J'ai été comme un enfant assis qui écoute des contes ¹⁸⁹.» Et dans son journal : «Un enfant m'a dit un jour que les vagues sont pareilles à des pignons de maisons qui surgiraient pour s'écrouler aussitôt et surgir à nouveau sans cesse. Voilà ce qu'est la poésie ¹⁹⁰.» Pourquoi cette identification du poète avec l'enfant, se demande M. B. Ellis? Parce que tous deux sont «poïètès» (en grec), c'est-à-dire créateurs, l'un avec ses cubes de bois pour faire «une ville, un comté, tout l'univers», et l'autre avec les mots : «Le poète reconnaît les mots comme sien. Il est libre du mot pour

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸⁷ Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 35.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁹ *Œuvres 2*, p. 109.

¹⁹⁰ *Œuvres 2*, p. 92.

en jouer. Il joue de tout par le mot¹⁹¹.» D'ailleurs, la corrélation mot-jouet est elle-même affirmée dans le poème :

Voilà ma boîte à jouets
Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements

Toutefois, cette analogie entre les mots et les jouets ne doit pas être comprise dans un sens purement ludique, pense Ellis, car, dans le *Monologue*, Garneau écrit encore :

Le mot n'est plus une chose vide dont on se sert, qu'on emplit à mesure, à sa mesure. [...] Le mot contient toute une culture, toute une réflexion. Il n'est pas à lui seul une connaissance, mais le signe d'une connaissance. [...] Ainsi, on dit : «J'ai découvert un mot» avec la joie neuve d'un enfant qui trouve une fée pour sœur. Qui ne veut pas dire qu'on ait trouvé le nom de tel assemblage de matière ou tel rapport intellectuel, mais qu'un mot nous est apparu tout d'un coup en un moment vivant, substantiel, avec toute les possibilités de ses rapports au monde, dans sa souplesse et sa plénitude, lourd de sens [...] ¹⁹².

Le poète ne fait pas de «jeux de mots», mais il a le privilège de jouer avec eux, car il est créateur; non pas à partir de rien (comme Dieu) mais à partir du mot même, cette matière première à laquelle il insuffle un supplément d'âme :

Joie de jouer ! paradis des libertés!
Et surtout n'allez pas mettre un pied dans
la chambre

On ne sait jamais ce qui peut être dans ce coin
Et si vous n'allez pas écraser la plus chère
des fleurs invisibles

On peut «mettre un pied» dans les mots et en écraser le sens, en détruire la vie, constate avec gravité Garneau : «On se sert des mots comme on se sert de sa machine : cela marche! On prend possession de tout, tout est accessible à tous. J'ai l'impression de voir

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁹² *Ibid.*, p. 110.

un magnifique carrosse dont la portière s'ouvre pour laisser passage à un chien galeux.
«Ah! vraiment je m'en vais lire¹⁹³.»

Une tendre chiquenaude
Et l'étoile
Qui se balançait sans prendre garde
Au bout d'un fil trop ténu de lumière
Tombe dans l'eau et fait des ronds

Malgré ce mauvais traitement qu'une culture superficielle et a-poétique inflige aux mots, ceux-ci résistent, constate Garneau, par une espèce de transcendance que les poètes lui conservent. «Et malgré tout, le mot conserve sa figure intacte et comme divine. Étant en haut placé, on ne lui fait pas tort en ne l'atteignant pas. Seuls les hauts esprits ont un certain droit sur lui; ils lui donnent une forme plus parfaite, l'agrandissent, le surélèvent¹⁹⁴.»

Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
À voir que sous les mots il déplace toutes choses.
[...]
Et pourtant dans son œil gauche quand le droit rit
Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille d'un arbre

Dans ces derniers vers, on voit apparaître un thème fondamental de la poésie gardélienne et qui donne une part du titre à son recueil : *le regard*. Le jeu du regard, par une certaine duplicité, permet au poète, selon Ellis, de deviner, à travers les réalités sensibles, celles de «l'autre monde», établissant ainsi une «correspondance» à la manière de Baudelaire. Toujours dans le *Monologue*, Garneau écrit : «[Le poète] ne déforme pas [le mot], mais possède sa forme d'unique façon. Et, quand il dit *oiseau*, il peut n'avoir aucun souvenir d'oiseau aucun autre modèle de cette part en lui de lui-même qui est oiseau et qui répond à l'appel de son nom par un vol magnifique en plein air et le déploiement vaste de ses ailes¹⁹⁵.»

¹⁹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Œuvres* 2, p. 112-113.

Tout le monde peut voir une piastre de papier vert
 Mais qui peut voir à travers
 si ce n'est un enfant
 Qui peut comme lui voir au travers en toute liberté
 Sans que du tout la piastre l'empêche
 ni ses limites
 Ni sa valeur d'une seule piastre

Mais il voit par une vitrine des milliers de jouets merveilleux [...] ¹⁹⁶.

Ce regard, cette vision permettent au poète d'entrer dans les richesses sémantiques du mot, qui recèlent elles-mêmes les richesses de l'être. Comme l'écrit M. B. Ellis, «ce regard possesseur du poète qui connaît et reconnaît dans une correspondance à son être intime rend possible le jeu. Ce que le poète voit ce sont "des milliers de jouets merveilleux et il joue"¹⁹⁷.» «Le mot, nous dit Garneau, est l'instrument dont [le poète] joue pour rendre sensible le jeu qu'il fait de toutes choses¹⁹⁸.»

Ce parallèle que nous avons pu faire entre ces premiers poèmes de *Regards* et le *Monologue*, met en lumière une vérité importante de la poétique garnélienne, que l'on pourrait appeler la «médiation des mots». En effet, ce que la peinture et la toile sont pour le peintre, c'est-à-dire une médiation entre son regard et le réel, le mot l'est pour le poète. À la différence toutefois que les mots ne sont pas, comme la peinture, une pure matérialité dont l'artiste disposerait à sa guise. Celui-ci est en face du mot comme «en face d'une dieu qui sait ce que nous ne savons pas»¹⁹⁹, écrit-il. Et, comme nous l'avons déjà signalé, il apparaît avec «toutes les possibilités de ses rapports au monde». C'est donc dire que le mot, avant même d'être le matériau de la création poétique, est déjà comme la lunette par laquelle le poète décrypte les secret du monde. L'expression «lourd de sens» signifie que le mot contient déjà, en plus de sa sonorité, de ses possibilités harmoniques, de sa richesse sémantique, une part de la culture dont il est le rejeton. Le poète se doit donc, avant même de faire usage des mots, de se faire *l'héritier* de ceux-ci;

¹⁹⁶ Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 38.

¹⁹⁷ M. B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et réalisme*, p. 40.

¹⁹⁸ *Œuvres 2*, p. 112.

¹⁹⁹ *Œuvres 2*, p. 110.

c'est un des aspects essentiels, pour Garneau, de la culture : «La culture, en un certain rapport consiste en la connaissance du mot de son contenu à travers les siècles, connaissance qui suppose une attitude personnelle, un terrain cultivable correspondant à ce contenu²⁰⁰.» Cette assimilation du mot par le poète n'est pas purement passive ou instrumentale, au contraire, elle a part à son intimité : «Le poète ne fait pas que connaître le mot : il le reconnaît. Il y a entre lui et le mot une certaine fraternité, communication vivante, une correspondance par où il le possède [...]. Le poète possède le mot parce que maintenant à l'intérieur de ce mot il y a une anse à lui seul par où le prendre; parce que, entre lui et mot, se trouve un lien à lui seul par où le saisir et le balancer, en jouer²⁰¹.» Le poète est donc pour Garneau, à la fois l'héritier du mot et, comme tout bon héritier, son intendant; c'est-à-dire qu'il a la charge d'en exploiter la richesse.

Les deux premières parties du recueil *Regards* intitulées «Jeux et Enfants» ont permis au poète de nous exposer sa vision de la création artistique, conçue comme un élan libérateur et fécond à la rencontre des êtres; le poète, à partir de sa boîte à jouets de mots, peut reconstruire le réel en lui donnant ce «plus» de la beauté. Entrons maintenant dans la troisième partie de cette œuvre, intitulée «Esquisses en plein air».

«Esquisses en plein air»

Nous avons choisi d'étudier le poème liminaire de cette troisième partie, (*La voix des feuilles*), car il est l'expression, selon Vigneault, de ce qui fait le fond de cette œuvre poétique, à savoir la recherche d'une «immuable transparence». Pour M. B. Ellis aussi, nous le verrons, il constitue une étape importante dans le cheminement artistique et mystique du poète québécois.

Le titre de la troisième partie nous invite à nous déplacer dans la nature avec le peintre et son trépied, pour observer des tableaux esquissés, c'est-à-dire des poésies qui suggèrent plus qu'elles n'imposent, mais qui ouvrent le regard sur la lumière et la forme :

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 112.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 112-113.

*La voix des feuilles
 Une chanson
 Plus claire un froissement
 De robes plus claires aux plus
 transparentes couleurs²⁰².*

Ce qui frappe d'abord dans ces vers, c'est l'ambivalence dont Garneau use à propos du son et de l'image, du visuel et de l'auditif : «La voix des feuilles» ou «Plus claire un froissement» illustre bien ce procédé : «[...] l'introduction de l'épithète *claire*, ambiguë puisqu'elle ressortit autant à la vue qu'à l'ouïe, imposera une fois de plus le «regard» et entraînera le poème de clarté en clarté jusqu'au sommet de transparence vers lequel il tend²⁰³.» Le poème est un crescendo, remarque Vigneault; le triple emploi de l'adverbe «plus» en témoigne; le rythme de la phrase qui s'élargit; le jeu des rejets et contre-rejets aussi. L'absence de verbe donne à cette contemplation un caractère éthéré et presque circulaire. Écrit en italique, comme l'avait été *Je ne suis pas bien du tout*, ce second poème liminaire nous fait pénétrer dans l'univers impressionniste de la troisième partie; on croirait y voir les *Nymphéas* de Monet ou y entendre le *Clair de lune* de Debussy : «[...] Les poèmes de cette suite insistent beaucoup sur les jeux de lumière et singulièrement sur le phénomène de la transparence comme si le poète obéissait à un vœu secret de sublimer une réalité trop opaque²⁰⁴.»

Le premier poème, intitulé *L'Aquarelle*, nous rappelle le registre pictural de cette troisième partie, appelée *Esquisses...*, mais aussi celui de l'eau «aqua» de «aquarelle», et de la lumière :

Est-il rien de meilleur pour vous chanter
 les champs
 Et vous les arbres transparents
 Les feuilles
 Et pour ne pas cacher la moindre des lumières

Que l'aquarelle cette claire

²⁰² Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 51.

²⁰³ R. Vigneault, *Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, p. 19.

²⁰⁴ R. Vigneault, *Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, p. 20.

Claire tulle ce voile clair sur le papier.

Comme le souligne encore Vigneault, c'est le thème de la transparence qui domine cette poésie, transparence que l'aquarelle permet, car elle est faite de couleurs délayées qui lui enlèvent son opacité. En effet, il s'agit de *ne pas cacher la moindre des lumières*.

Continuons avec les poèmes suivants de cette « Esquisses », où l'on retrouve la même ambivalence de la vue et de l'ouïe, comme dans *Flûte* :

Tous les champs ont soupiré par une flûte
 [...]

Toute la respiration des champs a trouvé ce petit
 ruisseau vert de son pour sortir
 À découvert
 Cette voie verte presque marine
 Et soupiré un son tout frais
 Par une flûte²⁰⁵.

On passe donc de la vue à l'ouïe, de la terre à l'eau et du statique au dynamique. Vigneault propose de ces vers une interprétation à la fois poétique et spirituelle : « Si *Aquarelle* [...] gratifie le poète d'une transparence des couleurs, *La flûte* opère une sorte une sorte de transparence du son. Sons et couleurs sont spiritualisés [...]; le poète regarde et assimile toute la beauté du monde avant de la transmettre à sa manière, de sa voie grêle, des crêtes effacées, comme l'humble flûte²⁰⁶. »

Pour M. B. Ellis, qui fait, rappelons-le, une lecture spirituelle de l'œuvre, cette troisième partie du recueil correspond, dans l'itinéraire de Garneau, au temps de « l'ivresse des sens ». L'ambivalence de l'ouïe et de la vue est plutôt à rapprocher, selon elle, du « dérèglement des sens » : « Ce qui domine dans ces poèmes, c'est l'impression, la sensation. La merveilleuse lumière qui les inonde fait resplendir le monde de la matière et en fait ressortir l'harmonie. Ce sont des aquarelles en vers²⁰⁷. » Le poète québécois serait, selon elle, dans la phase de « l'art sensualiste » tel que Garneau lui-même l'a décrite et stigmatisée dans son article de *La Relève* intitulé « L'Art spiritualiste ». En effet, dans ce

²⁰⁵ Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 53.

²⁰⁶ Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 22.

²⁰⁷ M. B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et réalisme*, p. 85.

texte paru en 1934, où il se fait le rapporteur d'une conférence de Dom Bellot, le célèbre architecte bénédictin, Garneau décrit l'opposition que le conférencier établit entre «l'art spiritualiste» et «l'art sensualiste». Le premier correspond, selon le religieux, à la tradition qui vient de l'Antiquité grecque et romaine et qui trouve son apogée au Moyen Âge; le second à ce qu'ont produit les Beaux-Arts *grosso modo* depuis la Renaissance jusqu'à l'époque contemporaine.

L'un se sert de la forme, qui définit l'idée et exprime le caractère éternel des êtres, et s'en sert pour une signification spirituelle. L'autre cherche la lumière qui fait resplendir la matière et fait valoir un aspect particulier des choses, un moment de leur existence, au lieu de leur existence entière caractérisée en un moment; il en appelle à leur être sensible. Tous deux veulent la splendeur de l'harmonie, mais un cherche celle de l'esprit à l'aide de la matière et l'autre celle la matière à l'aide de l'esprit²⁰⁸.

Pour M. B. Ellis, l'auteur de *Regards* se met lui-même dans cette impasse de l'art sensualiste lorsqu'il veut trouver dans la nature seule sa plénitude: «Saint-Denys Garneau nous rappelle aussi le poète romantique qui, voulant communier avec la nature par la voie des sens, ne trouve qu'une illusion qui le laisse isolé et déçu. Les grands symbolistes témoignent de la même expérience. Le résultat est toujours un échec douloureux²⁰⁹.»

«Les théories funestes de l'art pour l'art qui ressortent du prétendu réalisme et naturalisme sont la plaie mortelle de l'art contemporain»²¹⁰, écrit encore Garneau.

«Pins à contre-jour»

Dans la lumière leur feuillage comme l'eau
Des Îles d'eau claire
Sur le noir de l'épinette ombrée à contre-jour
[...]
Chaque aiguille un reflet un fil d'eau vive.

Chaque aigrette ruisselle comme une petite source
qui bouillonne

²⁰⁸ *Œuvres 2*, p. 46.

²⁰⁹ M. B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et réalisme*, p. 88.

²¹⁰ *Œuvre 2*, p. 45.

Et s'écoule
On ne sait où [...] ²¹¹.

«Le regard de l'artiste, épris de lumière, n'a pas encore trouvé "l'immuable transparence". Il n'a pas encore rencontré la lumière qui ne change jamais, la lumière éternelle, écrit M. B. Ellis. Cette fête des sens ne donne pas au poète ce qu'il cherche. Il a goûté à la joie, mais sa joie, *naturelle*, n'a pu le satisfaire²¹².» L'auteur d'*Art et réalisme* perçoit ici le début du désenchantement, qui est à la fois le fruit de l'illusion sensualiste et l'annonce du climat noir et austère des quatrième et cinquième parties. De fait, les poèmes qui vont suivre comme *Paysage en deux couleurs sur fond de ciel*, *Un mort demande à boire*, *Spleen*, *Cage d'oiseau*, sont autant de moments d'une marche funèbre, d'une descente aux enfers qui ne trouvera sa résolution que dans la toute dernière poésie du recueil, où brille doucement l'espérance d'*Accompagnement*.

«Un mort demande à boire»

Un mort demande à boire
Le puits n'a plus tant d'eau qu'on le croirait
Qui portera réponse au mort
La fontaine dit mon onde n'est pas pour lui.

Or voilà toutes ses servantes en branle
Chacune avec un vase à chacune sa source
Pour apaiser la soif du maître
Un mort qui demande à boire
[...] ²¹³.

Comme le souligne M. B. Ellis, «dans ce poème, [le mort] épuise tout ce que la vie lui offre : rien ne l'apaise, rien n'étanche sa soif. Le mort, c'est évidemment l'homme, condamné à mort, qui a soif de vie, de vérité, de réalité, de possession véritable»²¹⁴. Cette thèse semble confirmée par le poète lui-même dans un des rares documents où il commente sa propre poésie; il s'agit d'une lettre adressée à son cousin Maurice Hébert en

²¹¹ Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 57.

²¹² M. B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et réalisme*, p. 94-95.

²¹³ Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 63.

²¹⁴ M. B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et réalisme*, p. 103.

1938. Il y écrit que ses poèmes n'ont pas de valeur artistique par la «beauté de leur architecture», mais plutôt par leur «transparence à leur réalité poétique» :

Leur charme procède d'une certaine mélancolie poétique fluente. Ils sont attachants par un certain sens de l'irréparable. Cet irréparable, ils l'évoquent au moyen d'image très proches de la sensation tactile [...]. Mais la mélancolie et la douleur sensibles ne se suffisent pas c'est-à-dire qu'elles sont par rapport à autre chose, qu'elles supposent autre chose. Elles supposent que quelque chose nous manque dont nous avons un profond, irréparable besoin. [...] Derrière mes plaintes poétiques, qu'est-ce qu'il y a? Qu'est-ce qu'elles supposent réellement? Elles semblent supposer un besoin d'harmonie, de liberté, d'amour tendre et harmonieux, de lumière, de forme lumineuse et claire, de simplicité, de transparence. [...] Ce beau bonheur, jusqu'à quel point m'est-il nécessaire? Si les conditions extérieures m'en étaient données, pourrais-je seulement y correspondre²¹⁵?

Or voilà toutes ses servantes en branle
 [...]

Celle-ci cueille au fond du jardin nocturne

Le pollen suave qui sourd des fleurs

Dans la chaleur qui s'attarde

 À l'enveloppement de la nuit

Elle développe cette chair devant lui

[...]

Celles-là cueillent par l'argent des prés lunaires

Les corolles que ferma la fraîcheur du soir

[...]

Mais le mort a soif et demande à boire²¹⁶.

Alors la troisième et première de trois sœurs

S'empresse elle aussi dans les champs

(...)

Elle ramasse au filet de son tablier d'or

Les gouttes lumineuses de la rosée matinale²¹⁷.

²¹⁶ Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 63.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

Pour M. B. Ellis, ces servantes symbolisent respectivement les sens («elle développe cette chair devant lui»), l'art ou la poésie («une tendre lourdeur fraîche à la bouche») et la science («Elle ramasse au filet de son tablier d'or»). Cette interprétation se justifie, selon elle, par le fait que le mort est présenté comme un maître : «[Les servantes] lui offrent les choses que l'homme naturel s'est données afin d'être à son aise dans la vie, car il se sent le maître de tout [...]. Tout ce que l'homme a inventé pour se servir le trahit enfin, une fois qu'il sait les limites de ce qui lui est offert²¹⁸.» Toujours dans la même veine mystique, Ellis compare la soif du poète à celle du Christ crucifié qui s'exclame au moment de mourir : «J'ai soif! » (*Jn* 19, 28). Et, dans une remarque digne de saint Jean de la Croix, elle écrit : «Celui qui aime la lumière, la transparence, se sent entouré d'obscurité; celui qui aime à voir ne voit guère plus rien; celui qui aspire à la possession se sent dépossédé de tout²¹⁹.» Vigneault rejoint, par une lecture spirituelle également, la pensée de M. B. Ellis : «Peut-être, à la lumière de la mort grandissante, toute inspiration humaine est-elle devenue précaire, impuissante aux yeux du poète, et exprime-t-il, dans l'anéantissement final du *mort*, cet exigeant besoin d'une surnature qui puisse seule ranimer le poète [...]»²²⁰.» Vigneault s'appuie, pour étayer cette thèse, sur un passage éloquent, à cet égard, du journal de Garneau :

Il y a là abondance d'être qui ne trouve pas satisfaction dans les êtres, qu'aucune créature ne réussit à satisfaire, qui se heurte dans les créatures aux limites, aux différences, à la solitude de chacune et par là à sa propre solitude. Une aptitude à posséder et à se posséder, à comprendre et à jouir qui ne trouve pas sa pâture adéquate. C'est l'histoire des grands êtres²²¹.

Jean Le Moyne, dans le premier hommage qui fut rendu au poète québécois après sa mort, écrit dans *La Nouvelle Relève* :

Les poèmes qu'ils nous laissent sont parfaitement achevés et chargés de la plus haute somme de vérité dont il soient capables; vérité où le poète a mis, avec une honnêteté impérieuse et tragique, la substance entière de sa vie et de son être. Toujours en quête d'une nouvelle beauté, toujours anxieux de rendre une réponse neuve au chant

²¹⁸ M. B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et réalisme*, p. 104.

²¹⁹ M. B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et réalisme*, p.107.

²²⁰ R. Vigneault, *Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, p. 34.

²²¹ Saint-Denys Gameau, *Journal*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1954, p. 128-129.

du monde, assoiffé d'absolu comme il l'était, pouvait-il s'arrêter et se complaire définitivement dans l'absolu relatif que représente une œuvre d'art réussie²²²?

Robert Charbonneau, dans la même édition de *La Nouvelle Relève*, écrit pour sa part : «[Saint-Denys Garneau] s'est séparé de l'art, il s'est retiré du monde et il s'est laissé envahir par une inquiétude de Dieu qui ne s'est résolue que dans la grande paix de la mort²²³.»

«Accompagnements»

Toujours dans la même lettre adressée à Maurice Hébert au sujet de sa poésie, Garneau se juge sévèrement, s'estimant victime de sa propre frivolité; comme s'il reconnaissait implicitement avoir succombé aux illusions d'un art sensualiste. « C'est ce que j'appelle : le malheur d'être impressionniste. On est séduit, puis on ne sait plus jusqu'à quel point c'est réel, on ne peut plus continuer, tout ce qu'on poursuit se détruit comme de soi-même. Seul remède : l'esprit de pauvreté et la chasteté spirituelle²²⁴.» Cette conclusion abrupte, cet acte de foi qui vient comme dans une formule lapidaire dénouer tout ce qui précède, ressemble à la conclusion du recueil *Regards*. Il y a, en effet, un parallèle intéressant entre cette œuvre du poète québécois et le seul document où il analyse sa propre poésie. *Regards* est un parcours poétique qui commence par l'exposé d'une esthétique fondée sur l'équilibre sans appui de l'élan créateur et s'exprime dans une vision tout illuminée et assoiffée de transparence. Mais soudain le voile tombe et l'artiste fait l'expérience, combien amère, de la vanité de toutes choses, y compris de la poésie. Mais voilà que nous ayant comme asséné par récurrence de poèmes, depuis *Le Mort qui demande à boire* jusqu'à *Cage d'oiseau* et autre *Petite fin du monde*, son expérience de la vision sans vision, de sa vie sans vie, le poète conclut son recueil par ce qui semble une volte-face et qui s'appelle *Accompagnement*.

²²² J. Le Moyne, «De saint-Denys Garneau», in *La Nouvelle Relève*, décembre 1944, p. 520.

²²³ R. Charbonneau, *La Nouvelle Relève*, décembre 1944, p. 524.

²²⁴ *Ibid.*, p. 101.

*Je marche à côté d'une joie
D'une joie qui n'est pas à moi
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre*

*Je marche à côté de moi en joie
J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir
Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là et dire voilà c'est moi*

*Je me contente pour le moment de cette compagnie
Mais je machine en secret des échanges
Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
Par des transfusions de sang
Des déménagements d'atomes par des jeux d'équilibre*

*Afin qu'un jour, transposé,
Je sois porté par la danse de ces pas de joie
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi
Avec la perte de mon pas perdu s'étiolant à ma gauche
Sous les pieds d'un étranger qui prend une rue transversale*

Deuxième partie :

Les sources théoriques

Le but de cette deuxième partie, qui marque une pause dans notre contact avec les écrits de Garneau, est d'aller en amont de son œuvre, vers les sources théoriques de sa pensée esthétique. Rappelons qu'à cette époque, la jeune intelligentsia canadienne-française est très tournée vers l'Europe, non seulement à cause de la pauvreté de la vie culturelle locale, mais aussi parce que la France apportait au monde, depuis la fin du XIX^e siècle, toute une génération d'intellectuels catholiques de grande envergure comme Péguy, Mauriac, Claudel, Maritain, Julien Green et bien d'autres. Nous avons choisi de nous attarder sur Paul Claudel et Jacques Maritain parce qu'ils ont apporté, dans le domaine de la philosophie de l'art, des visions complémentaires d'une grande richesse, qui ont marqué profondément Garneau et sa génération. L'apport de Claudel, nous le verrons, est davantage tourné vers l'objet et est d'ordre cosmologique tandis que celui de Maritain est davantage tourné vers le sujet et d'ordre psychologique.

Chapitre 6

L'Art poétique de Claudel

Dans la première partie de ce chapitre, nous allons rejoindre, par un survol depuis l'Antiquité jusqu'à la période moderne, les sources historiques de la recherche esthétique du grand poète français. Dans la deuxième partie, nous verrons comment, à partir de ces éléments, et en y adjoignant la métaphysique et la théologie thomiste, Claudel produira une œuvre puissante et originale : *L'Art poétique*.

Les sources historiques

«Admirateur de Dante, [Claudel] découvrira, à travers les recherches menées depuis des siècles, que la poésie et la création ne font qu'un et qu'il n'est d'art véritable qu'ancré dans la théologie et aussi dans l'harmonie universelle. [...] Puis, synthétiseur de génie, Claudel élaborera à partir de toutes les découvertes de ses devanciers, une théorie, un *Art poétique*, qui contribuera à définir, de façon définitive, ce qu'est la poésie catholique vraie²²⁵.»

Antiquité et Moyen-Âge

La question d'un art poétique, au sens des fondements métaphysiques de l'art, a été envisagée dès l'Antiquité, notamment par les Grecs. Platon avait chassé les poètes et les artistes de sa république idéale. En effet, selon sa théorie des formes séparées, les réalités sensibles étaient déjà des imitations des réalités intelligibles; l'art, qui imitait la nature, était donc une imitation de l'imitation et devenait presque un mensonge. Aristote, quant à lui, dans sa métaphysique, rapatriera le monde des formes au sein même de la matière et

²²⁵ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre; les poètes catholiques à la découverte d'une réelle authenticité (1870-1914)*, Paris, Le Cerf, 2009, p. 113.

tirera les conséquences de ce renversement de perspective au niveau esthétique. Pour le fondateur du Lycée, la «mimésis», l'imitation de la nature par l'art, est une forme délectable et ludique de connaissance. L'homme peut y reconnaître la nature dans toute sa richesse et sa complexité et s'y reconnaître également lui-même dans ses passions les plus profondes, grâce notamment à la tragédie. Au lieu, comme son maître, de condamner la fiction littéraire et l'immoralité des tragédies, le Stagyrite leur donnera, au contraire, une vertu purgative. C'est la fameuse théorie de la «catharsis» par laquelle le spectateur, éprouvant effroi et pitié, se trouve, par un processus d'identification, libéré et apaisé. Au lieu, comme le fondateur de l'Académie, de séparer les poètes de la cité et, plus profondément, la poésie des autres arts et sciences, Aristote se plaît à les concilier en montrant la parenté de la poésie avec la rhétorique et la philosophie. Il soutient même que la poésie touche davantage à l'universel que l'histoire. Par ailleurs, si Platon considère la poésie et son ressort profond, l'inspiration, comme une «mania», c'est-à-dire une folie ou un délire, Aristote, au contraire, dans sa *Poétique*, montre que la tragédie, qui utilise la parole, le rythme et le chant, obéit à des règles précises qui mènent le *mutos*, c'est-à-dire le récit, à sa perfection formelle.

Plus tard, chez les Latins comme Cicéron, on tentera de concilier inspiration platonicienne et rigueur aristotélicienne, en gardant les principes du monde des idées ou du beau idéal que l'artiste sans cesse poursuit, mais en y adjoignant des règles qui peu à peu s'affinent. Virgile, notamment, dans ses *Bucoliques* (ou *Églogues*), fournit une théorie de l'imitation de l'amour et de l'élévation de l'âme. Horace reconduit la *Poétique* d'Aristote avec son *Art poétique* (ou *Épître aux Pisons*), où il parle des deux grands genres poétiques : épique et dramatique; mais aussi, du poète. Ainsi que de sa vision du monde et des sources de son inspiration. Ces approches tendent, sous l'influence des stoïciens, vers la douceur de la sagesse, la grandeur d'âme et les autres vertus que ceux-ci prênaient et qui ouvrent la poésie à une certaine transcendance de type religieux.

La poésie médiévale latine des premiers siècles est d'abord religieuse et liturgique et elle trouve ses fondements théoriques chez saint Augustin, notamment dans son *De Doctrina christiana*, ainsi que dans la théologie mystique de Denys l'Aréopagite. Augustin, qui est le digne héritier de Virgile dont il vénère le génie poétique, reprend la dynamique stoïcienne du sublime et de l'élévation de l'âme, en la couronnant par la

charité chrétienne. Le pseudo-Denys, qui estime qu'aucun nom ou aucune représentation n'est digne de l'essence divine, donne aux seuls symboles et figures poétiques la capacité de s'approcher du mystère. Il prêche la vertu du silence qui purifie le langage et dispose à l'expérience extatique de l'indicible.

Avec l'avènement de la scolastique médiévale, l'art poétique va pouvoir s'enraciner dans une philosophie de l'être et de l'analogie, dont saint Thomas d'Aquin sera un des géniaux protagonistes. C'est vers la fin de cette période que ces différents courants vont trouver une expression synthétique grâce à Dante avec sa *Divine Comédie*, où s'opère l'identification de la poésie avec la théologie. Il sera suivi de plusieurs autres poètes tels que Pétraque ou, en France, Jean de Meung (avec le *Roman de la rose*). C'est sans aucun doute dans le Moyen Âge que Claudel trouvera les sources profondes de son art poétique, en particulier chez Dante qui, d'une certaine manière, récapitule tout le génie de cette époque charnière de l'histoire.

Edgar Allan Poe et la poétique cosmologique

Mais l'enquête du poète et prosateur français ne s'arrête pas là. On sait combien il est redevable à Rimbaud à qui il doit son premier choc spirituel, prélude à sa conversion et à sa vocation poétique. Il cherchera chez les poètes métaphysiciens modernes comme Baudelaire, disciple de Poe, ainsi que chez Mallarmé et Verlaine, la trace d'une poésie «catholique». Claudel prend le mot *catholique* dans son sens étymologique, c'est-à-dire dans le sens d'«universel». Tout artiste qui a une vision cohérente et unifiée de l'univers et de la vocation de l'homme est, pour lui, catholique : c'est l'art de *L'Illiade* et de *L'Énéide*, celui de la *Divine Comédie* de Dante, celui des drames grecs, celui des cathédrales et de la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin. L'auteur de *L'Art poétique* déplore que, depuis le XVI^e siècle, se soit opéré progressivement en Occident un divorce entre culture et religion, divorce qui trouve son expression la plus déplorable dans le positivisme et le naturalisme du XIX^e siècle.

Chez Poe et Baudelaire, Claudel va trouver une première réflexion métaphysique systématique sur la poésie. Dans *Eureka*, qui date de 1848, Edgar Allan Poe s'essaie à une grande synthèse de données physiques, mathématiques et astronomiques, qui sont

censées transmettre à la postérité le fin mot de la question sur le rapport de la beauté à la vérité. «*Je me suis imposé la tâche de parler de l'univers physique, métaphysique, matériel et spirituel* : de son essence, de son origine, de la création, de sa condition présente et de sa destinée²²⁶.» L'écrivain américain réfute toute prétention de l'intelligence à atteindre la «connaissance supérieure» par les voies habituelles de la déduction et de l'induction; il balaie du revers de la main toute la philosophie, depuis Aristote jusqu'à Kant; la vérité scientifique est pour lui inopérante dans les régions de «l'inimitable intuition».

Poe définit une voie, un chemin, unique de connaissance, qu'il appelle «the consistent», que Baudelaire traduira par «la consistence», et qui postule la cohérence universelle de l'univers et, par une sorte de correspondance analogique, la cohérence de l'œuvre d'art. Celle-ci substitue à l'ordre empirico-mathématique de la science moderne la puissance cognitive de l'imagination et de l'intuition que Baudelaire appellera «le rêve». Nous verrons plus loin comment Claudel adoptera ce point de vue, mais avec une nuance importante. Car, pour Poe, la «cause première» de l'univers, cet objet de connaissance impossible à concevoir, est hors de portée de la pensée scientifique. «Outre que cette conception renverse radicalement les rapports traditionnellement admis par la science officielle, elle distingue de façon formelle les faits visibles, seuls accessibles à l'esprit humain, et l'univers en tant que projet ou *dessein* de Dieu, qui doit être appréhendé de tout autre façon²²⁷.» L'expérience esthétique naît de la «réciprocité d'appropriation» entre le sens caché de l'univers et l'œuvre d'art qui a le pouvoir de le dévoiler. En ce sens, le «plot» ou l'intrigue, dans son unité organique, est toujours une narration symbolique du dessein divin.

Dans cette perspective, Poe, comme Claudel, justifie *a posteriori* toute son esthétique : l'interdépendance de tous les constituants de l'intrigue a une valeur exemplaire. En effet, elle est le résultat d'une tentative imparfaite d'imitation de l'intrigue du Dieu créateur qui seul est parfait. Il y a donc bien une *nécessité* absolue d'un rapport entre la cosmogonie et la poétique. De ce point de vue, la tentative de Poe est de parvenir à une coïncidence rythmique des pulsations de la conscience singulière et de l'univers, *De s'approprier, dans l'instant, totalement, sur cette terre,*

²²⁶ E. A. Poe, *Eureka, A Prose Poem*, New-York, 1848, p. 1111. Cité dans Bernard Bonnegen, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 115.

²²⁷ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 119.

*aussitôt et à jamais, ces joies divines et ravissantes dont à travers le poème et à travers la musique, nous n'obtenons que des visions éphémères et indistinctes*²²⁸.

Baudelaire : vers une poétique théologique

Baudelaire, qui a travaillé d'une manière plus ou moins continue pendant plusieurs années à la traduction des œuvres de Poe, se situera, par son spiritualisme, dans le sillage du panthéisme esthétique de l'auteur américain. Pour l'auteur des *Fleurs du mal*, le poète est un voyant qui, par le «rêve poétique» et la «magie suggestive», accède au fond spirituel de la réalité. Seulement, la théologie baudelairienne, ou plus précisément sa cosmologie, est nuancée par rapport à celle de Poe, d'un pessimisme profond. En effet, l'auteur de *Spleen* conçoit la nature et l'être humain comme profondément marqués par le mal. La poésie et l'art en général seront donc pour Baudelaire une rédemption. C'est de là que procède sa déchirure dualiste, d'un côté le monde et l'homme déchus, de l'autre, le monde spirituel, celui de la beauté, auquel on accède par la poésie.

Celle-ci a donc, non seulement une vocation salvifique, mais eschatologique. L'art pur, par la «magie suggestive», est un retour au jardin d'Éden, à la situation antérieure au péché originel :

Pour parler autrement, l'art pur, et nous trouvons la même aspiration chez Poe et chez Claudel, a pour *devoir* de tendre à la perfection de la Création primitive des jours de la Genèse. Implicitement, Baudelaire accorde au poète le don de parvenir à la connaissance supranaturelle de l'ordre primordial du monde par la seule force de l'imagination. [...] ainsi, ce sera par et à travers la poésie, grâce à *l'instinct du beau*, que l'âme entreverra la splendeur de l'éternité promise²²⁹.

Cette vision ambitieuse a comme corrélat une éthique artistique exigeante; elle tisse, entre le poète et sa poésie, un rapport profond, ontologique. L'artiste engagé est, pour Baudelaire, un solitaire, d'une certaine manière un religieux qui, dans sa retraite, va à la rencontre de lui-même, mais aussi – et cela donne à l'esthétique baudelairienne son caractère tragique – à la rencontre des grandes figures surnaturelles : Dieu et Satan. «S'il est vrai, comme le pense Pierre Emmanuel, que le problème poétique concerne la

²²⁸ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 120.

²²⁹ *Ibid.*, p. 28.

relation, dans le Parole proférée, entre l'être et le Dire, et que cette relation est à la fois essentielle et formelle, Baudelaire est bien le premier à avoir ressenti ce problème comme un drame personnel et à l'avoir résolu dans l'élaboration d'une technique formelle qui est elle-même un engagement métaphysique²³⁰.»

Ainsi le grand poète français, avec Edgar Allan Poe, ouvre l'ère des « poètes métaphysiciens » : Rimbaud, Verlaine et Mallarmé s'inscriront dans ce sillage et Claudel lui-même s'en fera, pour une part, l'héritier.

«L'Art poétique» de Paul Claudel

L'Art poétique va donner à Paul Claudel l'occasion d'achever sa recherche et de répondre à des questions fondamentales qui l'habitent depuis sa conversion de Noël 1886. Le poète français, au moment de rédiger ce traité philosophique, est au cœur d'une double crise sentimentale et vocationnelle. «[Claudel] doit trouver la réponse aux questions vitales qu'il place dans la bouche de l'homme au début de *Connaissance du temps* : Où suis-je et Quelle heure est-t-il? Telle est de nous au monde la question inépuisable ; Où suis-je? Et Où en suis-je²³¹? C'est précisément de cette recherche de la place de l'homme dans l'univers et de sa situation propre que traitera le poète dans ses deux traités de *L'Art poétique*²³².»

Claudel veut s'affranchir, nous l'avons dit, d'un héritage intellectuel matérialiste qui a profondément marqué sa jeunesse, et prendre toute la mesure spirituelle et métaphysique de sa conversion au christianisme. «Je compose en ce moment une espèce de poème dialectique pour célébrer l'avènement des temps nouveaux et de cette délectable ignorance que prédit un de mes personnages dans un drame que vous avez peut être lu²³³.» L'expression «temps nouveaux» ne désigne pas pour Claudel l'avènement du siècle nouveau – bien que *L'Art poétique* fut écrit dans les années 1900 – mais, celui de sa sortie de l'incroyance et de son entrée dans une lumière de vérité sur le monde et sur sa

²³⁰ P. Brunelle et H. Lemaître, *Encyclopaedia Universalis*, article « Baudelaire, », p.3-839, 1997; Bernard Bonnegen, *Le Dur Métier d'apôtre*, p.131.

²³¹ P. Claudel, *Art poétique, Connaissance du temps*, « prélude », in *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions la Pléiade, 1957, p. 126.

²³² B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 163.

²³³ *Lettre de Paul Claudel à André Gide du 7 août 1903*, in *Œuvres en prose*, in Bernard Bonnegen, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 166.

vocation. Cette «délectable ignorance» est sans doute un pied de nez fait à l'arrogance rationaliste du siècle et sa prétention à tout soumettre aux lois de son progrès cognitif.

Ma grande joie est de penser que nous assistons au crépuscule de la Science du XIX^e siècle. Toutes ces abominables théories qui ont opprimé notre jeunesse, celle de Laplace, celle de l'évolution, celle des équivalents de force, s'écroulent l'une sur l'autre. Nous allons enfin respirer à pleins poumons la sainte nuit, la bienheureuse ignorance. [...] Quelle absurdité quand on y réfléchit de prétendre jamais expliquer quoi que ce soit, de prétendre à l'épuiser en tant que source de la connaissance alors que le nombre des accords d'où naît celle-ci est infini²³⁴!

L'Art poétique se présente donc comme une contestation forte du scientisme – et non de la science – et une profession de foi dans la capacité de l'homme et de sa raison, éclairée par la grâce, de pénétrer les grands mystères du monde et de Dieu : «Il ne s'agit de nier ni le bien-fondé ni l'importance de la recherche scientifique où elle peut se montrer efficace, mais de lui interdire une irruption forcée dans ce qui ressortit à la contemplation spirituelle où elle fait figure d'intruse²³⁵.»

Claudiel et saint Thomas d'Aquin

Prélude à la rédaction de *l'Art poétique*, Claudel se donne, par la lecture approfondie de la *Somme théologique*, qui s'avère être pour lui une autre «illumination», une école de pensée : «Ça a été une merveilleuse nourriture et un merveilleux entraînement pour mon esprit, non seulement au point de vue philosophique, mais au point de vue artistique²³⁶.» Sans doute puise-t-il dans ce trésor le matériau métaphysique et théologique de son *Art poétique* qui n'en demeurera pas moins, nous le verrons, une œuvre profondément originale. Sans doute aussi, y a-t-il trouvé la confirmation d'intuitions intellectuelles qu'il n'avait pas eu le loisir ou la capacité de formuler. «[...] Thomas a livré à Claudel "une interprétation quasi grammaticale du réel" et lui a donné l'intuition de "l'harmonie des choses dans leur accord et dans leur succession" ²³⁷.» Cette œuvre deviendra la clé de

²³⁴ *Ibid.*, p. 167.

²³⁵ *Ibid.*, p. 168.

²³⁶ *Ibid.*, p. 170.

²³⁷ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 171.

voûte théorique de toute son œuvre littéraire. «Cet *Art poétique*, je le vis moi-même depuis cinquante ans, je le prie, je l'agis sous toutes les formes et sous tous les aspects dans une œuvre qui s'étend à toutes les régions du sentiment et de la pensée²³⁸.» «C'est un ouvrage clé qui livre la signification de l'œuvre entière du poète et du dramaturge. On retrouve, en effet, la reprise des exposés de l'*Art poétique* dans des œuvres aussi diverses que les *Cinq Grandes Odes*, *l'Ode jubilaire*, *La Ville*, *L'Échange*, *le Repos du septième jour* ou *Le Soulier de Satin*, pour ne parler que de la production la plus ancienne²³⁹.»

Si la thèse centrale de l'*Art poétique* est assez simple, à savoir que le poète est l'imitateur et le continuateur du Grand Poète divin dont l'œuvre est la création, elle s'appuie sur une cosmologie d'inspiration thomiste, d'une grande densité métaphysique et donc d'accès difficile. Claudel lui-même en reconnaît l'aspect hermétique : «L'œuvre que vous avez sous les yeux n'est sans doute pas destinée à être aimée et comprise avant de longues années²⁴⁰.»

«*Connaissance du temps*»

La première des trois grandes parties de l'*Art poétique*, intitulée *Connaissance du temps*, s'inaugure par une splendide épigraphe de saint Augustin qui donne le ton à cette œuvre : «Sicut creator, ita moderator. Donec universi saeculi pulchritudo [...] velut magnum carmen ineffabilis modulatoris» («Que Dieu intervienne, lui le créateur de choses immuables, lui le modulateur des choses changeantes, jusqu'à ce que s'achève la beauté de tous les siècles diversement et harmonieusement composés [...] comme un grand concert d'un artiste ineffable») (S. Augustin, Ep. V, ad Marcellinum)²⁴¹.

Pour Claudel, la création n'est pas un événement archétypal ou mythologique situé dans une temporalité fictive, mais elle se situe au contraire dans un perpétuel présent; l'homme, en effet, est contemporain de l'*instant* qui est l'actualité de l'œuvre créatrice et qui maintient tous les êtres dans l'existence et dans la solidarité harmonieuse. Cette

²³⁸ P. Angers, *Commentaire à l'Art poétique de Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 5, in Bernard Bonnegen, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 174.

²³⁹ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 174.

²⁴⁰ P. Claudel., *Lettre de Claudel à Gabriel Fizeau*, août 1905, in Bernard Bonnegen, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 173.

²⁴¹ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 175.

réalité de la solidarité et de l'harmonie dans l'instant, que nous retrouverons aussi chez Garneau, suppose pour Claudel, du point de vue métaphysique, d'aller au-delà du principe de causalité. Ce principe, en effet, affirme qu'il n'y a pas d'effet sans cause. Cette vérité, que le poète français ne renie évidemment pas, n'a de portée, selon lui, que dans une vision mécaniste du monde, le regard métaphysique et spirituel supposant le dépassement de ce principe par une causalité plurielle : «Claudel rétablit l'ordre véritable du monde selon lequel chaque être, animé ou inanimé, est produit par un réseau de causes qui contribuent individuellement par leurs forces conjuguées et cumulées à lui donner existence²⁴².» Cette solidarité causale est pour lui le seul moyen de rendre compte du caractère unique de chaque être, ce qu'il appelle la *différence*, et qui est une autre façon de désigner le premier des transcendants de l'ontologie thomiste, à savoir l'unicité de l'être. De cette manière, Claudel propose, comme chez Poe, une sortie de l'abstraction qui pose un regard réducteur sur le réel et ne peut rendre compte non seulement de l'unicité des êtres, de leur inextricable solidarité, mais aussi du jaillissement toujours nouveau de l'activité créatrice. «Les choses ne sont points comme les pièces d'une machine, mais comme les éléments en travail inépuisable d'un dessin toujours nouveau²⁴³.» Le poète, l'artiste, est l'interprète de ce jaillissement perpétuel et c'est là qu'il trouve la source inépuisable de son inspiration. «L'art, dans cette perspective, ne peut se soustraire à la réalité présente : ses thèmes éternels ne sont ni la nostalgie, ni le rêve et le désir, mais l'acceptation sans réserve du temps saisi dans sa fraîcheur délectable²⁴⁴.»

Pour échapper au piège héraclitéen du mobilisme universel, Claudel développe la notion de *forme*, qu'il a apparentée à celle de la métaphysique aristotélicienne, forme qui désigne pour lui, non seulement l'aspect extérieur des choses, leur apparence et leur place dans l'espace, mais aussi leur raison d'être, leur vocation dans la grande poésie cosmique. Si les choses, en effet, sont toujours nouvelles, elles se reproduisent toujours toutefois dans la fidélité à leur essence.

²⁴² *Ibid.*, p. 177.

²⁴³ P. Claudel, *Art poétique, Connaissance du temps*, « prélude », in *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions de la Pléiade, 1957, p. 133.

²⁴⁴ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 178.

Le sens est dans l'origine

De l'*instant*, nous passons donc à la *cause* (ou les causes), puis à la *forme*, puis enfin au *sens* qui est indiqué par le mouvement. En effet, tout l'univers fonctionne, pour Claudel, un peu sur le modèle aristotélien du premier moteur; il reçoit d'un point central l'impulsion qui se propage à toutes les parties. Le mouvement, avec sa poussée vers la maturité mais aussi le déclin qu'il apporte aux choses, n'est pas accidentel dans la vie des êtres, mais il leur indique leur finitude : «Tout mouvement, nous l'avons dit, est d'un point, et non pas vers un point. C'est de lui que part le vestige. C'est à lui que s'attache toute vie déroulée par le temps, c'est la corde sur laquelle l'archet commence et achève sa course. Le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d'être afin de n'être plus²⁴⁵.» L'existence «sur le mode passager» est le signe que la créature n'a pas de sens ultime en elle-même mais bien dans sa cause, en Dieu. «La création est dépendante du Créateur, parce que le mouvement, résultant d'une force extérieur aux formes, ne se définit pas par son point d'arrivée mais par son point d'origine. Si le mouvement a bien un sens, c'est en référence à son origine, c'est-à-dire en toute dernière analyse, à Dieu lui-même, qui transcendant le temps lui donne son exacte signification²⁴⁶.»

Si donc la vie est mouvement, si elle est simultanéité des êtres dans l'instant et unicité des formes dans une unité complexe, le simple outillage logique de la métaphysique, nous l'avons dit, se verra incapable de rendre compte de cette richesse du réel. C'est pourquoi Claudel substitue au syllogisme la métaphore qui seule peut permettre à l'homme, par son génie poétique, d'entrer dans la grande analogie de la poésie divine. À une première logique, celle de la pensée abstraite qui nomme et classe les choses, et que Claudel compare à une grammaire, en ce qu'elle «détermine la nature et la fonction des différents mots»²⁴⁷, s'en rajoute une seconde qu'il compare à la syntaxe «qui enseigne l'art de les assembler, et celle-ci est pratiquée devant nos yeux par la nature même. [...] La métaphore, l'iambe fondamental ou rapport d'une grave et d'une aiguë, ne

²⁴⁵ P. Claudel, *Art poétique, Connaissance du temps*, p. 145.

²⁴⁶ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 179.

²⁴⁷ P. Claudel, *Art poétique, Connaissance du temps*, p. 144.

se joue pas qu'aux feuilles de nos livres : elle est l'art autochtone employé par tout ce qui naît²⁴⁸.» La grammaire ressortit donc à la pensée logique; la syntaxe à l'art poétique.

Ce qui est remarquable dans cette pensée, c'est que la poétique ne se pose pas contre la métaphysique mais sur elle, comme sur les épaules d'un géant; elle ne l'abolit pas mais la suppose.

«Le Traité de la co-naissance au monde et de soi-même»

La deuxième partie de l'*Art poétique*, le *Traité de la co-naissance*, prolonge l'enquête cosmologique de Claudel; après avoir considéré la dimension temporelle dans *Connaissance du temps*, c'est sur celle de l'espace qu'il va s'attarder maintenant, en réfléchissant plus particulièrement à la place de l'homme dans l'univers. Comme l'indique le titre, c'est sur le concept de connaissance que va s'appuyer cette réflexion; Claudel va en quelque sorte épuiser toute la richesse étymologique et sémantique de ce mot. Le premier sens qu'il explore est celui de «co-naissance», c'est-à-dire de «naissance avec»: «Nous ne naissons pas seul. Naître, pour tout, c'est connaître. Toute naissance est une connaissance²⁴⁹.» Si, en effet, les êtres sont uniques, il se fait que chacun d'eux, et en particulier l'homme, qui vient à l'être, complète le Tout. En effet, si toutes les choses sont solidaires, l'homme qui co-naît au monde complète le monde, précisément parce qu'il en diffère: «*Connaître donc, c'est être : cela qui manque à tout le reste*²⁵⁰.»

La place de l'homme

Si le poète français prend à son compte la vision très ordonnée et stratifiée de la cosmologie thomiste, il suit également le grand théologien et la tradition patristique dans la place toute particulière qu'occupe l'homme dans l'univers et qui fait de lui un microcosme du macrocosme. «C'est que [l'homme] porte en lui les racines de toutes les forces qui mettent le monde en œuvre, qu'il en constitue l'exemplaire abrégé et le

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ P. Claudel, *Art poétique, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, p. 149.

²⁵⁰ P. Claudel, *Art poétique, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, p. 153. C'est nous qui mettons en italiques.

document didactique²⁵¹.» «C Claudel reprend ainsi la pensée de saint Thomas selon laquelle chaque membre de la nature, au stade hiérarchique qu'il occupe, participe à l'harmonie du monde qui lui est immédiatement supérieur. Si les créatures inférieures ont été créées pour l'homme, l'homme lui-même a été créé pour participer à la beauté du monde et à la célébration de la gloire de Dieu²⁵².» Claudel écrit dans sa *Deuxième Ode* : «Moi l'homme [...] je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance. Je connais toutes choses et toutes choses se connaissent en moi²⁵³.»

L'homme, quasi co-créateur, participe à l'enfantement du monde, qui, sorti du «χάος» («chaos») par une parole divine, est devenu «κόσμος» («kosmos»). Mais l'instantanéité permanente du monde, ce «fiat lux» se poursuit par la médiation de l'homme-poète qui saisit la «syntaxe» de l'univers et sa «métaphore» c'est-à-dire ce qui lie Dieu, l'homme et le monde dans une harmonie qui est *beauté*. Claudel veut réinvestir le mot «ποιεῖν» («poieîn») de son sens originel : «L'occupation fondamentale de la nature comme du poète est d'accomplir, d'ordonner et de créer²⁵⁴.»

Moi, l'homme,
 Je sais ce que je fais,
 De la poussée et de ce pouvoir même de naissance et de création
 J'use, je suis maître,
 Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance.
 Je connais toutes choses et toutes choses se connaissent en moi.
 J'apporte à toute chose sa délivrance.
 Par moi
 Aucun chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans mon cœur²⁵⁵.

Le mot et la Parole

Dans la lumière de la théologie biblique (la Bible est, pour Claudel, le premier grand poème après celui de la création), le poète français désigne la Parole comme l'ouvrière de toute l'œuvre créatrice. De même que Dieu, par sa Parole, fit jaillir des ténèbres la lumière et toutes choses qui y apparurent, le poète, dans l'obscurité de son intuition

²⁵¹ *Ibid.*, p. 167.

²⁵² B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 184.

²⁵³ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes II*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions la Pléiade, p. 238.

²⁵⁴ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 192.

²⁵⁵ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes II*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions de la Pléiade, p. 238.

créatrice, enfante le monde par son verbe : «Ô passion de la Parole! ô retrait! ô terrible solitude! ô séparation de tous les hommes! Ô mort de moi-même et de tout, en qui il me faut souffrir création! [...] Ô œuvre de moi-même dans la douleur! Ô œuvre de ce monde à te présenter²⁵⁶.»

C'est par le truchement du mot que la parole créatrice du poète s'exerce; ce mot qui a une double fonction, celle de désigner et celle de donner une signification. Le poète, à l'instar d'Adam au Jardin d'Éden, à qui Dieu avait délégué un part de son pouvoir de nommer les choses, donne des noms aux créatures, les arrachent à leur anonymat, à leur inévitable caducité pour les appeler à l'incorruptibilité de la vie de l'esprit. «C'est en donnant le nom que le poète donne le sens. Chaque être possède une originalité inaliénable, un caractère permanent, un nom qui signifie quelque chose : de chaque chose le poète doit découvrir "ce qu'elle veut dire"²⁵⁷.» Claudel n'est pas nominaliste; le mot-signe ne crée pas de rupture entre la réalité et la pensée. Les noms sont au service des choses; si chaque chose a un sens, c'est d'abord parce que Dieu lui-même l'a appelée à l'être et qu'elle se donne à connaître.

Vers la vie éternelle

«Qu'exiges-tu de moi? Est-ce qu'il me faut créer le monde pour le comprendre²⁵⁸?»

Comprendre : voilà un autre mot dont Claudel va se plaire à inventorier l'étymologie. En effet, par son pouvoir de création spirituelle, l'homme peut *prendre* les choses *avec* lui, en lui (cum-prehendere), «les inclure en lui pour s'inclure en elles». Il met à jour l'ordonnancement du monde et peut ainsi y participer. C'est pourquoi le *vers* poétique qui est *versus*, peut donner le *sens* des choses. Le *versus* a aussi une portée eschatologique; il indique la vie céleste qui est pour Claudel l'harmonie achevée : «Mais, tandis que notre existence ici-bas est pareille à un langage barbare et rompu, notre vie en Dieu sera comme un vers de la

²⁵⁶ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes IV*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions de la Pléiade, p. 274.

²⁵⁷ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 191.

²⁵⁸ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes IV*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions de la Pléiade, p. 274.

justesse la plus exquise. [...] Alors nous serons les *poètes*, les faiseurs de nous-mêmes²⁵⁹.»

L'*Art poétique* se présente donc comme une grandiose récapitulation : la poésie épouse le grand dessein du Poète suprême qui par le temps et l'espace et la palpitation de son présent créateur emmène sa créature jusqu'à la vie éternelle où le poème atteint sa plénitude. «La vie éternelle – et cette découverte explique en grande partie la pacification durable de l'âme de Claudel jusqu'à ce moment angoissée par la mort – est un accord parfait de voix distinctes et, de ce fait, constitue l'achèvement de la tâche du poète, inaugurée ici-bas dans la faiblesse. C'est à l'artiste qu'incombe la responsabilité de tendre son talent à la réalisation de cet accord introuvable par le don suprême de soi²⁶⁰.»

Conclusion

Sur le plan théologique, et en particulier eschatologique, les divergences entre Claudel et Poe sont importantes. Ce dernier professe une espèce de spiritualisme cosmique où les êtres créés, par une spiritualisation progressive, sont appelés de leur diversité et de leur individuation matérielle à se fondre au principe unique et immatériel de l'univers : Dieu. «Pour que Dieu puisse être le tout dans le tout, il faut que chacun devienne Dieu»²⁶¹, écrit-il. Ce monisme est évidemment irrecevable pour une conscience chrétienne comme celle de Claudel. L'eschatologie biblique enseigne en effet que, dans l'au-delà, la nature humaine n'est pas abolie mais transférée et transfigurée dans la gloire du Dieu trinitaire, qui est lui-même communion de personnes. Malgré ces différences importantes, on peut voir une parenté profonde entre l'esthétique théiste de Poe et la poétique théologique de Claudel :

D'un part, bien avant que Claudel n'élabore une théorie théocentrique de l'Univers. Poème parfait d'un Poète éminent, sur lequel se calque la poème imparfait de l'homme poète, Poe a eu la connaissance intuitive d'une analogie fondée sur l'excellence de la Création sur laquelle doit nécessairement s'appuyer la création artistique, qui en est le symbole. Donc, le poète créateur, à l'image du divin Poète

²⁵⁹ P. Claudel, *Art poétique, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, p. 203.

²⁶⁰ B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 197.

²⁶¹ E. A. Poe, *Eureka*, p. 1492, in B. Bonnejean, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 124.

cherche à rétablir par son art l'ordre primitif, absolu, bâti selon un plan qui reproduit le plan voulu par Dieu²⁶².

Quant au spiritualisme pessimiste de Baudelaire et sa vision sotériologique de la poésie – comme salut du monde –, Claudel en apprécie l'expression géniale, mais il ne peut concéder à cet art le statut divin que l'auteur de *Correspondances* lui octroie. Si Claudel a reçu des «poètes maudits» le choc qui a brisé la coquille matérialiste et positiviste dans laquelle son éducation l'avait enfermée, et qu'il a saisi par eux la vocation du poète comme révélateur, c'est de saint Thomas d'Aquin qu'il recevra une vision unifiée et métaphysiquement cohérente du monde. «Désormais, l'esthétique de Claudel est nourrie de sa foi et son symbolisme, loin de s'achever dans la révolte d'un Rimbaud, le rêve d'un Mallarmé, ou les recherches ésotérique qu'a contribué à susciter un Villiers de l'Île-Adam, s'épanouit dans un acception sereine du monde, une expérience fondée en raison et en foi de son existence et de sa signification, une promotion du poète dans l'ordre surnaturelle²⁶³.»

Salut, donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total!
 Ô credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur
 catholique!
 Où que je tourne la tête
 J'envisage l'immense octave de la création²⁶⁴!

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, p.390, in Bernard Bonnegren, *Le Dur Métier d'apôtre*, p. 199.

²⁶⁴ Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes II*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions de la Pleiade, p. 240.

Chapitre 7

L'intuition créatrice chez Jacques Maritain

Nous poursuivons notre enquête sur les sources de l'esthétique garnélienne en nous penchant sur une œuvre qui s'ajoute à *L'Art poétique* de Claudel comme un faisceau complémentaire et convergent; il s'agit de *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* de Jacques Maritain. Celui-ci, rappelons-le, est un intellectuel français né en 1882 et mort en 1973. Jeune, en grande recherche existentielle, il est touché par la lecture de *Femme pauvre* de Léon Bloy. Avec son épouse Raïssa, il rencontre l'auteur et, sous son influence, ils se convertissent au catholicisme et sont baptisés en juin 1906.

On ne saurait trop souligner l'influence qu'exerça ce penseur, qui fut l'un des artisans du renouveau thomiste des débuts du XX^e siècle, sur le Québec intellectuel de l'entre-deux-guerres. Comme Claudel, Péguy et d'autres écrivains français, il incarnait pour le groupe de jeunes de la revue *La Relève*, dont Garneau faisait partie, le type de l'intellectuel catholique engagé dans le siècle. Jacques Maritain encouragea personnellement la revue québécoise et y collabora par plusieurs de ses articles.

L'Intuition créatrice est une œuvre tissée de la même étoffe thomiste que celle de Claudel, mais qui propose, de la poésie, une approche psychologique plus approfondie et systématique. «Ce n'est pas ici quelque normal essai de critique artistique, c'est une illumination, faite du point de vue métaphysique des profondeurs – qui restent obscures au poète et à l'artiste eux-même – de l'activité créatrice de l'esprit²⁶⁵.» Même si Garneau n'a pu connaître directement cette œuvre, parce qu'elle est parue après sa mort, cet ouvrage, que Jacques Maritain a produit en collaboration avec Raïssa, reprend et approfondit des thèses déjà exposées dans *Art et scolastique* que le poète québécois a lu et qui l'a certainement marqué.

Nous allons voir dans ce chapitre comment la créativité artistique est, selon Maritain, l'expression matérielle d'une activité spirituelle; qu'elle engage tout l'être de l'artiste par

²⁶⁵ C. Journet, «Les vertus surnaturelles dans l'Église», in *Nova et Vetera*, 1935, n° 3, p. 161.

une connaissance amoureuse du monde et de lui-même, faisant de ce dernier le prisme singulier de l'universalité de l'être

L'art est une vertu intellectuelle

L'art et la poésie ne vont pas l'un sans l'autre. Les deux mots pourtant sont loin d'être synonymes. Par le mot *art*, j'entends l'activité créatrice, productrice ou fabricatrice, de l'esprit humain. J'entends par *poésie*, non l'art particulier qui consiste à écrire des vers mais quelque chose d'à la fois plus général et plus primordial : cette intercommunication entre l'être intérieur des choses et l'être intérieur du Soi humain qui est une sorte de divination (comme l'Antiquité le savait bien; le *vates* latin était à la fois un poète et un devin). La poésie en ce sens est la vie secrète de chacun des arts et de tous les arts; et c'est un autre nom pour ce que Platon appelait *mousikè*²⁶⁶.

Jacques Maritain définit l'art comme activité créatrice, ce qui peut paraître un truisme tant l'étymologie et l'histoire du mot nous impose cette définition. Le mot grec pour *art* est τέχνη («technè»), qui signifie fabrication d'un objet par un artisan ou un artiste. Les Grecs distinguaient les arts serviles et les arts libéraux par le fait que les premiers (sculpture, peinture, architecture) mobilisaient surtout le corps, tandis que les seconds (rhétorique, poésie, philosophie) étaient œuvre de l'esprit. Ce n'est qu'avec la Renaissance que l'on distinguera les «Beaux-arts» des autres arts par le fait qu'ils comportent une recherche gratuite de la beauté, créant cette distinction entre l'art utilitaire, *uti* et l'art esthétique, *frui*. Ainsi apparaît aussi l'appellation «d'artiste» par opposition à celle «d'artisan». Cette distinction faite, Jacques Maritain montre du point de vue psychologique, c'est-à-dire dans la vie de l'âme, ce qui est le propre de l'activité artistique du poète. Le philosophe français reprend la distinction classique entre intelligence spéculative et intelligence pratique, en précisant qu'il ne s'agit pas de deux intelligences mais de deux aspects d'une unique réalité. Il montre que si la première connaît pour connaître, gratuitement, sans viser utilitaire, la seconde, elle, connaît en vue de l'action ou de la fabrication. « Modeler intellectuellement ce qui sera porté à l'existence, juger des

²⁶⁶ J. Maritain, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 1.

moyens et des fins, diriger ou même commander nos pouvoir d'exécution – voilà toute sa vie²⁶⁷.» Dans la vie de l'intellect spéculatif, l'activité de la connaissance consiste en une conformité de l'esprit à la chose, où l'appétit joue un rôle effacé; dans le cas de l'intellect pratique, la chose n'existe pas, elle est à produire; le mouvement est donc inverse : il s'agit de conformer la chose à l'idée qui est dans l'esprit. C'est pourquoi la vertu de l'intellect pratique est «la conformité de l'intellect à l'appétit droit, à l'appétit en tant qu'il vise droitement les fins en fonction desquelles la chose qui va être créée existera²⁶⁸.»

L'art : expression matérielle d'une activité spirituelle

À l'intérieur même de la connaissance pratique, continue Maritain, il faut distinguer entre l'activité de l'intellect pratique en vue des actes à accomplir (dans la destinée humaine), et des œuvres à accomplir (dans l'univers des choses); c'est la distinction entre activité morale et activité artistique. Si la première est dominée par la vertu de prudence qui est la droite détermination des *actes* à accomplir, la vie artistique, elle, est dominée par la vertu d'art qui est la droite détermination intellectuelle des *œuvres* à faire. L'art est donc une «virtus», une «ἐξίς», bref un habitus, c'est-à-dire une disposition stable de l'intelligence qui donne au sujet la possession d'une «qualité maîtresse» qui le perfectionne dans ses voies opératives. Bien que la vertu d'art concerne la fabrication d'objets, elle demeure vraiment intellectuelle, car la vertu du forgeron ou du charpentier n'est pas dans ses muscles ou dans ses mains, mais d'abord, à sa racine, dans son esprit où il «conçoit», avant de les réaliser, ses artefacts. Ce n'est pas une vertu morale, précise Maritain, car la vie morale de l'artiste n'influence pas directement sa perfection opérative. Au-delà de cette distinction, Maritain nous rappelle que l'homme est un tout et que, s'il s'abîme lui-même dans une vie morale désordonnée, son art finira par en être affecté.

Nous avons dit que l'artisan «conçoit» avant de réaliser, car l'intellect humain s'efforce continuellement d'engendrer; c'est son mouvement naturel, que ce soit dans le discours pour la spéculation ou dans les choses à produire pour l'art.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 41-42.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.43.

«Être fécond, de manière à manifester ce qu'on possède en soi est une grande perfection, écrit Jean de Saint-Thomas, qui appartient par essence à la nature intellectuelle²⁶⁹.» L'art est donc l'expression matérielle d'une activité d'origine spirituelle : «Le besoin que l'intelligence a de manifester extérieurement ce qu'elle saisit au-dedans d'elle-même dans l'intuition créatrice, et de la manifester dans la beauté, est simplement la chose essentielle dans les beaux-arts²⁷⁰.»

Mais qu'en est-il de la part de l'émotion et de l'affect dans l'activité de l'artiste, se demande le philosophe français? La beauté, étant selon Platon, «ce qui suscite le plus d'amour» (*Phédon*), il faudra, pour que s'exerce cette vertu intellectuelle, que l'intelligence accepte le dépassement des concepts dans l'amour de la beauté. «Pour produire dans la beauté, il faut être amoureux de la beauté. Ce droit amour est une règle supra-artistique – une condition préalable, insuffisante pour ce qui est des voies d'opération, mais nécessaire à l'opération vitale de l'art – qui est présupposée par toutes les règles de l'art²⁷¹.»

L'intuition créatrice : une activité de tout l'homme

Pour Maritain, cette vertu de l'intellect pratique enveloppée d'amour, mue par l'amour de la beauté, ne suffit pas à nous faire entrer dans le mystère profond de l'art et de la poésie. C'est dans ce qu'il appelle «l'intuition créatrice», clé conceptuelle de sa pensée, que Maritain va tenter de condenser la vérité nucléaire, le cœur même de la création artistique :

Je veux seulement noter que l'intuition créatrice est la règle première qui, dans les beaux-arts, requiert toute la fidélité, toute l'obéissance, toute l'attention de l'artiste. [...]. Toutes les autres règles sont terrestres, elles concernent telles ou telles voies d'opération dans la production de l'œuvre. Mais la règle première est une règle céleste : elle concerne la conception même, dans le sein de l'esprit, de l'œuvre à engendrer dans la beauté²⁷².

²⁶⁹ Jean de Saint-Thomas, *Cursus théologique*, t. IV, disp.12,a.6, paragraphe 21, in J. Maritain, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p. 50.

²⁷⁰ J. Maritain, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p.51.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 53.

²⁷² *Ibid.*, p. 54.

Si nous reprenons le fil de la page inaugurale de *L'intuition créatrice*, nous lisons que Maritain entend la poésie en un sens plus large que la simple composition de vers, en un sens plus «général et primordial». L'auteur, en s'appuyant sur l'anthropologie thomiste, situe cette intuition dans ce qu'il appelle le «pré-conscient spirituel». Il distingue celui-ci de l'inconscient freudien, lieu du refoulement des pulsions les plus primaires de l'homme. Nous n'entrerons pas davantage dans l'exposé de cette théorie assez complexe, mais nous retiendrons simplement que, pour l'auteur des *Degrés du savoir*, il y a «une racine commune de toutes les puissances de l'âme, racine cachée dans l'inconscient spirituel et qu'il y a dans cet inconscient spirituel une activité radicale où sont engagées ensemble l'intelligence et l'imagination aussi bien que les puissances de désir, d'amour et d'émotion»²⁷³. Par conséquent, pour Maritain, la poésie naît dans les profondeurs de l'âme comme une activité intégrale qui saisit l'homme tout entier : «[La poésie] procède de la totalité de l'homme, sens, imagination, intellect, amour, désir, instinct, sang et esprit tout ensemble. Et la première obligation imposée au poète est de consentir à être ramené à ce lieu caché, proche du centre de l'âme, où cette totalité existe à l'état de source créatrice²⁷⁴.»

La connaissance créatrice

Pour rendre compte de ce mystère créatif, le philosophe français va remonter, comme Claudel, à la source de toute poésie, dans l'intelligence même du «premier poète», Dieu lui-même. L'auteur fait remarquer que, pour créer comme pour connaître, Dieu n'a évidemment pas besoin comme l'homme de passer par des moyens préexistants. Pour saint Thomas, tout ce qui existe est d'abord pensé par Dieu et donc connu de lui. Celui-ci «conçoit», au sens à la fois spirituel (penser la chose) et d'engendrement (lui donner la vie). Mais Maritain esquisse une comparaison qui éclaire l'analogie entre l'activité créatrice de Dieu et celle de l'homme, d'une lumière nouvelle que Claudel n'avait pas envisagée. En effet, il

²⁷³ *Ibid.*, p. 101.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

observe que, si Dieu n'a pas besoin de connaître les choses pour les créer, puisqu'elles n'existent pas en dehors de lui, c'est donc en se connaissant lui-même qu'il crée : «Tel est le suprême analogué de la poésie. La poésie est engagée dans la libre créativité de l'esprit. Et ainsi elle implique un acte intellectif qui n'est pas formé par les choses, mais qui est, par essence, formateur et formant²⁷⁵.» Bien sûr, le poète humain ne se connaît pas lui-même d'un pur acte intellectif; il doit passer par les sens, l'intelligence discursive, apprendre des langages, s'inscrire dans une culture et une tradition, etc. Mais il n'en demeure pas moins que, pour être réellement créatif, l'artiste doit entrer en sa propre intériorité.

D'une manière qui ressemble à celle dont la création divine présuppose la connaissance que Dieu a de sa propre essence, la création poétique présuppose, comme condition absolument première, une saisie par le poète, de sa propre subjectivité, en vue de créer. [...] Car la poésie implique avant tout un acte intellectif qui, de par son essence, est créateur, et forme quelque chose dans l'être au lieu d'être formé par les choses : et qu'est-ce qu'un tel acte peut bien exprimer et manifester en produisant l'œuvre, sinon l'être même et la substance de celui qui crée²⁷⁶?

Ainsi donc, de même que l'on peut reconnaître dans la nature, dans le cosmos, dans sa beauté et son harmonie, l'intelligence créatrice de Dieu, on peut aussi décrypter, dans l'œuvre d'art, l'expression de la subjectivité originale et féconde de l'artiste. Mais, attention, la subjectivité du poète n'est pas, comme en Dieu, pure réflexivité, car l'homme ne se connaît pas lui-même intuitivement, c'est-à-dire sans la médiation du monde et donc des sens : «Le poète reste vide à lui-même s'il ne s'emplit pas de l'univers. [...] En d'autres termes, la première exigence de la poésie, qui est la connaissance obscure par le poète, de sa propre subjectivité, est inséparable d'une autre exigence qui est la saisie, par le poète, de la réalité objective du monde extérieur et intérieur [...]»²⁷⁷.

Maritain précise que le mode de connaissance par lequel le poète appréhende le monde n'est pas celui de la connaissance conceptuelle qui pose l'objet, le

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 104.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 105.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

découpe, l'abstrait, mais celui d'une connaissance affective presque de «connaturalité».

Tout ce qu'il discerne et devine dans les choses, il le devine et le discerne non pas comme *autre* que lui, selon la loi du savoir spéculatif, mais au contraire comme inséparable de lui et de son émotion, et à vrai dire comme identifié à lui-même. Son intuition, l'intuition créatrice, est une obscure saisie de son propre soi et des choses ensemble dans une connaissance par union ou par connaturalité qui naît dans l'inconscient spirituel qui ne fructifie que dans l'œuvre ²⁷⁸.

Ainsi se trouve dessiné, dans cette admirable doctrine, un équilibre qui touche à la fois au rapport entre la réalité et la subjectivité de l'artiste et entre l'intellect et l'affect. C'est de la réalité et dans sa connaissance amoureuse, ou du moins affective, que le poète nourrit son âme et apprend à se connaître lui-même. Mais ce lien qui naît au plus profond de lui, dans une région préconceptuelle, constitue comme des épousailles qui fructifient dans l'œuvre créatrice. En effet, la subjectivité n'est pas une fin en soi mais la matrice auto-connaissante d'une œuvre qui va prendre sa place, objectivement, en dehors du poète, dans la réalité, révélant quelque chose de neuf à la fois du monde et de l'intériorité de l'artiste.

La connaissance d'amour

Cette connaissance par connaturalité, Maritain la met en parallèle avec celles de la vie morale et de la vie mystique. On peut, en effet, avoir une connaissance conceptuelle de la morale sans pour autant être vertueux; et on peut être vertueux sans avoir une connaissance intellectuelle des lois de l'agir humain. Il en va de même, remarque saint Thomas (*Somme théologique*, I^a, 1, 6 ad 3^{um}) pour la connaissance de Dieu, que l'on peut acquérir par l'étude de la théologie ou par l'expérience mystique; le mystique est celui qui expérimente intérieurement les grandes vérités de la théologie «parce qu'il les souffre», comme le dit le Pseudo-Denys. Maritain pense que l'expérience poétique est une résonance dans la subjectivité d'une connaissance par connaturalité, avec la

²⁷⁸ *Ibidem.*

différence que le poète ne connaît pas pour nourrir son esprit mais pour produire une œuvre : «En sorte que, dans une telle connaissance, c'est l'objet créé, le poème, le tableau, la symphonie, dans son existence propre comme univers particulier, qui joue le rôle tenu dans la connaissance ordinaire par les concepts et jugements produits au-dedans de l'esprit²⁷⁹.» Par ailleurs, la connaissance de connaturalité, chez Jean de Saint-Thomas, est essentiellement amoureuse : «Amor transit in conditionem objecti» («L'amour passe à la condition de saisie objective»). Ce n'est pas une émanation aveugle, mais une connaissance amoureuse qui implique un transport émotionnel vers l'objet connu. L'âme est connue dans l'expérience du monde et le monde dans l'expérience de l'âme, d'une connaissance qui ne se connaît pas elle-même. Une telle connaissance en effet connaît non pour connaître mais pour produire. C'est vers la création qu'elle tend²⁸⁰. Novalis écrit : «Le poète est littéralement hors de lui – en revanche tout se passe au-dedans de lui. Il est, à la lettre, sujet et objet en même temps, âme et univers²⁸¹.»

Ici Maritain rejoint le thème du «co-naître» de Claudel, qui met l'accent sur l'universelle solidarité de tout ce qui existe et dont le langage abstrait et conceptuel ne peut rendre compte d'une manière satisfaisante :

Tel est, je pense, la saisie de l'intuition poétique : l'existant singulier qui résonne dans la subjectivité du poète, ensemble avec toutes les autres réalités qui ont un écho dans cet existant et qu'ils communiquent à la manière d'un signe. Ainsi il est vrai que la poésie, comme le disait Aristote, est plus philosophique que l'histoire. Non pas, certes, quant à son mode de connaissance, car ce mode est toute existentiel, et ce qui est saisi est saisi comme non conceptualisable. Mais, quant à ce saisi même, qui dépasse la contingence, non pas dans le pur fait de son existence, mais bien dans son ouverture infinie aux richesses de l'être, et comme un signe de celle-ci. Car l'intuition poétique rend les choses qu'elle saisit diaphanes et animées et peuplées d'horizons infinis. En tant que saisies par la connaissance poétique, les choses regorgent de signification, et foisonnent de sens. Les choses ne sont pas seulement ce qu'elles sont. Elles passent sans cesse au-delà d'elles-mêmes, et donnent plus que ce qu'elles ont, parce que de toutes parts elles sont parcourues par l'influx activant de la Cause Première²⁸².

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 109.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 115.

²⁸¹ *Idem.* note 19.

²⁸² *Ibid.*, p. 117-118.

Mais, encore une fois, cette «ouverture aux richesses infinies de l'être» n'est possible que par la médiation du sujet créateur. Ainsi, la saisie de l'universel que propose l'œuvre d'art n'est opérante, paradoxalement, que par le prisme singulier de l'artiste : «Il fallait bien qu'un visage réponde à tous les noms du monde»²⁸³, écrit Paul Éluard

Par ailleurs, Maritain s'efforce de mettre en lumière le rapport entre l'intelligence et l'intuition créatrice, montrant que si la créativité naît dans une zone préconceptuelle ou préconsciente de l'âme, et qu'elle est le fruit d'un choc émotionnel ou spirituel avec la réalité, la vertu d'art qui, nous l'avons vu, relève de l'intelligence pratique, suppose dans son exercice, un accompagnement de l'intelligence :

C'est grâce au labeur assidu de l'intelligence appliquée à l'élaboration de la forme que cette vertu s'actualise et se déploie tout au long du processus créateur. Alors l'exercice même de la science artistique et de la perspicacité intellectuelle choisissant, jugeant, rejetant tout le non-significatif, l'adipeux, le superflu, délivre à chaque pas de nouveaux éclairs partiels d'intuition – justement parce qu'au cours de cet exercice l'esprit ne cesse jamais d'écouter l'émotion créatrice et de recourir à elle. Sans ce labeur assidu, l'intuition poétique ne manifesterait pas, en règle générale, sa vertu tout entière²⁸⁴.

Ainsi, l'intelligence apparaît comme le burin du sculpteur qui dégage l'intuition poétique de sa grossièreté et l'épure, pour qu'elle trouve dans la masse de sa matière émotionnelle la vérité de sa forme intellectuelle.

Conclusion

Dans cet exposé très riche et plein d'intuitions lumineuses, Maritain nous rappelle d'abord que l'intuition créatrice procède de la vertu d'art qui est une vertu intellectuelle. C'est dans l'esprit qu'est d'abord conçu l'objet beau; mais cette vertu n'est pas exercée isolément, comme une vertu de l'intellect spéculatif qui isole son objet et s'isole de l'affect pour produire la pureté du concept; au contraire, l'intuition créatrice saisit tout l'homme depuis les racines obscures de son esprit et étreint le réel par une connaissance

²⁸³ P. Éluard, *L'Amour la Poésie*, Paris, N.R.F., 1929, cité par J. Maritain, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p. 119.

²⁸⁴ J. Maritain, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p. 130.

amoureuse, de connaturalité, sans laquelle les épousailles de l'artiste avec l'univers ne pourraient fructifier dans l'œuvre d'art. Cette «poiesis» est aussi, comme en Dieu, auto-connaissance; elle donne donc à la subjectivité, dans l'activité artistique, un rôle essentiel, mais sans l'enfermer en elle-même. Et si la part affective – l'amour de la beauté – y joue un rôle prépondérant, l'intelligence ne cesse d'accompagner le travail de l'artiste pour qu'il demeure fidèle à son intuition créatrice.

Troisième partie :

La philosophie de l'art de Saint-Denys Garneau

Cette dernière partie de notre mémoire consiste en une synthèse des données précédentes. En effet, comme nous l'avons dit dans l'introduction générale, c'est à partir de son expérience de l'art et de sa culture philosophique que Garneau a élaboré une philosophie de l'art qui lui est propre. Pour exposer cette philosophie, qui n'est pas dans ses sources à l'état systématique, nous avons choisi de la présenter en trois volets. Nous commencerons par ce que nous avons appelé «La cosmologie poétique», terme qui désigne la conception de l'univers et de l'homme que s'est fait notre auteur et qui émane d'une vision poétique du monde; la section suivante s'intitulera «Le réalisme créatif», parce que, pour le poète québécois, c'est dans la rencontre de l'artiste avec le réel que se produit le miracle de la création artistique; nous terminerons enfin par «ontologie esthétique», qui est le couronnement de sa pensée sur l'art et qui montre la beauté comme un versant du mystère de l'Être .

Chapitre 8

La cosmologie poétique

La cosmologie de Garneau est «catholique» au sens où Claudel l'entend dans son *Art poétique*; pour lui, en effet, tout artiste qui a une vision cohérente et unifiée de l'univers et de la vocation de l'homme est catholique. Ce sont, entre autres, Homère, Dante et Baudelaire. Comme Claudel, Garneau prend ses distances ou plutôt se positionne par rapport à la pensée abstraite et scientifique, que l'écrivain français compare à la grammaire qui nomme et classifie. Le langage de la poésie, rappelons-le, qui imite celui de la nature, «art autochtone employé par tout ce qui naît» est «syntaxique». La syntaxe, en effet, est l'art de rassembler ce que la grammaire a décliné; c'est celui de la métaphore qui lie les mots, les images, et les réalités entre elles et les relie à leur source. Ainsi comprise, la poétique ne s'oppose pas à la métaphysique, mais elle lui permet de se dépasser. Car si, en effet, l'univers est l'œuvre d'un poète divin, le poète humain, lui, a charge de mettre en lumière son unité profonde et d'y participer. La syntaxe poétique est donc l'art de dire le monde, l'homme et Dieu dans une harmonie qui est beauté. Pour Garneau, comme pour Claudel, le monde est beau parce que créé et donc porteur de sens; et si le poète écrit des vers («versus», qui en latin indique la direction), c'est pour montrer le sens des choses, leur mouvement qui s'oriente vers leur origine, en Dieu, le premier poète :

Dieu a donné l'esprit à l'homme pour qu'il comprenne les choses et les Lui offre, les rende intelligibles, les assume dans son salut. Or le poète assume le monde sous le rapport de la Beauté. Il a vocation de reconnaître la beauté à travers la création, le reflet de la Beauté de Dieu, la voix de Dieu, son timbre, si l'on peut dire, dans toutes ces choses qui par elles-mêmes n'ont pas de voix. Il a vocation de donner un nom, une forme intelligible, à toutes ces choses qui par elles-mêmes sont sans nom. Et par là il « imite Dieu », il devient image, lui aussi, de Dieu, par son métier; car Dieu a nommé toutes choses en Lui-même, c'est-à-dire qu'Il les connaît [...] ²⁸⁵.

Entre spiritualisme et matérialisme

²⁸⁵ Saint-Denys Garneau, *Poèmes et proses*, Montréal, Éditions de l'Outarde, 2001, p. 203-204.

Dans son analyse de l'œuvre d'Alphonse de Châteaubriant, rappelons-nous, Garneau se montre critique à l'égard de l'écrivain français, qui sépare, à la manière de Platon, les mondes spirituel et matériel, intelligible et sensible; lui propose, au contraire, la vision de l'analogie de l'être :

Et cette réalité connue aussi, longuement portée en lui [le poète], longuement méditée, se trouve n'être pas séparée de l'autre; elle fait seulement appel à l'autre, à l'Une et en rend témoignage par son multiple visage. Du même coup l'analogie se réalise, réalise la continuité de toutes réalités que le signe d'identité n'avait réussi qu'à opposer irréductiblement. L'âme n'habite plus ainsi le monde comme une étrangère, mais le dépasse de toute sa lumière intérieure et de toute celle, incommensurable, qu'y dépose Dieu²⁸⁶.

Comme pour Maritain, Garneau pense que « les choses ne sont pas seulement ce qu'elles sont : Elles passent sans cesse au-delà d'elles-mêmes, et donnent plus que ce qu'elles ont [...]»²⁸⁷.

Revenons aux réflexions de Garneau sur la peinture, évoquées au chapitre trois où il écrit : «Mais notre époque, qui remet en question toutes les valeurs, toutes les institutions, veut avant tout un retour à la vie, à la réalité vivante, quitte ensuite à conserver les formes encore viables de la tradition²⁸⁸.» Ces lignes aux accents prophétiques annoncent, sans doute, des grands bouleversements dans la société québécoise, mais, sur le plan philosophique et artistique, elles revendiquent un retour au réel. En termes négatifs, ces mots de son journal, redisent la même chose : «[...] on trouve le manque de réalisme, les formes au lieu d'avoir valeur de signes ont une valeur autonome, au lieu d'être transparente aux choses, elles en sont séparées et les recouvrent sans les révéler, lourdes armures²⁸⁹.» La vision du monde de Garneau est donc foncièrement métaphysique, et l'art est une intelligence du réel au sens étymologique du mot, c'est-à-dire, « intus-legere » ou « inter-legere », lire à l'intérieur ou lire entre, selon l'interprétation qu'on en fait. Ce manque de réalisme se manifeste notamment, en peinture, rappelons-le, par un matérialisme à deux visages : l'académisme et l'abstraction. Le premier se caractérise

²⁸⁶ *Œuvre 2*, p. 84.

²⁸⁷ J. Maritain, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p.118.

²⁸⁸ *Œuvre 2*, p. 376.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 373.

non seulement par la répétition mécanique de recettes artistiques mais, plus profondément, par un matérialisme de fait. En effet, la copie servile de la réalité ne fait que transférer la matérialité de la nature à la matérialité de l'œuvre d'art : «[...] à quoi bon changer de matière? Ce n'est pas le rôle de l'artiste. Matière pour matière, avec quelle joie je retournerai à celle, inépuisable et si merveilleusement chatoyante, de la nature²⁹⁰.» L'abstraction, au sens du courant artistique, est d'abord reconnue par Garneau comme une recherche salutaire de la structure intelligible du réel et de l'œuvre, mais il lui reproche sa perte de contact avec la nature, «ce juge sévère»; ce qui mène à une autre forme de matérialisation : la recherche purement formelle. Si l'artiste est imitateur de la poésie divine, il doit souffler sur les cendres de la matière pour rallumer les braises de l'esprit et révéler, au-delà de la simple apparence des choses, la réalité spirituelle : «La lumière qui informe un œuvre d'art est d'ordre spirituel²⁹¹.»

Ce que la raison opère par le travail de l'abstraction dans l'ordre de la vérité, le regard de l'artiste le fait par la *vision* dans l'ordre de la beauté, pense Garneau. Le «manque de réalisme» n'est donc pas le fait de rêver ou de fuir la réalité, mais, au contraire, le fait d'avoir été devant elle sans l'avoir vue. C'est une «salutaire humilité» qui amène à une «connaissance profonde des formes et des rythmes», au lieu d'une «imposition à la nature de formes arbitraires».

La nature : une école de beauté

Déjà, en commentant l'œuvre romanesque de Ramuz, Garneau avait déploré cette culture «à réactions» qui coupe l'homme non seulement de lui-même mais aussi de la nature : «À mesure que les intermédiaires se multiplient entre l'homme et la nature, la nature s'éloigne, devient de plus en plus hostile, morte et étrangère pour l'homme. L'homme ne la connaît plus²⁹².» Dans une lettre adressée à André Laurendeau, il écrit : «La nature me parle comme elle ne m'a jamais parlé. [...] Mais je l'aime de plus en plus, je la sens de plus en plus [...]. Avec elle on ne ment pas comme avec les hommes, nous sommes obligés de lui faire face dans toute notre nudité, tout notre artifice tombe comme de soi-

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 366.

²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² *Ibid.*, p. 454.

même²⁹³.» : «La nature m’enseigne la beauté»²⁹⁴, écrit-il à Jean Le Moyne. Dans un très beau passage d’une lettre à André Laurendeau de 1936, Garneau écrit encore :

Mais en peinture et poésie, c’est bien autrement que je conçois la communion à la nature. Communier à la nature n’est pas pour moi : manque d’abondance, de sentiment, de continuité. Je fais une expérience de la solitude plus que de l’égoïsme. Ce que je cherche, c’est une sorte de possession du monde par l’esprit au moyen de l’art. Ce qu’on cherche, au fond, c’est être toute chose, être l’absolu. Cela ne se fait pas. On est et les autres sont séparément. Mais ils sont. On est parmi eux. On peut se servir des choses, mais on peut faire davantage que s’en servir; on peut en faire des compagnes. Dieu a donné la nature à l’homme pour s’en servir et au poète pour qu’il l’élève à la dignité de compagne²⁹⁵.

La réalité organique

Nous avons vu, dans le chapitre sur Ramuz, que Garneau apprécie la vision unifiée qu’a l’écrivain suisse de la nature et de l’œuvre d’art : «[En son œuvre] où toutes les modalités d’être sont en leur juste place, en leur juste clarté et concourent intelligiblement à l’harmonie de la symphonie de la création; besoin de comprendre l’univers non seulement réduit en son essence, dans son architecture idéale dépouillée, mais complètement dans son jeu et ses floraisons; tout cela non pas fermé; mais dans son lieu à la Source toute féconde²⁹⁶.» Même idée à propos de la peinture de Renoir. «Il constitue un plan, ce qu’on nomme un *point de vue*, où tout est ramené, où il ramène toutes choses et les possède²⁹⁷.»

L’œuvre d’art, comme la nature, œuvre du poète divin, sont perçus sous le signe de «l’organicité» dont le symbole est l’arbre. «Un roman de Ramuz contient tout l’univers. On entre dans un univers éprouvé et complet, dont les parties ne mènent pas ailleurs qu’en lui-même et en sa propre profondeur, dont le mouvement n’aboutit pas à l’extérieur, ni ne s’effiloche en soi-même, mais se complète dans les éléments dont cet univers est fait, éléments réels irréductibles²⁹⁸.»

²⁹³ *Ibid.*, p. 60.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

²⁹⁵ Saint-Denys Garneau, *Poèmes et proses*, (1925-1940), Montréal, Éditions de l’Outarde, 2001, p. 203.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 394

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 286.

L'homme spirituel

Garneau adopte clairement une vision de l'homme héritée de saint Thomas et de la tradition biblique. Dans la cosmologie thomiste, en effet, l'homme qui se situe «un peu au-dessous des anges » (*Ps* 8), est, par son âme rationnelle, la créature la plus spirituelle du monde visible. Connaturel à Dieu, d'une certaine manière, par sa spiritualité, il l'est également à l'univers par sa matérialité et son animalité. C'est dans son article sur Alphonse de Châteaubriant, rappelons-le, que Garneau développe davantage sa réflexion anthropologique. Il reproche à l'auteur français de réduire l'homme, en dehors de l'expérience de la grâce, à une simple matière :

L'homme ainsi conçu est en effet inconciliable avec l'esprit : il est dans un cercle fermé et séparé de l'esprit, étranger à toute spiritualité, ses moyens étant matériels [...]. Conception qui, dans l'ignorance de la vraie nature de l'intelligence humaine, du sens spirituel de sa connaissance et de son rôle actif dans le perfectionnement de la conscience, en demeure toujours à l'image sans passage possible à l'esprit. [...] La notion de personne est ainsi détruite²⁹⁹.

Garneau a bien compris la distinction entre l'esprit au sens anthropologique et naturel, et l'esprit au sens religieux et surnaturel. Si l'homme est naturellement spirituel, c'est qu'il est doué d'une âme rationnelle lui permettant de connaître la réalité au-delà de sa matérialité, et d'en pénétrer la profondeur métaphysique. La vie de l'esprit au sens surnaturel, elle, se surajoute à cette faculté; elle ne la crée pas. Dans la théologie catholique, et cela Garneau l'a bien saisi, Dieu fait participer l'homme à sa propre sagesse par les dons du Saint-Esprit qui se greffent aux facultés naturelles et donc spirituelles de l'homme, sans les créer ou les abolir. L'homme est donc spirituel avant même d'être religieux; c'est ce que Châteaubriant n'a pas vu et qui l'entraîne dans l'impasse du dualisme.

L'artiste est un créateur

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 69.

C'est un homme naturellement spirituel qui est artiste, l'œuvre d'art étant d'abord, pour Garneau, l'expression matérielle d'une activité spirituelle. L'activité créatrice, nous l'avons vu, procède de la vertu d'art qui est une vertu intellectuelle. L'artiste «conçoit» l'œuvre d'art dans son esprit avant de la concevoir dans la réalité; mais cette vertu n'est pas exercée isolément, comme l'intellect spéculatif qui isole son objet et s'isole de l'affect pour produire la pureté du concept; au contraire, la poésie au sens large, naît dans les profondeurs de l'âme comme une activité qui saisit tout l'homme, intelligence et sensibilité. Selon la doctrine de Maritain, le poète a besoin, comme Dieu, de se connaître lui-même pour créer; mais cette connaissance n'est pas, comme chez le Créateur, purement auto-réflexive; selon la belle formule du philosophe français : «L'âme est connue dans l'expérience du monde, et le monde dans l'expérience de l'âme³⁰⁰.» L'artiste étreint le réel par une connaissance amoureuse, de connaturalité, sans laquelle ses épousailles avec l'univers ne pourraient fructifier dans l'œuvre d'art. Garneau écrit dans son *Monologue* : «Le poète ne fait pas que connaître le mot : il le reconnaît. Il y a entre lui et le mot une certaine fraternité, communication vivante, une correspondance par où il le possède. [...] Et, quand il dit *oiseau*, il peut n'avoir aucun souvenir d'oiseau, aucun autre modèle que cette part en lui de lui-même qui est oiseau et qui répond à l'appel de son nom par un vol magnifique en plein air et de déploiement vaste de ses ailes³⁰¹.»

On perçoit ici une trace de l'épistémologie thomiste qui définit l'expérience cognitive comme le fait de «devenir l'autre en tant qu'autre». La connaissance, en effet, ne modifie pas l'objet connu mais bien le sujet connaissant, lui apportant un supplément d'être, lui permettant de sortir de la solitude de son individualité et de « co-naître » au monde. Chez Garneau, cette connaissance de connaturalité a quelque chose de profondément existentiel. Il écrit dans son journal, le 16 mai 1938 :

Le poète, tout ce qu'il donne, il l'exprime comme lui appartenant en propre. Et ce qu'il donne ainsi, s'il ne le possède pas en propre, en effet, il le profane. Il est un imposteur. Le poète joue, oui : il a la faculté de devenir toutes choses : mais c'est que réellement, ou par analogie il est, en fait, tout ce qu'il devient. Ainsi, tout jeu n'est pas justifiable; on n'a pas droit de jouer par les mots de ce qui ne comporte pas en nous de substance profonde. [...] Perspective essentiellement existentielle, dont les principes (principes de perspective) ne sont peut-être pas étrangers au thomisme

³⁰⁰ J. Maritain, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, p. 115.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 112-113.

(Maritain en tout cas les applique par rapport à l'art) mais que la philosophie existentielle s'applique à élaborer plus profondément, plus subtilement³⁰².

Le poète québécois fait sans doute allusion ici à «l'existentialisme chrétien» de Gabriel Marcel et au personalisme d'Emmanuel Mounier qui sont nés dans le sillage de la philosophie de Soeren Kierkegaard. Celui-ci, en effet, en réaction à l'idéalisme hégélien, réintroduit dans sa pensée le poids de l'existence et de la responsabilité humaine, avec sa charge d'angoisse : «[Cette philosophie] est science par son objet qui est de connaître la vérité. Mais elle met de plus un accent sur un mode de connaissance qui n'est plus proprement scientifique, mais exige un engagement au connu, à la réalité connue. Elle veut dépasser la connaissance abstraite raisonnable (sans la renier) en exigeant un engagement vital, c'est-à-dire en la considérant pas rapport a l'ensemble de la personne³⁰³.» La poésie comme expérience existentielle est aussi, pour Garneau, l'antidote au caractère transitoire des choses et des êtres : «Écris, ne permets pas qu'un moment de toi retourne au néant [...] que cela semble une partie de toi-même [...] dans la forme la plus belle³⁰⁴.»

S'il y a donc connaturalité entre le poète et le mot, celui-ci ne suffit pas à donner chair à l'activité créatrice :

Le mot pour [le poète] s'élève à la dignité de parole. *Mot* est sans résonance. *Parole* est rond et plein et semble ne devoir jamais épuiser la grâce de son déroulement sonore. C'est un chant à soi seul et le signe d'un chant, quelque chose qui se livre et se déroule. Il n'arrive pas souvent qu'on entende une parole mais quand cela vient on dirait que le monde s'ouvre. [...] Et c'est le mystère du poème. Le mot qui enveloppait tout se voit alors haussé à être enveloppé tout par le poème, c'est-à-dire un réseau de fils invisibles, de rayons dont le poète est le lieu³⁰⁵.

Le poète est donc «le lieu, le prisme» où se décante la lumière des choses : «C'est par le poète que se réalise le mystère du poème, être organique, création vivante, splendeur intelligible. Il est le prisme. Il est au-dessus, il est en dehors, il est au-dedans³⁰⁶.»

³⁰² *Œuvres 2*, p. 639.

³⁰³ *Ibid.*, p. 640.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 218.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 113

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 478.

Le poète qui appelle les choses par leur nom

Il sonne l'appel des choses à l'esprit
Par Lui les choses viennent se ranger
à l'ordre de l'esprit,
Faites intelligibles, appelées intelligiblement par leur nom. [...]

Et ce n'est que par l'accent là qu'on distingue le poète, accent qui porte sur l'*appel* et sur le *nom*, c'est-à-dire sur le mode d'assomption à l'esprit. L'*appel* parce qu'il évoque le sonore, et le poème est un chant; le *nom* qui n'est plus signe abstrait mais forme spirituelle à la fois et charnelle de chaque chose, ici matière d'art³⁰⁷.

Le poète à la charnière des mondes

Le poète par qui toute chose, toute la vie, est signe. Et lui cherche des signes intelligibles, des signes formés pour présenter le sens trouvé, le sens obscur, profond. [...] Il participe à l'obscurité de la création pour nous, il nous ouvre des fenêtres sur une obscurité plus profonde, plus exigeante et plus significative. Il participe au mystère, à sa lumière et à son obscurité. Il nous emmène à l'invisible, nous ouvre des portes sur l'au-delà³⁰⁸.

Le poète est donc à la charnière de deux mondes, monde intelligible et monde sensible :

Jacques Maritain avait développé ce thème : l'artiste incarne, en effet, pour lui, tout le drame humain. «Ainsi, l'art participe de l'esprit et de la matière, et l'artiste est engagé dans ce dualisme [...]. L'art demeure essentiellement dans l'ordre du faire, et c'est par un travail d'esclave sur une matière qu'il vise la joie de l'esprit. De là pour l'artiste une condition étrange et pathétique, image elle-même de l'homme dans le monde, où il doit s'user parmi les corps et vivre avec les esprits³⁰⁹.»

Liberté et humilité

L'activité artistique est donc un labeur, un prolongement du labeur divin de la création où le poète est présent comme «organisateur de la matière»; ce qui exige de lui une

³⁰⁷ Saint-Denys Garneau, *Poèmes et proses* (1925-1940), p. 203-204.

³⁰⁸ *Oeuvres* 2, p. 579.

³⁰⁹ J. Maritain, *Art et scolastique*, p.56.

formation, une discipline, une ascèse, pense Garneau, comme il l'a vu en Baudelaire et en Beethoven. Toutefois, ceci ne constitue pas un carcan pour l'artiste; au contraire, pense-t-il, c'est la condition même de sa liberté. L'artiste est, en effet, appelé à la liberté, c'est-à-dire à posséder si bien les formes de la nature qu'il en est libre; à posséder si bien l'enseignement des anciens qu'il produit du neuf; si bien la technique qu'il en joue comme d'un archet, le violoniste. «Les grands esprits informent toujours d'une réalité supérieure les éléments dont ils se servent, maîtres qu'ils en sont. C'est pourquoi toutes formules leur sont bonnes, comme le reflet de leur vision et qu'ils en sont libres³¹⁰.»

Pour le poète québécois, le grand artiste, comme le grand mystique, tire sa liberté de l'humilité; il est, comme Bach ou Debussy, au service de l'art et de la beauté et non l'inverse; il se sait héritier d'une culture, récipiendaire, comme Mozart, d'un don qui exige de lui, justement le don de lui-même, parfois jusqu'au tragique, comme on peut le percevoir dans la vie de Garneau. C'est cela qui l'a conduit sans doute dans cette descente aux enfers que M. B. Ellis décrit comme une nuit mystique, une purification. «Un mort demande à boire... » Il a besoin au-delà des êtres et leur caducité, d'aller à la source de l'être lui-même : « Je marche à côté d'une joie d'une joie qui n'est pas à moi [...] afin qu'un jour transposé je sois porté par la danse de ces pas de joie³¹¹.»

³¹⁰ *Ibid.*, p. 364.

³¹¹ Saint-Denys Garneau, *Poésie complète.*, p. 99.

Chapitre 9

Le réalisme créatif

L'art est une activité spirituelle

Sur les rapports entre la subjectivité de l'artiste et le réel, Garneau tient des propos d'une grande clarté. Dans un passage de son journal sur la peinture, que nous avons déjà cité, il écrit :

Il semble que tout le problème se résolve dans l'analogie; c'est ce qui permet d'éviter à la fois un réalisme trop borné et un subjectivisme par quoi tout ce qui est découvert dans le spectacle n'est qu'une simple projection de l'esprit de l'artiste. L'analogie nous met en face d'une multitude de rapports réels qui relient entre elles les choses et les ordres entre eux; rapports de nature spirituelle toutefois et qui réclament non pour exister, mais, pour être perçus, la collaboration de l'esprit, donc de l'homme. Si ces rapports existent réellement, l'esprit toutefois est le lieu de leur perception³¹².

Il existe une multitude de types de rapports, continue notre auteur : mathématique, causal, qualitatif, et si le philosophe par exemple, perçoit et sélectionne ces rapports selon l'ordre de la vérité, l'artiste lui, le fait selon l'ordre de la beauté.

L'artiste a le sens des rapports d'harmonie entre les choses, des rapports des formes entre elles. Mais en créant ainsi une transposition du monde selon ses rapports harmoniques, il ne fait pas une œuvre en dehors du monde, une construction purement de son esprit; mais il découvre le monde, une des réalités métaphysiques du monde : la réalité des rapports harmonieux des choses entre elles, qui existent³¹³.

Pour illustrer son propos, Garneau prend l'exemple d'un paysage contemplé un jour à Oka : «Quelle était donc la nature de cette réalité seconde, faite de plans et de rapports entre plans? Jusqu'où était-elle dans le sujet, et jusqu'où dépendait-elle de moi³¹⁴? »

³¹² *Œuvres 2*, p. 396.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 397.

Notre auteur fait le raisonnement suivant : si l'on admet que l'animal ne peut percevoir ces rapports, cela signifie-t-il qu'ils soient tout entier dans l'esprit du sujet? Non, pense-t-il, ils naissent justement d'un autre rapport, celui de l'esprit avec les choses : «Mon rôle d'être spirituel a donc été de percevoir la possibilité de ce paysage à contenir des plans, de voir dans ce paysage les plans possibles qui y étaient amorcés³¹⁵.» L'expérience de la beauté naîtrait donc de cette rencontre entre le paysage et tous les rapports et harmonies qu'il contient en puissance d'une part, et l'esprit humain, d'autre part, qui peut les actuer par une faculté spirituelle et créatrice : «Donner une réalité intellectuelle à ces plans possibles était déjà un acte humain, un acte créateur supposant la spiritualité [...]»³¹⁶.

Ailleurs dans son journal, Garneau propose une comparaison avec la création d'un être nouveau par l'influx d'une âme dans un corps : «Ce paysage est maintenant informé par ma vision et ma vision jusqu'à un certain point déterminée par ce paysage. C'est-à-dire que je choisis un corps donné pour y allier une âme et que, cet acte principal étant posé, j'accepte du même coup la destinée de cet être, nouvel être [...]»³¹⁷. Ce corps animé que constitue l'œuvre d'art a donc en quelque sorte trois lieux d'habitation : d'abord, dans le paysage où il est saisi, puis dans l'intériorité de l'artiste qui informe celui-ci par sa vision, comme le fœtus dans le sein maternel, puis enfin, dans l'œuvre d'art «nouveau venu» qui est enfanté par l'artiste : «Là sera le fruit de l'union et le corps devra contenir sensiblement l'âme.» Ce sera ensuite le rôle de l'intelligence et du goût de juger, de corriger, de perfectionner l'œuvre qui vient de naître : «Sous ma vigilance, la juste réalisation de ma vision dans le paysage s'opère. Et, à la fois, sous mon action se fait l'incarnation de cela sur la toile»³¹⁸.

L'artiste homme de la vision

Pour préciser sa pensée, Garneau fait une comparaison entre la vision de l'artiste et celle du scientifique. Un architecte ou un ingénieur peuvent-ils percevoir ces rapports que le peintre perçoit, se demande Garneau? La vision, où l'intention n'est pas la même répond-il; si l'ingénieur peut projeter sur tel terrain la vision d'une maison ou sur une rivière

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 458.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 459.

celle d'un pont, l'artiste lui n'a pas cette visée utilitaire; le paysage, pour l'ingénieur, est au service de son projet, tandis que le poète lui est en quelque sorte au service du paysage; si les deux hommes perçoivent les «mêmes lignes», ils ne les conçoivent pas selon le même «plan». La démarche technique est davantage celle de l'abstraction, car elle ne voit pas son ouvrage comme immanent au paysage mais seulement posé sur lui, imposé au terrain qu'il considère, tandis que le peintre, lui, envisage les lignes selon le plan esthétique, à cause même des harmonies qui y préexistent : «[...] il le voit dans le présent paysage comme une réalité qui y existe, non comme une abstraction qu'il impose là, mais comme une réalité vivante qu'il y capte³¹⁹.» Plus loin, notre auteur se demande pourquoi les artistes traduisent différemment une même réalité? Cela tient, répond-il, à l'unicité du créateur, à sa façon personnelle de rejoindre ce qu'il voit : «La vision de l'artiste est un rapport entre lui et le paysage donné avec toutes ses possibilités intérieures. [...] Tel cherchera à saisir le caractère exacte, dominant, profondément unique, du paysage lui-même; tandis que tel autre à partir d'un rapport de détail construira une harmonie : ce qui d'ailleurs n'enlève rien à l'objectivité de cette compréhension du paysage, de cette recreation [...]»³²⁰.» L'artiste a donc un choix infini de possibilités à cause même de la richesse de la nature qu'il contemple; il pourra privilégier, selon son tempérament, les masses ou les couleurs, les lignes ou le mouvement. Ce choix ou cette logique du choix n'est pas volontaire au sens d'un acte raisonné, observe Garneau, – et il rejoint ici très clairement la pensée de Maritain –, il est spontané, mais d'une spontanéité qui tient à la fois au tout de l'artiste, à sa loi intérieure et à la nature du spectacle qui se dévoile sous ses yeux.

Mais nous nous approchons, par ce mot de vision, nous serrons de plus en plus près l'artiste, jusqu'à centrer en lui tout le problème. Car la vision qui réalise le rapport spirituel entre le spectacle et le spectateur nous offre le spectateur comme *lieu* de ce rapport. Et la valeur du spectacle, indéfinie en soi, nous apparaît réalisée, nombrée en tant que le spectacle atteint à la dignité de *perfection* du spectateur³²¹.

Garneau revient toujours sur la dimension métaphysique de l'activité artistique qu'il met sans cesse en parallèle avec celle du philosophe : «Le philosophe en tant que tel possède

³¹⁹ *Ibid.*, p. 398.

³²⁰ *Ibid.*, p. 402.

³²¹ *Ibid.*, p. 403.

le monde en idées, en pensées, en vérité. L'artiste le poursuit par l'harmonie. Les deux obéissent à une nécessité métaphysique, cherchant au-delà des apparences, de la matière, une réalité qui réside dans des relations³²².»

L'auteur de *Regards* remarque que la vision de l'artiste n'est pas inné, qu'elle est une vertu de l'esprit; ce qui suppose qu'elle soit déjà présente en puissance et qu'elle puisse passer à l'acte. «On ne naît pas avec une vision mais avec la possibilité d'une vision, et en tant qu'artiste, avec le besoin d'une vision, d'une vision harmonieuse du monde³²³.» On naît donc bien, comme le dit l'adage, poète, mais cette capacité, constate Garneau, peut être étouffée ou au contraire épanouie, et elle peut être épanouie selon une diversité de modes qui tient beaucoup aux circonstances dans lesquelles l'artiste va grandir, se former, s'exposer à des influences diverses. L'artiste donc tout à la fois choisit et reçoit sa vision, mais il a foncièrement un tempérament que Garneau appelle *inflexion* c'est-à-dire ce qu'il y a d'absolument unique et personnel en lui et sur lequel vient s'adjoindre le reste.

Tous les apports extérieurs se réalisent par rapport à l'être, c'est-à-dire, à l'apports d'aptitudes innées, personnelles. [...] Elles modifient cette première donnée, l'être, dans le sens d'un perfectionnement, grâce à l'ascèse, c'est-à-dire un perfectionnement par l'affinement de la sensibilité et de l'intelligence. Elles peuvent modifier une hiérarchie native. Elles respectent une inflexion. L'inflexion est ce qui demeure de tout à fait unique et personnel³²⁴.

Le choix est à la base de l'art

Pour façonner l'œuvre et lui donner sa beauté, poursuit notre auteur, l'artiste, avec son «intelligence voyante», opère des choix parmi les lignes et les éléments matériels du paysage. Cette notion de choix est fondamentale dans l'esthétique garnélienne.

³²² *Ibid.*, p. 404.

³²³ *Ibid.*, p. 405.

³²⁴ *Ibid.*, p. 406.

La *sélection* est une des choses qui distinguent l'art de la vie. Le choix est à la base de l'art. Tout est dans le principe de ce choix. C'est par le principe du choix que l'art atteint à la poésie. C'est-à-dire par l'exigence de la vision qu'il s'agit de rendre sensible. C'est la qualité, la pureté de cette vision qui est poésie; ce qui est capté par-delà les choses, les éléments vivants. Un choix peut être mal fait, fait imparfaitement, rendre imparfaitement une évidence poétique. Une œuvre peut ainsi être profondément poétique et d'un art imparfait. Une esthétique est l'ensemble de principes conscients ou non, systématisés ou non, sur quoi s'appuie une sélection artistique. Une philosophie de l'art est la découverte dans les œuvres de ces principes, et le rapport de ces principes à une esthétique peut être plus ou moins conforme à la fin propre de l'art. Ainsi une esthétique peut être plus ou moins vraie, plus ou moins pure selon qu'elle est plus ou moins conforme à la fin propre de l'art. Une œuvre d'art est plus ou moins pure selon qu'elle relève de principes de sélection plus ou moins conformes à la fin propre de l'art³²⁵.

Si une esthétique est l'ensemble des principes sur lesquelles s'appuie une sélection, on peut se demander, dans le concret, comment s'opère cette sélection. Fidèle à sa conception réaliste, Garneau répond que c'est la beauté même du paysage qui conditionne ces choix. L'artiste est l'agent qui élimine de sa vision tous les éléments qui y sont étrangers; il y aurait donc une sorte de purification de l'objet contemplé*, opérée par l'agent; celle-ci fait advenir «l'équilibre» qui est immanent au paysage mais que le peintre va mener à une perfection, perfection qui n'est pas donnée immédiatement : «L'équilibre ainsi que ma vision réalise est plus parfait, plus pur que celui que m'offrirait le paysage. Il est plus parfait mais non extérieur au paysage. Ce n'est pas mon équilibre, mais l'équilibre que j'ai parfait de ce paysage. C'est donc le pays qui m'impose cet équilibre comme cause de la sélection que j'ai faite³²⁶.» Garneau écrit ailleurs : «L'art n'est pas une copie mais une transposition de la réalité. Il comprend la réalité, la nature, et la pose au-delà d'elle-même [...].»

Culture et subjectivisme

Cet équilibre que l'artiste perçoit et qu'il amène à sa perfection est donc présent a priori dans les choses. Comment en serait-il autrement, se demande Garneau, puisque mon ami

³²⁵ *Œuvre 2*, p. 389-390.

* C'est peut-être la source de la *catharsis* d'Aristote : l'épuration des objets produite par l'activité de l'artiste produirait une épuration des sentiments chez le spectateur.

³²⁶ *Ibid.*, p. 400.

qui était présent ce jour-là, à Oka, a pu me partager ses impressions et qu'elles étaient si semblables aux miennes. À partir de cette constatation, comme par induction, le poète québécois élargit sa pensée à la question de la culture : «C'est ce fond commun d'aptitudes à comprendre les mêmes choses de la même façon, à capter les mêmes rapports généraux [...]. Cette possibilité de communication vivante, non abstraite qu'est le commerce entre les hommes cultivés, et qui rend possible la culture [...]. Commerce basé sur une communauté de nature et une objectivité de la connaissance, objectivité de toute la réalité sensible³²⁷.» Mais cette réalité de la culture, cette possibilité de l'universel comme expérience interpersonnelle est, selon Garneau, menacée par un nouvel esprit que la science a favorisé et qui a suscité, dans notre culture moderne, un repli subjectiviste. «Après nous être intéressés à l'âme, soudain la science a ouvert les portes de la terre et tous les horizons se sont rapprochés dans les limites du facilement accessible. Alors, on a découvert le décor : on s'est lancés vers de chimériques régions et l'on s'est grisés du nouveau. [...] [L'homme] s'est plu à étudier les contrecoups des choses en lui. Vivement l'objectivité a disparu, et l'on n'a plus vu la chose mais la réaction offerte à la chose³²⁸.» Ce repli subjectiviste, pense Garneau, avec beaucoup de sagacité n'a pas renouvelé le sujet, mais au contraire, l'a vidé de lui-même : «Plus on s'est replié sur soi-même, plus celui qui agit a diminué, parce que la contemplation est opposée à l'action, de sorte qu'on est devenu simplement un être qui se regarde pâtre (dans le sens latin du mot)³²⁹.» La conséquence en est une «avidité de sensations» qui développe une science toujours plus performante et une culture toujours plus divertissante : «Le monde nous a donné en effet de l'énerverment, des chocs, des émotions à coup de massue. Et nous nous sommes éveillés un jour avec une sensibilité éclopée, éperdue, épuisée, en désarroi, qui ne peut plus goûter aux choses simples³³⁰.»

³²⁷ *Ibid.*, p. 401.

³²⁸ *Ibid.*, p. 922.

³²⁹ *Ibid.*, p. 923.

³³⁰ *Ibidem.*

Chapitre 10

L'ontologie esthétique

Beauté et métaphysique

La recherche de la beauté est évidemment constitutive de la vocation poétique de Garneau : «La beauté m'est une chose indispensable»³³¹, écrit-il. «Voilà mon but : créer de la beauté, et participer à un mouvement de renaissance au Canada. Non pas faire des chefs-d'œuvre; je connais mes limites, mais me réaliser à la limite de mon possible, être un de ceux qui agissent vers la beauté [...]»³³².

Dans une page magnifique de son journal, intitulée *Perspectives pour que le poète soit accepté*, notre auteur montre que le poète est comme la voix des sans-voix qui s'émerveillent devant la beauté du monde, mais ne savent pas l'exprimer : «Le poète n'est pas un homme autrement que les autres. Il n'est pas un dépareillé, une sorte de raté [...]. Chacun dit : "Je ne puis assez dire comme c'est beau!», et le poète, c'est ce qu'il dit, c'est sa parole par excellence. De là les jeux du poète, les jeux féconds du poète qui se met à raconter comme c'est beau, et qui se prend de mille manières, ne pouvant arriver à dire assez comme c'est beau»³³³.

Mais, encore une fois, notre auteur fait l'expérience de sa fragilité et de la tentation idolâtrique de la beauté : «J'avais d'abord mis tant d'espérance, toute mon aspiration dans ce désir de créer de la beauté, de posséder le monde en beauté, que si les possibilités de réalisation s'évanouissaient [...] j'étais annihilé»³³⁴. C'est pourquoi il sera conduit, peu à peu, et à travers bien des souffrances, à élever sa recherche à un niveau métaphysique : «Trouver la poésie, c'est pénétrer chaque chose assez avant pour saisir sa vérité propre; c'est l'aimer assez pour comprendre cette vérité et en être exalté. Chaque

³³¹ *Ibid.*, p. 57

³³² *Lettres à ses amis*, p. 96.

³³³ *Œuvres 2*, p. 641.

³³⁴ *Lettres à ses amis*, p. 222.

chose, si nous la comprenions dans son ordre, serait belle pour nous. Le poète est celui qui voit les choses dans leur ordre. [...] Le poète est toujours métaphysicien [...]»³³⁵.

C'est sans doute chez Jacques Maritain que Garneau va trouver la doctrine esthétique qui satisfera son intelligence. Dans *Art et scolastique*, au chapitre intitulé *Art et beauté*, il trouvera une définition du beau tirée de la *Somme théologique* : le beau est «*id quod visum placet*» (I^a, q. 5, art. 4, ad. 1^{um}) («ce dont la vue cause du plaisir»). Cette première formule de saint Thomas, qui semble *a priori* sensualiste, cache une profondeur métaphysique que Maritain va s'employer à expliciter. En effet, pour le Docteur Angélique, qui se fait l'héritier de Platon et d'Aristote, la vue et l'ouïe sont «maxime cognoscitivi» («maximalement cognitifs»), autrement dit ce sont les sens qui apportent à l'intelligence le plus d'informations et qui seuls expérimentent le beau (par opposition au toucher, au goût et à l'odorat).

Le lieu de la beauté est le monde intelligible, c'est de là qu'elle descend. Mais elle tombe aussi sur les prises des sens [...]. Ainsi l'homme peut jouir de la beauté purement intelligible, mais le beau connaturel à l'homme, c'est celui qui vient délecter l'intelligence par les sens et par leur intuition. Tel est aussi le beau propre de notre art, qui travaille une matière sensible pour faire la joie de l'esprit [...]. Si la beauté délecte l'intelligence, c'est qu'elle est essentiellement une certaine excellence ou perfection dans la proportion des choses à l'intelligence. De là les trois conditions que lui assignaient saint Thomas : intégrité, parce que l'intelligence aime l'être; proportion, parce que l'intelligence aime l'ordre et aime l'unité; enfin et surtout éclat ou clarté, parce que l'intelligence aime la lumière et l'intelligibilité. Un certain resplendissement est en effet d'après tous les anciens un caractère essentiel de la beauté [...]. Mais c'est un resplendissement d'intelligibilité : *splendor veri*, disaient les platoniciens, *splendor ordinis*, disait saint Augustin, ajoutant que «l'unité est la forme de toute beauté», *splendor formae*, disait saint Thomas dans son langage précis de métaphysicien : car la «forme», c'est-à-dire le principe qui fait la perfection propre de tout ce qui est, qui constitue et achève les choses dans leur essence et dans leurs qualités, qui est enfin, si l'on peut ainsi parler, le secret ontologique qu'elles portent en elles, leur être spirituel, leur mystère opérant, est avant tout le principe propre d'intelligibilité, la *clarté* propre de toute chose. Aussi bien toute forme est-elle un vestige ou un rayon de l'Intelligence créatrice imprimée au cœur de l'être créé. Tout ordre et toute proportion d'autre part est œuvre d'intelligence. Et ainsi, dire avec les scolastiques que la beauté est *le resplendissement de la forme sur les parties proportionnées de la matière*, c'est dire qu'elle est une fulguration d'intelligence sur une matière intelligemment disposée. L'intelligence jouit du beau parce qu'en lui, elle se retrouve et se reconnaît, et prend contact avec sa propre lumière [...]»³³⁶.

³³⁵ *Ibid.*, p. 225-226.

³³⁶ J. Maritain, *Art et scolastique* p. 36-38.

Garneau, dans un passage d'une lettre à Maurice Hébert que nous avons déjà évoquée, exprime à peu près les mêmes idées, mais dans un langage philosophique moins savant :

Tout, en art, se rapporte à la forme : à différents degrés à une forme plus ou moins extérieure. L'art peut être défini un «besoin de forme» (mais toute vie est besoin de forme; précisons donc : besoin de forme naturellement splendide). Le besoin de bonheur est le cri de la substance qui demande une forme, suppose une forme. (L'art ainsi est analogue à tous les mouvements de la vie.) Et ce bonheur n'est beau, n'est exprimable que selon la beauté naturelle de cette forme supposée, que selon son unicité, sa fermeté et sa nécessité, sa plénitude et son rayonnement³³⁷.

C'est donc dans la notion de forme que se trouve la clef de voûte de cette esthétique. Si, métaphysiquement parlant, la forme désigne l'âme des choses, leur «secret ontologique» comme disait Maritain, du point de vue esthétique, elle désigne la figure définie, sensible d'une chose belle; c'est sans doute dans la perspective de ce double sens que Garneau écrit : «tout en art se rapporte à la forme [...] à différents degrés». L'artiste donne donc forme à son œuvre, à double titre : il imprime en effet l'idée qui l'habite dans la matière qu'il façonne et donne également à cette matière les contours de sa beauté. Ainsi le spectateur contemple une forme sensible qui révèle une forme intelligible. C'est pourquoi Maritain écrit que, selon les scolastiques, la beauté se définit comme «*le resplendissement de la forme sur les parties proportionnées de la matière*».

L'être et la beauté

« C'est l'être qui fut présent, visible par le côté de la beauté³³⁸. »

Cette phrase magnifique, tirée du journal de Garneau, et qui vient comme couronner sa pensée sur l'art, montre excellemment comment le poète québécois a fait de sa recherche esthétique une *montée vers l'être*. Cette «ontologie esthétique», concept que nous proposons pour désigner la vision garnélienne de l'art, suppose pour être saisie en profondeur un bref récapitulatif sur la philosophie de l'être de saint Thomas d'Aquin.

³³⁷ G. Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, vol 4, *L'Âge de l'interrogation*, Montréal, Éd, La Presse, 1980, p. 100.

³³⁸ *Oeuvres* 2, p. 642

Cette philosophie, dont le fondement se trouve dans la métaphysique d'Aristote, prend comme point de départ l'émerveillement devant l'être : «Toute la métaphysique thomiste de l'être procède de cette intuition centrale que la richesse la plus profonde de tout ce qui existe est justement son acte d'exister³³⁹.» Si donc le fondement est dans l'être, par opposition au néant – et en ce sens une fourmi a plus de parenté avec Dieu qu'avec le non-être –, le second objet d'émerveillement se trouve dans les êtres eux-mêmes, ou les «étants» qui constituent chacun, individuellement, un abîme d'intelligibilité. «Mais notre connaissance est si faible qu'aucun philosophe n'a jamais pu sonder parfaitement la nature d'une seule mouche»³⁴⁰, écrit le Docteur Angélique; les progrès de la science, au cours des âges, n'ont fait que confirmer cette vérité. À cet abîme de l'être, correspond pour l'Aquinat l'abîme de l'esprit humain avec sa capacité illimitée de connaître : «L'âme est en quelque sorte toutes choses » («anima est quodammodo omnia») reprenant une phrase célèbre de la métaphysique d'Aristote. Dans l'abîme de l'âme humaine, c'est donc l'abîme de l'être qui, sans être pénétré exhaustivement – ce qui ne se produit qu'en Dieu – se réfléchit spirituellement et advient à la conscience de soi³⁴¹. » De plus, pour saint Thomas, chaque étant est doué de caractéristiques universelles qu'il appelle «nomina transcendentia», que la tradition scolastique a appelé «noms transcendants». Ceux-ci tirent leur origine de l'Être suprême. Si, en effet, Dieu est unique, qu'il est bon et qu'il est vrai, tout «étant» qui participe de son Créateur est doué de ces qualités, mais d'une manière imparfaite, fragmentaire et infiniment variée dans la variété infinie des étants. Il ne faut pas comprendre ici «transcendants» par opposition à «immanents», mais bien dans le sens où les caractéristiques de l'être, à savoir l'unicité, la bonté, la véracité, et même la beauté, transcendent l'individualité ou la spécificité des étants; ils sont communs à tous. Si, d'autre part, les étants, par les transcendants, portent en eux comme un vestige de leur créateur, ceci se réalise à des degrés divers. Pour saint Thomas, en effet, l'être est analogue, c'est-à-dire qu'il se manifeste selon une hiérarchie que le créateur a déployée dans sa création, depuis le minéral jusqu'à la forme angélique en passant par les mondes végétal, animal et humain. Tous ne sont pas vrais, beaux et bons

³³⁹ A. Léonard, *Métaphysique de l'être, Essai de philosophie fondamentale*, Paris, Éditions du Cerf, 2006, p. 35.

³⁴⁰ Thomas d'Aquin, *Le Credo (In symbolum apostolorum expositio)* (trad. Fontgombault), p. 22, prol. . 7.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 40.

au même degré, mais ils le sont selon une participation de qualité plus ou moins grande à l'Être incréé.

Voyons maintenant comment Jacques Maritain nous aide, dans un admirable passage d'*Art et scolastique*, à situer la beauté dans l'ordre des transcendants, et dans l'analogie de l'être :

[...] le beau appartient à l'ordre des transcendants, c'est-à-dire à des objets de pensée qui dépassent toute limite de genre ou de catégorie, et qui ne se laissent enfermer dans aucune classe, parce qu'ils imbibent tout et se retrouvent partout. Comme l'un, le vrai et le bien [le beau] est l'être même pris sous un certain aspect, il est une propriété de l'être; il n'est pas un accident surajouté à l'être [...]. Ainsi toute chose est belle, comme toute chose est bonne, au moins sous un certain rapport. Et comme l'être est partout présent et partout varié, le beau de même est partout répandu et partout varié. Comme l'être et les autres transcendants, il est essentiellement *analogue*, c'est-à-dire qu'il se dit à des titres divers [...]: chaque sorte d'être *est* à sa manière, est *bonne* à sa manière, est *belle* à sa manière. [...] Dieu est leur « souverain analogué », et ils ne se retrouvent dans les choses que comme un reflet dispersé et prismatisé du visage de Dieu. Ainsi la Beauté est un des noms divins³⁴².

Cette réalité de l'analogie de l'être, Garneau l'a saisie en profondeur et elle préside à sa vision du monde et de l'art. Rappelons-nous ce qu'il écrit dans son article sur Châteaubriant à qui il reprochait sa métaphysique mal fondée :

Son ontologisme qui veut rejoindre les êtres à partir de l'Être emploie pour faire rapports le signe mathématique d'égalité, au lieu de l'analogie métaphysique en répercussion dans tous les ordres et par quoi tous les ordres sont de plus en plus vrais d'une réalité de plus en plus pleine, de la matérielle à la spirituelle jusqu'à la Réalité absolue³⁴³.

Si donc l'être est analogue, il est aussi, en son sommet, unité. De même que l'on distingue d'une unique montagne ses différents versants, de même en Dieu qui est unique, le vrai, le bon et le beau sont inséparablement liés. Cette vérité, Garneau semble l'avoir fait sienne également : «Je sépare de moins en moins vérité et beauté. Ce qui n'est

³⁴² J. Maritain, *Art et scolastique*, 1920, p. 45-46.

³⁴³ *Œuvres* 2, p. 84.

pas vrai est d'une beauté factice, donc non pas vraiment beau. Ce n'est pas la vérité absolue de la philosophie; c'est la vérité de chaque chose dans son ordre : et cette vérité, c'est la vérité de l'être³⁴⁴.» Et il écrit ailleurs : «Mais qu'est-ce à dire que la beauté, la vérité? Qu'est-ce qui les différencie? En un certain point, à une certaine hauteur, elles se confondent, exigeant tout l'être, comblant tout l'être, ravissant tout l'être. La splendeur de la vérité en fait la beauté, la réalité de la beauté en fait la vérité³⁴⁵.»

Par l'ordre de cette harmonie, par la qualité humaine des éléments de cette harmonie, l'œuvre d'art est plus ou moins élevée, et plus les éléments saisis, plus l'intention est pure, spirituelle, plus belle sera l'œuvre d'art; mais cela non parce qu'elle se rapproche davantage de la vérité morale, mais parce que la vérité morale et elle se rapprochent davantage de l'Être incréé, la vérité morale de la bonté de Dieu, l'œuvre d'art de la beauté de Dieu, chacune dans son ordre³⁴⁶.

Garneau évite d'abord le piège platonicien de l'antagonisme entre la poésie et la morale : la beauté ne vient pas, encore une fois, de la conformité de l'œuvre d'art au précepte moral ou au bien commun de la cité; il évite ce piège, non pas en le contournant, mais en le surmontant; c'est par le haut, en effet, que l'esthétique et la morale se rejoignent, ainsi que nous le suggérons, comme les versants d'une montagne à son sommet; quand chacun est fidèle à son ordre : «la vérité morale [à] la bonté de Dieu, l'œuvre d'art [a] la beauté de Dieu»³⁴⁷. Cette distinction des ordres permet une juste autonomie de chacun d'eux, mais aussi l'affirmation de leur solidarité dans l'Être. Pour Garneau, ni l'art ni la morale ne sont des absolus, seul Dieu l'est; lui qui a créé toutes choses bonnes dans leur ordre et dans la mesure où elles sont ordonnées à lui qui est le Souverain Bien. Par ailleurs, si chaque ordre est comme un versant de l'être, chacun possède des degrés qui sont comme les marches qui conduisent au sommet. C'est ce qui permet à Garneau de ne pas mépriser une œuvre qui a moins de hauteur spirituelle : «Qu'une harmonie soit de qualité sensuelle, cela ne touche pas à l'essence de l'œuvre d'art, puisqu'il y a harmonie. [...] Une harmonie de qualité plus sensuelle est moins élevée dans l'ordre de l'être, elle est

³⁴⁴ *Lettres à ses amis*, p. 225.

³⁴⁵ *Œuvres 2*, p. 642.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 370.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 370.

harmonie à un degré moindre qu'une plus spirituelle, mais sans cesser d'être harmonie. Or c'est dans la seule harmonie que réside la raison de l'œuvre d'art³⁴⁸.»

Garneau élargit cette distinction des ordres, ordre morale et esthétique, à celui de la pensée :

Une pensée vaut en tant que vraie, c'est-à-dire en tant que conforme à la réalité de l'être qu'elle saisit; un acte vaut en tant que bon, en tant que conforme à la loi morale; une œuvre d'art vaut en tant qu'harmonieuse, c'est-à-dire qu'en tant que réalisant un ordre spirituel. La raison est le critère de la pensée, la règle de la pensée; la loi morale celle de l'acte, et le goût celle de l'œuvre d'art³⁴⁹.

Nous trouvons la même idée formulée un peu différemment dans une lettre adressée à Jean Le Moyne, en juin 1936 :

Toute création a rapport à ce qui est, tous les rapports vus par l'homme sont établis entre ce qui est. Mais différents points de vue commandent la qualité de ces rapports. Le point de vue de la vérité, les logiques, l'autre les poétiques. Il se fait parfois une rencontre exacte, c'est-à-dire que nous voyons parfois un rapport entre nos liens logiques pour assembler les choses, et les poétiques par quoi un autre les a assemblés, ou inversement. Des ordres concordent, des réalités sont placées en un point correspondant de l'intelligence et du cœur³⁵⁰.

«L'être rendu présent, visible par le côté de la beauté», ne serait-ce pas cette séduction de l'être qui se donne à connaître et à aimer? Une invitation à monter jusqu'à la source de toute beauté, en Dieu lui-même?

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 370-71.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 371.

³⁵⁰ *Lettres à ses amis*, p. 211.

Conclusion :

Saint-Denys Garneau : moderne?

L'originalité de Garneau aura sans doute été d'avoir dit d'une manière nouvelle des vérités philosophiques et esthétiques fondamentales, héritées de la tradition thomiste. Cette philosophie, reçue comme par osmose, ne s'est pas imposée à lui comme un carcan intellectuel; au contraire, personnellement assimilée, elle lui a donné les attitudes justes et les concepts clés pour penser l'art d'une manière équilibrée. Ceci est d'autant plus frappant que, sur le plan psychologique, Garneau n'était justement pas doué d'une nature équilibrée. Mais sa rectitude, son honnêteté intellectuelle lui ont évité de concevoir une pensée qui aurait épousé les contours inégaux de sa propre personne ou qui aurait été l'expression sublimée de ses angoisses existentielles. Cette liberté avec laquelle il a usé d'un héritage ancien pour dire des choses nouvelles nous conduit, pour conclure, à réfléchir sur la notion de modernité. À ce propos, Fabrice Hadjadj, philosophe français, tient des propos qui nous semblent éclairants. Dans une conférence prononcée en Italie en 2011, Hadjadj prétend que nous confondons souvent, dans le monde actuel, modernité et modernisme. La modernité est, selon lui, l'attitude par laquelle un individu ou une société met sans cesse à jour l'héritage reçu du passé, le débarrassant et le purifiant de ce qu'il a d'accidentel ou d'obsolète et lui adjoignant des acquis nouveaux. Pour illustrer son propos, le penseur français prend la comparaison de la langue : un enfant reçoit de ses parents et de la société dans laquelle il grandit le bien commun d'une langue, mais s'il l'adopte, ce n'est pas pour répéter ce que ses parents ont dit, mais pour dire des choses nouvelles, des choses nouvelles avec une langue ancienne qui, du coup, se modernisera. Le modernisme, au contraire, est l'attitude par laquelle, pour affirmer sa nouveauté, on sent le besoin de nier ce qui l'a précédée. Ceci crée non seulement une rupture dans le continuum culturel, mais comporte le risque de réduire la modernité au phénomène de la mode, qui est la recherche de la nouveauté pour elle-même et qui se réduit souvent à l'éphémère et au superficiel.

Beaucoup ont désigné Garneau comme le premier de nos poètes modernes, ce qui est certainement juste; mais on oublie de dire que cette modernité ne s'est pas dressée contre le passé ou le présent. Or on a souvent présenté ce poète comme une victime de l'ordre religieux sévère de son temps, ou comme un précurseur du *Refus Global* ou de la Révolution tranquille. Rien dans les textes que nous venons de lire ne permet d'affirmer cela; ils nous font même affirmer tout le contraire.

Dans un Québec qui, trop souvent depuis cinquante ans, construit sa modernité en rupture avec une part essentielle de ses fondements spirituels, Garneau nous donne le témoignage d'un véritable moderne : celui qui accueille l'héritage mais qui exige de lui une fidélité toujours plus grande à son être et à sa beauté.

Saint-Denys Garneau ne serait-il pas une de ces figures historiques qui nous permettrait de vivre une *guérison de la mémoire*; à savoir relire notre passé d'une manière moins négative et plus équilibrée et permettre au peuple québécois de se réconcilier avec son identité historique?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Saint-Denys Garneau

Garneau, Saint-Denys H. de, *Oeuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971.

Garneau, Saint-Denys H. de, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1949.

Garneau, Saint-Denys H. de, *Textes inédits*, *Notre Temps*, 17 mai, (1948).

Garneau, Saint-Denys H. de, *Journal*, Montréal, Éditions Beauchemin, Montréal, 1954.

Garneau, Saint-Denys H. de, *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, 1967.

Garneau, Saint-Denys H. de, *Œuvres en prose*, Montréal, Fides, 1995.

Garneau, Saint-Denys H. de, *Poèmes et proses*, (1925-1940), Montréal, Éditions de l'Outarde, 2001.

Ouvrages consacrés en tout ou en partie à Saint-Denys Garneau

Bonnejean, B., *Le Dur Métier d'apôtre; les poètes catholiques à la découverte d'une réelle authenticité (1870-1914)*, Paris, Éditions du Cerf, 2009.

Bourneuf, R., *Saint-Denys Garneau et les lectures européennes*, Québec, PUL, 1966.

Dionne, R. et Poulin, G., *L'Âge de l'interrogation*, in G. Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise, 1937-1952*, volume 4, Montréal, Éditions La Presse, 1980.

Ellis, M.-B., *De Saint-Denys Garneau, art et réalisme, suivi d'un petit dictionnaire poétique*, Montréal, Éditions Chantecler, 1949.

Routhier, G. et Warren, J. P. (dir.), *Les visages de la foi. Figures marquantes du catholicisme québécois*, Montréal, Fides, 2003.

Vigneault, R., *Saint-Denys Garneau à travers «Regards et jeux dans l'espace»*, Montréal, PUM, 1973.

Ouvrages consultés

Brunelle, P et Lemaître, H, article «Baudelaire», in *Encyclopaedia Universalis*, 1997.

Châteaubriant, A. de, *Monsieur des Lourdines*, Paris, J. Refenczi, 1936.

Châteaubriant, A. de, *La Réponse du Seigneur*, Paris, Grasset, 1933.

Claudé, P., *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard (coll Bibliothèque de la Pléiade), 1957.

Claudé, P., *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1965.

Éluard, P., *L'Amour la Poésie*, Paris, Gallimard, 1929.

Forest, A., *Du consentement à l'être*, Paris, Éditions Montaigne, 1936.

Larousse de la musique, Paris, Larousse, 1957.

Léonard, A., *Métaphysique de l'être, Essai de philosophie fondamentale*, Paris, Cerf, 2006.

Maritain, J., *Art et scolastique*, Paris, L. Rouart, 1935.

Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

Philippe, M.-D., *Les Trois Sages*, Paris, Fayard, 1994.

Stehman, J., *Histoire de la musique européenne : des origines à nos jours*, Paris, Marabout Université, 1964.

Articles de revue

Charbonneau, R., *La Nouvelle Relève*, décembre 1944, p. 524.

Châteaubriant, A. de, «Investigation – De la Sainteté», *RU* (1er mars 1933).

Châteaubriant, A. de, «St-Jean et l'Apocalypse d'Albert Dürer II», *RU*, vol. 56, n° 19.

Desautels, A., dans *Le Journal musical canadien*, Montréal, vol 1, n° 1 (juin 1954).

Élie, R., *La Nouvelle Relève*, décembre 1944.

Journet, C., *Nova et Vetera*, n° 3 (1935).

