

## Les années trente : de Monseigneur Camille à *la Relève*

Gilles Marcotte

Volume 5, numéro 3, printemps 1980

Fernand Ouellette

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200229ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200229ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1980). Les années trente : de Monseigneur Camille à *la Relève*. *Voix et Images*, 5(3), 515–524. <https://doi.org/10.7202/200229ar>

## SUR L'ESSAI QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

### **Les années trente: de Monseigneur Camille à la Relève**

Or donc, en 1931, Monseigneur Camille Roy, qui de sa chaire de l'Université Laval règne sur la critique canadienne-française, tant par l'abondance des ouvrages qu'il a publiés depuis le début du siècle que par la pondération, l'aimable conformisme et la discrétion cotonneuse de ses jugements, reprend la plume pour dire ce qu'il faut penser de l'évolution récente de la critique à Montréal et à Québec — à Montréal surtout. On connaît ses idées littéraires. Depuis son grand discours de 1904 sur « la nationalisation de la littérature canadienne », dont le titre et les idées viennent du Brunetière, elles n'ont pas changé, quitte à se permettre de temps à autre de légers écarts, vite réprimés. On peut les résumer de la façon suivante. Il faut de tout pour faire une littérature, de la discipline et de la liberté, de la raison et de la sensibilité, de l'humain et du national ; mais point trop n'en faut, car la vertu à rechercher s'appelle équilibre, et le vice à pourchasser, excès. Si donc, en 1931, il prend la plume pour traiter le sujet que j'ai dit, sa très belle plume, qui sait arrondir les périodes comme aucune autre ne le sait faire à l'époque, sauf peut-être celle de Lionel Groulx ou d'Édouard Montpetit, c'est que, précisément, des excès viennent de se produire. Excès de langage, d'abord : « La critique toute récente, dit-il, se fait gloire d'avoir haussé la voix, de parler fort, de dire aux auteurs et à qui de droit la vérité brutale. Une certaine rudesse dans l'expression, une certaine âpreté dans les jugements, une certaine violence dans les pensées caractérisent, en effet, quelques-unes de ses déclarations. » La forme n'étant, selon la bonne doctrine, que le revêtement de la pensée, les excès de la première s'expliquent par ceux de la seconde. Monseigneur Camille Roy en distingue deux, qui à vrai dire n'en font qu'un : le « canadianisme intégral », proposé par Alfred DesRochers à la suite d'Albert Pelletier ; et la volonté de faire naître une « langue canadienne », c'est-à-dire « une langue qui étant issue de la française, serait autre que la française, et nous ferait le parler original dont nous aurions besoin pour créer une littérature nationale ».

Ces idées sont excessives assurément, comme Monseigneur Camille n'a pas de peine à le montrer ; et elles ne sont pas entièrement neuves, puisque depuis le début du siècle tout au moins les rhéteurs n'ont pas cessé de s'interroger sur les moyens de « canadianiser » notre littérature et notre

langue. La violence du ton n'est pas, non plus, tout à fait inédite; qu'on se rappelle, entre autres textes, les frasques du *Nigog* de 1918, les diatribes de Jules Fournier sur la médiocrité de notre littérature, le jeune Victor Barbeau déclarant superbement, en 1919: « Il y a quelque chose de pourri dans nos lettres », et ne cessant de le répéter aussi fort durant plusieurs décennies. Pourtant, la fine oreille de Monseigneur Camille perçoit du nouveau, en ce début des années trente, et cette oreille, nous devrions le savoir, est rarement prise en défaut. Jetons un coup d'œil, comme il nous y invite au début de son texte, du côté de la quantité. « Huit volumes de critique, dit-il, ont paru depuis 1929, dont quatre en 1931: *En Feuilletant nos Écrivains*, par Séraphin Marion, *Carquois*, par Albert Pelletier, *Paragraphes*, par Alfred DesRochers, et *Gloses critiques*, par Louis Dantin. » Les autres ouvrages, qui ne sont pas cités dans l'article, sont les *Essais critiques* de Harry Bernard, *Littérature canadienne* de Marcel Dugas, *De livres en livres* de Maurice Hébert (qui sera bientôt suivi, autre coup d'éclat, par *Et d'un livre à l'autre* du même auteur), les *Ébauches critiques* du Père Lamarche, dominicain, et enfin les *Regards sur nos lettres* publiés en 1931 par Monseigneur Camille lui-même. Cela fait neuf ouvrages, au total; on peut penser que Monseigneur a oublié son propre ouvrage, par modestie. La quantité, en effet, a de quoi étonner; et il faut ajouter que le mouvement se poursuivra durant les années suivantes, par la récurrence de quelques-uns des critiques déjà cités, mais aussi par l'intervention dans le même champ de quelques voix nouvelles, tonitruantes ou non, celles par exemple de Claude-Henri Grignon et du Père Carmel Brouillard, franciscain.

Ce qui est étonnant, singulier, ce n'est pas seulement, ce n'est pas d'abord qu'on écrive tant sur une littérature — romans, poèmes — somme toute assez maigre et du peu d'éclat. C'est que ces articles, destinés à des revues ou des journaux, accèdent si tôt au livre, et que les livres des critiques, dans la première partie de la décennie tout au moins, aient un retentissement égal, sinon supérieur, aux œuvres dites de création qui se publient durant les mêmes années. La critique, légitimée par l'édition, et en particulier par la Librairie d'Action canadienne-française d'Albert Lévesque où paraissent bon nombre des ouvrages que nous avons nommés, devient un genre littéraire conscient de son éminente dignité, qui entend traiter d'égal à égal avec les autres genres. D'ailleurs, Claude-Henri Grignon s'est imposé comme critique avant de publier son roman, *Un homme et son péché*; Alfred DesRochers cumule les fonctions de poète et de critique; Harry Bernard donne, dans ses romans, des leçons de morale à peine moins explicites que celles qu'il distribue dans ses *Essais*; et l'on sait que Louis Dantin s'est essayé, entre deux articles, à la poésie et au roman. Le critique, au début des années trente, est un écrivain de plein droit. Et encore, quand on parcourt les recueils, on ne peut qu'être frappé par l'importance qu'y reçoivent les ouvrages des confrères. Maurice Hébert, dans *De livres en livres*, et Louis Dantin dans ses *Gloses critiques* rendent un pieux hommage à Monseigneur Camille Roy, qui sera par contre assez vigoureusement attaqué par Albert Pelletier, qui n'épargne pas non plus Louis Dantin, lequel sera défendu par Alfred DesRochers qui par ailleurs voit en Harry Bernard « l'un des critiques les plus

cultivés au pays». Tous ces ouvrages forment un ensemble, une somme, dont les parties ne peuvent pas être lues isolément. Si l'on veut savoir ce que signifie le «canadianisme intégral», qui fait tant de peine à Monseigneur Camille Roy, il ne suffira pas de lire Alfred DesRochers et Albert Pelletier ; il faudra faire le tour du salon où ces messieurs discutent à grands coups de voix, se donnent des tapes dans le dos ou des crocs-en-jambe.

Je n'entrerai pas dans le détail de ces discussions, parce qu'elles sont à vrai dire assez confuses et, comme je l'ai déjà noté, peu neuves, à quelques rares exceptions près. L'essentiel, comme l'a perçu la fine oreille de Monseigneur Camille, se trouve ailleurs : dans le ton, dans le « parler fort », dans le sentiment de vivre une époque de grands bouleversements, de décisions radicales, sentiment qui parcourt également tous les affluents de l'idéologie dominante des années trente, du *Devoir à la Relève*, de l'abbé Groulx à l'École Sociale Populaire, des Jeunes Canada aux revues *Vivre* et *les Idées*. Dans cette époque que Fernand Dumont a appelée « la première Révolution tranquille », et qu'André-J. Bélanger a analysée de façon plus détaillée dans son ouvrage sur *L'Apolitisme des idéologies québécoises, Le grand tournant de 1934-1936*, les mots de Crise et de Révolution se rencontrent à tous les tournants. Un monde s'écroule — disons le monde bourgeois, libéral, capitaliste ; un autre s'apprête à naître dans les convulsions, qui sera corporatiste ou socialiste, *peu importe*. Citons deux exemples qui me paraissent significatifs à cause de leur extrémisme même, de leur « parler fort ». Dans la revue *les Idées*, un certain Jean Le Bret écrit : « D'un bout du monde à l'autre, le capitalisme chancelle sur ses bases centenaires. Le régime se meurt par les excès et les abus de ses plus fidèles tenants. Il paraît bien que les démocraties ploutocrates se soient jusqu'ici montrées impuissantes à organiser une réaction efficace contre l'effrayant développement de la cupidité égoïste et de la malhonnêteté sans scrupule qui rongent les assises de nos institutions sociales. » Dans les Cahiers noirs de *Vivre*, Jean-Louis Gagnon fait le même diagnostic, et comme Jean Le Bret il entrevoit un avenir socialiste — bien que son socialisme à lui ait une couleur assez particulière. Après avoir constaté « que le monde tire à gauche et qu'il a sacrement raison », Gagnon invite le Québec à choisir la « modalité fasciste » ou latine du socialisme, c'est-à-dire la mussolinienne, de préférence à la soviétique qui bientôt, prédit-il, fera du monde saxon américain une U.R.S.A., une « Union des Républiques Socialistes Américaines ». Étonnons-nous, rions un peu ; il reste qu'à l'époque, au Québec, un tel discours était possible, autorisé par un mouvement idéologique qui, dans un langage exaspéré, sous des mots nouveaux, reconduisait en fait les rêveries traditionnelles du Canada français, notamment celle d'un « nous » quasi mystique où s'abolissait toute catégorie sociale ou politique. « Dans les idéologies des années trente, dit Fernand Dumont, les vieux thèmes perdurent. Ils s'exaspèrent même. Et c'est ainsi qu'ils commencent à éclater. »

Cette équivoque de l'ancien et du nouveau, de l'ancien qui se pare des audaces de la nouveauté, existe également dans le discours littéraire, et il n'est pas difficile de le déceler par exemple dans la formule proposée par

Harry Bernard d'une « littérature neuve, virile, vraie », formule qui aurait pu faire l'unanimité des critiques de l'époque, au-delà des menues différences qu'ils se lancent au visage. Une « littérature neuve », dans la perspective bernardienne, c'est une littérature non contaminée par le modernisme français, tirant toute sa vertu d'un rapport immédiat, instinctif, avec la nature, selon le modèle imposé au dix-neuvième siècle par l'abbé Casgrain ; « virile », c'est dire qu'elle rejeterait les valeurs de la femme et de la passion, liées elles aussi à l'image européenne, à l'image moderne ; « vraie », enfin, elle s'écarterait du réalisme à la française ou à l'américaine pour se conformer à quelque définition inscrite dans le ciel des idées. Mais il y a plus important : ce qui « perdure » et « s'exaspère », pour reprendre les mots de Fernand Dumont, dans la critique de l'époque, c'est aussi, c'est surtout une conception de l'action littéraire, une façon de lire ou plutôt de construire l'œuvre, qui rejoint l'idéal classique. À la formule célèbre, encore active dans les années trente : « la langue gardienne de la foi », correspond, en critique : « la forme gardienne du contenu, des idées », qui commande les analyses des Pelletier, Marion, Hébert, Dantin, aussi bien que celles de Monseigneur Camille Roy. « En littérature, écrit Pelletier, il importe que l'on ait d'abord quelque chose à dire, quelque chose d'original, sur quoi l'on pourra ensuite, avec un peu plus de raison, faire ruisseler les richesses de son style. » Soulignons le « d'abord » et le « ensuite » qui accordent la primauté à l'idée sur l'inscription verbale ; et l'on comprendra que Pelletier se méfie des « courses de l'imagination » et des jeux formels, qu'il tienne avant tout à la « sincérité des sentiments » et à la « vérité des analyses ». La même scission, entre forme et contenu, la même conception ornementale de l'écriture, se produit chez Louis Dantin, bien que son « subjectivisme » s'oppose en apparence — et selon Pelletier lui-même — à la littérature « objective » dont rêve le critique de *Carquois*. Je tire le texte qui va suivre d'une étude intitulée « L'art et la morale », où précisément Dantin cherche à dissocier l'opération esthétique de l'intention didactique ou morale, voire même de ce qu'il appelle « l'objet », c'est-à-dire du sujet traité par l'écrivain. Or, dit-il, la beauté

... revêt de grandeur, d'éclat, de vie, tout ce qu'elle touche. Elle fait qu'entre les mains du génie l'objet, en somme, importe peu ; qu'une plume, un pinceau magiques peuvent communiquer la splendeur à des riens, à des entités vulgaires, bien plus, à la laideur elle-même. La réfraction idéale que l'esprit donne aux êtres en les reflétant, qui est déjà une première forme ; puis l'expression, le style, le coup de brosse, le coup de pinceau, opèrent ce miracle, transmutent la laideur en beauté : soit en la recouvrant de teintes fantaisistes qui la voilent et l'oblitérent ; soit en l'exagérant, en la haussant à des proportions gigantesques qui la dramatisent ; soit en la transcrivant avec une minutie, une fidélité souveraines témoignant d'une exquise habileté.

La formulation de Dantin est plus subtile, plus souple, que celle de Pelletier ; et quand il parle d'une transmutation de la laideur en beauté, selon Hugo, il laisse soupçonner la possibilité d'une autonomie relative de l'opération littéraire. Mais le vocabulaire, dans son ensemble, nous renvoie à la primauté de cet « objet » dont le texte dit pourtant qu'il « importe peu » : si la beauté (i.e.

le style) revêt, communique, réfracte, reflète, recouvre, voile, oblitère, exagère, hausse, transcrit, elle ne devient jamais ce que Ricardou a appelé « l'aventure d'une écriture », jamais elle n'accorde l'initiative au langage. Chez Dantin, la corde qui attache la chèvre au piquet de « l'objet » est plus longue que chez Pelletier, mais elle demeure solide.

Seul, parmi les critiques qui se révèlent au début des années trente, Alfred DesRochers ose aller plus loin, laisser entendre que la corde pourrait se rompre, que l'écriture pourrait être autre chose que la reproduction ornée du réel. On trouve chez lui, au lieu des ironies cinglantes de Pelletier et des grosses blagues rageuses de Claude-Henri Grignon, un humour assez particulier, humour de paysan roué ou de journaliste à qui on ne la fait pas, qui lui permet de prendre ses distances par rapport aux thèmes constants de la critique canadienne-française tout en paraissant les servir. Son livre, *Paragraphes*, est bizarrement conçu ; il est composé d'une série d'études qui prennent la forme d'entrevues, non pas avec les auteurs, mais avec les œuvres mêmes, auxquelles assurément le critique prête les réponses de ses propres interprétations. On y fait des rencontres assez étonnantes pour l'époque. Baudelaire, par exemple, lorsque DesRochers écrit : « L'art est chose consciente, perpétuellement soumise au jugement. » Ou encore l'Anglo-Américain T.S. Eliot et sa théorie du « corrélatif objectif », quand le critique demande au poète « de recréer la cause de son émotion et de faire de telle façon que le lecteur à son tour sente naître et se développer la même émotion », récusant ainsi la formule régnante de l'expression directe. Plus étonnantes encore sont les références explicites que DesRochers fait à la modernité littéraire et la définition qu'il en donne, fondée sur ce qu'on appellera plus tard la surdétermination : « la conception moderne de l'œuvre littéraire », écrit-il, implique « un choix entre dix traitements différents, tout en laissant au lecteur la liberté d'imaginer ceux qu'on n'a pas élus. Cette qualité suggestive n'est pas l'apanage des seules productions modernes ; elle l'est de toutes les œuvres vivantes, c'est-à-dire classiques. Vous imaginez, en lisant le *Phèdre* de Racine, dix façons différentes de conduire l'action. »

En proposant ce mode de lecture, Alfred DesRochers mine le terrain sur lequel Pelletier, Bernard, Grignon, Roy et Dantin continuent le débat sur l'art et la morale, le fond et la forme, le nationalisme et les influences étrangères. Mais ce travail de sape passe inaperçu aux yeux de ses contemporains parce que la pensée critique de l'auteur de *Paragraphes* se développe à une trop grande distance des œuvres auxquelles elle s'applique, voire même de la poésie robuste, éclatante, mais somme toute traditionnelle, d'un écrivain qui s'appelle Alfred DesRochers. Une critique ne peut être efficace que si, dans la production romanesque et poétique qu'elle accompagne, se fait un travail analogue au sien ; or Desrochers n'a affaire qu'à Robert Choquette, Alice Lemieux, Eva Sénécal, Simone Routier et... à lui-même. C'est pourquoi d'ailleurs un étrange conflit se révélera, dans sa pensée critique, entre la modernité de ses affirmations générales et le jugement qu'il portera sur les innovations formelles. Les petites libertés que prend Simone Routier, dans

*L'Immortel Adolescent*, par rapport aux formes traditionnelles, lui apparaissent comme de « l'ultra-moderne », à la limite de ce que peut permettre une tradition renouvelée ; quelques années après la parution de *Paragraphe*, il rejoindra les Pelletier, Grignon, Roy, dans une condamnation sans équivoque du vers libre, ou libéré. Le vers libre, dans les années trente, c'est Alain Grandbois, mais on n'en sait rien puisque ses poèmes ont paru à l'autre bout du monde, à Hankéou, en 1934 ; c'est, au premier chef, Saint-Denys-Garneau, dont les *Regards et jeux dans l'espace* sont publiés en 1937. Alfred DesRochers n'a pas parlé du recueil de Saint-Denys-Garneau, mais on sait que plusieurs de ses confrères l'ont traité sans aménité. Or, selon Roland Bourneuf, les réserves de la critique portent, pour l'essentiel, sur « le fameux vers libre ». « C'est en définitive, écrit-il, autour de ce foyer que se regroupent les reproches ou du moins les restrictions, qui portent donc sur un point somme toute secondaire. » S'agit-il vraiment d'un point secondaire ? Et si l'on entend bien les clameurs de refus provoquées par le vers libre tel que le pratique Saint-Denys-Garneau, ne peut-on pas soupçonner que cette innovation formelle dérange profondément l'ordre des choses, bien au-delà de ce que pouvait recevoir la critique de l'époque, fût-ce la plus avancée, la plus libre, fût-ce celle d'Alfred DesRochers ?

Le discours critique qui convient à l'expérience poétique des *Regards et jeux dans l'espace*, c'est ailleurs que nous le trouverons, dans une petite revue fondée en 1934 par Robert Charbonneau et Paul Beaulieu, *la Relève*. Ce discours n'est pas plus riche, plus complexe, que celui d'un DesRochers, voire d'un Pelletier ou d'un Louis Dantin ; il naît dans un autre lieu, où se font d'autres cheminements. Les grands débats qui agitent la critique littéraire de l'époque ne trouvent, dans *la Relève*, aucun écho ; et la littérature canadienne-française même, comme projet d'ensemble, n'y reçoit qu'une attention distraite. On y écrira de brefs articles sur des écrivains d'ici, Claude-Henri Grignon, Jeanne l'Archevêque-Duguay, Félix-Antoine Savard, mais la très grande majorité des auteurs étudiés seront européens ou américains : Emily Brontë, Ibsen, Mauriac, Bernanos, Eugénie de Guérin, Dostoïevski, Claudel, Péguy, Alphonse de Châteaubriant, Bloy, Elizabeth Browning, Chesterton, Daniel-Rops, O'Neill, Gide, Katherine Mansfield, Francis Jammes, Henri Ghéon. Et encore, quand on parle de ces auteurs, on ne les traite pas comme des écrivains, sur le terrain esthétique, mais on reçoit leurs livres comme des messages d'une importance vitale. À *la Relève*, on lit pour vivre ; on va aux œuvres dont on a besoin pour découvrir ou confirmer un projet d'existence, personnel et collectif, auquel la littérature demeure constamment soumise. Dira-t-on que cette subordination de l'esthétique à ce que j'ai appelé le message reproduit, sous des couleurs différentes, la fonction traditionnellement assignée à la littérature par la critique canadienne-française ? C'est tout le contraire : car le rapport entre la vie et littérature institué par *la Relève* implique que la littérature elle-même devient vie, qu'elle se voit attribuer les fonctions et les exigences de la vie.

Ce sont l'intimité et la nécessité de ce rapport, plutôt que des considérations théoriques comme celles que nous avons lues chez DesRochers,

qui vont transformer le discours critique. Sans doute, on a toujours lu pour vivre ; et Placide Gaboury a pu définir l'œuvre de Louis Dantin comme une « critique d'identification », par laquelle le commentateur se projette dans l'œuvre et reçoit de celle-ci un réconfort, ou l'éluclaidation de ce qu'il vit lui-même, de ce qu'il est. Ce qui se passe de nouveau, à *la Relève*, c'est que le vivre s'y conçoit comme essentiellement problématique, toujours en avance sur le texte qui le fixe un moment, toujours appelé par un autre mot. Dans son « Monologue fantaisiste sur le mot », publié dans *la Relève* en 1937, Saint-Denys-Garneau écrit : « Je me suis éveillé en face du monde des mots. J'ai entendu l'appel des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. Il m'a fallu les combler, les nourrir de moi-même. » Il y a donc cette double insuffisance : du mot qui n'est rien sans moi, de moi qui n'arrive pas à le combler, et cette insuffisance relance le vivre et l'écrire, à l'infini.

Pour mesurer la distance entre le discours critique dominant et celui qui s'élabore à *la Relève*, souvenons-nous de la façon dont Louis Dantin parlait de la beauté, splendeur ajoutée à l'« objet », et lisons le petit article que Robert Élie écrit, en 1937, sur *Regards et jeux dans l'espace*. Voici, d'abord, quelques lignes de l'introduction.

Un livre de choix est un livre vrai, authentique parce que par lui nous faisons une reconnaissance particulière. Et j'ai la conviction que *Regards et Jeux dans l'espace* est un de ces livres.

Il faut suivre le voyageur, s'assurer de ses paroles. C'est sa façon de voir, de capter la lumière qui nous porte au delà des apparences, et c'est, en retour, ce qu'il nous signifie de cet au-delà qui devrait nous arrêter.

Le livre de Saint-Denys-Garneau est véritablement un lieu merveilleux où le paysage est fait de ces choses de notre monde, mais découvertes, et où le ciel est comme le reflet de ce qui est substantiel, comme l'appel du réel qui rejoint les exigences du cœur et de l'intelligence.

La vision est juste lorsque l'âme, seule, l'achève.

Ce texte peut sembler vague, flou ; un lecteur d'aujourd'hui le trouvera peut-être même dépassé, relevant d'une esthétique spiritualiste à la Charles du Bos qui aurait fait long feu depuis quelques lunes. Deux idées s'y expriment, toutefois, qui méritent d'être examinées parce qu'elles sont radicalement étrangères à la pensée d'un Dantin, d'un Pelletier, ou même d'un Alfred DesRochers. La première est celle de mouvement, de cheminement, d'aventure, d'historicité personnelle : celle du lecteur (« nous faisons une reconnaissance particulière ») comme celle du poète (« suivre le voyageur »). Robert Élie écrit plus loin : « Nous sommes situés et nous allons où l'esprit s'aventure. Ici la lumière est vive, mais froide. Là, pourtant, le chant se fait plus enveloppant, le paysage plus abondant ; il ne nous ouvre plus à l'abstrait, mais au mouvement même de l'âme qui doit se résoudre en nous, dans sa vérité faisant appel au poème inexprimé... » Ainsi, le poète est celui qui s'en va à la recherche de quelque chose, de quelque chose qui est en lui-même, qui



est lui-même et qui est le monde. La poésie n'est pas contemplation, elle est action.

La deuxième idée nouvelle qui oriente le texte de Robert Élie est celle de l'« au delà des apparences », de cette analogie universelle ou de ces correspondances, pour parler « baudelairien », qui mettent en présence « l'humble événement, la fable si l'on veut, et l'intemporel ». À ce propos d'ailleurs, Élie citera Baudelaire : l'« étoile problématique » dont parle Saint-Denys-Garneau et qui est la poésie même ou ce qui lui donne sens, « luit, dit-il, sur une terre lointaine que Baudelaire appelait "Là-bas", mais à laquelle d'autres ne donnent même pas ces étranges noms. Dans l'admirable *Portrait* il y a cette indication péremptoire : "là". De ce poème dépouillé le "là" surgit pour indiquer quelle exigence commande l'art de tout le volume. » En somme, le langage, dans le poème, n'a plus pour fonction de dire le réel, de l'ornier, de l'embellir, mais, comme l'enfant dont parle Saint-Denys-Garneau, « il déplace toutes choses » ; il dé-range, il dé-centre ; il ne cesse pas de dire que « la vraie vie est ailleurs ».

Ces deux idées : historicité (mouvement, action) et analogie (déplacement), dans lesquelles on aura facilement reconnu les thèmes majeurs de la « modernité » telle qu'elle s'est intitulée dans la deuxième partie du dix-neuvième siècle, ont-elles un rapport avec le vers libre ? Robert Élie n'écrit qu'une petite phrase, en forme d'interrogation, à propos de la forme adoptée par Saint-Denys-Garneau : « Vers libre, dit-on, oui, mais n'est-ce pas : libre parce qu'il peut être plus esclave de la vision et mieux possédé par le poète ? » C'est dire que le « vers libre » est une forme nécessaire, la seule qui convienne à cette « vision » qui, on l'a vu, consiste à voir « au delà », à s'aventurer « au delà ». Sur le pourquoi et le comment de cette convenance, Robert Élie ne dit rien ; et c'est sans doute parce que, dans le lieu où il parle, la question ne se pose pas, non plus que celle de l'hermétisme à laquelle on l'associe généralement. Cette question n'est évidemment pas de simple technique littéraire, et si le critique engageait la discussion sur ce plan il rejoindrait les tenants de la versification traditionnelle sur le terrain où ils se tiennent, et qu'ils tiennent solidement. En fait, le « vers libre » s'oppose moins au « vers régulier » qu'il n'est la manifestation — pas la seule, mais la plus scandaleuse dans le monde littéraire des années trente — d'un autre rapport au langage, impliquant une autre vision du monde. Le poète selon Dantin et DesRochers est appelé à se rendre maître d'une forme, qu'il transforme peu ou prou en lui imposant sa marque personnelle ; le poète selon Robert Élie doit inventer la sienne, et la disposition de ses mots sur la page rend compte du risque qu'il prend à chacune de ses interventions dans le langage, du caractère essentiellement non-fini ou in-fini de son discours. « La vision est juste, écrit Élie, lorsque l'âme, seule, l'achève. » Or « l'âme » est précisément ce qui n'achève pas, ne maîtrise pas, mais ouvre le mot aux inépuisables rapports de l'analogie. La poésie ainsi entendue, dans son historicité et son ouverture analogique, échappe évidemment aux valeurs qu'invoquait Louis Dantin pour refuser le « vers libre » : ordre, mesure, intelligibilité, respect des « distinctions essentielles des choses » et du « sens reconnu des mots », « succession ordonnée,

mesurée» de sons verbaux. À ces valeurs, il suffit d'opposer l'«inconnu» rimbaldien, qui aspire toute la poésie moderne, pour constater que nous sommes en présence de visions du monde profondément différentes.

Cette «vision», cependant, appartient-elle aux seuls Robert Élie et Saint-Denys-Garneau, ou peut-on l'attribuer à *la Relève* dans son ensemble? Les politicologues, sociologues et critiques littéraires qui ont fait l'analyse idéologique de la revue, André-J. Bélanger, Jean-Charles Falardeau, Jacques Pelletier, Denis Monière, nous parlent principalement d'autre chose. Tout en soulignant que l'attitude de *la Relève* «ne peut être qualifiée tout simplement» de «petite-bourgeoise», que son idéologie se distinguait «radicalement de celle de l'élite traditionnelle», notamment par un manque d'intérêt tout à fait net pour le «retour à la terre», Jacques Pelletier y décèle «une vision du monde théocentrique et hiérarchisée» et une tendance à l'abstraction qui la maintient, dit-il, «en marge du réel». Ce diagnostic, confirmé par les autres analystes, paraît difficilement réfutable. L'option corporatiste de *la Relève*, sa défense de la petite propriété, la façon toute spiritualiste qu'elle a de parler de la Crise et de la Révolution, ses fréquents recours à l'armature thomiste et aux encycliques papales, sont des faits d'époque, qui n'invitent pas à parler de rupture. Mais cette cueillette de thèmes ne dit pas tout, et ne dit peut-être pas l'essentiel. Il suffit de lire quelques articles de *la Relève*, avec une oreille sensible aux déplacements de sens qui se produisent dans le vocabulaire général, pour y entendre un «son de cloche» tout à fait différent de celui qui domine dans les autres publications des années trente. Paul Beaulieu, Claude Hurtubise, Jean Le Moine, Robert Élie, ne se réfèrent pas au thomisme et aux encycliques de la même façon que le Père Papin Archambault; l'idée qu'ils se font de la propriété, du corporatisme, ne ressemble que superficiellement à celle qui a cours au *Devoir* ou à *l'Action nationale*. Il faut prendre en compte, ici, les relations suivies que les principaux collaborateurs de *la Relève* ont entretenues avec les artisans du «renouveau catholique français», les Péguy, Claudel, Bernanos, Maritain, Mounier; ce compagnonnage ne fait pas d'eux des révolutionnaires purs et durs, associés à la cause prolétarienne, comme en rêvent les sociologues, mais il leur permet — au delà des naïvetés, des simplifications, des réductions inévitables — d'entrer dans un langage où les risques de l'histoire, la collective et la personnelle, s'éprouvent hors des assurances de l'idéologie dominante. Observons, en particulier, comment ils parlent du catholicisme — et Dieu sait qu'ils en parlent souvent: c'est par là, par leur fidélité catholique hautement affichée, qu'ils se rattachent à la tradition canadienne-française; c'est par là aussi, en insérant dans le catholicisme officiel les valeurs de l'expérience intérieure, qu'ils échappent aux contraintes de cette tradition, au point qu'entre le discours catholique d'un Lionel Groulx, par exemple, et celui de *la Relève* il n'existe plus guère de points communs. Le premier se propose comme le garant d'un ordre; le deuxième, que nous avons lu dans le texte de Robert Élie, se veut épiphanie, discours d'un monde qui se découvre inachevé.

Ainsi Monseigneur Camille Roy avait raison de s'inquiéter: les conceptions littéraires et la vision du monde qu'il défendait depuis trente ans

seraient, durant les années trente, mises en cause comme elles ne l'avaient jamais été auparavant. Mais le principal danger ne viendrait pas des clameurs, des excès de pensée et de langage d'un Bernard, d'un Grignon, d'un Pelletier, d'un DesRochers. *La Relève*, c'est le loup dans la bergerie.

Gilles MARCOTTE  
*Université de Montréal*