

Le peintre Saint-Denys Garneau

François Hébert

Volume 40, Number 4 (238), August 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60675ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hébert, F. (1998). Le peintre Saint-Denys Garneau. *Liberté*, 40(4), 4-24.

FRANÇOIS HÉBERT

LE PEINTRE SAINT-DENYS GARNEAU

On a lu et relu le poète Saint-Denys Garneau, et on l'a disséqué, parfois même ébranché comme s'il ne s'était pas assez ébranché lui-même... Mais ses tableaux, s'y est-on intéressé? Il est vrai que son œuvre peint n'était guère accessible; il l'est maintenant, en partie, grâce à de récentes expositions et grâce à la belle édition chez Fides de *Regards et jeux dans l'espace*, préfacée par Anne Hébert et comprenant trente-cinq œuvres, des huiles surtout et de petit format, mais aussi des aquarelles et des pastels. Georges Cartier écrit, dans *L'Action universitaire*, en 1953, avoir vu un *Christ en croix* et des études de nus; d'autres œuvres existent sans doute, que nous ne connaissons pas, dans des collections privées.

Pourquoi s'intéresser à ces tableaux? D'abord, bien sûr, parce qu'ils sont de lui: Saint-Denys Garneau, bien qu'il n'en ait paraphé qu'une demi-douzaine. Ils jettent une lumière neuve sur ses écrits; inversement, ceux-ci permettent de mieux lire ses tableaux. Mais encore, parce qu'ils sont beaux. À tout le moins, ils ont leur beauté. Ils n'ont peut-être pas le poli de certaines œuvres de l'époque que l'on voit dans les musées (je veux dire dans les villes qui ont des musées qui s'intéressent à l'art d'ici). Saint-Denys Garneau est assurément plus qu'un peintre du dimanche et moins qu'un peintre à temps plein; ça ne l'empêche pas d'être inspiré, de chercher, de trouver des

choses, d'en abandonner, de recommencer, bref de vivre en peinture de façon tout à fait authentique.

Je me contenterai ici¹ de présenter le dossier, de suggérer des pistes. S'il y a quelque chose que je voudrais voir ressortir de mes propos, de ma promenade buissonnière dans son univers, c'est que Saint-Denys Garneau est relativement heureux en peinture. Il l'est nettement moins dans ses poèmes.

Il n'exposera qu'une fois, à ma connaissance, et un seul tableau, intitulé *Ciel d'automne*, à l'exposition du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal, du 18 mars au 11 avril 1937. Moment fatidique: il vient de publier ses poèmes et la critique est mitigée, et cela le plonge ou le maintient dans la longue et profonde mélancolie que l'on sait. Saint-Denys Garneau a connu au moins quatre peintres: il a suivi un stage à l'atelier de Jori Smith et Jean Palardy, avec lesquels il ira peindre en Charlevoix; John Lyman est une connaissance, une autorité respectée; enfin, Louis Muhlstock est son ami, peint comme lui des ruelles et des sous-bois.

Quelles œuvres picturales se font ici dans les années trente? Surtout des paysages. Encore ceux, d'un impressionnisme romantique, de Cullen, qui meurt en 1934, et de Suzor-Coté, qui meurt en 1937. Il y a les villages de Charlevoix si bien cernés et transfigurés par Clarence Gagnon, qui déplorait, comme Saint-Denys Garneau, la laideur des maisons modernes, ces «boîtes d'allumettes». Il y a les grands ciels nicolétains de Rodolphe Duguay, dont Saint-Denys Garneau a diversement apprécié l'exposition au Bouquin, à Québec, en 1934. Et il y a les

1. Très légèrement remanié, ce texte a d'abord été présenté au 13^e Colloque des écrivains organisé par l'Académie des lettres du Québec, à Montréal, le 14 octobre 1995; il a également été lu à la Fondation des amis de Saint-Denys Garneau (1997) et à la Fondation culturelle du collège Brébeuf (1998). Mes remerciements à Jean-Guy Pilon, à Jean Royer et à Madeleine Préclaire.

premiers tableaux, sertis de jaunes riches et de rouges incandescents, de René Richard, qui sortait alors du bois, était sur le point de se marier et de s'installer à Baie-Saint-Paul. Perspicace, Saint-Denys Garneau voit dans l'œuvre de Lyman les signes avant-coureurs de l'abstraction dans la peinture canadienne; par contre, il est injuste à l'égard de Marc-Aurèle Fortin, à qui il affirme vouloir «botter le derrière» en même temps qu'au médiocre Paul Caron.

Il y aurait à parler aussi du groupe canadien des Sept, lequel faisait parler de lui depuis 1920 avec ses lacs et ses épinettes, et surtout de Holgate et de Jackson qui ont été remarqués par Saint-Denys Garneau; ce dernier ne suivra cependant pas l'exemple. Il n'aime pas la manière ondulatoire de Jackson, sa stylistique par trop systématique. Saint-Denys Garneau a tout du peintre *québécois*, du moins selon la définition qu'en donne Guy Boulizon², lequel peintre témoigne surtout d'une nature humanisée, avec ses granges, ses églises, ses champs cultivés, ses sucreries; en effet, les toiles de Saint-Denys Garneau, tout en étant très attentives à la nature, abondent en maisons, cultures, jardins, vergers, haies, chemins, ponts, cabanons, clôtures. L'inspiration vient évidemment surtout des environs de Sainte-Catherine.

Mais c'est déjà l'époque des paquebots et des grues et des palans rouges et noirs et des fumées et des tramways d'Adrien Hébert, et des scènes de ville des peintres juifs, des Bercovitch, Borenstein, Heimlich et autres. Pendant ce temps, le jeune Borduas fait encore ce qu'Ozias Leduc lui dit de faire, c'est-à-dire du symbolisme, et le jeune Pellan est à Paris et fait ses gammes avec Picasso, mais n'avait donné jusqu'alors que des paysages, qui ne lui auraient sans doute pas valu, à eux seuls, sa réputation.

Avec qui Saint-Denys Garneau avait-il des affinités? Il y aurait peut-être à regarder du côté d'un Jack Beder,

2. Dans *Le Paysage dans la peinture au Québec*, éditions Marcel Broquet, Laprairie, 1984.

ou de certains peintres dits de la Montée Saint-Michel: je pense au coup d'œil (à l'occasion...) d'un Jean-Paul Pépin, je pense surtout aux paysages hésitants et touchants, pleins de douceur, d'un Narcisse Poirier, avant qu'il ne trouve (ou ne la perde?) sa voie dans les natures mortes, paysages dont ceux de Saint-Denys Garneau se rapprochent le plus, encore que Poirier ait plus de métier, mais plus de mièvrerie aussi, moins d'intelligence et moins de curiosité³.

Saint-Denys Garneau est également historien de l'art et critique d'art. Il a lu *L'Histoire de l'Art* d'Élie Faure⁴ et s'intéresse beaucoup aux formes. Sauf une page sur Rembrandt et quelques vagues incursions dans d'autres périodes ou cultures (il y a deux ou trois allusions au Moyen Âge, lequel lui plaît parce que c'était une époque où les gens étaient «simples», répétait-on en ces années-là à la suite du philosophe chrétien Jacques Maritain et de l'architecte de Saint-Benoît-du-Lac, dom Bellot), son

3. Je nuancerais aujourd'hui ce jugement, d'accord en cela avec le regretté Jean Éthier-Blais qui me fit remarquer que j'étais injuste pour Poirier. J'ai vu de ce dernier un somptueux paysage d'hiver exposé au Musée du Québec, placé entre un Gagnon et un Suzor-Coté, et qui les éclipsait tous deux. Une fois n'est évidemment pas coutume; et il faut aussi reconnaître que l'impressionnisme commençait à dater...

4. Jean-Jacques Pauvert, 2 t., Paris, 1964 [1909-1935]. Il aura surtout été impressionné par le programme général de la dernière section de *L'Histoire de l'Art*, à savoir «L'esprit des formes», comme on en jugera d'après les titres des parties: «Le grand rythme; Les empreintes; L'acrobate, image de Dieu; La recherche de l'absolu; Poésie de la connaissance; Le clavier; Divagations pédagogiques; Puissance de l'idole; Impuissance du gendarme; Utilisation de la mort...»; il aura été sollicité aussi par des détails précis, par exemple par la définition de l'art dans la présentation, Faure exploitant les notions d'équilibre et d'impondérable, ainsi sans doute que par la collection de tableaux ou de sculptures reproduits dans les premières pages du livre et montrant des personnages assis (scribes égyptiens, madones ou bouddhas), menant tout droit, peut-on supposer, au célèbre vers: «Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise»...

musée imaginaire est surtout fait de la peinture européenne depuis 1880. Il en prend et il en laisse.

Il dit aimer le cubisme pour son intelligence, mais lui trouve des dangers: «En se dématérialisant jusqu'à l'abstraction, il advint pour l'art une perte de contact avec la réalité concrète, en quoi l'homme, qui n'est pas ange, est fortement menacé, matière après tout de la peinture. La forme en vint à perdre sa valeur de signe, et acquit une valeur autonome. On construit des édifices picturaux, on établit un ordre entre les formes et non plus entre les éléments vivants de la réalité.»

Quant à Seurat, il est «clair», «décoratif» et «froid», et Saint-Denys Garneau en a contre l'impressionnisme tombé dans l'excès et devenu «science photographique». En passant: science ou art, la photographie? Il devrait le savoir, lui qui fut aussi photographe, l'hiver, quand il faisait trop froid pour tenir les pinceaux. Georges Cartier parle en 1953 de ses photographies «très nombreuses et très artistiques (*sic*)». Les photos semblent avoir disparu.

Saint-Denys Garneau aime Bonnard, mais non Gauguin dont il a pourtant, parfois, la sauvagerie, dans ses roux, ses orangés. Autrement, c'est un doux. Cartier encore: «Saint-Denys Garneau excelle surtout à peindre les teintes atténuées, et ses huiles prennent ainsi l'aspect de pastels.» Mais notre peintre n'aime pas Monet avec ce qu'il appelle sa «joliesse». Et Modigliani est «sale» et «plat». Jugements d'occasion auxquels il ne faut peut-être pas accorder trop d'importance.

Il est contre l'académisme et il nomme souvent, pour le fustiger, Coburn dont les chevaux sont bien faits mais distillent l'ennui. Il est contre ce qu'il appelle le «décoratif» et cite Jackson dont tout l'art, argue-t-il, consiste à prendre une forme naturelle et à l'exagérer, puis à la répercuter dans les autres formes du tableau. Saint-Denys Garneau est plus sensible à l'œuvre de Holgate, à la composition et à l'authenticité de son univers. Et à

l'œuvre de David Milne, à qui il consacre un long article, en qui il voit un visionnaire.

Lui déplaisent donc, en général, les fabricateurs et les formalistes. Saint-Denys Garneau défend une vision axée sur *la liberté*, engagée mais non embrigadée, et axée sur *le métaphysique*, mais au sens large et non pas seulement sur le système chrétien: l'art sacré d'un Ozias Leduc et le symbolisme moralisateur qui l'accompagne, très peu pour lui.

Globalement, il dit avoir trouvé, dans les expositions qu'il a visitées, «sauf exceptions, un complet défaut de joie, une absence totale de jeu. Quels tristes enfants que ces peintres qui ne savent pas jouer! Quelle absence de lumière dans tout cela!» On relira *Regards et jeux dans l'espace* pour retrouver les mêmes notions (jeu, joie, enfance, lumière...) et mieux apprécier les connotations qu'il leur donne. Dans sa propre peinture, Saint-Denys Garneau se voudra lumineux, vif, joyeux, clair.

Deux peintres en particulier se partagent son affection: Renoir, qui est joie, transparence et commerce de l'âme et de la matière, «fleur et chair fleurie», comme il le dit si bien; et Cézanne, aux antipodes, qui est la solitude incarnée, qui est l'attention et l'angoisse. Mais sa palette, sinon son cœur, se gardera assez des deux influences: sa peinture n'aura pas la lumière intérieure, stratifiée, chercheuse et coupante, pierreuse de l'Aixoise; et elle ne veut pas non plus tout à fait, ou ne peut pas, voir comme Renoir l'eau du soleil laisser son or tiède sur la peau de femmes capiteuses.

Deux choses comptent: *le jeu* d'une part, qui est l'intelligence du peintre, sa liberté et son sens de la composition, et *la clarté* d'autre part, plutôt que la lumière, une clarté douce, où s'exprime le sentiment, comme celle qu'il retrouve dans les pastels de Berthe Des Clayes, dans les «édifices chatoyants en joyeuses couleurs et tout en rondeurs» d'André Biéler, ou dans l'atmosphère des tableaux

de Robert Pilot, atmosphère faite, selon lui, de «tendresse», «sensibilité», «discrétion», «subtilité», «délicatesse».

Il y a aussi en Saint-Denys Garneau un théoricien averti. «Suis allé peindre, écrit-il dans son *Journal*, voici ce qui s'est passé.» Et notre sémiologue autodidacte, non moins roué et naïf tout à la fois qu'un phénoménologue patenté comme Bachelard, de développer son système de la création, de la communication et de la signification picturale, qu'il fait reposer sur la relation réciproque entre le regard et le paysage, sur la détermination de l'un par l'autre, et sur le fait que l'œuvre constitue justement le lieu de cette rencontre, configuration qu'il appelle poétiquement «l'habitation du paysage».

Autrement dit :

Il y a trois lieux d'habitation. Il y a, objectif, ce paysage extérieur où ma vision s'étend et s'établit, reine. (...) Mais par cette prise de possession elle le ramène à l'intérieur de moi où l'élément constant passe de l'objectif au subjectif, et où le regard passe du paysage habité à l'habitation du paysage. (...) Le paysage donné me sollicite; en tant qu'informe il est sollicité par moi: j'ai pour lui une sollicitude. Et voici le troisième point d'habitation, l'emplacement sur la toile pour l'habitation du nouveau venu. Là sera le fruit de l'union et le corps devra contenir sensiblement l'âme.

Le corps, c'est-à-dire le paysage; l'âme est la vision. Et l'œuvre est l'enfant de ce mariage, plus alchimique (gnostique?) que catholique (au sens moral restreint), comme l'image pour Bachelard est le lieu de rencontre du subjectif et de l'objectif. L'esprit qui préside à l'œuvre tient «pour moitié de la main qui va du peintre à la toile et pour moitié de l'œil qui fait le va-et-vient entre le paysage et le peintre». Création et sens sont de tels trajets hermétiques entre des pôles, entre des sens, entre des gens et des choses. Exactement comme l'enfant saute de

roche en roche, dans le poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace*, lequel constitue son art poétique. Le peintre se définit par sa motilité; il est message comme Hermès, comme le vif-argent. Il ressemble à l'air, sinon au feu, élément dont Bachelard s'occupe justement de faire la psychanalyse en 1938.

Voyons sa peinture. Il n'y a pas beaucoup d'intérieurs dans ses tableaux; je n'en ai vu que deux. Une esquisse de femme à la fenêtre dans un cas; dans l'autre, intitulé *La chambre au soulier*, on voit un lit défait et une porte entrebâillée, au pied de laquelle on a posé une vieille chaussure noire pour que la porte ne se referme pas seule, chaussure dont l'avant est recourbé, plié par l'usage: une drôle de chaussure en somme et presque une chaussure drôle. S'il savait être aussi sérieux que la mort, et même un peu plus, n'oublions pas que Saint-Denys Garneau avait aussi un bon sens de l'humour.

Se retournera-t-il dans sa tombe — son ultime «réduit» — si je cite ici Heidegger parlant à Fribourg, en 1935 (précisément au moment où Saint-Denys Garneau peint), des fameux souliers de Van Gogh (dans sa toile de 1887)? «Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure, dit Heidegger, est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affirmée la lente et opiniâtre foulée.» La peinture de Saint-Denys Garneau n'est pas la même, sa chaussure n'a pas cette pesanteur terrienne qu'aimait le philosophe allemand, que décortique le baroque Jacques Derrida dans *La Vérité en peinture* et que ridiculise le romancier autrichien Thomas Bernhard dans ses *Maîtres anciens*. Sinon la maladresse du débutant, sa chaussure dit plutôt une vivacité et une fugacité, le mouvement passé et le mouvement imminent, le pas perdu et le pied qui reviendra bientôt dans la chaussure, béante comme un trou de mémoire, dont le lacet traîne vers le bas et s'effiloche.

La lecture de poèmes comme «Accompagnement» ou «L'avenir nous met en retard» confère une valeur emblé-

matique à ce soulier à cause du lien évident qu'il entretient avec son contenu, le pied, absent du tableau, parti déjeuner avec son maître (ou son serviteur?). On pense aussi au poème inquiétant et drôle à la fois «Poids et mesures», qui abonde en trous, de ces trous que nos pieds ouvrent sous nos pas et dans lesquels nous devrions descendre plus souvent, «la tête la première», précise Saint-Denys Garneau, car, ajoute-t-il, «cela peut libérer de mesurer le monde à pied, pied à pied.» En n'oubliant pas que ce sont aussi les pieds qui font marcher les poèmes, même dans les vers libres et apparemment improvisés. Et dans «Après tant et tant de fatigue», on peut voir une allusion directe au soulier du tableau. J'en extrais les quatre vers suivants, que je raboute :

*Mes souliers
Sont sous mon lit doucement.
(...)
Simplement et bonnement
Comme on s'en irait au ciel.*

Sans même bouger, voilà où l'espiègle soulier nous mène : soit qu'on tombe les yeux grand ouverts dans le trou noir qu'il a creusé sous le lit, soit qu'on s'en sorte par le haut en s'élevant dans l'air comme un ange...

Les êtres humains sont rares dans ses tableaux : il y a bien une scène de fenaison sur fond de ciel opaque, turquoise, et cette *Liseuse* à la robe rose, absorbée dans sa lecture au point que son visage a perdu ses traits, dont le livre se trouve au centre de la toile, au croisement de l'horizon, sur lequel sont posés ses bras, et de l'axe formé par une jambe stylisée, simple support vertical. Est-elle assise ou pas ? Elle a l'air de léviter sur son ombre, elle est en équilibre précaire, ni assise, ni debout, mais comme suspendue, lisante et heureuse. Seule avec, pour ainsi dire, celui qui la regarde lire... peut-être bien les poèmes

qu'il a lui-même écrits? Et leur solitude à tous deux est parfaite, ou leur sollicitude réciproque.

L'abstraction le tente-t-elle? Voici sa vision, presque abstraite, d'un ciel d'octobre 1938 et que n'eût pas renié un Jean-Paul Lemieux: «Le ciel est par bandes; une bande de nuages en bas, plate, d'une seule étendue grise, argentée, ourlée de lumière. Puis une bande d'un beau bleu lumineux, puis une bande de flocons blancs. Pour finir, c'est du bleu foncé qui pâlit encore en redescendant au nord.» Inversement, on pourrait être tenté de lire dans ses poèmes des tableaux abstraits, par exemple de voir des Pellan dans ses jeux d'enfant ou d'entrevoir le Borduas des *Compositions* (33, 49, 69...) dans un vers comme «tout est en trous et en morceaux». Il est des mots qui valent mille images...

«Je doute, parce que j'ignore l'amour, et je prends des chemins abstraits», écrit-il à Robert Élie, le 13 février 1940. Mais Saint-Denys Garneau se méfie énormément de sa tendance à l'abstraction, plus manifeste dans ses poèmes que dans ses toiles: sur les traces de Reverdy, le poète est cubiste, mais le peintre ne s'est pas aventuré jusque-là, demeure prudemment fidèle à l'apparence des choses (arbres, maisons, lacs...). En juillet 1940, il écrit à Claude Hurtubise: «Jusqu'à quel point un art peut-il s'appliquer (...) à cette logique des formes sans glisser vers la spéculation, vers une spéculation stérile, un raffinement exsangue? (...) Remède: l'intégrité de l'artiste, son indépendance vis-à-vis des théories et des influences, la profondeur de sa vision du réel.» Profondeur appuyée sur les apparences, intériorité respectueuse des choses, du monde extérieur... L'audace formelle n'est pas son fort; il y serait peut-être venu et on rêve à un Saint-Denys Garneau rencontrant Borduas et à leur dialogue...

Si l'on fait exception de son souci de la composition, qui ne suffit évidemment pas à faire de lui un peintre abstrait, il lui arrivera une fois, dans ses tableaux, d'être

vraiment tenté par l'abstraction, et par le surréalisme peut-être, plus ou moins consciemment sans doute, et presque de voir le monde avec les yeux d'un Paul Klee. C'est dans sa toile *L'Allée*, que je crois être de 1936, sorte de damier de sentiers aux couleurs vives, aléatoirement piqué d'arbres-poteaux. La perspective est tordue et on voit que la géométrie le travaille et que *les choses s'en vont*, le paysage réel en l'occurrence.

Il est à Oka, en avril 1936, d'où il envoie à André Laurendeau son projet de texte pour *La Relève* sur les paysages qu'il appelle « métaphysiques » (certainement pas au sens de Chirico, de Morandi...). Et peut-être vient-il de peindre précisément cette toile-là, *L'Allée*, sauf qu'il aura remplacé l'homme dont il est question dans sa lettre par un arbre, un de plus, mais différent et comme humain de par sa seule différence, un arbre dont on ne voit pas la cime, plus fort et au galbe torsadé, incongru parmi les autres, qui sont des poteaux, voire des barreaux, certains sombres, certains transparents. Écoutons-le :

Appuyé contre le bord de ma fenêtre je regardais cet étrange paysage. Sous mes yeux ces angles et ces carrés ; puis les hampes unies des arbres, une poursuite de mâtues parallèles au long d'une allée trop longue qu'on ne peut embrasser d'un seul regard, et où passe un homme dans une solitude extraordinaire, dans un isolement incommensurable de sa forme par rapport à toutes ces droites impitoyables, entre les barres rigoureuses, parallèles, de cette prison transparente, le long d'une allée qui ne trouve pas solution dans une courbe, ou son recommencement au tournant, mais une épouvantable continuité à l'infini de par sa rectitude. (...) Ce qui m'a frappé dans ce paysage, c'est la résidence hors de lui de sa réalité. (...) Ce paysage consiste tout entier en des plans ; en des plans même qui ne sont pas liés à la matière, à une masse qui nous présente une surface, mais pour la plupart des plans immatériels,

dont la réalité dans l'espace est amorcée seulement par des angles, des parallèles (...) jeux de plans qui se coupent, qui se répondent, dont la présence extraordinairement intense semble diviser l'air, l'espace.

Texte vertigineux, kafkaïen, abyssal même! Mais Saint-Denys Garneau restera prudemment sur le bord de la falaise, restera toujours en deçà d'un formalisme susceptible de le couper de ses chères choses, de son *pays* (au sens avare et païen du terme, celui de Claude-Henri Grignon peut-être) et de ses arbres, lacs, sentes, ombres. On se souvient du poème où il y a des ormes dans un champ et qui font de l'ombre, «bonnement»; cette ombre est «pour les bêtes», précise le poète, mais on ne sent guère la nuance péjorative, on se sent même des affinités avec ces bêtes, simples et calmes comme les bons vieux ruminants d'Horatio Walker. Mais en même temps, comment ne pas sentir sourdre l'angoisse? «Ils ne parlent pas», ajoute Saint-Denys Garneau à propos de ces ormes (faut-il entendre: ces hommes?). C'est son autoportrait en négatif, il est l'empêchement personnifié. Lui, il parle, mais ça ne veut rien dire; eux n'ont pas ce problème. Lui, il est tout sauf simple (la parole complique, mime et redouble la nature, dédouble). Il est tout sauf calme, sauf stable — tout en déplorant son immobilité et en rêvant de danse... Et tout ira, bien sûr, «de gris en plus noir».

Saint-Denys Garneau est essentiellement un paysagiste: paysages blêmes d'hiver, multicolores d'automne, îles, arbres en plein soleil ou à contre-jour, foins, cimes, saules, lacs, sous-bois, petites maisons colorées, et encore des arbres, des rouges, des jaunes, des olivâtres, des pointus et des ronds, plats ou en relief, des troncs nus ou des feuillages touffus, des arbres aux bras qui retombent ou qui suivent le vent ou qui lèvent dans le ciel leur plainte muette. Sauf quelques cours et ruelles attenant au domicile familial de Westmount, auxquelles se résume sa

vision de la ville et rappelant les vues de la rue Sainte-Famille de Muhlstock, tels sont les sujets de notre peintre.

Sans doute peint-il sur le motif pour être plus près des choses, lesquelles il voudrait prendre dans ses bras. C'est son genre. Ou bien il voudrait que les choses le prennent, lui, dans les leurs, le bercent. C'est égal, c'est l'amour à la de Saint-Denys: radical, innocent et divin, mutuel et total, ou impuissant. De Sainte-Catherine, en août 1935, il en parle longuement, magnifiquement, à Hurtubise:

Depuis trois jours, il fait un temps splendide; la lumière est merveilleuse. Je ne sais si c'est à cause de dispositions passagères, mais il me semble que la lumière est beaucoup plus belle à partir de la fin de juillet. J'adore la lumière du printemps et celle des mois d'août et septembre. Elle est maintenant d'une incomparable clarté. (...) Je vais cet après-midi essayer de peindre. Seulement, je me sens très timide. Quand les feuillages sont si beaux, comment faire quelque chose qui s'en approche? À côté de toutes ces divines transparences, toute notre pâte paraît bien terne. J'aime de plus en plus les contre-jours, à cause de la transparence qu'y prennent les feuillages et de la lumière qui les pénètre et qu'à travers eux on tente de rejoindre de l'autre côté. (...) Je me croyais mort; et voilà que l'illusion me prend encore que je trouverai peut-être en moi l'œil intérieur qui saura retenir ces choses.

Retenez: «retenir»... Grand jeu! Saint-Denys Garneau ressemble à ce sujet créateur dont Maritain disait, en 1938, dans *Situation de la poésie*, qu'il «apprivoise les choses en les appelant du nom de ses amours, et qui fait avec elles un paradis. Elles ne lui disent leur nom qu'en énigme, il entre dans leurs jeux, les yeux bandés, il joue avec elles à la vie et à la mort.»

On peut suivre, dans son *Journal* et sa correspondance, les jalons de l'itinéraire du peintre. Dès 1928, il

envoie des aquarelles à son amie Françoise Charest, et il lui confie ceci : « Je lis, je peins, je dessine, j'écris, je fume, je fais des marches (...). Je rêve; je suis un peu philosophe, beaucoup poète, très artiste. » Il a seize ans et le vent de la jeunesse dans les voiles; il est libre comme l'air, comme Rimbaud, en moins polisson. Fut-il un « enfant piégé », surprotégé et miné par sa famille immédiate, par sa mère surtout, comme le prétend son cousin, le peintre Antoine Prévost? Mais autrement, eût-il écrit, peint, réfléchi si bien? Les parents idéaux n'existent pas.

Il a des moments de jubilation. « Mon cher vieux, écrit-il du manoir de Sainte-Catherine, en 1932, à son ami François, je sors de la peinture et t'écris en attendant d'y rentrer. J'ai les ongles multicolores. Je saute de pots à tubes et de tubes à pots. J'erre entre tables, chaises, paysages, châssis de fenêtres. » Il a vingt ans.

De Baie-Saint-Paul, l'année suivante, se disant « peintre de son état et un peu poète », à Jean Le Moyne il envoie quelques cocoricos :

Je suis enragé de peinture, et ce qui est heureux, je suis en veine. Je sors de très bonne heure de ma tanière et vais respirer l'air frais le matin, voir des levers de soleil et barbouiller à la lumière subtile et fraîche des matins clairs. Un vrai claironnement de foi, ces matins, une victoire du jour sur les ténèbres, une apothéose, le soleil radieux, ses rayons jaillissant clairs comme le chant du coq. J'ai réussi trois choses : une toile, un fusain, une aquarelle, chacun avec son caractère, l'une paisible et un peu lourde, une fin de jour; l'autre rythmique, extrêmement rythmique, forte en lignes et en modelés; l'autre fraîche, un peu immatérielle. (...) Et cet après-midi un petit croquis d'une maison-restaurant que désirait tacitement une bonne femme et que je fis pour lui faire plaisir. (...) Mon fusain ressemble, sur un papier jaune vaguement, à une étude de paysage par quelque ancien maître. Je l'aime beaucoup.

J'espère que cela te plaira. Je te réserverai, parmi mes œuvres qui s'annoncent nombreuses si ma veine continue, quelque chose à ton goût.

Son huile, *Paysage de Saint-Urbain*, date-t-elle de ce séjour? C'est un tableau bien équilibré, en quatre plans: au premier, des foins dorés; ensuite, des champs cultivés et, disséminées, de jolies petites maisons, pas folkloriques du tout mais cubiques, ludiques; puis, à gauche, un mamelon montagneux typique de la région, et, à droite, s'éloignant dans les teintes violettes, les lointains de Charlevoix; enfin, le ciel, occupant tout le tiers supérieur du tableau, ce qui est beaucoup chez lui, un ciel bleu pâle dans lequel traînent ou flottent de frêles nuages gris. Vers le centre et comme au bout du chemin qui sinue entre les maisons, il y a une espèce de silhouette noire, arbre ou personnage, bizarre.

En 1934, sa peinture «va bien», écrit-il à Hurtubise: «Je travaille assez régulièrement et j'apprends chaque jour quelque chose. J'améliore surtout ma couleur, et je garde au premier plan le souci de la composition.» Et à Le Moyne, le 3 mars: «J'ai fait une toile que je n'ai pas aussi bien terminée que je l'avais commencée: j'étais trop fatigué. J'ai fait hier un bon portrait au fusain. J'ai une autre toile sur le métier. J'ai trois ou quatre portraits en vue. J'en ferai un ce matin. Tu vois que je ne suis pas inactif.» De quelles œuvres parle-t-il? Impossible de le savoir: ses tableaux ne sont jamais situés ni datés. Peut-être la découverte de nouvelles lettres nous aidera-t-elle à déterminer les coordonnées de certaines œuvres, et ensuite à déceler une évolution dans son travail. Quoi qu'il en soit, jamais il n'a un tel enthousiasme dans ni devant ses poèmes. La joie, c'est la peinture; les mots, c'est l'angoisse.

De la joie à l'exaltation, il n'y a qu'un pas. Plus bas, dans la même lettre à Le Moyne:

Quand j'ai recommencé à fumer, après la semaine d'abrutissement que je venais de passer, j'ai été pris d'une surabondance douloureuse et énervante, un vrai débordement. Je t'aurais écrit si je n'avais été si pris par ma peinture. Pendant que je peignais, j'avais l'esprit en ébullition, des parties de romans policiers se construisaient d'elles-mêmes dans mon cerveau, je sentais se classer des lectures plus ou moins récentes, mes jugements se formaient sur telle ou telle œuvre; je voyais clair même où je ne regardais pas.

Étonnante méthode, distraite et hallucinée: il peint des collines et des arbres en se racontant des histoires policières! Et s'il voit où il ne regarde pas, n'est-il pas aveugle devant ce qu'il regarde? Sans doute, et sans doute cela est-il banal: quel peintre n'est pas aveugle, quel peintre ne peint pas précisément pour voir, comme on danse faute d'espace? L'opacité est naturelle, les choses sont là et n'attendent que cela, d'être percées, d'être faites transparentes et habitables.

Ainsi, les choses, c'est le but et c'est l'obstacle. Il confie quelque part: «La nature (...) je suis penché sur elle comme sur un gouffre qui me donne le vertige.» Tombera, tombera pas? Entre tables, chaises, paysages et fenêtres: le mot clé, c'est toujours *entre*. La vie est ce gouffre et le salut consiste à se faire léger pour passer outre, léger comme l'air, frais comme le matin et transparent comme une aile. La vie est une telle danse, mais malaisée, car la vie est aussi un tel gouffre.

Et il y a des fois où ça ne va pas, même chez le peintre. De Québec, le 5 juin 1935, il écrit à Le Moyne:

J'ai fait une toile, hier commencée, mal terminée, comme c'est mon habitude. Le malheur des irréguliers comme moi, c'est qu'ils n'ont pas de repos et que leur activité est stérile pour une grande part. Au lieu d'être tendus à rejoindre un

objet et d'avancer à sa poursuite, ils font un bond puis perdent pied et perdent la plupart du temps à tâcher de se rejoindre eux-mêmes.

«Ils font un bond puis perdent pied»: on en est toujours réduit à sauter de roche en roche, en quête de l'impondérable (improbable?) équilibre, comme dans le poème liminaire de son recueil. Tout de même, il travaille très fort: «Depuis mon arrivée ici [à Sainte-Catherine], écrit-il à Le Moyne, mes pinceaux ne dérougissent pas. Cela prend tellement de mon temps et de mes forces que je ne réussis à faire presque rien d'autre, ni lire, ni écrire, ou à peu près. (...) Après cinq heures de peinture, d'attention tendue, je me trouve complètement vidé.» Il n'écrit à peu près rien; or nous sommes le 9 septembre 1936 et il va faire imprimer ses poèmes dans quelques mois. Il va donc publier des poèmes plus ou moins récents, relativement anciens, et il n'a pas la tête à ça. Il va publier ses poèmes de la main gauche, si l'on peut dire, la droite tenant le pinceau.

Depuis ses treize ans, depuis son incursion du 6 décembre 1925 dans l'ère jurassique avec son poème rimé et humoristique «Le dinosaure» et qu'il a lui-même illustré, il faisait de la poésie, mais ses œuvres de jeunesse sont des exercices plus ou moins sentimentaux et livresques, inspirés de Baudelaire, Verlaine, Péguy. Ces études ne valent que par ce qu'elles augurent, préparent, c'est-à-dire l'opuscule du printemps 1937 (et les poèmes retrouvés), après quoi sa veine poétique se tarit assez vite.

«Rien en moi de stable sur quoi appuyer une direction complète», écrit-il à Élie dans une formulation pour le moins branlante, en juin 1937. On sait sa langueur durant les années suivantes, la dépression, l'ennui, le désespoir, les fuites, l'attente de Dieu — non pas sans doute au sens actif que lui donne Simone Weil, mais une attente passive, résignée, mécontente, un brin maso-

chiste. Devant l'immense Dieu dont, semble-t-il, ne cesse de lui parler Le Moyne, les bras lui tombent et il se recroqueville dans son âme. Il cède au noir en lui, participe même à sa propre momification spirituelle. Il ne croit plus à son salut par l'art; et il ne croit peut-être même plus en Dieu, sinon de façon velléitaire, convenue, comme un prisonnier n'a d'autre choix que de croire aux murs de sa prison.

Avec ça qu'il a un cœur fragile: il le sait et comment cela ne le troublerait-il pas, ne le déprimerait-il pas, lui le sportif, l'amant de la nature, le bon vivant, le coureur de jupons? Or il ne se ménage pas, joue au tennis, boit, fume, chasse, pêche, rame et coupe du bois: c'est sa réponse, inutile et saine, à la mort qui vient.

Un lundi du printemps de 1938, il écrit à Hurtubise qu'il est allé peindre: «L'endroit où je me trouvais ressemble étrangement à la Baie-Saint-Paul (...). Un des plus beaux déploiements de montagnes qu'on puisse voir. Cet après-midi je commencerai une autre toile. Demain, je terminerai ma première.» Il continue de croire aux couleurs. Même si elles sont parfois ternes, comme dans *L'Arbre solitaire*, sorte d'autoportrait où l'on voit, sous un ciel blafard, un champ bosselé par un amalgame de foin jauni et de neige sale; un reste de clôture sinue vers le coin supérieur gauche, où grelotte un arbre dénudé, et c'est bien lui, cet arbre tassé là, c'est Saint-Denys Garneau lui-même, on l'aura reconnu, tassé dans le coin supérieur gauche, les bras en l'air, affolés, dans l'air raréfié du tableau.

Autres heures sombres du peintre, le 30 mai 1938, dont il parle à Le Moyne: «La nature splendide par ces beaux jours ne me dit rien. J'ai peine à la regarder.» Reste l'adjectif *splendide*: le peintre reconnaît que s'il va mal, lui, personnellement, il ne s'ensuit pas nécessairement que le paysage objectif doive pleurer avec lui. Les choses et lui, c'est deux. C'est dans la même lettre qu'il a cette

formule littéralement et ironiquement verbeuse (avec ses trois verbes, à propos du Verbe en personne), phrase majestueuse et d'une pauvreté désolante à la fois: «J'essaie d'espérer aimer Dieu. C'est lointain à n'en plus finir.» Ces propos sont d'une beauté tragique, à ne savoir qu'en faire, comme un paysage justement, comme un fait, comme un roman de Réjean Ducharme, comme les choses mêmes, distantes et qui nous narguent, et nous disent quelque chose comme: on ne possède rien, on est pauvre, on est nu, nul et non venu en ce monde...

L'autobiographie de Saint-Denys Garneau tient en peu de mots: «C'est un peintre qui promène ce qu'il est parmi ce qu'il y a.» Aurait-il lu *Être et Avoir* de Gabriel Marcel, paru en 1935? Mais son minimalisme intérieur, qui est tout sauf pusillanime, est moins un système philosophique ou une esthétique, moins une sorte d'*arte povera* avant l'heure, qu'une humilité, voire qu'une indigence profondément ressentie, qu'une angoisse et une douleur, qu'une pauvreté native et vaguement mironienne déjà⁵.

En 1939, l'inspiration est ténue: «Je me promène et les paysages n'ont pas plus qu'auparavant pour moi de force émouvante. L'aurore boréale se déploie sans briser mon indifférence. Mais si je ressens encore un léger choc à voir que l'adoration qu'on croyait qui allait monter et se mêler à ces jeux crève aussitôt et ennuie, je ne recherche plus cette exaltation factice.» L'art, factice? C'est lui qui le dit, qui le veut. Il ne peindra plus d'arbres, sinon ces troncs gris et rachitiques, alignés comme des forçats et qui ont l'air de pinceaux désœuvrés piqués dans un pay-

5. Se trouvant au colloque de l'Académie lors de la lecture de cette communication, Miron, crayon et bout de papier en main, me demanda à la fin de la séance de lui répéter la phrase en question, m'écouta l'œil pétillant, nota la phrase, afficha son fameux sourire (savant et ingénu à la fois, défiant et généreux, ironique et affectueux), la lut, la relut, puis se prononça: «Aïe, c'est pas mal bon, ça!». S'imaginait-il que je croyais qu'il venait tout juste de découvrir cette phrase-là?

sage décomposé et décoloré. L'échec précède désormais l'effort.

Non seulement désespère-t-il de sa manière, mais il lui arrive de désespérer de sa matière: «Les montagnes du nord (...) c'est un pays pauvre et mince. Ça n'est pas opulent. C'est une bête au poil mince et charnu.» Mais il désespère bellement, car il a encore de la verve, et il a encore l'œil, et en cela est encore peintre — en quelque sorte. Toute la lettre datée du printemps 1936 à Claude Hurtubise serait à citer: c'est véritablement de la peinture en littérature.

Il est très tard pour lui quand il écrit à Élie le 13 avril 1940: «J'éprouve un manque de continuité. Une succession de moments, de lieux divers impossibles à soutenir ni à relier. (...) Et si ma vie est trop saccagée, j'y renonce, à l'harmonie, à voir l'unité faite ou son ombre, son évocation, pourvu que je subsiste, je veux dire que je sois capable du ciel.» Mais comment peut-on du même souffle renoncer à l'harmonie et accéder à un ciel? Subsister, est-ce se sanctifier?

Il en était là dans sa vie intérieure, ou dans sa mort intérieure, quand sa vie réelle lui a été enlevée, sauf les pans imaginaires que nous nous disputons: ses poèmes et ses tableaux. La mort du corps du peintre a donné à la mort dans l'âme du même un caractère définitif que celle-ci n'avait peut-être pas. Et toutes ses œuvres demeurent, par la force des choses, des œuvres de jeunesse. L'œuvre de Saint-Denys Garneau finit ainsi dans cette décevante discontinuité; elle aurait pu continuer à commencer.

Saint-Denys Garneau était encore un peu grandiloquent à dix-neuf ans, en 1931, mais il a peut-être dit l'essentiel, sa douleur devant le beau, dans une lettre à Laurendeau:

Ainsi tu ne peux imaginer l'angoisse que j'éprouve à voir quelque chose de beau. La jouissance que j'en ai est gâtée

par cette sensation que cela passe, à jamais, et que je ne pourrai jamais revoir cela, ni surtout ressentir ce que je ressens. J'ai vu, l'autre soir, le plus merveilleux coucher de soleil, et j'en ai souffert horriblement. J'aurais voulu, je ne pouvais m'empêcher de vouloir en fixer chaque phase. Et voilà pourquoi je fais de la peinture et de la poésie. Je cherche à fixer des bribes de ma vie qui passe. Je me suis souvent demandé comment je pourrais rendre cette fuite. C'est la musique qui serait plus apte à la représenter.

On peut en rester là, se laisser sur une telle note, ou encore dans un ciel de Saint-Denys Garneau et de Sainte-Catherine-de-Fossambault, du côté de la décharge, un jour d'octobre 1937:

Du violet flotte: c'est tout l'air. Dans le champ, petites épinettes vertes isolées. Alentour est le bois, sans consistance, sans dure présence, seulement flottant là comme un voile plus dense, gris, vert et violet, où se dessinent à peine quelques troncs plus foncés (...). Cela se repose et n'attend rien. Cela passe, mais cela ne passe pas. C'est fini mais cela a été. Il faut croire que cela reste à jamais.