

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Guy Robert
Vingt-cinq ans de métier

Jean-Marcel Duciaume

Number 14, April–May 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40485ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duciaume, J.-M. (1979). Guy Robert : vingt-cinq ans de métier. *Lettres québécoises*, (14), 49–56.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1979

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



Photo ATHÉ

Guy Robert :

vingt-cinq ans de métier

Par Jean-Marcel Duciaume

(Collaboration spéciale)

Pour les habitués de Lettres québécoises, l'entrevue qui suit dérogera à la norme, solidement établie par Donald Smith, de l'entrevue préparée et conduite de main de maître. La nôtre, je l'avoue bien candidement, a été faite au pied levé, le jour même où on me la proposait.

Lettres québécoises venait justement de projeter une entrevue avec Guy Robert à l'occasion de la parution récente de La Peinture au Québec depuis ses origines. Comme je m'intéresse aux arts et à l'édition d'art tout autant qu'à la littérature, on me l'a spontanément confiée.

Il a cependant été décidé que La Peinture au Québec ne serait que l'occasion de l'entretien et qu'il fallait plutôt établir un « portrait robot » de l'homme Guy Robert : professeur, critique, poète, éditeur, animateur culturel.

C'est donc à dessein que nous offrons dans les pages qui suivent un aperçu de l'engagement personnel, et pour ainsi dire permanent, de l'un des plus fidèles artisans, voire partisans, des lettres et des arts au Québec.

Né à Sainte-Agathe-des-Monts en 1933, Guy Robert a fait ses études à l'Université de Montréal. Il s'intéresse d'abord à la littérature et son mémoire de maîtrise porte sur l'oeuvre d'Anne Hébert chez qui il étudie La Poétique du songe 1962. L'année suivante toutefois il publie chez Déom Connaissance nouvelle de l'art : Approche esthétique de l'expérience artistique contemporaine. Voilà le premier jalon qui le conduira à son doctorat en esthétique où il examine cette fois la notion de « non-finito » en arts plastiques et en musique comme en littérature.

Quoi qu'il fasse par la suite, Guy Robert réussira toujours à concilier ces (ses) deux intérêts, tant dans son enseignement que dans ses nombreuses publications qui se chiffrent à quelques centaines d'articles (parus dans plusieurs journaux et revues dont : La Barre du jour, Liberté, Livres et auteurs québécois, Le Macleans, Maintenant, La Revue dominicaine, Vie des arts . . .) et une quarantaine de livres parus dans le domaine des arts, de la littérature et de l'esthétique.

* * *

Q. Monsieur Guy Robert, depuis bientôt vingt-cinq ans vous travaillez à promouvoir chez nous, comme à l'étranger, la littérature et les arts du Québec. Vous avez déjà publié plus d'une quarantaine d'ouvrages portant principalement sur des artistes québécois. Souvent vous avez fait oeuvre de pionnier, vous avez été le premier à vous intéresser, par exemple, à Pellan ou à Borduas. Votre dernier livre, *La Peinture au Québec depuis ses origines* se veut aussi une « première étude d'ensemble à paraître sur le sujet. » Comment expliquez-vous cet attrait de l'inexploré ?

R. C'est pour moi une passion et une motivation profonde que d'ouvrir un chantier. Il y a peut-être là une histoire familiale en ce sens que mon père était constructeur et je pense avoir hérité ce tempérament de mon père.

C'est passionnant mais c'est éreintant aussi, de faire un premier bouquin sur un sujet. Quand je pense au *Pellan* de 62-63, où j'ai dû partir simplement de coupures de journaux, aller ensuite chez Pellan pendant des mois, chaque semaine pour y chercher de la documentation, puis finalement construire peu à peu ce livre, le voir naître, ça c'est passionnant. Pourtant, il y avait déjà à l'époque du torpillage. Il y avait des gens qui venaient chez Pellan pour le convaincre qu'il valait peut-être mieux que ce soit eux qui fassent un livre sur Pellan plutôt que moi. On a même pris un arrangement à un moment donné, chez Pellan même, en disant : « Et bien voilà ! Que chacun fasse le sien et qu'il en paraisse deux ou trois sur Pellan, c'est peut-être mieux que zéro. » Il a quand même fallu attendre dix ans après la parution du mien avant que paraisse un deuxième *Pellan*.

Ça, c'est du folklore local, c'est peut-être même du folklore international, je ne sais pas. Mais il me semble toujours passionnant d'ouvrir des chantiers.

J'ai pu constater autre chose aussi, parce que j'ai dû récidiver parfois. Mon deuxième *Borduas*, par exemple, m'a demandé plus d'efforts que mon premier. Beaucoup plus. Je ne pouvais quand même pas changer sa date de naissance sous prétexte de faire nouveau dans le deuxième *Borduas*. Ça va de soi. C'était quand même difficile de faire neuf étant donné que le premier était un peu panoramique, qu'il couvrait à la fois son oeuvre littéraire, son animation avec les automatistes et son oeuvre plastique. À la fin, même, j'établissais ses trois principaux textes, j'en faisais l'édition. Il devenait donc difficile de prendre ce jeu de cartes, de le rebrasser, de le disposer autrement et de voir comment on pouvait faire une relecture, en quelque sorte, de *Borduas*.

Le premier *Borduas* hésitait entre l'épouvantail et le mythe. Le deuxième a été présenté plutôt sous l'angle du dilemme culturel québécois : voir *Borduas* par rapport à ce dilemme ; voir aussi sa fuite, je pense qu'on peut appeler ça comme ça, à New York et finalement à Paris jusqu'à sa mort. Il y a là une sorte d'image négative ou une image un peu hantée de la situation culturelle québécoise ou de la dramaturgie

culturelle québécoise derrière la dramaturgie propre à *Borduas*, qui était double, bien entendu, d'abord picturale, mais aussi littéraire, en ce sens qu'il y avait une préoccupation réfléctive chez lui, qui s'exprimait péniblement par la plume.

Q. Si l'on considère vos publications antérieures, il est facile de constater que vous vous étiez intéressé surtout, comme l'indique d'ailleurs le titre de l'un de vos ouvrages à *L'Art du Québec depuis 1940*. Vous avez fait des études sur L'École de Montréal, sur *Borduas*, *Dumouchel*, *Pellan*, *Riopelle*. Qu'est-ce qui vous a amené cette fois à faire *La Peinture au Québec depuis ses origines* ?

R. De fait, c'est tout à fait par hasard que mes publications ont été orientées vers une période très récente. J'ai eu en tant que critique littéraire, tout comme critique d'art, l'occasion de parler d'oeuvres plus anciennes.

J'ai fait, par exemple, en littérature, l'un de mes plus longs articles sur *Nelligan*. En critique d'art, quand il y avait une exposition qui concernait *Van Gogh* ou encore un artiste plus ancien comme *Rembrandt*, je n'avais aucune objection à en parler. Je m'intéresse aussi beaucoup à l'art primitif. C'est vraiment le hasard de l'édition qui a fait que j'ai écrit des livres portant sur une période plus récente.

Le besoin se faisait maintenant sentir d'aller plus loin que *L'Art au Québec depuis 1940*. Il fallait remonter derrière ça, ce que j'ai fait d'ailleurs, très souvent dans mes cours depuis des années. J'ai décidé de faire ce livre qui s'intitule *La Peinture au Québec depuis ses origines* complémentirement à l'autre qui s'intitule *L'Art au Québec depuis 1940*. Je pense que le livre sur la peinture au Québec depuis ses origines devrait être imité tôt ou tard. Quelqu'un, je ne sais pas qui encore, devrait faire un livre sur la sculpture depuis ses origines. Il faudrait aussi que paraisse un livre sur la gravure, sur l'estampe au Québec depuis le Régime français également. Donc, ce sont des travaux de défrichage, il y a plein de choses à faire et il faudra les faire un jour ou l'autre.

Q. Au cours de la préparation de cet ouvrage sur la peinture au Québec depuis ses origines, vous avez certainement accumulé une documentation qui vous permette de faire vous-même ces livres ?

R. J'ai bien sûr de la documentation qui demeure toujours ouverte, qui se poursuit et se développe, même si parfois on essaie de me bloquer des pistes. Je n'ai pourtant jamais empêché qui que ce soit de faire des bouquins sur des sujets qui les intéressent. J'en ai même aidé plusieurs à le faire. En ce qui me concerne, je serais ravi de voir que quelqu'un d'autre ouvre certains chantiers, parce qu'il y a beaucoup de risques et d'efforts quand on fait le premier livre sur un sujet. Si l'on tient compte de l'état embryonnaire de nos archives au Québec, ça représente une somme de travail considérable.

Guy Robert
avec une de ses
pièces rares :
des aquarelles
d'Alain Grandbois.



J'ai beaucoup produit, et je travaille toujours beaucoup. On me le reproche parfois, mais je trouve bizarre qu'on ne reproche pas à ceux qui ne font rien ou presque de se contenter de si peu !

Depuis vingt-cinq ans que je publie des textes, je n'ai pas du tout l'impression de m'éparpiller, puisque je travaille dans le même domaine, celui de la littérature et des arts, que ce soit en écrivant des articles et des livres, en donnant des cours ou des conférences, en publiant des albums de gravures ou en faisant de la radio et de la télévision ou des films.

Q. Il serait intéressant d'en arriver à circonscrire quelque peu chacune de ces activités. De savoir, par exemple, comment vous en êtes arrivé à vous intéresser à la littérature et aux arts ?

R. C'était vers quinze ou seize ans. J'avais découvert, tout à fait par hasard un exemplaire des *Îles de la nuit* et c'est de là que part mon goût de la littérature, c'est comme une clef qui ouvre à la fois le domaine des arts, la quête esthétique et le désir de faire des livres et une oeuvre personnelle. Je découvrais là le très grand poète qu'est Alain Grandbois et je trouvais dans ce livre aussi des dessins de Pellán. Ça a été la révélation de ce que j'ai appelé plus tard le *verbimager*, c'est-à-dire la rencontre du verbe et de l'image en un seul concept.

Q. À partir de ce moment-là vous vous intéresserez aux arts et à la littérature, en tant que « voyeur » et « lecteur ». Est-ce que déjà se dessine votre vocation de poète, d'écrivain, de critique ?

R. Oui, je le pense. Pourtant, ce qui est important d'abord, c'est que l'artisan en moi est intervenu. Quand j'ai vu ce livre-là, enfin vous connaissez le livre, ce n'est pas ce qu'il y a de plus extraordinaire au niveau de la réalisation technique, je me suis intéressé à sa rudesse artisanale.

Je connaissais déjà à l'époque des livres beaucoup mieux faits, mais il y avait là-dedans un côté artisanal vraiment touchant, même si les reproductions de Pellán étaient affreuses. C'était épouvantable, et je le savais

très bien déjà à cette époque que c'était épouvantable, mais dans cette qualité épouvantable il y avait justement une qualité, il y avait quelque chose d'émouvant. Je me souviens très bien m'être dit : « si jamais, un jour, je fais un livre, ce sera un livre comme ça. » paraisse sans illustrations, même si j'ai d'autres exigences du côté technique et artisanal.

Q. C'est pourquoi vous vous êtes intéressé à la grande édition, c'est-à-dire au livre d'artiste. Un livre entièrement fait à la main, composé à la main, imprimé à la main, et où les illustrations sont tirées à la main par l'artiste sans compter la reliure artistique. Le grand domaine du livre artisanal vous intéressait-il dès ce moment-là ?

R. Évidemment. Le côté artisanal m'a toujours fasciné. Et ça, même pour les livres d'art à plus grand tirage. La plupart des livres que j'ai signés, j'en ai moi-même surveillé la production chez l'imprimeur. Dans certaines maisons d'imprimerie on me connaît très bien et quand j'arrive c'est le cauchemar du chef d'atelier, parce que grimper sur une presse, arrêter une presse qui tourne, même si c'est une presse quatre couleurs, je suis prêt à le faire. À ce moment de la production du livre, je suis vraiment passionné. J'adore le parfum de l'encre d'imprimerie.

Q. Quand et comment avez-vous commencé à faire vos premiers livres d'artistes ?

R. Les grands albums ont commencé d'une façon tout à fait accidentelle en 58-59. À ce moment-là, comme critique d'art, je rencontrais des artistes et j'ai fait la connaissance de Dumouchel. Un jour où je le rencontrais à son atelier de l'Institut des arts graphiques, où il enseignait encore à l'époque, on s'est mis à parler du livre d'artiste et du fait qu'il serait bien qu'on en fasse ici. Roland Giguère avait déjà publié quelques albums, mais il les réalisait en France. Dumouchel fit remarquer qu'il n'y avait aucune raison qu'on ne les fasse pas ici. Il se tourne vers moi et me dit : « Pourquoi toi n'en fais-tu pas ? » Je lui répondis : « Pourquoi est-ce que j'en ferais ? » Et Dumouchel de rétorquer : « Parce que j'ai l'impression que si ça peut se faire, c'est toi qui vas le faire. » Et voilà ; on a fait le premier

ensemble, ça été aussi simple que cela. J'ai fait *Sept Eaux-fortes*. Cet album réunissait Marie-Anastasie et Richard Lacroix qui travaillaient chez Dumouchel de même que Jeannine Leroux-Guillaume et Françoise Bujold. C'était un point de départ. Et plusieurs ont continué, comme à la guilde graphique, et d'autres sont venus nous rejoindre.

Q. Ce premier album était publié aux Éditions du Goglin ?

R. C'est ça. C'était un nom que l'on s'était fabriqué. De l'équipe, il y avait Françoise Bujold qui était Gaspésienne. « Goglin », c'est un mot de la Gaspésie. On avait publié, en même temps d'ailleurs que les *Sept Eaux-fortes*, *L'Île endormie* qui avait été fait en Gaspésie au Centre d'art de Suzanne Guitté, là-bas à Percé, avec des enfants qui avaient fait des gravures sur linoléum. J'ai eu ensuite des événements dans ma vie qui m'ont un peu éloigné de ces préoccupations-là. C'est en 63-64 que je suis de nouveau revenu à la grande édition mais cette fois avec Roland Pichet. On a fait ensemble *L'Eau et la pierre*. Ça été le début de la carrière de Roland Pichet qui a fait, depuis, douze ou quinze albums et quelques centaines d'estampes. Donc on commence maintenant ici à avoir des artistes qui sont vraiment des producteurs du côté de l'estampe, en gravure, sérigraphie, lithographie, xylographie, etc . . . Je pense que tout ça est passionnant et on ne peut que regretter la perte de Dumouchel qui était pour nous l'inspirateur, le pilier, le bonhomme sur qui on pouvait compter. Il allait prendre sa retraite et on avait prévu faire ensemble un grand album sur *Le Cantique des cantiques* ; sa mort prématurée nous a malheureusement empêchés de mener à terme ce beau projet.



Q. Est-ce que ces albums réalisés avec Pichet vers 63-65 ont été publiés aux Éditions du Songe ?

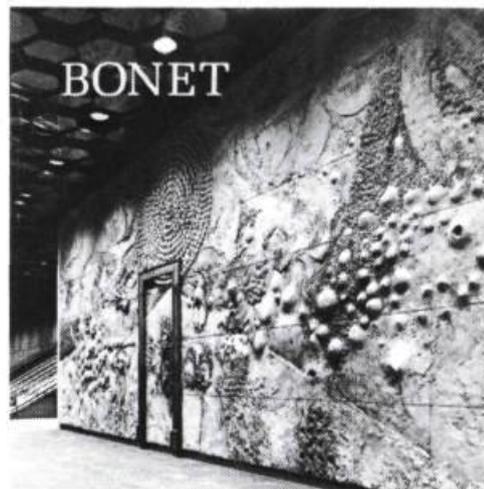
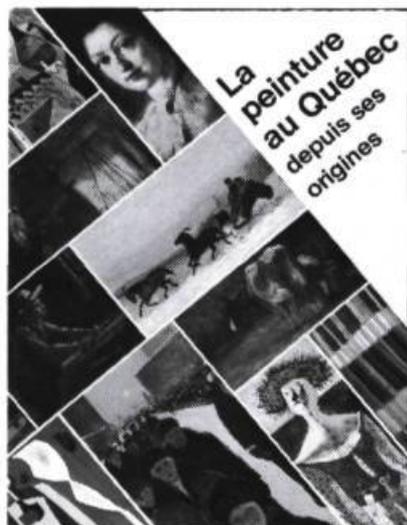
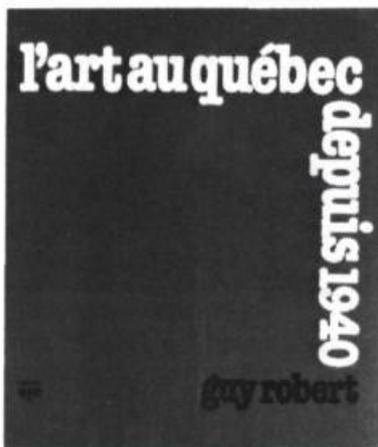
R. Non, pas encore. L'album *L'Eau et la pierre* est paru sans nom d'éditeur. Il faudra attendre, jusque vers 1969, avant que je me remette à la grande édition. Les Éditions du Songe sont lancées en 69 avec trois de mes textes : *Intrême-Orient* auquel collabore Monique Charbonneau, *Trans-Apparence* illustré de gravures de Berto Lardera et finalement un ouvrage un peu plus modeste, accompagné d'une gravure tout de même, *Syntaxe pour Lardera*. La même année j'ai aussi tenté au Songe une aventure quelque peu coûteuse. J'ai lancé ma collection « Poésie du Québec » avec un choix de textes de Rina Lasnier, des poèmes de Gemma Tremblay et un recueil d'André Major. J'y publiais aussi *Québec se meurt*. Je voulais voir s'il était vraiment possible de diffuser en format de poche et d'une façon massive (trois ou quatre mille exemplaires) la poésie québécoise. J'ai appris à mes dépens, puisque je publiais sans aucune espèce de subvention, que vers 69-70, on ne pouvait pas vendre dans les tabagies au Québec la poésie québécoise. Aux Éditions du Songe, depuis ce moment-là on ne publie que le livre d'artiste. C'est ainsi qu'au cours des dernières années on a produit la suite québécoise intitulée *Blues pour un piquet de clôture* où viennent se greffer les textes de douze poètes québécois aux lithographies de Roland Pichet. Tout récemment on lançait *Migrations* qui comporte des estampes de Gaston Petit pour lesquelles j'ai écrit les textes d'accompagnement.

Q. La lecture des *Îles de la nuit*, on l'a vu, vous amène dès 58-59 à pratiquer le métier d'éditeur. Votre carrière d'écrivain commence-t-elle aussi à la même époque ?

R. À peu de choses près, je pense que oui. En fait, mon premier livre paraît vers 56-57. Il s'agit d'une pauvre petite plaquette qui reprend quatre articles parus auparavant dans la *Revue dominicaine*. C'est mon premier essai intitulé *Vers un humanisme contemporain*. Il est suivi ensuite de *Broussailles givrées*, recueil de poèmes fait dans la plus pure tradition artisanale, composé à la main et imprimé à la main dans une cave de la rue Saint-Denis, où d'ailleurs Gaston Miron faisait aussi imprimer ses bouquins. Ce texte est accompagné de bois gravés. C'était pour moi le bonheur parfait. Ce texte est loin de la qualité littéraire du livre d'Alain Grandbois mais il était de cette même veine du poème accompagné d'images.

Q. Vous avez, au cours des ans, publié plusieurs livres de poèmes. Quels sont les poèmes qui vous sont les plus près, auxquels vous êtes le plus attaché ?

R. Le poème qui va le plus profondément en moi et qui est aussi, je pense, le plus dur que j'aie écrit, c'est hélas ! « Québec se meurt. » Il a donné le titre à un petit recueil d'une centaine de pages mais il s'agit d'un court poème de sept ou huit pages, cinq peut-être même. Il est en sept chants pour autant que je m'en souviens. Je ne connais aucun de mes poèmes par coeur et je n'apprendrai jamais aucun de mes poèmes



par coeur. Ce poème-là a vraiment été écrit en quelques minutes, dans un état de fulgurance. C'était une sorte d'image qui s'imposait très durement par rapport à la réalité québécoise. C'est bien sûr le droit que le « poète » peut s'accorder de dire une chose, en même temps qu'il espère ne jamais la voir se réaliser. C'était le sentiment profond que j'avais à l'époque et que je conserve jusqu'à un certain point aujourd'hui : le Québec vraiment se meurt. Évidemment on peut contourner vite l'évocation thématique de type apocalyptique en disant : « bien sûr, tout ce qui vit se meurt. » Ou encore on peut pirouetter de nouveau sur cette très belle phrase de Jean Narrache, vous voyez, je connais mes classiques, « La vie en somme c'est le temps que ça nous prend à mourir. » De dire que le Québec se meurt est une chose, mais ce n'est jamais moi qui dirai que le Québec est mort.

Q. Vos poèmes, au cours des dernières années, ont surtout paru dans de grandes éditions. Est-ce que vous envisagez de publier tous vos textes poétiques de cette façon à l'avenir ?

R. Parmi mes projets, il y a de trois ou quatre textes d'accompagnement de grandes éditions. Cependant les poèmes des cinq ou six dernières années ont été réunis assez récemment chez Déom en un recueil intitulé *Textures* où on retrouve justement les poèmes du *Trans-Apparence* fait avec Lardera et quelques autres du genre. Je ne crois pas toutefois qu'il soit chaque fois nécessaire de réunir des poèmes publiés à gauche et à droite, dans des revues ou autrement.

Je n'écris pas de poèmes sur commande. Ça vient comme ça devant des images qui me passionnent ou au niveau d'un projet qu'on élabore avec un artiste. Le texte se fait en guise d'accompagnement justement, comme d'ailleurs tout ce que j'écris peut être considéré comme texte d'accompagnement. C'est un texte qui accompagne les oeuvres de Pellán ou c'est un texte qui accompagne le déroulement de la très belle histoire qui est celle de la peinture au Québec depuis ses origines.

Q. On en arrive justement à parler de la fonction critique de votre oeuvre. Vous êtes à la fois critique d'art et critique

littéraire, laquelle de ces deux formes avez-vous pratiquées d'abord ?

R. D'abord littéraire, à partir de 1955. Je m'intéressais alors surtout à la jeune poésie québécoise. Je me souviens aussi d'avoir écrit à l'époque un article sur les chansons de Félix Leclerc et d'avoir reçu une réponse de Leclerc, tout content de voir qu'on lui faisait enfin ici un salut alors qu'il avait déjà connu en France ses plus grands succès.

Q. Vous avez collaboré à plusieurs journaux à ce moment-là ?

R. Oui. Il y a eu d'abord le *Quartier latin* et ensuite, à la fin des années cinquante, au début des années soixante, le *Petit Journal*. On a interprété ça avec un certain sourire. Je me souviens qu'au moment où je faisais mes études en littérature à l'Université de Montréal, certains professeurs, un peu mal à l'aise, citaient dans leurs cours des articles que je venais de publier au *Petit Journal* ou dans *Le Devoir*.

J'étais d'ailleurs très fier de collaborer à un journal dirigé par l'écrivain Jean-Charles Harvey. Harvey a toujours été très exigeant quant à la qualité de l'écriture. De plus il me permettait dans ces années-là de faire des articles sur Jacques Ferron, dont on ne parlait pas beaucoup à l'époque. Sur Jacques Godbout aussi, sur Gatién Lapointe et bien sûr, Alain Grandbois.

Dans les années soixante, j'ai aussi travaillé avec Adrien Thériou à la revue *Livres et auteurs* où je dirigeais la section poésie.

À la même époque, je faisais de la critique d'art pour *Vie des arts* et j'ai été membre du comité de rédaction de la revue pendant les années soixante.

Ça a été en fait, je pense, de belles années que les années soixante. Autant pour l'enseignement que pour les articles et aussi les livres qui se sont remis à paraître une fois que l'aventure Musée d'art contemporain/Expo 67 a été terminée.



L'auteur regardant une lithographie de Gaston Petit provenant de *Migrations* qu'il vient de publier à 40 exemplaires.

Q. Comme critique littéraire vous avez beaucoup lu au fur et à mesure des parutions. Vous souvenez-vous de certaines lectures marquantes ?

R. 1958 a été une très grande année. Il était paru deux livres très importants cette année-là : c'était *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert et *Agaguk* de Yves Thériault.

Imaginez que vous recevez *Agaguk*, ça vient de paraître, c'est tout chaud. Vous en faites une première lecture et vous vous dites : « C'est pas possible. » Vous en faites vite une deuxième lecture et vous osez dire que c'est un chef-d'oeuvre, qu'il s'agit probablement de l'un des plus grands romans de la littérature québécoise qui vient d'être publié. Vous tremblez beaucoup au moment d'écrire ça en 1958. Aujourd'hui il est facile de le dire.

Pour *Les Chambres de bois* c'est la même chose. Ce roman-là m'a beaucoup attaché à l'oeuvre d'Anne Hébert de sorte que j'ai fait ma thèse de maîtrise sur son oeuvre. J'y ai appliqué la méthode thématique qui n'était pas beaucoup employée ici vers 61-62.

Q. C'est une méthode que vous retiendrez d'ailleurs et qui est essentiellement chez vous bachelardienne. Je pense, bien sûr, à vos titres dont *La Poétique du songe*, *La Poétique de la main*, etc. . . . Est-ce exact ?

R. Oui, je suis resté bachelardien et pour moi la thématique demeure, si l'on veut, la grille de lecture qui me semble être la plus riche pour toutes sortes de raisons.

D'abord parce qu'elle convient aussi bien évidemment aux arts plastiques qu'elle convient à la littérature.

Elle convient bien, me semble-t-il, parce que la thématique permet justement d'investir l'affectivité dans une oeuvre, ce qui nous donne une foule de possibilités, de traitement de la figuration par exemple en arts plastiques, et que cela permet aussi de nous donner des pistes en littérature.

Je voudrais ajouter cependant que comme critique et essayiste, j'ai dû forcément m'informer des théories et méthodologies à la mode, et je m'en méfie beaucoup parce qu'elles se succèdent au fil des années avec une prétention qui n'a d'égale que leur « éphémérité, » fort heureusement ! C'est ainsi qu'on a vu successivement, depuis un quart de siècle, les modes et « grilles » de la psychanalyse, du marxisme, de la phénoménologie, de la Gestalt, du structuralisme, de la sémiotique, etc., tenter de nous imposer leur dogmatisme, leur terrorisme, leur dictature.

Ce qui me sert de maître à penser, c'est paradoxalement le Claude Bernard de *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, dont je résumerais cavalièrement la « leçon » comme suit : toute recherche est une expérience et une expérimentation, une quête sans fin, à l'aide d'outils dont il faut savoir changer s'ils sont inadéquats ou émoussés. (Mon père disait : on peut toujours enfoncer une vis avec un marteau, mais ça tient mieux avec un tournevis.)

Dans la pratique de l'écriture et des recherches, les grilles de lecture me semblent devoir s'adapter au sujet traité, au corpus étudié, sans en trahir ni biaiser ni torturer l'esprit ou la signification. Bref, je n'éprouve guère l'obsession de paraître à la toute dernière mode ou l'avant-garde.

Q. Le critique peut-il selon vous être aussi poète ?

R. Comme je l'ai dit plus tôt, je me considère comme un artisan de l'écriture et à ce titre il y a des poètes. J'évoquerais ici Péguy : il y a des poètes qui font de sacrés beaux barreaux de chaise, et pour Péguy et l'artisan qu'il évoque, il faut qu'une chaise soit bien faite. Pourquoi à ce moment-là n'y aurait-il pas dans la critique une certaine émotion qui se manifesterait ?

Si j'avais à choisir un article qui soit parmi les moins mauvais de ceux que j'ai faits, ce serait probablement à un article que j'ai fait sur une exposition de Van Gogh que je penserais. C'était en 59-60. En essayant d'écrire cet article-là, il me semblait impossible d'y arriver. En l'écrivant toutefois, il s'est tout naturellement trouvé que la phrase critique s'est changée en poème. Je l'ai laissée porter en poème aussi longtemps qu'elle portait naturellement et ensuite je suis revenu au paragraphe et j'ai repris le ton critique. Si on s'amuse à parcourir quelques-uns de mes livres on y verra s'unir le ton poétique à l'essai. Je pense au *Su et au Tu*, par exemple, qui est parmi les livres que j'ai écrits, l'un de ceux que je préfère.

Q. Ou encore le *Dumouchel* ?

R. Oui, le *Dumouchel*. La part du « poète » là-dedans, ou dans mon bouquin sur Jordi Bonet ou sur Marc-Aurèle Fortin, est me semble-t-il importante. On me reproche d'avoir fait très lyrique par endroits. C'est un reproche qui porte à côté car si j'ai été ému par une oeuvre, je dois avoir l'honnêteté de manifester cette émotion. Il suffit, je pense, d'essayer de ne pas mettre en valeur sa propre émotion, son propre commentaire critique aux dépens de l'oeuvre.

Ce qu'il faut dire, c'est ce qu'on ressent autour de l'oeuvre de sorte qu'à partir de ce sentiment vous puissiez retourner à l'oeuvre pour y trouver ce qu'elle vous fera ressentir. En somme, il s'agit encore d'une espèce de critique d'accompagnement.

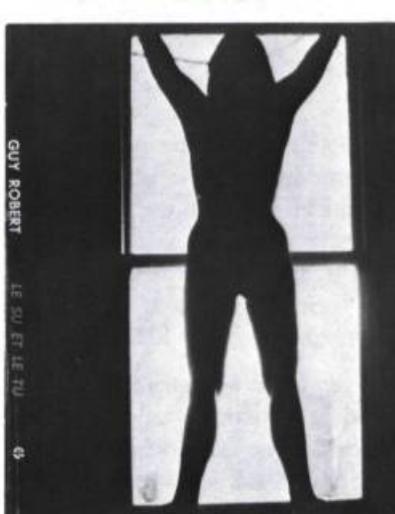
Il me semble que ce que je propose, c'est une espèce d'invitation à aller voir l'oeuvre, qu'il s'agisse de celle de Nelligan ou de Grandbois, de Pellan, de Borduas ou de Jordi Bonet.

Je travaille en ce moment un deuxième *Riopelle*. Là aussi il y a des passages très lyriques. Que voulez-vous, on ne travaille pas toute une année une oeuvre comme celle de Riopelle sans ressentir d'émotions à moins d'être complètement de glace. Si ces émotions ne se manifestent pas, c'est que vous n'êtes probablement pas un bon communicateur.

Q. Vous parlez de communication, c'est-à-dire de la transmission de renseignements par le mot, par l'image. Cela vous le faites par le livre depuis de nombreuses années. Vous désirez aussi le faire par le film, vous préparez en ce moment un film sur Jean-Paul Lemieux. Vous travaillez beaucoup dans ce domaine ?

R. Je n'ai malheureusement pas fait autant de films que je l'aurais voulu, mais ici on n'en fait pas beaucoup. Et je pense que c'est dommage parce qu'un film d'art, s'il est bien diffusé, dans les salles de cinéma et à la télévision, touche un public très vaste, plus vaste même que le livre, et cela en beaucoup moins de temps et avec beaucoup moins d'efforts. En une demi-heure, un documentaire, bien fait, sur un artiste peut donner à l'oeuvre de cet artiste une répercussion extraordinaire.

*L'auteur
se promenant
chez lui avec
son fils Arnaud.*



Q. Guy Robert, vous avez été professeur, vous êtes éditeur, écrivain, critique et cinéaste, vous faites toujours des conférences sur les arts et la littérature, vous êtes, pour reprendre votre mot, un « communicateur » ou si vous préférez un animateur culturel. N'avez-vous rien passé sous silence ? Votre métier ne vous a-t-il pas porté ailleurs au cours des années soixante ?

R. Oui, effectivement. C'était je crois en 63-64, je venais de publier mon bouquin sur Pellan et un autre sur l'École de Montréal quand le Ministre des affaires culturelles, Lapalme, m'a invité à fonder le Musée d'art contemporain. Il s'est agi d'une énorme aventure. Au sein d'un gouvernement, créer d'abord un nouveau service, fonder un musée alors que le dossier de départ était très compliqué, sans compter les difficultés qu'on avait à s'entendre avec Guy Frégault, alors sous-ministre, c'était toute une affaire. Je n'étais cependant pas le seul à connaître ces difficultés et nous avons été plusieurs hauts fonctionnaires à quitter le ministère dans les années 65-68.

Du Musée d'art contemporain, je suis passé à Expo 67 qui m'offrait une aventure vraiment passionnante. Je m'y suis occupé d'expositions de sculptures modernes et également de la publication de l'album *Terre des hommes*. Donc on voit que chez moi les dimensions littéraire et artistique restent indissociables et que même à Expo 67 j'ai réussi à les marier.

Q. Monsieur Guy Robert, après vingt-cinq ans, le métier pour vous a-t-il changé ?

R. Après vingt-cinq ans, je puis dire que dans mes articles et livres relevant du domaine de la critique et de l'essai, en littérature comme en art et en esthétique, je continue surtout de valoriser le travail des créateurs québécois. Je m'applique à situer les artistes et leurs oeuvres dans le contexte socio-culturel tout en tenant compte de l'évolution démographique et idéologique.

Je m'efforce de faire ressortir le pluralisme et le dynamisme de la création artistique au Québec, malgré nombre de circonstances défavorables telles l'atavisme colonisé, l'esprit de chapelles et de dénigrement, notre situation démographique qui nous confirme dans notre statut de minoritaire en Amérique du Nord. Je continue, comme à l'époque où je

travaillais au Musée d'art contemporain ou à Expo 67, à éviter de faire du corpus artistique québécois un certain ghetto culturel étriqué et replié sur lui-même, obsédé par son nombril et pathétiquement affiché comme « héautontimorouménos. »

Mon option d'esthéticien m'empêche de me replier sur la seule réalité artistique et culturelle québécoise, et je refuse de me réfugier dans un ghetto de « québécoiseries. » Autant j'étais au début des années soixante un enthousiaste promoteur de la littérature et de l'art du Québec, quand on n'en parlait guère, autant il me semble maintenant dangereux de nous replier sur notre seul « patrimoine. » Fondamentalement, je demeure un communicateur, et le désir d'explorer, d'ouvrir des fenêtres, de sauter des frontières, l'emporte passionnément sur celui du ghetto.

On nous écrit

Le 27 février 1979

Monsieur Adrien Thério,
Directeur de la revue **Lettres Québécoises**,
Montréal, Québec,

Monsieur le Directeur,

Dans le dernier numéro des *Lettres québécoises*, une erreur s'est glissée dans la mise en page de l'article sur Négovan Rajic et Francis Bossus.

À la page 14, le dernier paragraphe (celui qui commence par « Discours vrai ou mythomane ») doit se lire après le paragraphe qui suit les astérisques et avant celui qui commence par « Hésitation entre le dérisoire et le tragique, » à la page 15.

Vous remerciant de votre attention, je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Pierre Berthiaume

Le 26 février 1979

M. Adrien Thério
Les Lettres québécoises
C.P. 1840 — Station B
Montréal, Qué.
H3B 3L4

Cher monsieur,

Vous vous doutez bien qu'on s'est empressé de porter à ma connaissance votre critique de mon ouvrage **QUÉBEC ROMANTIQUE**.

Le problème que vous soulevez ne m'a jamais traversé l'esprit. Un traducteur à mes yeux est un écrivain qui s'est donné comme tâche de livrer-à ses lecteurs le texte d'un collègue d'une autre langue. J'ai toujours vu la traduction comme un don au public. Je ne considère pas qu'il existe, pour un traducteur, telle chose que « ma » traduc-

tion pas plus qu'il n'existe, pour un écrivain, telle chose que « ma » pensée dans le sens d'une propriété personnelle susceptible de faire l'objet du droit d'auteur.

Au sujet de l'ouvrage de Thoreau **A YANKEE IN CANADA**, j'en ai d'abord pris connaissance par votre traduction. Plus tard j'ai pu m'en procurer un exemplaire anglais et j'ai pu alors contrôler votre traduction pour les citations qui m'intéressaient et, si je ne m'en suis pas écarté, eh bien ! tant mieux. Cela lui fait honneur.

Vous paraissez vous être donné beaucoup de mal au sujet de ma connaissance de l'anglais. Oui, je parle anglais.

Ne vous mettez pas trop à la remorque de Maurice Filion. C'est un garçon qui prend George Sand et Maurice Sand pour des Anglais ! Gardez-vous surtout de l'étroitesse d'esprit car c'est un mal qui court. Cherchez à vous détacher de la lettre qui tue pour vous attacher à l'esprit qui vivifie.

Je vous laisse là-dessus.

Votre tout dévoué.

André Duval

Si vous vous intéressez à la littérature québécoise et à nos écrivains, pourquoi ne pas vous abonner à

Lettres québécoises

C'est une revue qui leur est entièrement consacrée.

Aidez-nous à parler et à faire parler d'eux.

Lettres québécoises,
C.P. 1840, Succ. B, Montréal, Québec,
H3B 3L4

ABONNEMENT

Nom.....

Adresse.....

.....

(à commencer avec le numéro).....

Régulier \$ 7.00

De soutien \$15.00

Étranger \$12.00

Les 4 numéros 1976 : \$2.50 chacun

Les 4 numéros 1977 : \$2.00 chacun

Les 4 numéros 1978 : \$1.75 chacun