

POÉSIE ET IRONIE
CHEZ JEAN-AUBERT LORANGER, SAINT-DENYS GARNEAU, ROLAND GIGUÈRE ET
JACQUES BRAULT

par
Thomas Mainguy
Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade de
Ph. D. en langue et littérature françaises

Août 2013

© Thomas Mainguy, 2013

*À la mémoire de
Thérèse, Jean et Roland*

Résumé

Cette thèse prend pour objet l'ironie dans la poésie québécoise du XX^e siècle, plus particulièrement dans les œuvres de Jean-Aubert Loranger, Hector de Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Jacques Brault. S'il est clair que les impératifs patriotiques du romantisme canadien-français ont favorisé un lyrisme qui rehaussait la matière épique, cette thèse vise cependant à démontrer que la poésie québécoise fait aussi place à un autre romantisme, dont l'ironie est la clé de lecture. Il ne s'agit pas de l'ironie rhétorique, mais plutôt de celle découlant de la philosophie romantique allemande, c'est-à-dire une ironie qui définit moins un procédé discursif qu'un mode d'appréhension du monde basé sur l'étonnement et le scepticisme. C'est ce double mouvement qui est mis à profit dans la poésie de Loranger, Saint-Denys Garneau, Giguère et Brault. Fidèle à l'étymon grec *eîron* (celui qui interroge), leur ironie questionne les évidences et les valeurs établies, en commençant par celles de la poésie. Celle-ci est constamment mise à distance, principalement par un travail autoréflexif ainsi que par le recours à des formes comme le conte et la fable, qui sont sujet au ludisme, à l'humour et à la légèreté. Mais l'ironie ne vise pas que la poésie en tant que telle. Elle s'applique également au monde et aux clichés qui le rendent artificiel. Elle est de plus dirigée contre le poète et le « je », alors perçus comme des constructions dont il faut se méfier. Par ailleurs, l'ironie met subtilement en valeur une forme de tendresse à l'égard des objets qu'elle raille. Son détachement ne verse donc pas dans le dégoût ou l'amertume.

Cette thèse est divisée en cinq chapitres. Le premier, d'ordre introductif, propose de relire le romantisme en retraçant l'esprit critique qui prend la forme d'une ironie métaphysique. C'est cette ironie que nous examinons et détaillons dans les quatre autres chapitres, consacrés aux œuvres de Loranger, Garneau, Giguère et Brault. Cette séquence chronologique permet d'apprécier la cohérence d'ensemble du corpus. Elle met en lumière un esprit de légèreté et une éthique de la distance qui jouent un rôle décisif dans la modernité poétique québécoise.

Abstract

This dissertation deals with irony in twentieth-century Québécois literature, more specifically in the works of Jean-Aubert Loranger, Hector de Saint-Denys Garneau, Roland Giguère, and Jacques Brault. Although it is clear that the patriotic imperatives of French-Canadian romanticism favoured a form of lyricism that enhanced the epic material, this dissertation aims to show that Québécois poetry also includes another romanticism, best understood through irony. The irony in question is not rhetorical; rather it derives from German romantic philosophy in the sense that it defines itself less as a figure of speech than as a mode of understanding the world through astonishment and scepticism. This double pull – toward astonishment and toward scepticism – is precisely what the poems of Loranger, Saint-Denys Garneau, Giguère, and Brault explore. In accordance with the Greek etymon *eîron* (the one who questions), the irony they use questions obvious facts and established values, starting with those related to poetry itself. By adopting a self-reflexive position and by turning to other forms like the tale and the fable, both subject to playfulness, humour and levity, the writers always keep a distance from poetry. But poetry is not the sole target of their irony. It also aims at reality and the clichés that make reality artificial. It is, in addition, directed at the poet himself and the poetic “I”, both perceived as suspicious constructions. Nevertheless, their irony subtly displays a certain tenderness towards what it derides. Thus, its detachment does not give way to any feeling of disgust or bitterness.

This dissertation is divided into five chapters. The first one intends, in an introductory way, to reread romanticism by focusing on the critical spirit of poetry, which takes the form of a metaphysical irony. This specific type of irony is what is closely examined in the next four chapters, dedicated respectively to the works of Loranger, Garneau, Giguère, and Brault. Such a chronological structure highlights the overall coherence of the corpus; it also sheds light on a spirit of levity and an ethics of distance that play a decisive role in the Québécois poetic modernity.

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur, Michel Biron, qui fut également, si j'ose dire, mon maître pendant cinq ans. Il n'est pas du type absent. Sa présence et sa disponibilité ont été au contraire une source de confiance et de motivation. Lecteur efficace et attentif, ses interrogations, ses remarques et ses conseils ont grandement contribué à la réalisation de ma recherche, mais surtout à en parfaire les promesses.

J'aimerais aussi remercier Mme Isabelle Daunais qui m'a permis, en m'intégrant à son groupe de recherche (TSAR), de fréquenter la pensée des romanciers. Je me suis initié avec plaisir et curiosité à cet univers différent de celui où ma thèse m'amenait quotidiennement. C'est d'ailleurs un collègue du TSAR, Renaud Roussel, qui a gentiment accepté de traduire le résumé de ma thèse en anglais. Je lui en suis reconnaissant.

Je remercie mes parents, Lise et Marc, qui durant toutes mes études universitaires, cette thèse en est l'aboutissement, m'ont témoigné de leur soutien, de leur intérêt et, plus encore, de leur fierté envers ce que j'accomplissais. Ma dette envers vous est grande ; tout autant l'amour que je vous porte. Un deuxième merci à ma mère, cette brave linguiste qui a révisé l'ensemble des pages qui suivent.

Je remercie mes compagnons d'échappée cycliste, qui ont partagé avec moi leur roue et bien plus : Paule, François, Philippe, Max et Lou-Anne, vous m'avez tiré quand je roulais sur les jantes.

La présence d'amis a compensé, lorsqu'il le fallait, la solitude de la thèse. Je pourrais en nommer plusieurs, en commençant par Antoine, Catherine et Florence, mais je saluerai ceux qui, plus ou moins en même temps que moi, faisaient leur doctorat : Anne-Renée, Bernabé, Élodie, Julien, Katerine, Mélanie et Nicola. Je réserve un salut particulier à Daniel, ami cher et de longue date, avec qui, dans les creux de nos thèses, sombres comme les vallées d'Écosse, j'entrevois une distillerie de whisky où nous allions, bonnement, nous restaurer.

Sans mon amoureuse, Émilie, je n'aurais pas trouvé « l'équilibre impondérable » nécessaire pour aller au bout de cette randonnée. Merci de m'avoir accompagné à chaque petit pas.

Cette thèse a été rendue possible grâce au financement du Conseil de recherche en science humaine du Canada (CRSH), du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FRQSC) et de la Faculté des Arts de l'Université McGill. J'ai également bénéficié, pendant deux ans, d'un bureau dans la « salle d'étude des doctorants » à la bibliothèque des humanités et des sciences sociales de McGill.

Liste des abréviations

- A* Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* (1920), dans *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004.
- P* Jean-Aubert Loranger, *Poèmes* (1922), dans *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004.
- Œ* Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque des lettres québécoises), 1971. Comprendant *Regards et jeux dans l'espace* (1937) et le *Journal* (1954).
- LA* Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, Montréal, Éditions HMH (Constantes), 1967.
- AP* Roland Giguère, *L'âge de la parole*, Montréal, Typo (Poésie), 1991 [1965].
- MAF* Roland Giguère, *La main au feu*, Montréal, Typo (Poésie), 1987 [1973].
- FVF* Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, 1988 [1978].
- M* Jacques Brault, *Mémoire* (1965), dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît (Ovale), 2000.
- PM* Jacques Brault, *La poésie ce matin* (1971), dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît (Ovale), 2000.
- EA* Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable* (1975), dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît (Ovale), 2000.
- PQC* Jacques Brault, *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975.
- TFP* Jacques Brault, *Trois fois passera* précédé de *Jour et nuit*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981.
- MF* Jacques Brault, *Moments fragiles* (1984), dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît (Ovale), 2000.
- IPC* Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemin* (1990), dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît (Ovale), 2000.
- BO* Jacques Brault, *Au bras des ombres*, Montréal, Arfuyen — Le Noroît, 1997.
- AR* Jacques Brault, *L'artisan*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Remerciements	iv
Liste des abréviations	vi
Introduction	1
POÉSIE ET IRONIE. LES PRÉMICES ROMANTIQUES	11
Romantismes et ironie	12
Romantismes canadien-français ?	22
Une ironie métaphysique	34
JEAN-AUBERT LORANGER. LA FUMÉE DU POÈME	43
L'ironie autour de 1920	44
L'unanimité et la différence	57
L'art de confondre	66
L'art de mourir	81
Le dégrisement	95
HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU. L'ASYMPTOTE DU POÈME	103
Garneau et le romantisme	104
Être en le niant	109
L'ironie du jeu et le jeu de l'ironie	120
L'ironie comme nécessité éthique	124
Au seuil de l'harmonie	127
Une révolution copernicienne	132
Tirer profit de la faille	139
Se localiser	145
Détachement	155
ROLAND GIGUÈRE ET COMPAGNIE. LA FANTAISIE DU POÈME	163
Une aisance de mouvement	164
Arborescence et étalement	170
Humour et ironie	179
À la barrière de l'être	190
Recours à la fantaisie	197
JACQUES BRAULT. LE SOURIRE DU POÈME	211
Ce qui naît du parjure	212
Double présence	219
L'invitation au rire	226
Bouffonnerie	237
La fête et l'étonnement	247
Déjouer la souffrance	256
Conclusion	268
Bibliographie	279

Introduction

Une question posée, il y a de ça quelques années, par la revue *L'inconvénient* a fourni à notre réflexion sur l'ironie dans la poésie québécoise quelque chose comme un leitmotiv¹. La question était la suivante : la littérature québécoise est-elle incurablement romantique ? C'est l'adverbe qui nous a fait réagir, puisqu'il invite à concevoir le romantisme comme une maladie, possiblement congénitale chez les écrivains du Québec. Cette interprétation rejoint d'une certaine manière celle d'Yvon Rivard qui, dans un essai datant de 1988, avoue avec un brin de malice suivre une cure pour « se soigner² » du mal romantique. Ce mal tiendrait à la préférence de l'écrivain pour l'imaginaire et le langage. Il prendrait par conséquent la forme d'un rejet du monde concret, des choses immédiates. Une nostalgie de la communion primordiale entre l'homme et le cosmos en serait par ailleurs la cause : « nous devons nous libérer [de ce romantisme] sous peine de disparaître, emportés par ce vaste mouvement nostalgique, régressif, qui nous ramène constamment au commencement

¹ Voir *L'inconvénient*, n° 30 (août 2007).

² Yvon Rivard, « Confession d'un romantique repentant », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1993, p. 11.

du monde, au bout du monde, à la recherche de l'unité perdue, de la perfection originelle³ », écrivait encore Rivard.

Est-ce là l'unique manière de sentir et de penser l'existence à laquelle le romantisme dispose ? Ce dernier engage-t-il nécessairement un rapport évasif au monde ? Comment expliquer que de nombreux textes poétiques québécois, parmi les meilleurs et les plus originaux, soient marqués eux aussi par le souci de revenir au monde ? De quoi procède le besoin de se « déromantiser » par le biais d'une ironie aussi efficace que discrète ? Voilà les premières questions que nous nous posons en retour, non sans nous remémorer la riche tradition que le mouvement romantique a fondée et qui influence l'ensemble de la modernité. En considérant certains des poètes phares de la tradition romantique française, Baudelaire et Nerval, par exemple, on constate rapidement que le refus de la réalité au profit d'abstractions chimériques ne convient ni à la philosophie, ni à la poétique qui sous-tendent leurs œuvres. Il semble en vérité qu'on puisse rapporter le mal que décrit Rivard à « la maladie romantique par excellence⁴ », à savoir la mélancolie. Dès l'émergence du romantisme, cependant, l'écrivain a conscience que la prise en charge des états saturniens par la littérature donne souvent lieu à une forme de complaisance, de « pose⁵ », en sorte que la mélancolie se trouve, à bien des égards, combattue par la mise à distance et la raillerie. Autrement dit, le sujet romantique ne fait pas qu'exalter le moi et les privilèges de la poésie, il cherche aussi à les questionner. Ainsi, « [c]e qui disparut du romantisme fut ce qu'il portait en lui de démesure, de pose, son étalage de richesse,

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Philippe Forget et Alain Vaillant, « Mélancolie », dans Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 456.

⁵ *Ibid.*, p. 457.

une trivialité qui s’usa très vite⁶ », selon Hugo Friedrich. L’ironie entre alors en jeu et devient, par le concours de ce romantisme *critique*, une donnée majeure de la poésie moderne, quoique son importance soit souvent négligée, ainsi que le reconnaissait Dominique Combe en revenant sur ses propres travaux⁷.

Dans le cas de la France, cette négligence semble néanmoins relative. Compte tenu de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Corbière et Cros, pour ne fournir qu’une liste abrégée, l’ironie de la tradition poétique française est en vérité un fait assumé et, de surcroît, un penchant esthétique renforcé par de nombreux poètes du XX^e siècle : Apollinaire, Larbaud, Michaux, Queneau, Tardieu, etc. Il en va différemment de la poésie québécoise. Son ironie demeure un héritage peu reconnu et peu étudié, qui plus est si on cherche à l’associer au mouvement romantique. En effet, les représentants les plus notoires du romantisme canadien-français, citons Louis Fréchette, figure du barde national, et Émile Nelligan, incarnation de l’artiste incompris, ont *a priori* peu à voir avec l’ironie. Du romantisme, la critique québécoise retient d’abord la fonction civique que le poète est convié à remplir. À la fin des années soixante, Gilles Marcotte fait écho à cette fonction lorsqu’il envisage l’entreprise de la poésie québécoise moderne. À la lumière des grands « aînés » (le quatuor composé par Garneau, Grandbois, Hébert et Lasnier) et de leurs successeurs (les poètes de l’Hexagone et de *Parti pris*), Marcotte considère que la diversité des démarches met tout de même en évidence la recherche d’un « lieu commun », lequel se fonde sur « le sentiment d’œuvrer à la fondation d’une parole qui prenne en charge

⁶ Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël — Gonthier (Médiations), 1976, p. 31.

⁷ Voir Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n° 111 (2002), p. b5.

les besoins et les désirs de la collectivité⁸. » Sous cet angle, il est clair que la poésie québécoise des années soixante met de l'avant un projet qui rappelle l'essor patriotique de la littérature canadienne-française du XIX^e siècle, malgré l'écart historique. Bien sûr, le poète ne propose plus de fonder la nation sur les mêmes bases : la doctrine catholique fait place à une vision humaniste du monde ; c'est en prévision de l'avenir, et non pas tellement en mémoire du passé, qu'œuvre désormais l'écrivain. On remarque cependant que le poète continue de jouer un rôle sinon prophétique, du moins inspirateur, ainsi que l'a défini le romantisme engagé, ce que le titre du livre de Marcotte, *Le temps des poètes* (1969), laisse entendre.

Dans un essai publié deux décennies plus tard, *L'écologie du réel* (1988), Pierre Nepveu réévalue le projet fondateur de la littérature québécoise contemporaine. Suivant le filon d'une négativité qu'il retrace d'abord chez Saint-Denys Garneau, il « cherch[e] à saisir ce qui, dans ce “commencement”, constitue aussi le commencement d'une fin ; [...] ce qui signifie non pas une négation du “québécois”, mais sa mise en abîme, son épuisement, sa catastrophe créatrice⁹. » Nepveu est ainsi amené à dégager certaines tensions ironiques qui ont servi à étayer notre réflexion, particulièrement celles qui ont trait à ce que François Dumont nomme pour sa part « le *topos* de la discordance, à savoir que l'homme tel qu'on le valorise et l'humanité telle qu'elle est, non seulement ne concordent pas, mais encore que cette incohérence est le seul point de départ possible de la réflexion, de l'action et de la poésie¹⁰. » Dans *L'écologie du réel*, ces tensions visent avant tout à faire voir la complexité de la

⁸ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 12.

⁹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1999 [1988], p. 15-16.

¹⁰ François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1954-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des Lettres québécoises), 1993, p. 118.

littérature de la Révolution tranquille. Elles sont donc envisagées à l'aune du contexte d'émergence de la pensée et des œuvres de l'époque : nationalisme, lutte linguistique, décolonisation, contestation sociale et politique, contre-culture. L'ironie qui s'en dégage culmine dans des formes plus militantes ou polémistes. Elle marque, si l'on peut dire, le point de non-retour du sujet dans sa tentative extrême de refus, de renversement, des conditions historiques, politiques, culturelles et sociales qui déterminent son existence ou plutôt, sa non-existence, « son incapacité à être¹¹ ».

En revanche, l'ironie que nous retraçons au fil de notre étude, sans être détachée complètement de son environnement social, demeure pour l'essentiel appréhendée en tant que phénomène relié à l'intranquillité de la conscience, qui forme en définitive le versant critique de la mélancolie romantique. Cela suppose que la conscience demeure toujours en mouvement et que l'ironie s'apparente à un jeu d'adresse, comme l'exprime ici de façon imagée Vladimir Jankélévitch : « L'ironiste est comme un acrobate qui se livre à des rétablissements vertigineux au bord de la crédulité et ne tient, en bon funambule, que par la précision de ses réflexes et par le mouvement¹². » Le principe de Proust stipulant que « [l]à où la vie emmure, l'intelligence perce une issue¹³ » touche également au fondement de cette ironie. Les poètes ironistes de notre corpus font tous honneur à une telle intelligence, qui n'est pas platement raisonnante et discursive, mais pleine d'inventivité et d'explosivité, à l'instar du *Witz* romantique, « sorte d'énergie vitale d'essence spirituelle, à la fois “animus” et “anima”¹⁴ ».

¹¹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 16.

¹² Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion (Champs), 1964, p. 59.

¹³ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard (folio), 1990, p. 212.

¹⁴ René Bourgeois, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de M^{me} de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 19.

Jacques Blais faisait état de cette agilité ironique dans *De l'Ordre et de l'Aventure* (1975), alors qu'il analysait *Regards et jeux dans l'espace*. Il est d'ailleurs le premier à avoir consacré une étude significative à l'ironie garnélienne, identifiant au passage « quelques prédécesseurs de Garneau » sur ce plan, sans pourtant mentionner Loranger. Réfléchissant sur la période qui va de 1934 à 1944, il remarque : « Les écrivains québécois comprennent alors l'importance de l'examen et de la remise en question¹⁵. » Nous suivons Blais, mais pourvu qu'on reconnaisse que cette nécessité réflexive et autoréflexive de la poésie ne s'impose pas strictement au tournant des années trente. Elle est perceptible dès la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle chez certains poètes, suivant le double mouvement, intelligible et sensible, de l'ironie romantique. Dès lors, une voie poétique s'ouvre qui fait sans contredit « de l'insolite et du merveilleux¹⁶ », pour reprendre les mots de Blais, les adjuvants d'une ironie et d'un humour que Loranger, Garneau, Giguère et Brault mettent chacun à leur main. Nous désirons en ce sens définir la parenté de ces quatre poètes à partir de l'ironie qu'ils pratiquent. Elle nous invite à voir autrement la poésie québécoise, en repensant par exemple son romantisme, lequel, pour reprendre les mots de Blanchot, forme « une protestation contre la turbulence géniale¹⁷ », car « la poésie [romantique] ne veut plus être une spontanéité naturelle, mais seulement et absolument conscience¹⁸. »

Notre lecture de la poésie québécoise, disons du récit qu'elle configure, prend donc l'ironie comme fil conducteur. Nous insistons sur l'ironie conceptualisée par les

¹⁵ Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des Lettres québécoises), 1975, p. 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷ Maurice Blanchot, « *L'Athenaeum* », dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 519.

¹⁸ *Ibid.*, p. 518.

romantiques allemands, car ils sont les premiers à l'associer d'abord et avant tout à la conscience, ainsi que les propos de Blanchot viennent de le mettre en lumière. Une telle conception n'est pas sans incidence sur la poésie romantique de langue française, contrairement à ce que suggère l'image larmoyante qu'on s'en fait habituellement. On observe au cours du XIX^e siècle une intensification du désenchantement. Partant, une distance de plus en plus marquée définit les rapports du poète avec le monde, le moi et le langage. C'est sans doute par la médiation des Français (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire) que l'ironie d'ordre métaphysique du romantisme, qui percole en outre dans toute la poésie moderne, parvient aux écrivains canadiens-français. Ce legs apparaît de façon plus nette à partir du début du XX^e siècle, ce dont témoignent des poètes comme Édouard Chauvin, Guy Delahaye et Marcel Dugas. Mais leur ironie, comme le remarquait Blais, est surtout « à fleur de poème¹⁹ », affaiblie par un maniérisme qui verse souvent dans la rhétorique clinquante. L'originalité de Loranger, comme celle des trois poètes que nous étudions après lui, repose sur le fait que son ironie adoucit les angles, qu'elle est tempérée au point d'évacuer toute forme d'affectation discursive. Il a en quelque sorte fallu qu'une modernité ostentatoire émerge pour qu'ensuite des voix plus subtiles apparaissent ; des voix qui se distancient non seulement de la tradition romantique la plus naïve, mais aussi de la modernité résolument ardente. Ce sont ces voix mitoyennes, chargées d'une ironie mélancolique, non dépourvues de tendresse et de lyrisme, que font entendre les œuvres de Loranger, Garneau, Giguère et Brault. Notre lecture vise d'abord à faire ressortir la consonance de l'ironie portant ces œuvres, sans gommer leurs singularités esthétiques ; sans prétendre, non plus, que cette ironie relève d'un

¹⁹ Jacques Blais, *De l'Ordre et de l'Aventure*, *op. cit.*, p. 147.

héritage *stricto sensu*, car elle n'est pas extérieure aux poètes, mais profondément intime.

La conscience de la séparation qui est mise en jeu par Loranger dans « Le passeur » dévoile un sentiment de précarité, voire d'inaptitude à être, que répercutent les maladroites feintes de l'écriture. On verra que Loranger répond par cette tactique joueuse à l'absurdité que son expérience du monde lui révèle. Fasciné par les images qui peuplent ses veilles insomniaques, il en vient toutefois à suspecter qu'elles le trompent. Mais suivant le mouvement circulaire si cher à son œuvre, c'est grâce à la poésie que Loranger revient de ses illusions. L'œuvre poétique de Garneau donnera encore plus de poids à cette méfiance à l'endroit des mots et de la poésie, d'où sa forte tendance autoréflexive. Il s'ensuit une « oscillation dialectique²⁰ » qui met en valeur un idéal poétique illustré par le bond, le jeu ou encore l'allègement. Aspirant à une sorte de volatilisation de soi ou à un éclatement des bornes, signes d'une liberté conquise, c'est toutefois au sentiment d'être absent, à côté de soi-même, que Garneau est le plus souvent confronté. L'ironie canalise au demeurant cette sensation d'altérité dans des allégories qui donnent la mesure de l'imagination garnélienne. En ce sens, la poésie de Giguère s'inscrira parfaitement à sa suite, même s'il ne s'agit pas d'une filiation revendiquée, d'une part ; et même si le foisonnement de ses images paraît jurer avec la sécheresse prosaïque du vers de Garneau, d'autre part. Il est pourtant clair qu'une certaine austérité configure aussi de nombreux poèmes de Giguère, ceux-là mêmes qui rendent audible la tonalité tragi-comique de l'être jeté au néant. Il semble que ce soit à la faveur de cette condition extrême que la conscience ironique se mette à fabuler, à générer des histoires où la noirceur des sentiments

²⁰ *Ibid.*, p. 148.

donne à son tour naissance à d'étranges fantaisies. La poésie de Jacques Brault paraîtra quant à elle rassembler les enjeux ironiques mis en évidence par ses trois prédécesseurs. Appelée par le silence, elle ne peut faire autrement que de le trahir pour exister, ce qui entraîne un important mouvement réflexif visant à encadrer l'expression, voire à l'excuser. Ce travail correctif s'assortit en outre à un sentiment de maladresse existentielle qui entraîne le poète à se tourner en dérision. Le poème devient ainsi fréquemment le théâtre d'une bouffonnerie qui conduit le lecteur à rire. En ce sens, l'ironie de Brault constitue un moyen de mettre les souffrances à distance ou de jouer avec elles « comme si c'étaient de simples chansons » (*Œ*, 11), pour reprendre les mots de Garneau.

De Loranger à Brault nous verrons que l'ironie inscrit la poésie québécoise, à tout le moins un pan significatif de celle-ci, à distance de cette « perpétuelle célébration de la vertu, de la passion, du sentiment, de l'enfance, du moi, en un mot de l'innocence²¹ », que résume pour plusieurs le terme romantisme. Elle renvoie au contraire à un épanouissement que les vers d'Eugenio Montale permettent de saisir :

Puisque tu admires ma tendance
à réagir avec humour aux ennuis
quotidiens, j'avoue que, l'âge venu,
quand on touche le fond,
l'ironie est la seule façon
de ne pas laisser surprendre
un visage gris de douleur.
Je me répète : in tristitia hilaris²².

C'est cet âge que font advenir les poésies de Loranger, Saint-Denys Garneau, Giguère et Brault ; un âge qui ne se limite pas à une époque en particulier, mais qui,

²¹ Ces mots sont tirés du descriptif transmis aux auteurs ayant pris part au numéro de *L'inconvénient* précédemment évoqué. C'est Gilles Marcotte qui les cite dans son texte. « Sables mouvants », *L'inconvénient*, n° 30 (août 2007), p. 61.

²² Eugenio Montale, *Journal posthume*, Paris, Gallimard (Du monde entier), 1998, p. 133.

d'une certaine manière, définit l'ensemble de la poésie québécoise ; un âge qui, en ce sens, désigne plus un trait de la conscience qu'une période historique. L'ironie qui en constitue la clé n'est pas la plus spectaculaire. Les poèmes auxquels nous avons affaire ne la valorisent pas tellement en tant que procédé d'écriture. Ils ironisent *malgré tout*, suivant une sorte d'exigence intérieure, comme s'il s'agissait du seul moyen de trouver « l'équilibre impondérable » (*Œ*, 9) entre la foi d'un romantisme « incurable » et la froideur de la lucidité. C'est cette ironie étrange et subtile que nous avons tenu à mettre en lumière.

CHAPITRE I

**POÉSIE ET IRONIE
LES PRÉMICES ROMANTIQUES**

Romantismes et ironie

L'épithète *romantique* est fréquemment utilisée de manière péjorative. Elle signale dans ce cas un état lunaire, ingénu, sentimental ou idéaliste, affilié bien souvent aux figures de l'artiste et du poète. Son emploi dépréciatif paraît en partie tributaire de la « mésinterprétation qu'enferme le terme "romantisme" de manière générale », disent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, mais « sans doute plus qu'ailleurs profonde et tenace en France¹ ». Cette erreur ne serait pas imputable à un écart temporel ; il n'en va pas du romantisme comme de ces réalités qui, en étant trop lointaines à la mémoire, perdent graduellement leur exactitude. Ce sont les romantiques français eux-mêmes qui auraient rompu avec le principe foncier du premier romantisme allemand, c'est-à-dire allier l'art à la philosophie, l'inspiration à la critique. C'est du moins ce que Pierre Schœntjes suggère :

Aussi ne trouve-t-on pas chez Chateaubriand, Hugo ou Lamartine ce mélange particulier de larmes et de sourires, le regard à la fois sévère et compatissant posé sur un même objet, qui fait le propre du romantisme allemand et anglais. On force à peine le tableau lorsqu'on dit que quand Lamartine pleure, il pleure de tout son être et qu'il ne corrige pas l'excès

¹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978, p. 9.

de ses émotions par un regard critique : l'intelligence ne tient pas à distance les sentiments, la raison ne soumet pas les passions².

En admettant que les grandes œuvres du romantisme français furent écrites « dans l'enthousiasme³ », qu'elles furent réglées par un lyrisme qui va parfois jusqu'à exalter la douleur, on comprend que l'ironie n'ait pas trouvé en elles le terreau le plus favorable à son développement. Puisque le parangon du poète demeure encore aujourd'hui marqué par la figure du sujet romantique (marginalité, voyance, complicité avec la nature, hypersensibilité, etc.), une conception répandue de la poésie présente le regard distancié, l'esprit critique et blagueur de l'ironie comme étant mal assortis au travail poétique⁴.

Certains ont donc pris à partie la poésie, alors conçue comme un moteur lyrique, sous prétexte qu'elle encourage une innocence néfaste à la compréhension des réalités tangibles du monde ; compréhension qui, dans le contexte de l'art, nécessite une distance par rapport à la forme et au style. Milan Kundera figure parmi ceux qui satirisent la poésie, du moins une certaine idée de celle-ci, notamment dans le roman *La vie est ailleurs* (1973), où il raille le poète par le biais de son personnage Jaromil, spécimen de « l'âge lyrique » marqué par l'immaturation de la conscience. Sur ce plan, son antipathie à l'endroit du poète fournit un prolongement à la « colère »

² Pierre Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2001, p. 119.

³ *Ibid.* Il faut toutefois nuancer cette opinion. René Bourgeois s'empresse de le faire dans la préface de son ouvrage consacré à l'ironie romantique : « Or, le romantisme français n'est pas essentiellement différent du romantisme allemand. Trop d'études de comparatistes, et de "spécialistes", nous ont habitués à penser ainsi pour que nous n'admettions pas que les différences sont davantage d'ordre quantitatif que d'ordre qualitatif. [...] Donc le romantisme français a dû connaître, sous une forme ou une autre, en partie ou en totalité, ce que les Allemands nomment "romantische Ironie". » (*L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 11.)

⁴ Il faut dire que l'ironie dans la poésie ne fait pas non plus l'unanimité chez les romantiques allemands. C'est la vision de Friedrich Schlegel qui s'est imposée, mais « August Wilhelm Schlegel relègue [pour sa part] l'ironie dans l'antichambre de la poésie : quand la véritable poésie commence, l'ironie doit s'effacer et faire silence. » (Ernst Behler, *Le premier romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France [Perspectives germaniques], 1996, p. 215.)

que nourrissait Witold Gombrowicz envers ce dernier. Le Polonais en exil écrit dans son réquisitoire « Contre les poètes » :

L'artiste, nous l'avons vu, doit d'abord s'exprimer lui-même. Mais, ce faisant, il doit prendre garde que sa façon de dire soit adéquate à sa situation essentielle dans le monde, il doit exprimer non seulement ses rapports avec l'univers, mais encore les rapports entre l'univers et lui. [...] Or, ce qui rend les Poètes importuns et carrément pénibles, ce n'est pas seulement leur piété stérile et sans compensation, le fait de se consacrer corps et âme à la Poésie, mais encore leur politique de l'autruche face à la réalité, car ils la repoussent d'un geste farouche, ils refusent de la voir — et ils se forcent à entrer en transe, à s'éblouir, ils se mettent dans un état dionysiaque qui, loin d'être une force, est une faiblesse⁵.

Aux yeux de Gombrowicz, la faiblesse foncière du poète tiendrait à son incapacité à juger de « sa situation essentielle dans le monde ». Il s'enivrerait de langage et considérerait le monde d'un point de vue égocentrique. Prenant la forme d'une saturation stylistique, cette « politique de l'autruche » est perçue par Gombrowicz comme un signe du manque d'esprit critique de la poésie. L'ironie ne compenserait pas chez elle l'emportement lyrique, ni le magnétisme des images. Le mouvement du poème serait d'un seul bloc, sans le balancement qui permet au regard de s'altérer, d'atteindre une frange de la subjectivité qui soit en quelque sorte détachée du moi — et critique envers celui-ci.

Il convient de mentionner que l'ironie est également considérée impropre à la poésie par quelques-uns de ses promoteurs et théoriciens ; et ce pour les raisons que Gombrowicz déplore. Dans un texte publié en 1901 sous la forme d'un dialogue platonicien, Charles Maurras fait discuter deux personnages, Paul et Pierre, autour du bien-fondé de l'ironie dans la poésie en s'appuyant sur l'exemple d'Heinrich

⁵ Witold Gombrowicz, « Contre les poètes », dans *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 471-472.

Heine — poète ironiste d'origine allemande qui vivait à Paris au milieu du XIX^e siècle. Sous le masque de Pierre, Maurras se prononce en défaveur de l'ironie, alléguant que son usage est contraire à la pureté du chant. Elle entraînerait « une chute directe, brutale, verticale, de la poésie dans la prose⁶ ». « Pas de rupture, pas de heurt, pas de discontinuité⁷ », ajoute-t-il plus loin. La conception maurrasienne de la poésie met ainsi en valeur la continuité du souffle et l'élégance du style. Elle promeut une dignité expressive fondée sur le respect de standards poétiques nobles. Sans nier que la réalité est chargée de paradoxes absurdes, Maurras croit que l'œuvre d'art doit en rendre compte sans compromettre son unité formelle.

La pensée de Maurras porte l'empreinte du néo-classicisme de l'*Action française*, en sorte que son rejet de l'ironie participe plus globalement d'une attitude réactionnaire à l'endroit des dissonances esthétiques introduites au cours de la modernité. Mais en ce qui a trait à la poésie, le rejet de l'ironie n'est pas uniquement imputable à un classicisme borné. Certaines classifications de la théorie et de la critique littéraires en sont aussi responsables. Par exemple, à l'autre bout du siècle, dans son article « Comique et poétique », Jean Cohen déclare ces deux catégories esthétiques incompatibles. Il ne s'agit pas de rabattre l'ironie sur le comique, or le propos de Cohen autorise leur rapprochement : « Le poétique est objet pathétisé parce que totalisé. Le comique est l'inverse. Il est objet dé-pathétisé parce que détotalisé. En lui, deux valeurs contraires coexistent qui se neutralisent mutuellement⁸. » La « dépathétisation » et la « détotalisation » cadrent tout aussi bien avec le travail de l'ironie, si bien que son usage en poésie est indirectement

⁶ Charles Maurras, « Ironie et poésie » (Gazette de France, 12 décembre 1901), [en ligne]. <http://maurras.net/textes/18.html> [site consulté le 9 décembre 2010].

⁷ *Ibid.*

⁸ Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61 (1985), p. 58.

déconseillé dans la mesure où il mettrait la poéticité en péril. En 1995, Cohen jetait toujours un regard suspicieux sur la poésie dite « critique », réitérant la prévalence du lyrisme dans ce domaine particulier de la littérature : « Sans doute, avec l'époque contemporaine, la poésie a changé. On nous assure que depuis Rimbaud elle n'est plus lyrique, mais "critique". Si c'est vrai, la théorie proposée ici se contentera de la poésie lyrique, qu'elle tient pour le genre le plus spécifiquement poétique⁹. »

L'incompatibilité entre la poésie et l'ironie est, redisons-le, foncièrement réfutée par les théoriciens romantiques allemands. Mais elle l'est également par un certain nombre de romantiques français, même si leur point de vue est plus souvent qu'autrement écarté au profit d'une vision lamartinienne ou strictement lyrique. C'est pourquoi il faut garder en tête que le romantisme français est loin d'être simple et uniforme. Il est façonné par des interprétations du monde et des ambitions multiples, souvent contrastées en ce qu'elles proviennent de terreaux culturels variés (Allemagne, France, Italie, Angleterre), non synchronisés dans le temps. Il n'est pas anodin que l'ensemble des travaux de Paul Bénichou sur ce mouvement soit réuni sous un titre où le pluriel brille particulièrement : *Romantismes français*¹⁰. Il convient donc de revenir sur certains éléments qui ont marqué l'avènement de *ces* romantismes en France. Cette diversité permet de comprendre qu'au romantisme ayant versé dans la sensiblerie répond un autre romantisme, qui doit plus qu'il n'y paraît à la tradition philosophique du XVIII^e siècle et à celle du cercle d'Iéna. La poésie qui en est issue possède une double ascendance, rationnelle et passionnelle, ce qui ouvre la voie aux tensions à l'origine de l'ironie poétique.

⁹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, p. 13.

¹⁰ Paul Bénichou, *Romantismes français*, 2 vol., Paris, Gallimard (Quarto), 2004.

Paul Bénichou montre qu'une vision dominante au XVIII^e siècle relègue aux temps immémoriaux la pureté de la Poésie. On conçoit alors « l'histoire de la poésie comme une longue décadence, une descente vers les sujets terrestres et la futilité¹¹. » Certains se résignent à l'idée que soit perdu le langage primordial, celui-là même qui fondait le principe de la grandeur de l'homme, dit encore Bénichou. Ceux-ci se tournent en revanche vers l'idée de progrès. D'autres n'arrivent pas à croire que l'homme marche vers une existence meilleure. Leur nostalgie de l'origine influence fortement la disposition d'esprit qui a marqué l'éclosion de la poésie romantique. On pense bien sûr à Rousseau, qui croit que l'individu corrompt ses mœurs naturelles au contact de la société, mais aussi à Mme de Staël qui note au sujet de la poésie :

Un homme d'un esprit supérieur disait que *la prose était factice, et la poésie naturelle* : en effet, les nations peu civilisées commencent toujours par la poésie, et, dès qu'une passion forte agite l'âme, les hommes les plus vulgaires se servent, à leur insu, d'images et de métaphores ; ils appellent à leur secours la nature extérieure pour exprimer ce qui passe en eux d'inexprimable. Les gens du peuple sont beaucoup plus près d'être poètes que les hommes de bonne compagnie ; car la convenance et le persiflage ne sont propres qu'à servir de bornes, ils ne peuvent rien inspirer¹².

Ce court extrait montre en quoi Mme de Staël, reconnue pour avoir popularisé le terme romantisme et favorisé l'essor du mouvement en France, reformule les idées maîtresses du pré-romantisme énoncées plus haut : poésie comme langage originel, supériorité de l'homme à l'état de nature. À cela s'ajoute le lien profond qui unit la poésie au « sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la Divinité¹³ » et qui redonne à cette forme de langage la puissance sacrée des premiers temps. Le poète apparaît dans ces conditions comme le dépositaire d'une

¹¹ Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français I*, *op. cit.*, p. 103.

¹² Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Charpentier Librairie-Éditeur, 1867, p. 162.

¹³ *Ibid.*, p. 161.

parole aux pouvoirs surnaturels. La vision de Mme de Staël étaye les clichés dont s'est servi la modernité pour combattre un romantisme qui rendrait inapte à affronter le réel. En effet, pour que l'intériorité devienne le théâtre de la communion du sujet avec l'univers, il fallait au poète, selon Mme Staël, « errer par la rêverie dans les régions éthérées, oublier le bruit de la terre en écoutant l'harmonie céleste¹⁴ ».

Sans négliger l'influence d'une telle compréhension de la poésie sur le développement du mouvement romantique, il importe, pour identifier les racines ironiques de la poésie moderne, de souligner le caractère non catégorique du pré-romantisme et du premier romantisme. Tous n'ont pas fait preuve d'un transport égal à celui de Mme de Staël. Partant, le « persiflage » qu'elle déprécie constitue une composante de la pensée et de la pratique littéraires de romantiques de la première heure. L'œuvre de Senancour en fournit un exemple, particulièrement le roman *Obermann* (1804). Adoptant une posture typique du romantisme, celle du sujet pour qui l'expérience conjointe de la nature (paysage) et de la solitude met en branle une quête de soi, Senancour canalise dans son récit épistolaire une inquiétude métaphysique qui laisse peu de place aux enthousiasmes exaltant la toute puissance individuelle. Chez Senancour, dit Bénichou, « la faillite de la Sensibilité entraîne une faillite simultanée de la sanction divine dont l'Homme sensible couronnait son euphorie ; elle implique la menace d'un univers sans signification et sans Dieu¹⁵. » Ouvrant une brèche sur la possibilité d'un tel univers, la pensée de Senancour présente des affinités certaines avec la philosophie romantique allemande, qui postule de son côté le chaos du monde et prône l'ironie pour en saisir la confusion

¹⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹⁵ Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 189.

fondamentale. Ainsi, Obermann prend acte de la relativité de l'existence humaine. Sa conscience est aux prises avec un non-sens troublant :

L'esprit humain trouve toujours à se perdre dans cette liaison des choses effectuées avec leurs conséquences inconnues. Il pourrait imaginer que ces conceptions d'un ordre futur et d'une suite sans borne aux choses présentes n'ont d'autres fondements que la possibilité de leurs suppositions ; qu'elles doivent être comptées parmi les moyens qui retiennent l'homme dans la diversité, dans les oppositions, dans la perpétuelle incertitude, où le plonge la perception incomplète des propriétés et de l'enchaînement des choses¹⁶.

Par l'entremise de son héros, Senancour affiche un parti pris contre l'idée d'un monde totalisé, définitif, ordonné. Il reconnaît le caractère spéculatif, incertain et imparfait du savoir de l'homme, tant du point de vue individuel que collectif. Si le romantisme d'une Mme de Staël ou d'un Chateaubriand réagit à la domination rationaliste des Lumières en privilégiant une approche pieuse et mystique des arts, celui de Senancour annonce l'inquiétude et la désillusion du second romantisme, celui où Hugo médite « [l]a cécité de l'univers, l'immensité sans regard¹⁷ » et où Nerval conçoit « l'épanchement du songe dans la vie réelle » et « l'aspect double¹⁸ » que revêt toute chose à travers le filtre de la folie. L'esprit critique de Senancour s'exerce en outre contre le préjugé esthétique qui rapproche la poésie d'un langage originel et pur : « Il voit dans la poésie, en accord avec la tradition philosophique la plus dédaigneuse, une frivole puissance d'illusion, un "penchant à réaliser des songes, à prendre à la lettre ce qui dans le principe n'était qu'une figure"¹⁹ ». En ce sens, il est clair que, dès les débuts, couve un scepticisme à l'endroit du langage poétique. Il se

¹⁶ Senancour, *Obermann*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1984, p. 180.

¹⁷ Albert Béguin, *Poésie de la présence*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière (Cahiers du Rhône, n° 95), 1957, p. 162.

¹⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 699.

¹⁹ Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 200.

traduit notamment par une ironie qui gagne en ampleur dans les poésies de Baudelaire, de Lautréamont ou de Rimbaud, entre autres, atteignant une force explosive qui ébranle le sens commun et le goût bourgeois en matière de poésie.

Préfiguré par Senancour, le romantisme désenchanté s'affirme surtout à partir de 1830, quand « l'utopie idéologique cède tranquillement le pas à la gestion économique²⁰ », dit Alain Vaillant. En d'autres termes, quand le désir d'idéalité du poète se heurte aux réalités de la vie sociale. Ce contraste violent est exprimé par Théodore de Banville dans la préface aux *Odes funambulesques* (1857) :

Rien n'empêche et ne saurait empêcher l'essor de la Science, de la Poésie, du Génie dans toutes ses manifestations, enfin de ce qui est la vie même de la France. Mais l'existence dans la rue, le côté des choses qui sollicite l'observation superficielle est devenu essentiellement absurde et caricatural²¹.

Cette apparence absurde et caricaturale de la vie quotidienne ne peut faire autrement que d'inciter à l'humour et à l'ironie. Tombé de ses illusions, le poète se fait alors essentiellement critique à l'endroit de lui-même, de son langage et de sa société. La crise de l'expression succédant à la crise sociale et politique se précise déjà dans l'œuvre d'Hugo, ainsi que le rappelle Laurent Jenny :

La rupture d'alliance rhétorique consécutive à la Révolution, en remettant en question les contenus poétiques traditionnels, a fait apparaître l'urgence de donner un statut au non-symbolisé : le rebut, la laideur, les misères. Les formes doivent se transformer pour accueillir toute cette négativité. Des mots roturiers pour des sens grotesques. Des vers enjambants pour des pensées convulsives²².

²⁰ Alain Vaillant, *La crise de la littérature*, Grenoble, ELLUG (Bibliothèque stendhalienne et romantique), 2005, p. 220.

²¹ Théodore de Banville, « Préface », *Odes funambulesques*, dans *Œuvres poétiques complètes*, t. 3, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 12.

²² Laurent Jenny, *La terreur et les signes. Poétique de rupture*, Paris, Gallimard (Les essais), 1982, p. 76.

En ce sens, Hugo prépare clairement la venue de Baudelaire, qui incarne volontiers la mauvaise conscience de son époque en peignant avec plaisir la « laideur morale et physique²³ » de l'homme. Cette nature grossière et burlesque provoque un rire ironique, qui n'est pas seulement une décharge émotionnelle, mais aussi, comme le souligne Patrizia Lombardo, un indice de l'impasse ontologique où l'individu se trouve, car ce « rire vient du choc perpétuel de deux infinis : la misère humaine et la grandeur illimitée de l'être absolu²⁴. » Les contemplant tour à tour et cherchant l'équilibre entre les deux, le poète ironiste pratique un art comparable à celui du Funambule²⁵, comme l'indique la nature des *Odes* de Banville.

L'ironie de Baudelaire entretient un rapport étroit avec le romantisme, particulièrement avec le grotesque qui illustre au moyen de la bizarrerie et du contraste l'extrême diversité du réel. Distincte de l'ironie rhétorique ancrée dans la tradition littéraire française depuis les Lumières, l'ironie baudelairienne définit un état de conscience fondé sur l'identité des contraires. « L'Héautontimorouménos » témoigne de cette posture éminemment paradoxale :

Ne suis-je pas un faux accord
 Dans la divine symphonie,
 Grâce à la vorace Ironie
 Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la criarde !
 C'est tout mon sang, ce poison noir !
 Je suis le sinistre miroir
 Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau !
 Je suis le soufflet et la joue !

²³ Baudelaire, « De l'essence du rire », dans *Critique d'art*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 196.

²⁴ Patrizia Lombardo, « Baudelaire et le vertige du rire », dans Yoshikazu Nakaji (dir.), *Baudelaire et les formes poétiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (*La Licorne*, n° 83), 2008, p. 160-161.

²⁵ « Les types dérisoires d'Icare et du Funambule sont les héros du Désenchantement », déclare Bénichou dans un entretien paru dans *Le Débat* en 1989 (« Parcours de l'écrivain », dans *Romantismes français I*, *op. cit.*, p. 14).

Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !²⁶

L'ironie joue ici un rôle vital, elle irrigue toute la conscience poétique. Elle transforme le sujet en un foyer de discordances, de contradictions, qui façonnent une vision absurde du monde et qui se reflètent dans un style marqué par les décalages, les ruptures, les plaisanteries, etc. À la suite du poète des *Fleurs du mal*, Lautréamont, Laforgue, Corbière, Cros, Rimbaud verront tous, pour paraphraser Verlaine, à prendre l'éloquence et à lui tordre le cou.

L'attitude romantique ne se limite donc pas à un enthousiasme rêveur, à un lyrisme mystificateur ou à une révérence sérieuse de la poésie. D'Hugo à Baudelaire et ses successeurs, le poème forme à l'inverse un espace critique où s'exprime la dualité de l'intelligible et du sensible ; de la lucidité et du rêve ; du rire et des larmes ; du prosaïsme et du lyrisme. L'ironie et l'humour y acquièrent une valeur de plus en plus forte et participent à établir une esthétique qui privilégie la dissonance, l'insouciance et l'autoréflexivité. C'est aussi cela, le legs romantique.

Romantismes canadien-français ?

Au Canada français, le romantisme se manifeste principalement avec sérieux et adhésion, car il coïncide avec les premiers pas d'une littérature chargée par plusieurs d'une importante fonction : célébrer l'âme, la langue et le passé du peuple

²⁶ Baudelaire, *Les fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 78-79.

pour construire son identité nationale²⁷. Ce sont d'abord les principes nationalistes et politiquement engagés du romantisme européen qui sont mis en œuvre par les écrivains d'ici, ce dont témoigne François-Xavier Garneau. Robert Melançon note :

L'obligation de se tourner vers la réalité ambiante s'imposait alors à l'écrivain américain d'une tout autre manière qu'à l'écrivain européen, comme l'a bien vu W. H. Auden : dans une société où tout était à faire et à inventer, elle n'était ni un luxe ni une revendication nationaliste suspecte, elle répondait à la simple honnêteté intellectuelle²⁸.

Melançon ajoute que Garneau représente sur ce plan un véritable modèle. Il donne au romantisme canadien-français un essor proprement patriotique en publiant son *Histoire du Canada* de 1845 à 1852, mais aussi, de 1831 à 1841, de nombreux poèmes marqués par un « lyrisme civique²⁹ » dans les journaux (*Le Canadien*, *La Minerve*). À la suite de Garneau, Joseph Lenoir, par exemple, continue de concilier l'action politique et la poésie. Également publiés dans les journaux, plusieurs de ses poèmes répondent à l'actualité montréalaise, mais ils cherchent par-dessus tout à sensibiliser le lecteur aux valeurs républicaines et libérales. Lenoir et Garneau évoquent à bien des égards les « mages romantiques » au sujet desquels Bénichou écrit :

La réflexion ne se sépare pas chez eux de l'émotion et du symbole. Ils cherchent, dans des voies nouvelles, la communion des hommes de leur temps ; ils veulent prendre appui sur l'expérience commune pour définir un idéal dont nul n'a seul la clef et qui doit valoir pour tous³⁰.

²⁷ Fernand Dumont montre qu'au XIX^{ème} siècle, l'avenir collectif de la société canadienne-française s'appuie sur un passé érigé en modèle, si bien que la construction identitaire prend aussi la forme d'une préservation : « L'utopie est tendue vers l'avenir ; néanmoins, on ne s'adonne pas à des projets sans des vues sur le passé puisqu'il est question du destin collectif à poursuivre ou à réorienter. [...] Pas d'utopie sans une lecture de l'histoire qui soit une assurance ou une convocation. » (*Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal [Boréal compact], 1996, p. 279.)

²⁸ Robert Melançon, « Le premier Huron », dans François-Xavier Garneau, *Poèmes*, Québec, Nota bene (Cahiers du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau), 2008, p. 165.

²⁹ *Ibid.*, p. 159.

³⁰ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, dans *Romantismes français II*, *op. cit.*, p. 991.

Il paraît en ce sens évident que le romantisme a trouvé en Amérique française un terreau fertile à ses idées, particulièrement celle « que son siècle est à inventer³¹ ».

Ce contexte de fondation explique en retour qu'on rencontre moins de traces du « romantisme [français] joyeux mais désabusé d'après 1830 » chez les romantiques canadiens-français, ou de l'idée rabelaisienne selon laquelle « la connaissance et la conscience de sa propre pensée passent par le rire³² ». Des poèmes célèbres d'Octave Crémazie et de Louis Fréchette, les deux principaux bardes de l'époque, l'histoire littéraire retient surtout une ferveur et une grandiloquence peu propices à la raillerie. Comme le signale François Dumont, la poésie québécoise du XIX^e siècle constitue de manière générale une « activité officielle très encadrée³³ », ce qui restreint d'emblée l'essor de l'ironie poétique, expressément parce qu'elle met en jeu une désinvolture qui nuit aux ambitions protocolaires.

La poésie de Louis Fréchette est tout à fait représentative du lyrisme messianique mis de l'avant par le romantisme canadien-français. On y retrouve un vocabulaire, des tropes et un effet déclamatoire typiques d'un registre basé sur l'éloquence rhétorique. Dès le poème-dédicace « À la France » placé en ouverture de *La légende d'un peuple* (1887), Fréchette sollicite l'indulgence de son lecteur en attirant son attention sur les maladresses et les imperfections de ses vers. Adressée à la mère-patrie, la justification tient de la parade :

Ta belle langue, j'ai appris à la balbutier loin de toi.

J'ose cependant, aujourd'hui, apporter une nouvelle page héroïque à ton histoire déjà si belle et si chevaleresque.

³¹ Daniel Maggetti, « Romantisme », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2002, p. 555.

³² Alain Vaillant, *La crise de la littérature*, op. cit., p. 215.

³³ François Dumont, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal (Boréal express), 1999, p. 18.

*Cette page est écrite plus avec le cœur qu'avec la plume*³⁴.

Bien que Fréchette insinue que le sentiment (cœur) a préséance sur le savoir-faire (plume), en cohérence avec le principe d'authenticité du lyrisme romantique, on sent paradoxalement que cette disculpation est affectée, qu'elle affiche une humilité factice, comme si la forme venait démentir l'idée. C'est sans doute cette manière ostentatoire de dire les choses qui maintient le lecteur d'aujourd'hui à distance des poèmes de Fréchette. Une distance qui, sans doute, favorise le renouvellement dans la critique d'un même jugement, à savoir que l'œuvre poétique, malgré ses réussites, ne peut faire oublier « une enflure rhétorique forte et bien d'époque³⁵ » qui gonfle inutilement l'expression. Par l'intonation glorifiante de sa poésie, Fréchette va jusqu'à endosser l'ironie de l'histoire qui frappe le peuple canadien-français :

Et maintenant, paisible en sa course intrépide,
Voyez cingler là-bas la corvette rapide,
Toujours le pavillon de France à son grand mât !
Elle navigue enfin sous un plus doux climat ;
Une brise attiédie enfle toutes ses voiles ;
Sous sa proue, un flot clair jaillit, gerbe d'étoiles ;
Les reflets du printemps argentent ses huniers ;
Sur sa poupe, au soleil, paisibles timoniers,
— Car la concorde enfin a complété son œuvre, —
Consultant l'horizon, veillant à la manœuvre,
Se prêtent tour à tour un cordial appui,
Les ennemis d'hier, les frères d'aujourd'hui³⁶ !

À la lumière de *La légende d'un peuple*, Réjean Beaudoin formule néanmoins cette conclusion intéressante, à savoir que « la grandeur du Canada était dans sa défaite³⁷. »

En ce sens, on y trouverait les germes de la négativité et de la contradiction qui

³⁴ Louis Fréchette, *La légende d'un peuple*, Trois-Rivières, Écrits des forges, 1989, p. 25.

³⁵ Pierre Filion, « Le chantre des glorieux ancêtres », dans Louis Fréchette, *Poète national. Poèmes choisis*, Montréal, Éditions du Noroît (Ovale), 2008, p. 11.

³⁶ Louis Fréchette, *La légende d'un peuple*, op. cit., p. 43.

³⁷ Réjean Beaudoin, *Naissance d'une littérature : Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Montréal, Boréal, 1989, p. 175.

jouent un rôle crucial, selon Pierre Nepveu, dans le développement de la littérature québécoise du XX^e siècle³⁸ — on pensera d'ailleurs à « l'art de la défaite » que dénonce Hubert Aquin au milieu des années soixante.

Chez Pamphile Le May, contemporain de Crémazie et de Fréchette, on observera parfois un style moins emphatique. Dans ses *Fables* (1891), par exemple, le pathétisme fait place à l'amusement, mais l'humour est dévolu à la fonction éducative du poème, c'est-à-dire qu'il vise à accroître le charme de la morale enseignée. La légèreté du ton est en quelque sorte cautionnée par la valeur édicatrice des propos, en conformité avec le projet civilisateur de la littérature nationale. La lucidité de Le May prend d'ailleurs une tournure différente de celle de Crémazie, bien plus troublante — nous y reviendrons — ; elle dénote un esprit patriarcal et une sobriété pragmatique :

Aux ennuis, aux regrets, mes amis, l'on s'expose,
Pardon de la banalité,
Lorsque l'on prend un rêve, un rêve noir ou rose,
Pour la réalité³⁹.

Il semble qu'au XIX^e siècle l'ironie soit davantage employée dans la prose, comme en témoignent les contes de Fréchette et d'Alphonse Beauregard, où l'écriture se tourne contre elle-même — sa tradition, ses formes, sa fonction. Beaudoin explique ce revirement par le fait que la littérature prend alors conscience de sa nature *écrite*. Elle ne fait plus que sauvegarder le patrimoine oral, elle interroge les liens qu'elle tisse avec la réalité :

La légende connaîtra encore des fortunes diverses dans les œuvres de plusieurs écrivains jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. Mais une tendance au

³⁸ Voir Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1999 [1988].

³⁹ Pamphile Le May, *Fables*, Montréal, Librairie Granger Frères, 1925 [1891], p. 123.

réalisme et à la démystification se fera jour dans les contes de Beauregard et de Fréchette, par exemple, où les histoires de revenants se dénoueront souvent par un détail ménagé pour laisser le dernier mot à l'explication rationnelle, l'effet du conte substituant l'ironie souriante de l'écrivain à la croyance naïve que supposait la légende. L'équilibre du genre, qui repose sur un dosage de faits observables et d'interventions surnaturelles, se renverse⁴⁰.

Les récits et les contes dévoilent donc un Fréchette plus détaché et moqueur. Un titre comme *Originaux et détraqués* (1892) dénote d'emblée un intérêt pour l'insolite. À travers cet ensemble de récits, Beaudoin note que « [l]a narration respire avec une liberté qui participe à l'humeur délinquante des héros qu'elle fait vivre, mais la complicité du narrateur ne va jamais jusqu'à négliger la dérision de leur révolte ou la puérilité de leurs frasques⁴¹. » C'est précisément cette dérision qui est absente des poèmes patriotiques, lesquels portent l'admiration de la nation jusqu'à l'enthousiasme.

Cela dit, il paraît ici opportun de souligner la parenté qui unit la poésie et le conte, puisque de part et d'autre, la parole y joue un rôle important. L'ironie du conte pourrait avoir influencé la poésie, comme l'indiquent « Le passeur » et « Le vagabond », les deux poèmes narratifs que Loranger intègre à son premier recueil, *Les atmosphères* (1920). L'héritage ironique du conte est également perceptible dans le « Mauvais pauvre » de Garneau, dans *Mirror* de Giguère ou dans *Il n'y a plus de chemin* de Brault. Ceci porte à croire que dès le XIX^e siècle, l'ironie s'exerce dans la littérature canadienne-française. Certes, elle peut être dirigée contre la patrie ou les institutions et avoir ainsi une portée sociale, c'est le cas chez Arthur Buies. Toutefois, en regard de notre problématique, il est plus significatif de constater que l'ironie vise

⁴⁰ Réjean Beaudoin, *Naissance d'une littérature*, op. cit., p. 111-112.

⁴¹ Réjean Beaudoin, « Un écrivain dans le siècle : Louis Fréchette », dans Louis Fréchette, *Originaux et détraqués*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1992, p. 260.

à mettre en cause une certaine pratique de la littérature. La valorisation du conte ne reflèterait pas seulement le désir d'exalter le folklore, mais aussi, et peut-être surtout, celui de se libérer de l'esprit de sérieux auquel le projet national convie. Certains poètes rendent d'entrée de jeu patents de tels soupçons et ceux-ci auront un écho encore plus fort au XX^e siècle.

Comme le romantisme en France, la poésie canadienne-française du XIX^e siècle n'est pas monolithique. L'ironie en fait partie, ce que confirme la seconde manière d'Octave Crémazie. Depuis la France où il s'est exilé, le poète national déchu jette sur le Canada français un regard désabusé qui écorche ses mentalités et sa littérature : « nous n'avons malheureusement qu'une société d'*épiciers*⁴² », déclare-t-il dans une lettre célèbre à l'abbé Casgrain, déplorant en ces termes le matérialisme qui freine l'essor intellectuel et artistique du peuple canadien-français. Un tel commentaire traduit le désenchantement du poète qui a vu son idéal littéraire anéanti par l'esprit gestionnaire de sa société. Fait autrement plus notable, Crémazie désavoue ses pièces les plus célèbres, notamment son « Drapeau de carillon » qu'il qualifie de « pauvre affaire⁴³ ». Il aura donc subi, au même titre que Banville ou Baudelaire, le « choc de la réalité⁴⁴ » qui tourne au ridicule les aspirations et les rêves entretenus jusqu'alors par aveuglement. On est loin, cependant, de la modération de Le May. Le choc est tel que Crémazie cesse pratiquement d'écrire. Résolu au « mutisme », il confie à Casgrain toujours : « Quand finirai-je ce poème ? Je n'en sais rien, je suis un peu maintenant comme Gérard de Nerval. Le rêve prend dans ma vie

⁴² Octave Crémazie, *Œuvres complètes de Octave Crémazie*, Montréal, L'Institut canadien de Québec, 1882, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴ Il s'agit de la formule utilisée par Biron, Dumont et Nardout-Lafarge pour titrer le chapitre sur Crémazie dans *l'Histoire de la littérature québécoise* (Montréal, Boréal, 2007, p. 99-105). La formule est empruntée à Crémazie lui-même.

une part de plus en plus large ; vous le savez, les poèmes les plus beaux sont ceux que l'on rêve mais qu'on n'écrit pas⁴⁵. » Il parle en l'occurrence de « La promenade de trois morts », long poème entrepris en 1862 et qui restera inachevé.

Au-delà de l'aliénation mentale et du mythe de l'artiste maudit, le rapprochement avec Nerval laisse entendre que Crémazie s'est initié à l'ironie des modernes. Elle se répercute nettement dans « La promenade de trois morts ». Aux antipodes du patriotisme, le poème prend pour mode la « fantaisie » — il s'agit du sous-titre — qui fait la réputation du romantisme d'un Théophile Gautier, par exemple. De fait, « La promenade » nous montre un Crémazie somme toute détaché et rieur, bien que le thème soit lugubre — une méditation sur l'expérience de la putréfaction. Le contraste est bien soutenu par le dialogisme du poème, qui ajoute particulièrement à la drôlerie lorsqu'est rapporté l'échange entre un Mort et le Ver qui le ronge. De façon générale, les figures allégoriques créent une distance qui dissipe la noirceur des sentiments. L'ironie prend tantôt la forme d'un écho railleur, comme ici, où le *cogito* de Descartes est détourné afin que la souffrance soit désormais conçue comme la preuve de l'existence :

Ah ! gardons notre ver. Lui seul par sa blessure
Nous fait croire à la vie. En sentant sa morsure
Le pauvre mort dit : Je souffre, donc je vis⁴⁶ !

Tantôt l'ironie vise à remettre à sa place celui qui s'exprime, laissant paraître le scepticisme de Crémazie devant la poésie qui pousse à l'exagération. On jurerait une ironie retournée contre soi :

Décidément, ô mort ! tu devais, dans la vie,
Voir bien souvent Phébus le blond

⁴⁵ Octave Crémazie, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 57.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 207.

Descendre te verser des flots de poésie,
Et de lauriers couvrir ton front,

Pour qu'une goutte d'eau, courant étourdie,
Qui tombe et vient tu ne sais d'où,
T'inspire un pathos long comme une tragédie !
Tu dus être ou poète ou fou⁴⁷.

La fantaisie, néanmoins, est dominée par la tristesse. L'humour et l'ironie sont en quelque sorte saturés d'un désespoir qui en vient parfois à leur faire ombrage, car il réintroduit le pathos cher au romantisme larmoyant. Ainsi, au fil de « La promenade », le jeu des vers — c'est aussi la poésie, le vers, qui ronge l'âme du poète — entraîne ou bien un allègement sarcastique, ou bien une lourdeur mélancolique que ne réfrène pas le pathétisme des images et la pesanteur des rimes :

L'océan de douleurs que l'on nomme la tombe,
L'impénétrable nuit, la nuit lourde qui tombe
Sur nos os décharnés comme un manteau de plomb⁴⁸

Il demeure que l'aspect fantaisiste du récit, la narration qui rapproche le poème du conte, la dérision appliquée aux choses sinistres sont autant d'éléments qui préfigurent l'esprit ironique de certains poèmes de notre corpus — « Un mort demande à boire » de Saint-Denys Garneau ou « Lettres à l'évadé » de Giguère, par exemple.

On trouve aussi chez Nelligan, qui adhère à un romantisme artistique, quelques amorces ironiques et humoristiques. Dans « Le fou », par exemple, il s'exprime au moyen d'un langage qui rompt avec la superbe lyrique, ce qu'il fait parfois en empruntant à la chansonnette — c'est le cas dans « L'idiote aux cloches » ou « Rondel à ma pipe ». La parole mime ici une élocution familière, en contraste

⁴⁷ *Ibid.*, p. 214-215.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227-228.

avec l'expression latine (« jour de colère, ce jour-là ») de l'avant-dernier vers, empruntée au « début de la séquence eschatologique de la messe des morts⁴⁹ », précisent Robidoux et Wyczynski :

Gondolar ! Gondolar !
Tu n'es plus sur le chemin très tard.

On assassina l'pauvre idiot,
On l'écrasa sous un chariot,
Et puis l'chien après l'idiot.

On leur fit un grand trou, grand trou là.
Dies irae, dies illa.
À genoux devant ce trou-là⁵⁰ !

La complainte est singulièrement distanciée, entre autres par l'effet du pronom indéfini qui se substitue au « je » lyrique, en sorte que la perspective tragique est déviée par le tremblement d'un sourire. Mais on rencontre peu de poèmes de ce genre dans l'œuvre, car le rire, lorsqu'il nous est présenté, demeure « amer » et proche des « sanglots », comme dans « La romance du vin ». L'humour et l'ironie de Nelligan sont d'ordinaire enrayés par une « obstination à dramatiser, à idéaliser, à transformer en écartèlement le divorce de l'idéal et de la réalité, à chercher la note criarde, déchirante ou attendrissante⁵¹ », pour reprendre les mots de Jean-Pierre Issenhuth. La joie est ainsi fréquemment simulée avec exagération. Nelligan ne fait pas que sourire, il se montre hilare : « Ô le rire ! Ha ! ha ! ha ! qui met la flamme aux yeux⁵² », peut-on lire dans « Banquet macabre ». L'onomatopée dénote l'artificialité du rire ; elle fait voir une mimique trop démonstrative pour qu'on puisse croire au détachement. On

⁴⁹ Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, « Notes et variantes », dans Émile Nelligan, *Poésies complètes 1896-1941*, Montréal, Fides (Nénuphar), 2004, p. 384.

⁵⁰ Émile Nelligan, *Poésies complètes, op. cit.*, p. 256.

⁵¹ Jean-Pierre Issenhuth, « Nelligan s'en va », dans Émile Nelligan, *Des jours anciens*, Paris, Orphée / La Différence, 1989, p. 11.

⁵² Émile Nelligan, *Poésies complètes, op. cit.*, p. 254.

conviendra en outre que l'ironie a peu à voir avec la réussite des plus beaux poèmes de Nelligan.

Tout compte fait, on trouve probablement chez Eudore Évanturel, prédécesseur de Nelligan, plus d'indices de l'ironie mise en œuvre au XX^e siècle à partir de Loranger. L'intimisme de ses *Premières poésies* (1878) révèle quelque chose de farouche, de désinvolte dans le ton. Évanturel peint ses sujets par touches légères, fugaces. La fluidité et la limpidité de son style contribuent à la justesse de l'expression. Le poème « Les amoureux » donne la mesure de cette voix particulière :

Cet amour réchauffé s'anime aux feux de l'âtre.

Ils s'étaient rencontrés au sortir du théâtre,
Comme ceci : l'instant de se dire au revoir.
Et depuis, le dimanche et le mercredi soir,
– Ces jours sont de rigueur, qu'il vente ou bien qu'il pleuve –
Bien ganté, l'avocat va passer chez la veuve
Quelques heures au moins, très régulièrement.

— S'aiment-ils ?

— Oui, sans doute, ils s'aiment tendrement.

Si bien que, quand il sonne à son heure ordinaire,
C'est la veuve – elle a fait la langue à sa portière –
Qui rayonnante accourt et s'empresse d'ouvrir.
— Tiens, c'est vous ! La santé ?

— Mais la vôtre ?

— À ravir !

Et lui, le vieux garçon, timide et respectable,
S'assoit un peu loin d'elle, en extase, à la table
Où la veuve savoure un bol de chocolat.
Et la soirée ainsi se passe, et l'avocat
Songe à son union qu'il dit être prochaine.

Songe-t-il, cependant, qu'ils ont la cinquantaine⁵³ ?

⁵³ Eudore Évanturel, *Œuvre poétique*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004, p. 87-88.

Le poème étonne par son absence de pathétisme, comme s'il cherchait à dédramatiser la métaphore initiale de « l'amour réchauffé » par les flammes du foyer. L'adjectif se charge d'ailleurs d'un double sens ironique : cet amour est revivifié et vieilli à la fois ; salué et moqué. Aucune figure de style n'accentue ou n'embellit la description qui reste au contraire collée à la situation narrée sobrement, dressant un portrait du couple qui est charmant et drôle, mais sans intensité. Une seconde voix intervient et rompt le mouvement du récit en posant une question. On croirait entendre un lecteur avide de confirmer la nature des sentiments qui sont en jeu. Évanturel raille ainsi subtilement des lieux communs du sentimentalisme poétique. La distanciation ironique opérée par le dédoublement de la voix est également mise à profit au dernier vers, puisqu'après avoir présenté l'avocat confiant en son « union prochaine », le poète prend soudainement du recul — ce que marque l'isolement typographique du vers — et apporte une nuance d'opposition — « cependant » — pour souligner le contraste entre la fébrilité de l'amour et la vieillesse des amants, comme si le poète tenait à briser le charme de la scène en nous ramenant à la réalité dissonante des faits.

Les exemples de Crémazie, de Nelligan et d'Évanturel permettent d'identifier certains traits importants de l'ironie qui a cours au XX^e siècle chez Loranger, Saint-Denys Garneau, Giguère et Brault. D'abord, la polyphonie témoigne d'une subjectivité complexe, oscillant entre le soi et l'autre ; le particulier et le commun ; l'effectif et le fictif. Elle expérimente ainsi divers points de vue afin de mieux saisir les tensions et les contrastes du réel. Ensuite, la tendance au dédoublement de la conscience favorise une poésie autoréflexive, c'est-à-dire soucieuse de se commenter ou de se critiquer à mesure qu'elle se fait — double posture au cœur de l'ironie

romantique. De plus, on peut pressentir un goût pour l'humour qui incite à considérer l'aspect insolite, drôle ou étonnant de la réalité. Un humour qui invite aussi à tourner en dérision les motifs de la souffrance, de l'orgueil ou des affects gênants. Finalement, et ceci s'observe surtout chez Évanturel, l'ironie possède un caractère flottant. Elle ne permet pas au lecteur de tirer des conclusions précises à l'égard du sens qu'elle affirme. C'est que cette ironie n'est pas de type rhétorique, mais de type métaphysique, en lien toujours avec l'ironie romantique, fondée sur la conscience du chaos de l'univers. Une ironie qui a ceci de particulier qu'elle relance sans cesse le mouvement critique de la conscience : « Le paradoxe et l'antithèse permettent en effet de maintenir constamment en mouvement la dialectique de l'ironie : celle-ci ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les opposés⁵⁴. » Ce « va-et-vient » rappelle celui qu'effectue le « Passeur » sur la rivière dans le conte poétique de Loranger. Avec lui « quelque chose [se met] à exister soudain⁵⁵ » : une « atmosphère » dans la poésie liée à l'exercice inépuisable d'une conscience qui (se) réfléchit.

Une ironie métaphysique

Il était important de revenir sur le romantisme afin de mettre en lumière son rapport avec l'ironie. Il s'agissait en plus de voir pourquoi il est arbitraire de considérer que l'ironie est impropre à la poésie, ce que Bakhtine suppose en affirmant que « [l]e monde de la poésie [...] est toujours éclairé par un discours

⁵⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁵ Il s'agit de l'exergue du conte « Le passeur » tiré de *La vie unanime* de Jules Romains (Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Nota bene [Prose et poésie], 2004, p. 11.)

unique et irréfutable⁵⁶ », donc sans ambiguïté ni contraste au niveau de son langage. Il convient maintenant de préciser notre définition de l'ironie, étant donné qu'il en existe plusieurs. Nous avons déjà insisté sur l'héritage de l'ironie romantique, sachant que, pour l'essentiel, c'est d'elle que procède l'ironie poétique moderne. Cela n'empêche évidemment pas que les poètes de notre corpus tirent profit des autres types d'ironie⁵⁷ dans leurs œuvres, ce que plusieurs de nos analyses dévoileront. On reconnaîtra une ironie socratique dans leur tendance à simuler l'ignorance ou la naïveté, ce qui confère fréquemment une dimension théâtrale à leurs poèmes. Les jeux de mots, les calembours et les détournements d'expressions toutes faites attestent quant à eux l'importance de l'ironie verbale dans leurs œuvres. De plus, en raison des renversements narratifs et dramatiques de plusieurs textes, il n'est pas rare que l'ironie soit liée aux coups du sort.

Pour bien la distinguer de l'ironie rhétorique, nous avons identifié l'ironie dont nous discuterons comme étant métaphysique. La première se fonde sur l'acception la plus commune de l'ironie : dire l'inverse de ce que l'on veut faire comprendre. Si le procédé est de nature paradoxale, ce qu'il insinue en retour ne l'est pas, car l'ironie rhétorique formule un jugement clair, du moment que l'inversion sémantique est perçue. Autrement dit, elle met en scène de manière voilée un affrontement, une attaque, qui vise à dénigrer une vision des choses pour en valoriser une autre, jugée meilleure. Son but est de convaincre l'interlocuteur ou de vaincre un adversaire. Sur le plan littéraire, cette ironie développe parfois un aspect combatif, révolté et subversif, notamment en situation de « crise de civilisation ou de transition

⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1978, p. 108.

⁵⁷ Pierre Schoentjes désigne quatre grandes catégories : ironie socratique, ironie de situation, ironie verbale, ironie romantique. Voir *Poétique de l'ironie*, op. cit. p. 26.

sociale⁵⁸ », pour reprendre les mots de Vaillant. C'est l'ironie qu'utilisent les avant-gardes lorsqu'elles prennent part au débat politique et social, pensons au surréalisme. Ainsi, cette ironie est d'ordinaire affectée à la polémique. Au Québec, on la retrouve entre autres dans les pamphlets d'Arthur Buies, dans les « anti-poèmes agressifs⁵⁹ » de Guy Delahaye ou encore dans la poésie contre-culturelle des années soixante. Une telle ironie semble moins déterminée par une inquiétude existentielle que par une indignation face à une situation historique, culturelle, sociale ou politique donnée. Elle tente d'assimiler la parole à l'action, à un moment où il semble précisément que l'introspection et la réflexion ont fait leur temps.

À cet égard, l'ironie métaphysique se distingue nettement de son pendant rhétorique, car l'ironie romantique qui en forme l'assise peut être récapitulée en ces termes, que nous empruntons à Pierre Szondi :

Le sujet de l'ironie romantique est l'homme isolé, devenu son propre objet et privé par la conscience de la puissance d'agir. Il aspire à l'unité et à l'infinitude, et le monde lui apparaît fissuré et fini. Ce qu'on nomme ironie, c'est la tentative d'endurer sa situation critique par le recul et le renversement⁶⁰.

De l'ironie rhétorique à l'ironie métaphysique, on passe du *trait* d'esprit à un *état* d'esprit — une atmosphère, disions-nous, qui laisse flotter le sens. Il s'ensuit une communication plus instable⁶¹, car cette ironie ne permet d'inférer rien de définitif ou de parfaitement clair. L'ironie métaphysique ne vise pas, en d'autres termes, à substituer une chose pour une autre (principe, valeur, vision, etc.), puisque sa

⁵⁸ Alain Vaillant, *La crise de la littérature*, *op. cit.*, p. 341.

⁵⁹ Jacques Blais, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », dans *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Nota bene (Visées critiques), 2001, p. 30.

⁶⁰ Pierre Szondi cité par Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 326.

⁶¹ Le terme est emprunté à la typologie du critique américain Wayne C. Booth, qui privilégie d'ailleurs les ironies dites « stables » et « finies », donc imputables à un individu et reliées à une situation particulière. Voir Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

principale conviction tient à la relativité de tout. Elle se prête ainsi à de continues réinterprétations, à une dialectique infinie entre les opposés, de sorte qu'elle renforce l'idée moderne de la polysémie textuelle. Comme le souligne Monique Yaari, « l'agent » (porteur de l'intentionnalité) occupe alors beaucoup plus discrètement la scène ironique, laissant plus de place à « l'objet » (l'incongruité) et à « l'observateur » (l'interprète)⁶². Le poète représente en quelque sorte le témoin actif de l'ironie ; il joue à l'interprète et au messager. C'est pourquoi l'ironie métaphysique relève d'une attitude intellectuelle, d'un climat réflexif et sensible qui imprègne dans son ensemble la vision du monde qu'adopte le sujet. Elle décrit plus généralement un état de conscience conditionné par la nature foncièrement contradictoire de l'existence — on songera à ces grands divorces : rêve et réalité ; vie et mort ; nature et culture ; identité et altérité ; harmonie et chaos ; dicible et indicible. L'état d'esprit à l'origine de l'ironie métaphysique prend donc appui sur le sentiment de l'absurdité, comme l'explique Georges Palante : « The metaphysical principle of irony... resides in the contradictions within the universe or God. The ironic attitude implies that there is in things a basic contradiction, that is to say, from the point of view of our reason, a fundamental and irremediable absurdity⁶³. » On comprend alors pourquoi cette ironie exploite autant le paradoxe, en cohérence avec le romantisme allemand : « L'ironie est la forme du paradoxe⁶⁴ », écrit Schlegel.

Cette ironie peut prendre différentes tonalités : comique, tragique ou nihiliste. Elle porte au rire lorsqu'un triomphe inattendu survient, à la plainte lorsque la réalité

⁶² Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Birmingham — Alabama, Summa Publications, 1988, p. 129.

⁶³ Georges Palante cité par D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, London, Methuen & Co Ltd, 1969, p. 120.

⁶⁴ Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 87.

brise l'idéal ou à la négation lorsque s'impose l'expérience du néant. Ces tonalités ironiques sont perceptibles à travers de nombreuses œuvres du XX^e siècle, bien qu'à partir des années cinquante, l'ironie nihiliste soit de plus en plus prépondérante, indique Yaari⁶⁵, comme en témoigne la littérature de l'absurde, Beckett en tête. Il est clair que cet accent nihiliste s'entend chez Loranger, Garneau, Giguère et Brault, car il n'est pas rare que leurs poèmes soient teintés sinon par le désenchantement, du moins par un scepticisme à l'égard de soi, du monde et de la poésie. Autant de choses qui font dans leurs poésies l'objet du doute et qui donnent lieu à de nombreux commentaires critiques, sous la forme d'images, de récits, d'allégories, d'échos, etc. Ceci dit, la forte négativité de l'ironie nihiliste ne leur convient pas parfaitement. Elle implique, à la suite d'une perte des croyances et de l'espérance, un désengagement quasi total du sujet. Les poètes de notre corpus restent pour ainsi dire sous l'influence de la « perspective philosophique » au cœur de l'ironie romantique que Yaari définit en ces termes :

[C]'est aussi bien la conscience de l'ironie générale de la nature du réel et de l'idéal, du connu et de l'inconnu, et de la condition humaine, qu'une réaction, une attitude courageuse et créative pour tenter de transcender ces données. Si tout, en fin de compte, nous échappe, posons quand même les questions ; si tout dans l'existence est paradoxal et incongru, répondons avec une attitude ambivalente, ironique, non-engagée, avec un certain détachement et humour, pas tout à fait dépourvus de tendresse⁶⁶.

Leur ironie témoigne du refus de la conscience d'abdiquer devant l'incompréhensible. Elle dénote une résilience joueuse, et non pas tellement fataliste. La persistance à travers elle de la tendresse évite en outre de sombrer dans la pure négativité ou de se dissocier intégralement de la vie, et ce même si elle cause toutes

⁶⁵ Voir Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, op. cit., p. 125.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 102-103.

sortes de douleurs, de frustrations et d'ennuis. Leur ironie et leur humour fonctionnent précisément selon un double mouvement qui « [parvient] dans le même souffle à l'acceptation totale et au total rejet du monde⁶⁷ », écrit Dominique Noguez.

À la lumière des œuvres de notre corpus, nous verrons qu'entre l'ironie métaphysique et l'humour, une forte relation se tisse. Noguez considère d'ailleurs l'ironie socratique comme le « premier exemple historique d'humour⁶⁸ ». Et s'il est vrai « que le plaisir humoristique n'atteint jamais l'intensité du plaisir pris au comique ou au mot d'esprit, qu'il ne se prodigue jamais en francs éclats de rire⁶⁹ », dit Freud, on fera à bon droit le pont avec l'ironie qui invite le lecteur à rire sobrement ou simplement à sourire. De Loranger à Brault, humour et ironie se confondent bien souvent dans une autodérision qui vise à mettre à distance les affects négatifs générés au contact de la réalité. La distanciation ironique bénéficie également de la fantaisie et de la fabulation, ce qui est très net chez Giguère. Elles permettent de transformer les souffrances morales en visions grotesques, discordantes ou fascinantes, tout en mettant en relief certaines aberrations du langage propices au rire. À cet égard, plusieurs poèmes que nous étudierons donnent raison à Cesare Pavese :

Le grand art moderne est toujours *ironique*, tout comme l'antique était *religieux*. Autant le sens du sacré prenait ses racines dans des visions au-delà du monde de la réalité, leur donnant des arrière-plans et des antécédents riches de sens, autant l'ironie dévoile, au-delà et à l'intérieur de pareilles visions, un terrain de jeu intellectuel, une vibrante atmosphère de modes de traitement imaginatifs aux raisonnements serrés qui transforment les choses représentées en symboles d'une réalité plus significative. Pour *ironiser* il n'est pas nécessaire de railler (de même que pour *consacrer* il n'est pas nécessaire d'officier), il suffit de créer des visions fantaisistes selon une norme qui les transcende ou les régit⁷⁰.

⁶⁷ Dominique Noguez, *L'homme de l'humour*, Paris, Gallimard (L'infini), 2004, p. 55.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁹ Sigmund Freud, « L'humour », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1985, p. 328.

⁷⁰ Cesare Pavese cité dans Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 324.

Fauchant nos repères, ce travail fantaisiste ajoute à l'indécision que l'ironie métaphysique maintient, car on percevra rarement en lui les indices d'une opinion claire. Au contraire, les images qu'il génère apparaissent comme des allégories en puissance, mais de quoi ? Il incombe précisément au lecteur de l'imaginer et de le dire. En ce sens, l'ironie agit un peu à la manière d'une adresse, c'est-à-dire qu'elle sollicite fortement le lecteur. Elle rend ainsi possible une rencontre dans la distance qu'elle creuse avec les visions, les idées, les aspirations consensuelles de la société. On verra donc qu'en dépit de son détachement l'ironie rend curieusement sensible une forme de compassion et de charité.

La présence du lecteur est d'autant plus évidente lorsqu'intervient la rupture de l'illusion, procédé typique de l'ironie romantique qui consiste à attirer notre attention sur l'aspect fictif du poème, principalement au moyen de la parabase, c'est-à-dire l'intervention de l'auteur dans la fiction qu'il invente. Cette distanciation critique est particulièrement présente dans l'œuvre de Brault, qui prend régulièrement son lecteur à partie, quand il ne commente pas son poème à mesure qu'il l'écrit. Ailleurs, chez Loranger et Garneau, une telle rupture procède parfois de la palinodie. De façon générale, l'ironie se reflète dans la haute densité autoréflexive des poèmes de notre corpus. Autant les poètes se rappellent à l'ordre au moyen de l'autodérision, autant ils se distancient de leur travail créateur pour mieux l'évaluer. Il s'agit d'une part d'éviter de tomber dans le piège du beau langage, c'est-à-dire de se laisser éblouir par les mots au point de perdre la réalité de vue ; d'autre part, de se représenter le sens et la valeur de la poésie alors qu'il semble impossible de la définir, c'est-à-dire de la comprendre et, par le fait même, de la posséder.

Confrontés à un univers dont les paradoxes étonnent et déconcertent, les poètes de notre corpus cherchent, chacun à leur manière, la simplicité des rapports entre les choses, la beauté dans ses retranchements les plus communs ou les plus secrets, comme le souligne Allan White : « Ambiguity and paradox give way to quandary, to a *low-keyed engagement* with a world of perplexities and uncertainties, in which one can hope, at best, to achieve what Forster calls “the smaller pleasures of life”, and Stanley Elkin, its “small satisfactions”⁷¹. »

La filiation qui s’établit entre Loranger, Garneau, Giguère et Brault nous permet, en somme, de réévaluer le corpus de la poésie québécoise, puisque dans l’ensemble, on a rarement considéré que l’ironie y jouait un rôle majeur. Jamais, à tout le moins, comme celui qu’elle assume en France où, de Baudelaire à Tardieu, la figure du poète ironiste rayonne. On associe plus spontanément la poésie québécoise à l’essor de la littérature qui s’étend de 1860 à 1960. On l’envisage volontiers en tant que promotrice de l’identité collective et inspiratrice de changements ou de prise en main du destin national. Les poètes de notre corpus, qui figurent parmi les plus originaux de la modernité québécoise, montrent cependant que la pratique de la poésie porte davantage chez eux à la remise en question qu’à l’affirmation. Quand le poète ne se tourne pas en ridicule, il n’hésite pas à ramener son moi au néant, ou encore à des images si extrêmes de soi que l’identité défie le principe d’unité. Cette confusion se traduit sur le plan de l’écriture par un rapport ambigu à la poésie : pleinement investis dans leurs recherches poétiques, ils ne cessent de se méfier des mots et des images où ils se projettent. Ceci porte à croire qu’il y a au Québec une ironie essentielle qui pousse à faire preuve de réserve à l’endroit de la poésie. En la

⁷¹ Allan White cité par Brigitte Adriaensen dans « L’ironie postmoderne et le retour de l’auteur », *Texte*, n° 35-36 (2004), p. 83.

mettant entre guillemets, le poète est en mesure de mieux s'y consacrer, car en se dissociant des mirages de la littérature, il met au jour un lien plus authentique et concret avec le monde. Cette réserve s'exprime même parfois envers l'ironie lorsqu'elle paraît devenir un simple procédé poétique. Ce dont l'ironie de Loranger, Garneau, Giguère et Brault découle, et chacun veille à ce que se soit toujours sensible, c'est d'une nécessité de leur être, ainsi que l'expliquait Rilke au jeune poète :

Recherchez la profondeur des choses : l'ironie n'y descend jamais, — et quand vous parvenez ainsi au bord de ce qui est grand, vérifiez en même temps si cette façon de voir procède d'une nécessité de votre être. Car sous l'influence de choses sérieuses, ou bien elle se détachera de vous (si elle n'est que quelque chose de contingent), ou bien (s'il est vrai qu'elle vous appartient comme quelque chose de réellement inné) elle gagnera en force pour devenir un outil sérieux, qui ira prendre sa place dans la série de moyens avec lesquels vous devrez donner forme à votre art⁷².

On entendra le mot « sérieux » au sens de fondamental, ce que l'ensemble de notre corpus met en relief, car l'ironie qui s'y déploie nous révèle précisément une force intérieure. Loin de correspondre à une manière superficielle d'être et d'agir, elle émane au contraire de la volonté de circonscrire un espace où le moi, la poésie et le monde s'ouvrent à la profondeur des choses lointaines — théâtre tour à tour angoissant, drôle, surnaturel et incertain où la conscience se dévoile à nous.

⁷² Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Paris, GF-Flammarion, 1994, p. 42-43.

CHAPITRE II

JEAN-AUBERT LORANGER
LA FUMÉE DU POÈME

L'ironie autour de 1920

Jean-Aubert Loranger fait son entrée dans le paysage littéraire au moment où se joue un épisode fondateur de la modernité canadienne-française : la querelle entre les exotiques et les régionalistes qui atteint son apogée en 1918¹, alors que paraissent les douze numéros de la revue *Le Nigog*. Loranger contribue à deux reprises à la revue par la publication de courtes recensions². Ces contributions modestes donnent la mesure de son attention envers les enjeux littéraires de son temps ainsi que celle de sa discrétion au sein des milieux intellectuels et bohèmes. On notera à cet égard que Loranger brille par son absence dans l'ouvrage de Richard Foisy consacré à l'atelier de *L'Arche*, lieu qui a accueilli entre 1904 et 1929 un grand nombre d'artistes et d'écrivains canadiens-français, parmi lesquels Victor Barbeau, Édouard Chauvin, René Chopin, Albert Dreux, Marcel Dugas, Marc-Aurèle Fortin, Henri et Adrien Hébert, Albert Laberge, Léo-Pol Morin, Philippe Panneton (Ringuet) et Robert de Roquebrune³. L'ironie, qui peut justement être perçue comme le signe d'une pudeur

¹ Annette Hayward a étudié de manière exhaustive la question dans *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931) : vers l'autonomisation de la littérature québécoise* (Ottawa, Le Nordir, 2006).

² Voir « Le pays Laurentien », *Le Nigog*, vol. I, n° 3 (1918), p. 102 ; « À Saint-Sulpice ; causerie de Monsieur Dupuis sur Verhaeren », *Le Nigog*, vol. I, n° 6 (1918), p. 205-207.

³ Voir Richard Foisy, *L'Arche*, Montréal, VLB éditeur, 2009.

propre à la filière poétique que nous suivrons de Loranger jusqu'à Jacques Brault, donne cependant lieu de considérer le poète des *Atmosphères* autrement qu'un inclassable, ni régionaliste ni exotique. Il semble en effet que la subtilité ironique de ses poèmes donne à l'esprit frondeur de sa génération une forme accomplie, où l'enchantement de la révolte et de la provocation fait place à l'oscillation de la conscience devant le monde. Le « va-et-vient » du Passeur sur la rivière, l'aller-retour du poète entre la chambre et le port, le « tournoiement » des phares sont autant de réponses métaphoriques au sentiment d'une répétition avivant les braises comiques sous les cendres de la fatalité de l'existence.

En 1924, deux ans après la publication des *Poèmes* de Loranger, Louis Francoeur et Philippe Panneton publient *Littératures à la manière de...*, plaquette où sont pastichés des régionalistes (Valdombre [Claude-Henri Grignon], Lionel Groulx, Blanche Lamontagne et Camille Roy) et des exotiques (René Chopin, Henri Letondal, Paul Morin et Marcel Dugas). Les auteurs émettent dans la préface un commentaire qui révèle l'état d'esprit ayant présidé à l'écriture du livre :

La critique satirique est aussi vieille que la littérature. Jusqu'ici il ne semble pas que chez nous les productions de l'esprit aient été assez riches et substantielles pour engendrer ce genre de critique, car c'est le propre des littératures en fermentation de faire naître des ouvrages comme celui-ci, tout comme c'est le propre des écrivains marquants d'être jugés dignes de critique et d'examen⁴.

L'heure ne serait plus au militantisme qu'appelait la dispute au sujet de l'orientation esthétique de la littérature canadienne-française quelques années plus tôt. La remarque de Francoeur et Panneton suppose désormais que des œuvres, suivant des styles qui leur sont propres, instaurent une diversité artistique et que, dès lors, la

⁴ Louis Francoeur et Philippe Panneton, « Préface », dans *Littératures à la manière de...*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1924, p. 6.

littérature a acquis une maturité et une consistance suffisantes pour se prêter à l'exercice du sarcasme. Comme le soutiennent les deux auteurs, il ne s'agit pas de « ridiculiser qui que ce soit⁵ », mais, au contraire, de profiter du détachement ludique pour adopter une nouvelle perspective sur les écrivains « qui se sont fait remarquer⁶ ». Ainsi, « il leur a paru que par là leur essai pouvait être de quelque utilité en montrant aux écrivains le détail de leurs imperfections les plus habituelles⁷. »

Étant associés aux exotiques⁸, on peut douter que Francoeur et Panneton parodient avec la même affection chacun des quinze auteurs. Or parmi ces derniers, deux sont plus âprement moqués, à savoir ceux dont le style incarne respectivement la quintessence du régionalisme et de l'exotisme : Lionel Groulx et Paul Morin. L'ironie mord ainsi de manière équitable les deux clans, ce qui montre bien que l'esprit critique triomphe des sentiments chauvins. Ceci est d'autant plus probant qu'entre 1920 et 1932, Panneton tient un journal dont les fragments réunis sous le titre *Le carnet du cynique* ont été tirés. Comme l'indique ce titre, le livre dévoile une pensée qui, aspirant à la pleine liberté, cherche à rompre avec les conventions, les appartenances et les consentements de toutes sortes, que ce soit par des auto-analyses, par des réflexions sur l'homme et ses mœurs (sociales, religieuses, sexuelles, artistiques) ou encore par la remise en question d'idées reçues afin de faire ressortir l'illusion des grandes vérités : « Le chien, dit-on, est l'ami de l'homme. Sa seule excuse est qu'il ne le connaît ni le connaîtra jamais⁹. » On retrouve en outre dans ce

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 5-6.

⁸ Rappelons qu'à partir de 1916 Panneton a fait partie de la « Tribu des Casoars » qui regroupait entre autres Victor Barbeau, Édouard Chauvin et Marcel Dugas. Installé à Paris entre 1920 et 1923 pour ses études, Panneton fréquente aussi certains « Nigogistes exilés ». (Richard Foisy, *L'Arche*, *op. cit.*, p. 62.)

⁹ Philippe Panneton, *Le carnet du cynique*, Montréal, Guérin, 1998, p. 11.

Carnet du cynique une remarque sur la poésie qui corrobore l'adaptation du registre poétique à celui de la prose dans les recueils de Loranger :

Nous avons fait de la *poésie* quelque chose d'à part que nous recueillons dans les volumes exclusifs, comme un recueil des pièces dans un musée. Aussi inspire-t-elle à la longue le même ennui. Il faut avoir bon estomac intellectuel pour lire d'une traite tout un volume en vers.

Les orientaux, plus sages, entremêlent les stances à la prose. Tout comme les monologues de la ménagère heureuse sont entrecoupés de chansons¹⁰.

De tels propos montrent qu'autour des années vingt la conception de la poésie fait place à une certaine méfiance envers elle-même, d'où l'inspiration ironique de certains recueils, surtout depuis *Les phases* (1910) de Guy Delahaye (voir ci-dessous). L'exclusivité de l'art des vers, loin d'être positive, représente une coupure qui exile la poésie en dehors du monde et du temps, dans l'espace protégé, mais ennuyeux, d'une collection de musée. Le mélange des « stances et de la prose » dont parle Panneton au sujet de la littérature orientale ne pourrait mieux s'appliquer à la poésie de Loranger, où « [l]es haïkus », dit Claude Filteau, « sont à lire [...] dans le contexte de son œuvre comme un exercice de plus en vue de déplacer les rapports entre poésie et prose¹¹ ». Le but est d'éviter la coïncidence du poème avec les idées reçues de la poésie, symétrie que les saillies ironiques viennent rompre pour restituer dans le poème l'inattendu d'une vie où rien n'est inadmissible.

Confrère de Panneton à la Tribu des Casoars, Édouard Chauvin fait lui aussi preuve de cynisme et d'ironie dans son recueil *Figurines* (1918). Il s'y présente volontiers comme un fantaisiste dérangeant, inspiré par « Villon, ce bohème épatant »

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1994, p. 174.

et l' « ami Diogène », quoique ses « vers à la Piron¹² » procèdent surtout d'une gaieté narquoise. Le « Liminaire » laisse entendre ce parti pris :

Ces vers sont du quartier latin
Et d'un poète
Qui préfère le ton badin
À l'ode sombre et désuète.

Je n'ai pas eu pour professeur
Un psychologue :
Les grands analystes du cœur
Ont peu de vogue.

On souffre assez du mal, hélas !
Qui nous arrive,
Sans qu'un romantique, au cœur las,
En un sonnet nous le décrive.

D'ailleurs, de voir gémir les gens
Souvent ennuie :
Trop ont les airs décourageants
Des jours de pluie.

Je hais les pleurs in-octavo.
Vive la joie !
Que ton œil rie, que ton cerveau,
Comme un brasier ardent, flamboie¹³ !

La légèreté revendiquée s'oppose à la poésie cérémonieuse de « l'assemblée solennelle de nos épiques, de nos didactes, de nos Werther et de nos Renés¹⁴ », écrivait Louis Dantin. On note dans ce « Liminaire » que la poésie se retourne contre elle-même, ou du moins contre cette idée d'elle-même que l'archétype du poète romantique symbolise. Dans la dernière strophe, Chauvin en appelle ainsi au détachement du rire et de l'intelligence pour éloigner les plaintes convenues du sentimentalisme poétique. À cette époque, Chauvin et les Casoars s'initient, par l'entremise de leur aîné Marcel

¹² Édouard Chauvin, *Figurines*, Montréal, Le Devoir, 1918, p. 114 ; p. 126 ; p. 119.

¹³ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁴ Louis Dantin, « Édouard Chauvin, *Vivre* », dans *Essais critiques*, t. 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau Monde), 2002, p. 193.

Dugas, aux poètes maudits qui de toute évidence exercent sur eux une forte influence, comme s'en souvient Philippe Panneton [Ringuet] dans ses *Confidences* : « De celui-là [Dugas] je fais mention particulière. D'abord parce qu'il est disparu. Mais surtout parce qu'il eut sur nous tous une influence grande et heureuse. C'est beaucoup à lui que nous dûmes la révélation totale de Verlaine, de Baudelaire, d'Henri de Régnier, de Laforgue¹⁵. »

Le sous-titre du recueil de Chauvin, « gazettes rimées », met d'emblée au jour cette influence, puisque dans une revue éphémère du même nom, *La Gazette rimée*, Verlaine publia en 1867 quelques-uns des poèmes des *Fêtes galantes* (1869), où la satire domine¹⁶. À l'exemple de Verlaine et des autres poètes maudits, Chauvin cultive l'ironie à partir de ruptures énonciatives (dialogisme, commentaires en aparté) de même qu'en mélangeant les registres langagiers : le latin côtoie les expressions populaires, si bien que le langage poétique perd de son absolu. À cela s'ajoute une manière qui favorise l'humour et la douce folie, particulièrement l'usage de la rime qui rend le poème plus cocasse que majestueux, d'où le sentiment d'entendre les chansons d'un fêtard désinhibé, heureux de son exubérance :

Ses doigts sautillant sur les trous,
Le « Sphinx » joue un air sur sa flûte.
Je scande mes vers en courroux ;
Mais, bang ! une chaise culbute :
Zut ! je mets la Muse à l'écrou¹⁷.

L'esprit désinvolte de Chauvin conserve cependant un fond puéril où l'on perçoit tout le sérieux que cache la légèreté de ses vers, à savoir le plaisir d'appartenir à un

¹⁵ Ringuet cité par Annette Hayward dans *La querelle du régionalisme au Québec*, op. cit., p. 257.

¹⁶ Voir Jacques Robichez, « *Fêtes galantes*. Introduction », dans Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions Garnier, 1986, p. 65-81.

¹⁷ Édouard Chauvin, *Figurines*, op. cit., p. 38.

cercle marginal de jeunes artistes et écrivains pour qui la fête tient lieu de révolte. L'ironie ne se détache pour ainsi dire jamais d'une forme d'affectation, comme si elle procédait d'un luxe plutôt que d'une nécessité. C'est le sens du commentaire qu'émet Claude-Henri Grignon en parlant des protagonistes de *L'Arche* : « On avait découvert l'accent de la bohème à l'eau de rose si vous voulez, les Casoars étant tous pour la plupart des bons petits jeunes hommes qui mangeaient leurs quatre repas par jour¹⁸. » Ce serait toutefois juger Chauvin, mais aussi les autres poètes exotiques, trop sévèrement que de le considérer strictement comme un « bohème à l'eau de rose ». Malgré son expansivité peu subtile, l'ironie atteint quelquefois, comme dans « Le passeur » de Loranger, cet équilibre étonnant entre la distanciation moqueuse et la méditation lucide :

Je regardais en stoïcien
Ce globe qu'on nomme la terre
Qui mettait sur l'i du mot rien
Un point noir, noir comme un cratère¹⁹.

La sobriété de l'analogie, ce globe qui vient sceller le vide en posant le point sur le « i du mot rien », exprime la fermeté de la conscience face au néant tout en évitant au poème de basculer dans l'attendrissement négatif. La seule présentation du rapport entre le monde et la nullité, le tout et le rien, ici expliqué à partir d'une similitude géométrique, donne la mesure d'un esprit rompu aux contradictions dont la vie regorge. Une telle strophe rappelle la voix d'un poète qui, sans doute le mieux avant Loranger, a su faire de l'ironie un véritable moteur poétique, soit Guy Delahaye.

¹⁸ Claude-Henri Grignon cité par Annette Hayward dans *La querelle du régionalisme au Québec*, op. cit., p. 257.

¹⁹ Édouard Chauvin, *Figurines*, op. cit., p. 122.

L'exigence formelle du recueil *Les phases* (1910) et l'excentricité périlleuse de « *Mignonne, allons voir si la Rose...* » (1912) témoignent des ambitions poétiques de Delahaye. Loin d'être exclusivement formalistes, elles visent à amplifier la portée intellectuelle de la poésie. L'action critique du jugement loge par conséquent au cœur de son œuvre. L'ironie des *Phases*, par exemple, privilégie le registre de l'observation et de l'analyse à celui de la provocation. La profession de médecin de l'auteur aura peut-être contribué à développer ce goût pour la réflexion méthodique et exploratoire qui distingue sa poésie. De ce travail résulte une vision complexe du monde, entretenue par une tripartition psychique qui se matérialise dans l'écriture de triptyques. Multipliant les perspectives, la réalité de tout phénomène, sensoriel ou conceptuel, est ramenée à une contradiction dynamique qui nous fait circuler d'un point de vue à l'autre. Ce mouvement alternatif, qui prélude le balancement ironique de Loranger, s'incarne aussi dans la recherche d'une coïncidence entre le sensible et l'intelligible, ainsi que l'exprime cet échange :

L'homme :

Mon esprit veut l'amour afin de mieux saisir :
Inquiet d'un savoir que le doute anticipe,
Il cherche un élan de l'universel principe,
Certain de toute cause en le moindre désir

La femme :

Et mon cœur veut l'idée afin de mieux sentir :
La jouissance fine où l'âme participe
Au rêve exclusif sans que rien ne s'en dissipe
Doit bien s'examiner pour tout assujettir²⁰.

Extraites du « Sonnet funambulesque. Amour et amour », ces deux strophes montrent bien comment Delahaye met le sentiment à distance par le raisonnement. L'amour y est abordé comme une science ou un phénomène de l'esprit et non du

²⁰ Guy Delahaye, *Les phases*, Montréal, C. Déom, 1910, p. 129.

cœur. En cela, Delahaye peut faire penser à Paul Valéry, partageant avec lui un scepticisme qui alimente l'ironie. Le sonnet s'achève d'ailleurs sur l'interruption momentanée du narrateur qui cède ensuite la parole à l'« Auteur » — double recul de l'énonciation qui relativise le poème en dévoilant son épaisseur fictive :

L'auteur, peut conclure car il s'y connaît en chûtes rares, en son
Molière : *Le Misanthrope*, I, 2 et en Psychologie.

L'Auteur :

Le désir seul est bon où l'âme se complait.
L'analyse à l'amour, mais c'est de la folie !
"L'amour est un sonnet à la chute injolie"²¹."

Il va sans dire qu'un tel poème, avec l'embrayage abrupt des voix et la sécheresse analytique, résiste aux manœuvres lyriques et harmonieuses, mais cherche du côté de cette « chute injolie » une authenticité plus forte, capable d'introduire l'esprit aux réalités chaotiques qui le façonnent.

Avec « *Mignonne, allons voir si la Rose...* », Delahaye s'engage sur la voie d'un avant-gardisme qu'il sera seul à emprunter. Sa tendance à multiplier les voix s'accroît au point où le poème met sur pied un théâtre étrange, iconoclaste, qui rappelle le cubisme et le futurisme²² tant l'élargissement du sujet lyrique le transforme en une chambre d'échos (voix de personnages, citations, etc.). Tout porte à croire que Delahaye répond à ses critiques, notamment à Albert Lozeau qui avait comparé *Les phases* à « un début d'aliénation mentale²³ », en accentuant l'effet d'éclatement des repères poétiques, poussant la désinvolture jusqu'à la limite du scandale. Patente, l'ironie participe d'une volonté clairement subversive et violente, ce qui n'était pas le

²¹ *Ibid.*, p. 130

²² Robert Lahaise établit un rapprochement avec Apollinaire et Marinetti. Voir Robert Lahaise, « Mignonne, allons voir si la Rose... », dans *Guy Delahaye et la modernité littéraire au Québec*, Montréal, Hurtubise HMH (Cahiers du Québec, littérature), 1987, p. 199-219.

²³ Albert Lozeau, *Le Devoir*, 19 avril 1910, cité par Guy Delahaye, « *Mignonne, allons voir si la Rose...* », Montréal, C. Déom, 1912, p. 27.

cas dans le précédent recueil. Or ce que l'ironie gagne en aigreur, elle le perd en subtilité, si bien que les poèmes de « *Mignonne* » surprennent davantage qu'ils n'intriguent, laissant pour ainsi dire le lecteur à distance de leurs découvertes. En outre, insérés pour répliquer aux détracteurs des *Phases*, les passages explicatifs et justificatifs de ses « Notes sérieuses » — il faut lire aussi *not serious*²⁴ — donnent au recueil les accents d'un manifeste. La conséquence de ce travail tient au sentiment d'un escarpement poétique, où la raideur et la froideur mettent à l'épreuve l'identification du lecteur aux propositions de l'œuvre. Saint-Denys Garneau jugerait sans doute que de tels poèmes ont le défaut de ne pas être charitables en cultivant une distance impraticable — comme si l'ironie, tendue à l'extrême, n'avait pas l'élasticité pour nous entraîner avec elle.

À l'inverse, l'ironie de Loranger constitue l'un des principaux facteurs d'adhésion à sa poésie, car au-delà des discordances qu'elle entretient, son effet dans les poèmes prend la valeur d'une invitation, d'une adresse subtile en vue d'établir un échange. L'ironie paraît d'ailleurs chez lui moins plaquée et plus organique. Elle émerge du terreau des métaphores et des allégories, elles-mêmes fermement incorporées à l'organisation narrative des recueils. Paradoxalement, on mesurera la force de cette ironie par sa discrétion même, prenant son essor dans le renversement méditatif qui fait éclore le poème, dirait-on, entre deux mondes, intérieur et extérieur, personnel et impersonnel, passé et présent ; la frontière entre la vie familière et son double étrange devenant parfois si mince qu'on ne sait plus si la dualité commence ou si elle prend fin :

²⁴ Après les « Notes sérieuses », Delahaye propose une autre « Note sérieuse ». En faisant entendre l'ironie générée par une demi traduction, il remarque d'abord : « Et humoristiquement ou non, cela se traduit : note serious. » (« *Mignonne, allons voir si la Rose...* », *op. cit.*, p. 33.)

L'homme qui regardait le jet d'eau
Entendit l'ombre murmurer
Des phrases qu'il reconnaissait
Appartenant à sa mémoire.

Des vers bien comptés, lents et chers,
Comme les pas du grand malade,
Dans une allée jusqu'à sa mort. (P, 139)

Ainsi, comme ce sera le cas de Saint-Denys Garneau après lui, Loranger excelle à introduire, au moyen des histoires les plus simples, les témoignages et les questionnements les plus troublants, comme le sens et l'utilité de ces « vers bien comptés, lents et chers, » sachant qu'ils battent la cadence d'une marche fatale.

Moins clinquante que dans les *Figurines* d'Édouard Chauvin, l'ironie se révèle non pas sensationnaliste, mais sensible. « Le Passeur » et « Le Vagabond » en fournissent de bons exemples en plus d'annoncer la période des *Contes* qui prend résolument l'ironie pour *modus operandi*. Figure centrale de la plupart des récits, le personnage pittoresque de Joë Folcu a pour fonction de faire grincer l'univers régionaliste. Ainsi, dans le conte « Nouvelles images sur le printemps » publié en 1942, Loranger transforme Folcu en un poète qui craint que la fréquentation des livres ne corrompe son esprit et ne brise son lien naturel avec le monde :

Avant que de « fuir » la banalité en poésie, Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, n'avait pas « lu », comme Stéphane Mallarmé, « tous les livres ».

Et il s'en prévalait.

Ainsi, avait-il pu, soutenait-il, se dégager des fausses interprétations de la nature que nous devons à nos lauréats²⁵.

On sent ici la duplicité d'action de l'ironie. Loranger paraît se moquer d'une part des poètes érudits qui auraient quelque chose de vain et d'orgueilleux ; d'autre part, de

²⁵ Jean-Aubert Loranger, *Contes*, t. 2, Montréal, Fides (Nénuphar), 1978, p. 229.

ceux qui ont la naïveté de croire que l'inculture préserve l'originalité. La suite du poème renforce cette double raillerie, car les prescriptions métaphoriques de Folcu n'offrent que des poncifs, de sorte que sa sensibilité et sa pensée paraissent foncièrement livresques :

Lorsque les corniches des galeries se garnissent de glaçons, nous devons dire que les maisons du village montrent les dents.

Dès que les neiges s'égouttent, ne sommes-nous pas à l'époque où l'hiver est aux prises avec des sueurs froides ?

La neige baisse de niveau dans les champs et facilite la croissance des piquets de clôture. Voilà la première pousse printanière.

Je vous présente ici des notes scrupuleuses. Engrangez, poètes d'aujourd'hui²⁶.

Il ne semble pas que les convictions littéraires de Loranger aient changé entre la période des poèmes et celle des contes. Le clin d'œil à Mallarmé indique au contraire que son horizon de références demeure principalement moderne. Ceci dit, son avant-gardisme n'a jamais atteint une incandescence pareille à celle de Guy Delahaye. Son rapport avec l'avant-garde se dévoile plus concrètement à partir de l'unanimité, moins radical que le cubisme ou le futurisme.

Les écrivains dont nous venons de discuter donnent à entendre que l'art ne représente plus une vocation à laquelle il faut tout sacrifier, comme le raconte le mythe de Nelligan, mais un espace intellectuel où l'individu cherche la coïncidence de la pensée et de la vie, la simplicité et l'évidence de leur liaison. En cela, le poète répond moins à un appel qu'il ne formule des questions, à commencer par celles qui permettent de mieux comprendre ce qu'est la littérature en établissant la valeur de ce qu'elle rend possible. Ce besoin de jauger l'acte poétique et de le mettre en cause motive quasi naturellement l'usage de l'ironie, qui a pour fonction première de

²⁶ *Ibid.*, p. 230.

questionner : *eirōneia*, l'étymon grec, permet de remonter au « sens originel de *eirōn* [qui] pourrait être "celui qui interroge, demande, se demande"²⁷ ». En ce sens, la poésie suit cette tendance à problématiser qui, selon Yves Vadé, a façonné l'identité lyrique du romantisme : « L'existence d'une "voix" poétique étant admise, les poètes romantiques ne vont pas cesser de s'interroger sur l'origine, le lieu, le statut, la véracité de cette voix²⁸. » L'œuvre de Marcel Dugas fournit elle aussi un bon aperçu de cette poésie où le mouvement créatif se mêle au fantasme herméneutique d'une conscience de l'art. L'autoréflexivité engage le lyrisme sur la pente de l'interrogation et du détachement spirituel :

J'ai dit à mes sens de se taire, à mon esprit d'ignorer le connu. Je me veux amuser avec un rien qui sera un symbole, mais un diable de symbole.

De quoi vais-je tirer la substance idéale ? le noumène ? la structure évocatrice ? Quel limon va se changer en ailes, en bruissements, en chansons ?

Dieu ! qu'est-ce que je frôle ? Mes doigts se glacent et sont comme mordus par une légère caresse²⁹.

Chez Dugas, cependant, l'admiration pour les poètes comme Verlaine renouvelle une ardeur qui porte à glorifier les figures emblématiques du romantisme désenchanté, notamment le clown. Il ne manque donc pas d'éloquence au moment où il salue « la grimace » qu'adresse Paillasse au monde qui le déçoit :

Mais je te révère, ô Paillasse, image excessive et torturée, suspendue au zénith, confondue avec ce temps qui, certains jours, semble s'éteindre ; je te salue, ô Paillasse, qui ris à cause des passés morts, de ce qui ne sera que la tromperie des sens et les symboles d'un bonheur qui se dérobe. Je célèbre ton ironie qui a élu, pour ta vengeance, cette arme si pauvre, la grimace³⁰ !

²⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2001, p. 31.

²⁸ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 12.

²⁹ Marcel Dugas, « Rébus », dans *Poèmes en proses*, Montréal, Presses de l'université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau Monde), 1998, p. 129.

³⁰ Marcel Dugas, « Paillasse sur l'horizon », dans *ibid.*, p. 168.

Bien que célébrée, on peine à sentir les torsions étonnantes d'une telle grimace, car Dugas pratique moins l'ironie qu'il ne la magnifie — l'élégance de sa manière, héritée du symbolisme musical, adoucit les distorsions sur lesquelles l'ironie habituellement repose. Paradoxalement, il manque à ces poèmes en prose l'effet discordant de la prose. Dans *Les atmosphères* de Loranger, un tel manque aura notamment été comblé par le recours au conte ainsi que par l'influence de la poésie unanimiste, qui, disait Gide, fait le pari de « ne pas préférer toujours l'agréable³¹ ».

L'unanimité et la différence

Bien que son étoile ait aujourd'hui pâli, l'unanimisme rayonnait de façon notable au temps des premières avant-gardes, notamment grâce à la *Nouvelle Revue française* qui reconnaissait dans son « attachement au réel, cette volonté de l'atteindre en profondeur³² », l'une des conditions du renouveau littéraire. Ce rayonnement s'étendait jusqu'au Canada français — on sait que Loranger lisait la *Nrf* —, renforcé de surcroît par des poètes comme Robert de Roquebrune, installés à Paris avant la guerre et qui ont fait connaître l'unanimisme à leur retour au pays³³. À jamais enchaîné à l'œuvre par le fameux vers en exergue du « Passeur » (« Quelque chose s'est mis à exister soudain »), l'unanimisme de Romans fournit une clé de lecture utile pour saisir la poétique lorangéenne. Si, comme le dit Luc Bonenfant, elle

³¹ André Gide, « Jules Romans », *Nouvelle revue française*, n° 1 (février 1909), dans Jules Romans, *La vie unanime*, Paris, Gallimard (Poésie), 1986, p. 235.

³² Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat éditeur (Universitas), 1960, p. 345.

³³ Voir Robert La Roque de Roquebrune, « La jeune littérature française d'avant 1914 », *Le Nigog*, vol. I, n° 8 (août 1918), p. 267-273.

« trouve sa cohérence dans l'écart qu'elle ménage face aux esthétiques dont elle se nourrit³⁴ », l'unanimité met le lecteur sur la piste de tensions qui jouent à la faveur de l'ironie. Il permet en premier lieu d'établir des correspondances avec le romantisme et la disposition critique qu'il valorise. Loranger ne révoque pas cet héritage, mais continue au contraire d'affirmer son ascendance sur l'imaginaire conceptuel de sa poésie. Évidemment, il s'agit d'un romantisme qu'on rapportera à l'axiome de Friedrich Schlegel, cité ici par Jean-Marie Schaeffer : « la littérature est la révélation de la chose en soi³⁵ » ; et en matière de « révélation », le contraste avec l'unanimité aide à comprendre la formation du climat ironique dans la poésie de Loranger.

Rappelons que Romains écrit *La vie unanime* (1908) à mesure qu'il accueille la confession du monde : « Chaque poème particulier naissait d'une circonstance, d'une émotion, d'une secousse que je recevais de la réalité ou d'un mystère qu'elle me révélait soudain et par qui je me sentais commandé³⁶. » Depuis la révélation qui survint en octobre 1903 dans la rue d'Amsterdam à Paris, il prépare le jour où les âmes collectives deviendront les dieux nouveaux d'une humanité réformée par la marche de la civilisation :

Je ne connais pas encore de groupes pleinement divins. Aucun n'a conscience d'être réel ; aucun n'a dit : "Je suis". Le jour où le premier groupe saisira son âme entre ses propres mains, comme un enfant qu'on soulève pour le regarder en face, il y aura un nouveau dieu sur la terre. J'attends ce dieu, et je travaille à l'annoncer³⁷.

³⁴ Luc Bonenfant, « Postface. Le poète et ses marges, comme "circonscrit dans un exergue" », dans Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004, p. 147.

³⁵ Friedrich Schlegel cité par Jean-Marie Schaeffer dans *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard (Essais), 1992, p. 137.

³⁶ Jules Romains, « Préface de 1925 », dans *La vie unanime*, Paris, Gallimard (Poésie), 1983, p. 25.

³⁷ Jules Romains, « Réflexions », dans *Puissances de Paris*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1919, p. 127.

Loranger n'affiche pas, quant à lui, l'assurance et la ferveur de Romains face au monde. Loin des certitudes, sa conscience vacille et, comme l'indique l'« Ode » des *Poèmes*, la « Glorieuse issue dans la lumière » (P, 78) n'est que l'aboutissement hypothétique d'une observation obstinée de ce port « Où [son] rêve a voulu se plaire » (P, 71). Auditeur fidèle de la « conférence des choses » (P, 116), Loranger écrit néanmoins sur la base d'un pressentiment qui, à défaut d'avoir une forme précise, mêle l'assurance et l'appréhension : « Quelque chose s'est mis à exister soudain », dit l'exergue du « Passeur ». Le pronom indéfini met en lumière le déficit de la perception, manque qui donne à la révélation une valeur ironique puisqu'elle introduit une réalité sans pourtant la rendre visible, sans la donner. Le poète se trouve ainsi en suspens au milieu d'un processus inachevé et, d'une certaine manière, déshérité de ce qu'il découvre. La révélation constituerait donc moins un point de départ qu'un horizon, d'où l'impression, renforcée par l'imagerie maritime dessinant une étendue immense et désertique dans un grand nombre de poèmes, que la poésie de Loranger trouve dans *l'écart* sa métaphore la plus simple.

Dans cette distance ouverte, le poète se livre à l'errance, avec ce qu'une telle liberté soulève d'incertitudes. Là, au milieu de cet espace ambigu, le désir d'identifier ce qui soudainement se met à exister expérimente diverses formes. Ce désir constitue le fil conducteur d'une œuvre où la conscience, la poésie, la mort sont autant de « chapitres » que le poète découvre en écrivant, à l'exemple du passeur croyant sa fin venue : « Il fut, somme toute, ce nouveau chapitre qui surgit tout au bout de l'histoire dont on avait cru tourner la dernière page. » (A, 27) La connaissance ayant pour cause l'imprévu et pour effet de confondre, il en résulte que le sujet, passant de l'ignorance à l'étonnement, est continuellement pénétré par un sentiment d'altérité.

On placera ainsi sa présence sous le signe de la différence, laquelle, du reste, ne l'assigne pas à une marginalité stérile, mais le dispose à considérer toute chose comme une sollicitation au retour. L'effort poétique consistera à renouer le fil rompu avec « la vraie vie, l'autre vie » (A, 27) que le poète, à l'instar du Passeur, reconnaît pour l'avoir d'abord perdue, à l'image de l'épopée proustienne.

La conception de la poésie en tant qu'écart, ou distance, s'accorde avec ce que Pierre Nepveu dit à propos de l'expérience poétique de Loranger, à savoir qu'elle est déterminée par l'inconsistance des repères :

Ce qui arrive ici, à chaque « moment », ce n'est pas quelque affirmation unitaire ou identitaire, quelque proclamation d'un sens, c'est la configuration d'une expérience subjective de l'hétérogénéité et de la fragmentation du monde, qui suppose une éthique de la précision et du raccourci. Alors que le sujet défini par Lionel Groulx à la même époque doit mettre ses forces morales au service d'une quête de l'unité naturelle et substantielle de l'être, le sujet de Loranger s'invente dans le discontinu et l'aléatoire. Sans substance, sans projet héroïque, sans lien avec un « nous » englobant, ce sujet qui se perd et se retrouve dans la géométrie du monde est le grand oublié du discours collectiviste et communautariste qui a dominé tout un pan de l'histoire québécoise³⁸.

L'opposition entre la division intérieure de Loranger et l'« unité naturelle » que se représente l'abbé Groulx laisse entrevoir un rapport intéressant entre l'unanimité et « les fictions du sujet³⁹ » projetées sur l'horizon collectif de l'époque. Selon le principe identitaire de Groulx, « une force incoercible pousse l'être humain à devenir uniquement soi-même, comme une même loi incline l'érable à n'être que l'érable, l'aigle à n'être que l'aigle⁴⁰. » Il y aurait donc une voix inaltérable en chacun qui invite à la conformité, de sorte que l'alignement de soi à soi étendu à l'échelle de la

³⁸ Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2 (1999), p. 288.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Lionel Groulx, *L'appel de la race*, Montréal, Fides (Nénuphar), 1956, p. 110. L'article de Pierre Nepveu porte également à notre attention ce passage.

collectivité rehausse le fantasme d'une harmonie communautaire ou, pour le dire autrement, d'une nation unanime. Le noyau immuable sur lequel repose la « théorie du coin de fer⁴¹ » de Groulx se situe dans les parages conceptuels de « l'âme canadienne⁴² » qui était présentée par Camille Roy comme la substance immatérielle à l'origine de la singularité et de la solidarité nationales.

À la lumière des notions d'âme et d'unité, le lien paraît se dessiner entre l'unanimité et l'idéologie régionaliste. Les apparences sont ici trompeuses. D'abord, le « nous » de Romains représente une menace pour le « nous » de Groulx, car le premier, universel et cosmique, diminue la souveraineté du second, quant à lui national. Chez Loranger, la narration impersonnelle et le détachement descriptif des « Signets » répercutent cet universalisme, rompant du même coup avec le particularisme et le pittoresque des écrivains régionalistes : la rue, la gare et le port que le poète observe se situent nulle part et partout à la fois, des abstractions convertibles et malléables. Ensuite, et plus fondamentalement encore, l'unanimité exclut la fermeté et la permanence des valeurs à l'origine de « l'âme canadienne ». Son principe premier ne concerne pas une réalité immuable, à moins de considérer l'intermittence de la vie comme une donnée invariable, en plus d'accepter que cette vie est de nature plurielle, et non pas unique, répondant tantôt à la synchronie de ses formes et de ses manifestations, tantôt à leur résiliation dans le désordre. Du coup, l'unanimité des « Signets » montre que Loranger envisage l'unité, sociale ou cosmique, comme un fait circonstanciel dans la mesure où elle varie et s'altère au gré des remuements du monde. Le balancement entre la dispersion et l'unification de la

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cette idée est au cœur de la conférence qu'il prononce à l'Université Laval le 5 décembre 1904. Voir Camille Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, t. 3, Montréal, Les Éditions de La Presse, 1979, p. 64-78.

rue dans « Les hommes qui passent » en donne un exemple. Le pivot typographique accentue d'ailleurs la matérialité du phénomène de division et d'alternance :

La foule fait dans la rue un dessin obscur de taches mouvantes.

La rue distraite se disperse et s'éparpille dans chaque mouvement de chaque homme.

*
* *

Une troupe de soldats entre soudain dans la rue, et le tambour noue le rythme uniforme des hommes qui le suivent.

[...]

La rue se concentre et se retrouve, la rue marque le pas du tambour, elle s'accorde et se pénètre. (A, 40)

Contemplant cette alternance, Loranger prend note de l'instabilité des choses plutôt que de leur inaltérable valeur. Il s'avise aussi bien de « l'homme "ondoyant" tel qu'il existe partout⁴³ », que de l'héroïsme canadien-français. L'unanimité alimente donc chez lui une pensée qui s'écarte du sentiment de la patrie et de « l'unité naturelle », ce qui permet au poème de battre la mesure à « contretemps », dit Pierre Ouellet, et d'afficher par ce décalage sa force critique : « Quand toute l'histoire de la littérature canadienne-française commence à se fonder sur une quête d'identité dont le régionalisme montre avec évidence l'enjeu et la portée, voilà que l'œuvre de Loranger fait entendre le contretemps d'une radicale étrangeté⁴⁴ ».

Cette étrangeté ne tient pas à l'unique rupture face à la « quête d'identité » du régionalisme — ce dernier a été raillé de manière plus flagrante dans les contes, ce qu'indique d'emblée le clin d'œil à Proust dans le titre de son livre publié en 1925, *À*

⁴³ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁴ Pierre Ouellet, « Les formes de l'étrangeté », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain, op. cit.*, p. 10.

*la recherche du régionalisme. Le village, contes et nouvelles du terroir*⁴⁵, comme s'il s'agissait d'une existence perdue que seule la fiction littéraire serait en mesure d'actualiser ; cette étrangeté, donc, se consolide aussi dans les perceptions unanimistes de Loranger. Chez Jules Romains, la vie fait place aux rebondissements et aux échanges (entre l'individuel et le collectif, l'homme et les dieux, la matière et l'âme, la ville et la nature, etc.) et les poèmes scandent les rythmes d'un monde dynamisé par la fluctuation des âmes : ce mouvement de systole et de diastole, typique du battement cardiaque, renforce l'impression que le monde enseigne la voie d'une existence vigoureuse où la mort, plutôt que d'y mettre fin, amorce sa régénérescence. La conscience de Romains s'imprègne ainsi d'une ferveur qu'on ne retrouve pas chez Loranger, ou bien qu'on sent moins convaincue, plus inconfortable, comme le prouve l'emphase curieuse et hésitante des derniers vers de « Je regarde dehors par la fenêtre » :

Ma main, elle seule, cache trois maisons.
Je suis énorme,
Énorme...
Monstrueusement énorme,
Tout mon être appuyé au dehors solidarisé. (A, 39)

En plus de ce malaise qui montre à quel point Loranger est déstabilisé par le jeu des proportions corporelles, la conscience de soi étant ici débordée par l'image contre nature du sujet — inscrite en faux contre le paysage —, l'unanimité semble atteindre chez lui sa pleine vigueur alors que, paradoxalement, les êtres s'annulent dans la nuée fade de l'attente, comme le suggère le poème cité ci-dessous. L'attente, peu s'en faut,

⁴⁵ On sait qu'après la publication des *Poèmes* en 1922, Loranger ne publia plus de poésies, mais fit paraître des contes en recueil (*À la recherche du régionalisme. Le village, contes et nouvelles du terroir*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925) puis dans des journaux et des revues (*La Patrie*, *Les Idées*).

symbolise une condition existentielle qui est à l'origine de l'ennui fantasmagorique qui imprègne l'univers poétique lorangéen. Le poème « Des gens sur un banc » décrit cette météorologie soporifique au moyen de formules propres à la rhétorique de Romains :

DES GENS SUR UN BANC attendent l'heure d'un train.
Depuis peu que la gare s'est tue, et qu'elle s'ignore, ils sont là, des gens
qui ne se connaissent pas, qu'un même banc tasse, dans une même
attente.

Ils ne causent pas, car ils sont trop tous à la même pensée d'une
même chose. Le seul grand regard unanime, comme la pensée qu'ils ont,
va de la table d'heures à la petite valise posée sur leurs genoux, ou à leurs
pieds.

Le désir, qui hante la foule en confrérie, de se dire quelque chose,
ne les tourne pas l'un vers l'autre. Ils sont trop tous la même chose. (A,
42)

Fortifiée par l'inaction et l'indifférence, la « confrérie » se caractérise par une stérilité qui contraste avec l'effervescence de *La vie unanime* que parviennent à résumer ces deux vers : « La fringale d'espace et d'action qui brûle / L'acier inassouvi des trains⁴⁶. » Le lieu même de la gare est dépouillé des qualités qui font d'elle un symbole des temps modernes : la vitesse, le mouvement, le tumulte, l'aventure qui ont fasciné la génération du futurisme (Marinetti, Romains, Apollinaire, Cendrars, Larbaud) sont ravalés par la monotonie intérieure où règne une « nuit invisible » (A, 42) — sans possibilité d'ombre, donc sans contrastes. L'unité survient ainsi au moment où la foule s'achemine vers la dissolution, non pas au profit d'une entité nouvelle et organique, mais simplement pour se résorber, grignotée lentement par « la grande fatigue qui est au fond » (A, 42) de chacun, comme si cette exténuation formait le point de résonance de la vie, la source de ses harmoniques. Une telle découverte

⁴⁶ Jules Romains, *La vie unanime*, *op. cit.*, p. 114.

prend une valeur ironique, paradoxe oblige, sans compter qu'elle s'attaque au fantasme d'une communauté unanime, lequel est rabattu sur la platitude de l'uniformité. D'ailleurs, on remarquera que Loranger emploie à deux reprises l'adverbe « trop » dans le poème, suggérant ainsi que la similitude d'esprit, en excès, n'agit pas à la faveur de la communion, mais rend équivoque le principe de la communauté, laquelle s'anéantit en l'absence de tensions et d'échanges.

Les trois poèmes qui concluent la section des « Signets » montrent ainsi que l'unanimité, chez Loranger, ne met pas au jour des puissances vitales, mais révèle un univers où la vacuité intime consonne avec la sensation d'un tarissement de la vie, laissant ainsi la mélancolie engourdir une conscience qui retourne le sujet contre lui-même, barrant la voie à la faconde sentimentale. Serait-ce devant « [l]e port en deuil des bateaux qui ne sont pas revenus » (*A*, 45) que le poète éprouve son « cœur [...] dévasté comme un corridor, où il y a beaucoup de portes, beaucoup de portes, des portes closes » (*A*, 43), « ce qui fait que rien n'insiste plus pour [qu'il] vive » ? (*A*, 44) Sans doute, mais l'expérience de l'atonie, bordure où la vie ne persiste plus qu'à la manière d'une ombre ou d'un souvenir — « Une main cherchant à saisir / La forme enfuie d'une autre main » (*P*, 116) dit cette précarité de la poésie lorangéenne — ; cette expérience fait sentir au poète la nécessité de l'ironie, car celle-ci permet justement de faire saillir les différences, les contrastes, les incohérences, tout ce qui est susceptible de rompre avec la léthargie d'un monde rendu inaccessible par une régularité si lisse qu'elle n'offre aucune prise. C'est l'ironie qui pourra enfoncer l'une de ces « portes closes » afin de percer une ouverture dans ce cœur qui garde Loranger captif, préfigurant de cette façon le travail de la « fissure » dans la poésie de Saint-Denys Garneau. C'est elle encore qui entraîne la conscience à concevoir la rue (le

corridor) comme un « labyrinthe rectiligne⁴⁷ », pour citer Robert Melançon, ce qui montre bien que l'ironiste découvre dans la simplicité et la droiture l'indice de méandres. Le poème serait en outre constamment disposé à feindre l'évidence pour introduire l'incertitude ; l'unique pour insinuer le multiple ; la naïveté pour déguiser la duplicité et ainsi de suite. On voit en quoi ce « rapport de complicité⁴⁸ » des opposés introduit un jeu qui s'apparente à la simulation socratique. À cet égard, le « Passeur » est probablement le poème où l'art de la feinte joue le plus grand rôle, dotant par conséquent la fable d'un important potentiel d'ironie.

L'art de confondre

De tous les textes de Loranger, « Le passeur » est certainement le plus célèbre. La forme narrative de ce poème, qui voisine de près celle du conte⁴⁹, contribue de manière significative à établir sa notoriété. En effet, l'enchevêtrement de la poésie et de la prose, comme des influences modernes et traditionnelles, confère à la fable une étrangeté que peuvent rappeler, dans le paysage où évolue le passeur, ces « poteaux télégraphiques qui ont l'air de grands râteaux debout sur leurs manches. » (A, 15) L'image rend compte de la propension à confondre les éléments les plus simples, les formes les moins suspectes aux yeux du lecteur, avec autre chose, non pas pour réfuter l'état admis de leur nature, mais pour suggérer les infinis passages qui s'établissent durant le processus de la connaissance. Or ce processus est

⁴⁷ Robert Melançon, « Jean-Aubert Loranger », dans *L'avant-printemps à Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 31.

⁴⁸ Sylviane Agacinski, *Aparté. Conceptions et morts de Søren Kierkegaard*, Paris, Aubier-Flammarion (La philosophie en effet), 1977, p. 48.

⁴⁹ Bernadette Guilmette a d'ailleurs choisi d'inclure « Le passeur » et « Le vagabond » dans l'édition complète des *Contes* (Montréal, Fides, 1978).

en soi infini, si bien que le « va-et-vient de trait d'union mobile des deux rives » (4, 22) du passeur, similaire au « bond » que fera Saint-Denys Garneau au-dessus du « torrent », offre une allégorie du travail qui attend la conscience jetée dans le monde : refaire constamment le trajet nécessaire pour combler les écarts, pour enjamber le vide qui, comme le soutient la physique moderne, triomphe là où en apparence domine la matière. En cela, Antoine Boisclair, remaniant le postulat des rédacteurs du *Nigog*, a bien fait de souligner que la poésie de Loranger « [montre] que le réel est “plus complexe qu'on l'imagine”⁵⁰. » On comprendra que son réalisme ne tient pas seulement à l'observation de ce qui est, mais aussi à la « sollicit[ation] [de] l'inconnu » (P, 143) que « garde enclos, / Comme une momie, » (P, 99) le domaine connu — tout un univers attendant d'être actualisé. L'ironie du « Passeur » joue de cette complexité et d'autant plus narquoisement qu'elle la montre sous le revers d'une simplicité déconcertante.

Il n'échappera à personne que la fable inaugurale des *Atmosphères* fait place à une innocence que le passeur singularise curieusement. À quatre-vingts ans, le personnage aurait à bon droit figuré cette sagesse née d'une longue expérience de la vie. Or il s'éveille à peine au monde, si bien que sa conscience a les traits de la jeunesse, particulièrement l'ignorance qui dispose à l'étonnement devant les menus détails de l'existence. Cet éveil survient spontanément, en écho au conventionnel « il était une fois » du conte qui installe le récit dans un instant souverain. On aurait pu croire à une forme de grâce si l'ironie n'avait pas sur certains mots laissé la trace de ses morsures : « Il arriva qu'un matin, à son éveil, le passeur fit une autre grande découverte. Il constata qu'il avait non seulement un dos, d'où ses bras puisaient

⁵⁰ Antoine Boisclair, « Loranger réaliste », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, *op. cit.*, p. 56.

l'énergie, mais aussi des reins.» (A, 19) La « grande découverte » devient immanquablement risible lorsqu'on apprend qu'elle concerne l'existence des reins, qui s'additionne en outre à la connaissance nouvelle du dos et des bras ; autant de découvertes élémentaires, voire de pures évidences. La suite insiste sur le sentiment de surprise et de perplexité du personnage, alors qu'il reçoit la visite du médecin :

Il vint un homme qui parlait fort et qui le fit se mettre à nu. Il laissa deux bouteilles et des paroles que le passeur dut se répéter plusieurs fois, avant d'en saisir toute la signification.

— C'est vos reins, vieux, qui sont usés.

Cela fut toute une révélation, et il ne cessa pas, pendant deux jours de se redire :

— J'ai des reins et ils sont usés. (A, 19)

Le narrateur fait sienne la candeur du personnage, en sorte que le récit de cette visite met bel et bien en relief l'inexpérience de la conscience. Le médecin, d'abord, n'est pas désigné comme tel. Il est défini par le volume de sa voix ainsi que par l'action qu'il demande au passeur d'accomplir. Cette présentation schématique de la consultation prête à rire. Marquée par une volubilité impersonnelle, elle n'apporte pas de réconfort, mais entretient le trouble psychique du personnage. Les paroles du médecin, réifiées par l'effet poétique du zeugme, prennent la valeur de comprimés pareils à ceux contenus dans les « deux bouteilles », excepté qu'ils semblent être à la fois un antidote et un poison. Alimentant son embarras, le passeur les absorbe à répétition afin que leur « signification », au bout de « deux jours », finisse par agir en lui. En plus du caractère dérisoire de la « révélation » — la force du mot introduit un sarcasme que l'adverbe « toute » amplifie de surcroît —, cette dernière devient d'autant plus cocasse lorsqu'elle est à l'origine du malaise que le passeur voudrait

soigner. Suscitant une lecture inusitée d'un récit pourtant banal, la simplicité d'esprit mise en scène par la voix narrative révèle la volonté d'ironiser sur le personnage et la situation : piégé par le pouvoir démiurgique des mots, le passeur consolide son mal en le nommant. Du coup, l'ironie contribue à mettre en évidence le décalage au cœur de la fable, cet écart entre une « pensée fixe » (A, 17) et un corps mobile ; une conscience qui décompose le sujet — « L'homme commença de se connaître ; en plus des bras, il avait une tête » (A, 18) — et un instinct qui synthétise son existence — « C'était une vie organisée avec un bac et une chaloupe : une raison d'être qui est la route dont il avait fonction de continuer l'élan par-dessus la rivière. » (A, 16)

Louis Dantin le premier a perçu le subterfuge que la naïveté du conte poétique met sur pied. Il remarquait en 1921 :

La donnée, on le voit, est simple et humaine ; elle fait appel à des sentiments élémentaires et profonds. Mais c'est l'exécution surtout qui retient l'attention, la curiosité même ; c'est le style d'une naïveté de surface recouvrant la recherche intense, d'une syntaxe embrouillée à dessein, d'une incorrection caressée et voulue : style qui horrifierait Verniolles et réjouirait des Esseintes. Et il serait facile d'en rire, si l'auteur ne l'avait pas « fait exprès » [...]⁵¹.

Il n'échappe pas à Dantin, la suite de sa critique le montrera bientôt, que « Le passeur » repose en bonne partie sur le principe de la feinte qui participe depuis longtemps à la mise en œuvre des discours ironiques. Ce principe renvoie en effet à l'une des plus anciennes formes d'ironie, celle de Socrate qui simulait l'ignorance afin « de révéler les lacunes dans le savoir de ses interlocuteurs⁵². » Loranger renoue avec cette fausse ignorance sans toutefois en faire une tactique permettant de s'imposer

⁵¹ Louis Dantin, « Jean-Aubert Loranger, *Les Atmosphères* », dans *Essais critiques*, t. 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau monde), 2002, p. 186-187.

⁵² Pierre Schoentjes, *Poétiques de l'ironie*, *op. cit.*, p. 39.

dans le cadre d'une joute rhétorique. Autrement dit, la feinte ne sert pas l'intérêt d'une opinion ou d'une pensée particulières. Elle laisse plutôt planer un doute sur le but qu'elle vise, à moins d'accepter que ce but soit double, édifiant de ce fait le poème sur la base de contradictions qui entravent l'harmonie du fond et de la forme. Dantin n'a pas goûté cette ironie et l'on pourra s'en étonner, lui qui avait regretté qu'Édouard Chauvin délaisse la « voie neuve » que son « cynisme léger » dessinait « dans notre littérature, qui toujours s'était prise au sérieux⁵³. » Sa lecture du « Passeur » n'en demeure pas moins perspicace et confirme que l'ironie de Loranger n'est pas passée inaperçue :

J'y crois voir, pour ma part, la transposition en littérature de la thèse hégélienne des contraires, et de la théorie pessimiste qui ne voit dans le monde qu'un jeu baroque et funambulesque. Impossible de concevoir autrement cette manière d'écrire, ce mélange de faits dramatiques et de détails saugrenus, cette gaucherie étudiée des tournures, ce contraste entre la crudité puérile de l'expression et la complexité tragique des choses, comme dans ces très anciennes ballades où des situations à faire frémir s'énoncent avec une bonasserie voisine de la bêtise. D'après cette rhétorique, si je la saisis bien, le solennel et le trivial, le primitif et le raffiné, le frisson et la blague se mêlent dans le style comme ils s'accolent dans la vie elle-même. L'ironie devient la loi suprême de la littérature⁵⁴.

On le voit, ce qui dérange le critique, c'est d'avoir à jongler constamment avec les réalités disparates que le poème rassemble et parmi lesquelles on se déplace à la manière du funambule, à raison d'un manège qui fait sien le débalancement sensoriel et moral. L'ironie maintient de façon précaire l'équilibre, mais elle marque un divorce entre une assurance ancienne face au monde et une inquiétude nouvelle devant lui.

En figurant l'accès à la connaissance, le passeur évoque la chute engendrée par la faute originelle, qui contraint à faire le deuil d'une vie pure et éternelle pour

⁵³ Louis Dantin, « Édouard Chauvin. *Vivre* », *art. cit.*, p. 191.

⁵⁴ Louis Dantin, « Jean-Aubert Loranger, *Les Atmosphères* », *art. cit.*, p. 187.

embrasser en échange une existence faite d'infortunes et de misère. On conviendra donc avec Vincent C. Lambert qu'il est possible, après tout, « que "Le passeur" [soit] l'allégorie d'un récit comme celui-là : le grand récit, la chute hors de l'unité primordiale⁵⁵. » L'aspect caricatural du personnage permet d'affronter cette fatalité sans verser dans un héroïsme inutile. Il semble ainsi que Dantin ait bien choisi ses mots, car souvenons-nous que Bénichou présente Icare et le Funambule comme les héros du désenchantement romantique. Cet art caricatural vise à accentuer les détails qui agacent l'œil et l'esprit, moins par souci irrévérencieux que par volonté de grossir toute forme d'épreuve au point où elle substitue le besoin de rire à l'envie de pleurer. Seulement ce rire ne signifie pas que le poète devient cynique. Au contraire, il manifeste le besoin de s'alléger du poids de la conscience malheureuse ; il dénote la résilience de l'orgueil, comme le soulignait Baudelaire : « Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais ! Orgueil et aberration⁵⁶ ! »

Le malaise de Dantin tient par ailleurs, nous y revenons, à ce que la dimension caricaturale du récit s'exprime jusque dans le style, qui reflète l'inexpérience et la simplicité d'esprit du personnage se comportant, pour reprendre les mots de Lambert, comme s'il avait « le monde, sous les yeux, pour la première fois⁵⁷. » Le conte multiplie ainsi les formulations permettant de ressentir les errements cognitifs du passeur qui, faute d'être instruit, procède par empirisme pour conceptualiser son rapport au monde et à lui-même. Ceci vaut à Loranger un avertissement de la part de Dantin, à savoir « que la phrase, même en révolte, réclame

⁵⁵ Vincent C. Lambert, « L'écriture du désappris », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁶ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », dans *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 190.

⁵⁷ Vincent C. Lambert, « L'écriture du désappris », *art. cit.*, p. 57.

certaines disciplines essentielles ; que des formules comme “attraper les reins” sont au-dessous de tout dans n’importe quel idiome⁵⁸. » Le critique déplore la platitude de ces petites hérésies grammaticales ; il voit leur ironie, mais refuse d’en être le complice. Les incongruités stylistiques, et en cela on pourra penser qu’elles touchent leur cible, laissent le lecteur perplexe, signe qu’il partage quelque chose avec le passeur, tout aussi incertain de ce qui l’attend maintenant qu’il ne peut plus ramer. Même André Brochu, pourtant fêré de poésie moderne et contemporaine, considère la poésie de Loranger « maladroite », comme l’indique une chronique datant de 2002 :

Malheureusement, l’écriture n’est pas tout à fait à la hauteur, et des énoncés tels que « Je regarde dehors par la fenêtre », quasi pléonastique, ou « Je suis énorme, [...] Monstrueusement énorme », d’une assez plate redondance sémantique, ne sont pas sans décevoir. Quant au « dehors solidarisé », il étonne un peu — s’agit-il bien de la solidarité des éléments qui le constituent même si « Ma main, elle seule, cache trois maisons », ou d’une approximation pour désigner la *solidité* de la vitre transférée au paysage⁵⁹ ?

Ce qui étonne dans cette lecture, c’est que Brochu ne fasse pas mention de l’ironie des poèmes, alors même que les incorrections, les redondances et les imprécisions du langage qu’il réproche en sont de criants indices. Peut-être sommes-nous ici en face de l’arbre qui cache la forêt... Toujours est-il que son jugement s’apparente à celui de Dantin, sauf que ce dernier a bien vu que la maladresse de Loranger, ici digne de Socrate, a pour but de dérouter le lecteur, d’où la sinuosité ironique du conte.

Comme Dantin était un critique littéraire sensible à la modernité en poésie, on reste d’abord surpris de sa faible appréciation des *Atmosphères*. Il faut alors se rappeler que le pari poétique de Loranger va à l’encontre de l’éloquence formelle à laquelle s’attachent la majorité des poètes de son temps, même ceux qui ont privilégié

⁵⁸ Louis Dantin, « Jean-Aubert Loranger, *Les Atmosphères* », *art. cit.*, p. 189.

⁵⁹ André Brochu, « Un génie maladroite », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 1 (2002), p. 172.

la singularité artistique et les voies de l'avant-gardisme. De Nelligan aux exotiques, la prosodie met en valeur un art de ciseleur qui puise à même les ressources du classicisme. Comme il a été montré précédemment, même les poèmes en prose de Dugas cultivent la sophistication et le goût, parfois, d'une pose qui renvoie bien souvent à un symbolisme vieillissant. La poésie de Loranger s'écarte tout autant de l'audace conceptuelle d'un Guy Delahaye, dont *Les phases* réalise un fantasme à la fois chrétien et pythagoricien : les poèmes, rassemblés en triptyques, sont formés de trois tercets où chaque vers compte neuf syllabes (3 x 3). L'excentricité qui a été perçue chez Loranger tient au fait qu'il préfère la discordance poétique à la maestria prosodique.

Dans *Les atmosphères*, Loranger s'est ainsi débarrassé de l'appareil métrique — il y reviendra ensuite dans les *Poèmes* —, remplaçant la récitation mélodique par un débit de pensée qui peut rappeler les « borborygmes » de Barnabooth, le célèbre hétéronyme de Valéry Larbaud dont les poésies paraissent en 1908, la même année que *La vie unanime* de Romains :

Borborygmes ! borborygmes !...
Y en a-t-il aussi dans les organes de la pensée,
Qu'on n'entend pas, à travers l'épaisseur de la boîte crânienne ?

Du moins, voici des poèmes à leur image⁶⁰...

La volonté de ramener vers le bas la poésie, qui trouve ici dans les « [g]rognements sourds de l'estomac et des entrailles⁶¹ » une image d'une rare efficacité illustrative, participe de façon plus générale au désir de rapprocher la fiction poétique de la

⁶⁰ Valéry Larbaud, *Les poésies d'A. O. Barnabooth*, Paris, Gallimard (Poésie), 1966, p. 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

parole vraie — « Voix, la seule voix humaine qui ne mente pas⁶² », s'exclame encore Barnabooth en parlant de ses borborygmes. Ceci respecte la « logique » du « régime esthétique » qui a cours depuis le romantisme selon Jacques Rancière ; une logique voulant que « l'ordinaire devient beau comme trace du vrai⁶³. » Dans le cas de Loranger, le recours à l'écriture élémentaire vise, toujours dans la foulée d'un art de la feinte, à simuler la spontanéité d'une intelligence qui fonctionne par réflexes, c'est-à-dire qui obéit aux stimulations immédiates de son environnement.

Un tel travail vise à renouer avec une fraîcheur d'esprit, une souplesse d'avant le langage, comme si la maîtrise de celui-ci, qui plus est de son état prétendument supérieur qu'on nomme poésie, ne pouvait faire autrement que de rompre le charme d'une beauté vraie parce qu'inviolée par la sémantique. En l'absence de langage, on imagine le monde exister à l'abri de toute médiation et de tout jugement. Voilà vers quoi Loranger incline par l'intermédiaire de son personnage, car son aventure illustre le cheminement paradoxal de l'intelligence qui, comme le dit Novalis, se parachève dans sa négation : « La connaissance est un moyen de retourner à la non-connaissance⁶⁴ ». Or autant son poème atteste le fantasme de voir le monde comme au premier matin, autant il met en évidence l'impossibilité d'un rapport aussi pur avec les choses. Dans un ultime saut pour réintégrer « l'unité primordiale », le passeur se jette dans la rivière et disparaît « [a]vec un bruit sourd, une petite gerbe blanche s'élev[e] de l'eau comme un bouquet, et de grands anneaux s'étend[ent] sur la rivière. » (4, 33) L'image de l'onde diffusée à la surface évoque assurément un

⁶² *Ibid.*

⁶³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 52.

⁶⁴ Novalis cité par Pierre Wat, « Désapprentissage », dans Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 163.

apaisement du conflit entre le sujet et le monde, or elle dit aussi l'extrémité du sacrifice qu'une telle paix requiert, soit le renoncement à la vie.

Le pari du poème serait légèrement différent. Au moment du saut, le poète est emporté par « la tendresse de vivre⁶⁵ » : il simule le plongeon pour finalement rejoindre l'autre rive. Il échappe à la mort par les mots, se disant peut-être, avec une lucidité semblable à celle de Claudio Magris, « que les choses durent un peu plus que nous, mais qu'elles sont destinées à disparaître et que, en présence de la douleur et de la mort, célébrer l'authentique contre l'artifice n'a guère de sens⁶⁶. » L'écriture qui se tient proche de cette mort, qui est prête à tout perdre, laisse l'artifice et la vérité se désintégrer dans l'insignifiance de leur opposition. Le poète accepte les contrefaçons de l'art pour faire contre mauvaise fortune bon cœur. Sa résilience est un ressort ironique. Elle lui permet d'envisager le revers comme la possibilité d'une réussite ; la déchirure du poème comme le lieu d'une réconciliation avec la beauté, ce que le passeur éprouve peut-être à l'instant où la durée s'unifie dans la scansion permanente de la nature :

Il n'y eut plus que le temps qu'il fait quand c'est l'heure de se mettre au sommeil ; temps violet avec ses tranches de rouge, et le soleil qui descend lentement dans le dôme de l'Église comme une grosse pièce d'or dans un tronc, le temps qui est le réveil, dans les grandes lattes pâles en lumière tendues des persiennes closes à son lit, le temps du midi sur la rivière tout éblouissante de constellations sautillantes. (A, 31)

Installé derrière la lunette de son personnage, Loranger essaie peut-être de retrouver l'état de conscience primordial que les sensations retracent, comme s'il gardait mémoire d'un jour où le monde procédait en entier des apparences. C'est pour cette raison qu'Antoine Boisclair qualifie Loranger de réaliste, car « [ê]tre réaliste, c'est

⁶⁵ Claudio Magris, *Danube*, Paris, Gallimard (Folio), 1988, p. 140.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 140.

aussi renouer avec une conscience intuitive des sensations, avec un rapport plus brut avec la réalité sensible⁶⁷. »

La ruse qui met le poème du « Passeur » en œuvre, soit l'innocence simulée de la conscience, n'est pas sans rappeler la prédilection accordée à la figure du barbare depuis le romantisme. Au début du XX^e siècle, certains écrivains en appellent au barbarisme pour affranchir la poésie du formalisme symboliste. Michel Décaudin place sous le signe de la « possession du monde » les poètes qui subordonnent ainsi l'art à la nécessité de rendre compte des perceptions immédiates de la réalité. Parmi ces poètes figurent notamment Valéry Larbaud, mais aussi Jules Romains et Émile Verhaeren, que Loranger connaît bien. Décaudin remarque que « [s]'il ne suffit plus, pour [eux], de savoir plier la syntaxe aux nécessités de la versification, il ne suffit pas davantage de pouvoir faire rendre aux termes du langage des sonorités inouïes⁶⁸. » Peut-être cela marque-t-il la grande distinction entre Loranger et les poètes exotiques. On notera d'ailleurs que l'affranchissement de la syntaxe par rapport aux exigences prosodiques constitue un trait spécifique des *Poèmes*. Dans ce recueil, la strophe devient l'unité du rythme, d'où l'impression que les vers s'enchaînent à la prose. Claude Filteau a bien développé cette idée : « La ponctuation renforce ces effets d'enchaînements qui délinéarisent le vers, vu, cette fois, en tant que ligne typographique. Il ne s'agit pas de “conserver” le vers, mais de le “converser” dans la strophe, pour le “démétrifier” profondément⁶⁹. » Les verbes précédés par le préfixe « dé » signalent ici la pratique non orthodoxe de Loranger, qui utilise en ce sens les formes à la manière d'un barbare.

⁶⁷ Antoine Boiscclair, « Loranger réaliste », *art. cit.*, p. 53.

⁶⁸ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 451.

⁶⁹ Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, *op. cit.*, p. 171.

Cette stylistique non-conformiste n'est pas un but en soi. Elle prend part au dispositif plus général de la narration qui donne à voir le monde tel qu'il apparaîtrait à une conscience non corrompue, à un regard neuf, ce que le passeur incarne de façon exemplaire. Ce dispositif permet de convertir la banalité en étrangeté, ébranlant ainsi nos perceptions habituelles. Tel est le pouvoir du barbare, de l'étranger ou de l'enfant, ce qui nous renvoie au procédé de la feinte, à cet art de confondre indirectement expliqué par Valéry dans sa « Préface aux Lettres Persanes » :

Entrer chez les gens pour déconcerter leurs idées, leur faire la surprise d'être surpris de ce qu'ils font, de ce qu'ils pensent, et qu'ils n'ont jamais conçu différent, c'est, au moyen de l'ingénuité feinte ou réelle, donner à ressentir toute la relativité d'une civilisation, d'une confiance habituelle dans l'Ordre établi... C'est aussi prophétiser le retour à quelque désordre ; et même faire un peu plus que le prédire⁷⁰.

Mettre le monde à l'épreuve d'un regard ingénu, c'est l'exposer à la réévaluation de ce qui paraît le moins contestable en lui, les « choses simples et bien sues » (*P*, 117) dirait Loranger, d'où l'ironie qu'une telle opération poétique engendre tout en donnant l'impression qu'elle est inoffensive.

Ce regard, étayé par le style, fait du poème le lieu d'une perturbation dont la portée critique s'évalue notamment à partir de l'humour mis en œuvre. Ainsi, la fable questionne tour à tour le travail, la vieillesse, le rapport à la communauté, la maladie avec un détachement qui frôle parfois la plaisanterie, comme ici, où la phrase devient calembour : « La vie lui avait été pénible et dure, il cessa de la penser, on aurait pu croire qu'il s'en passait. » (*A*, 30) À partir du jeu de mot que le mode pronominal introduit, Loranger ironise sur le destin malheureux du personnage, lequel serait mis en déroute par les vieux réflexes de son métier.

⁷⁰ Paul Valéry, « Préface aux Lettres Persanes », dans *Variété I et II*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1998 [1924 ; 1930], p. 182-183.

La valeur critique du « Passeur » paraît d'autant plus forte et subtile lorsqu'on prend conscience de son pouvoir allégorique. En effet, on peut percevoir à travers la mésaventure du personnage la description en quelques étapes d'une crise de la poésie et, pourquoi pas, l'ébauche d'un art poétique⁷¹. Différents indices mettent le lecteur sur la piste de cette allégorie, à commencer par l'emploi du personnage : le passeur symbolise le travail ancestral du poète qui est d'unir le terrestre et le céleste, les corps et les idées, la vie et la mort. Il s'agira pourtant d'un passeur qui n'arrive plus à exercer convenablement son métier en raison d'une dégradation physique que Loranger compare entre autres à l'aphasie soudaine d'un « orateur », comme quoi ce serait aussi la parole qui tombe sous la menace de l'extinction :

Puisque ses reins étaient le mal à son corps, il avait donc attrapé les reins. Et si certains jours qui furent plus pesants que les autres, ses rames s'arrêtaient en l'air comme le geste interrompu d'un orateur qui ne trouve plus ses mots, le passeur s'excusait d'être, tout simplement, un pauvre homme qui porte ses reins. (4, 20)

Jean-François Bourgeault remarque ainsi que la mésaventure du passeur, fondée sur la paralysie de son corps, figure les tribulations que subit la poésie au moment où le vers, pierre angulaire de son édifice, perd de son prestige et de sa nécessité. Disloquée, la poésie se fragilise et devient faillible, car la déficience des articulations du passeur renvoie à celle de la prosodie, qui semble ici jugée inutile, voire nuisible en ce qu'elle tient lieu de corps inefficace. Ce corps, ou cette prosodie, avait été *la* poésie : « Le passeur qui avait été des bras, des jambes, un dos et des reins, ne fut plus qu'une tête qui pensa les bras, les jambes, le dos et les reins. » (4, 24) Mais un

⁷¹ À cet égard, Jean-Pierre Boucher a vu dans le « Prologue » du « Passeur », et plus précisément à partir de l'opposition des deux rives qui divisent son paysage, le divorce entre la vie de la communauté et celle à laquelle aspire le poète, mais aussi entre les approches classique et moderne de la poésie. Voir Jean-Pierre Boucher, « Au bout du quai. Le Prologue du *Passeur* de Jean-Aubert Loranger », dans *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Cahiers du Québec — Hurtubise HMH (Littérature), 1977, p. 43-56.

décollement est survenu entre le corps et l'esprit, comme si la poésie reposait désormais sur l'action spéculative de cette « tête », organe qui décompose au lieu d'assembler. Ce travail de division, Garneau cherchera d'ailleurs à le radicaliser, comme l'indique son poème « Un bon coup de guillotine ». En cela, l'ironie garnélienne continue le travail critique amorcé par celle de Loranger, qui trouve dans le surgissement de la conscience son berceau. Posant l'intervention de la « tête » comme un facteur de conversion, l'interprétation de Bourgeault met sur la piste de l'activité ironique qui participe à définir la poésie lorangéenne :

Après avoir été des mètres, des rimes, des images et des tropes, le poète devient une tête qui pense les mètres, les rimes, les images et les tropes. Ce qui n'implique évidemment pas qu'il se détourne alors de ces recours disponibles, ou qu'il détruise jusqu'à la légitimité de leur persistance, mais bien plutôt qu'il découvre à leur égard une puissance de déliaison et de reconfiguration reposant sur l'avènement irréversible d'une « tête », laquelle transforme toute forme de donnée en option ; toute forme d'évidence, en possibilité ; toute forme de nécessité, en virtualité⁷².

Cette lecture montre bien comment l'apparition de la conscience crée un renversement propice au déploiement de l'ironie. À titre de pivot de la phrase, la « tête », qui agit aussi bien comme une césure, entraîne un retournement du sujet sur lui-même. Il se met à réfléchir au lieu d'agir. La déréalisation qui s'ensuit illustre autant la dépersonnalisation vécue par le passeur, que la poésie se désappropriant d'elle-même, c'est-à-dire de ce qui avait jusqu'alors assuré son bon rendement. Celui qui naguère stabilisait l'ordre des choses se trouve désormais à le confondre, à lui faire perdre son axe : anciennement essentiel à l'activité de sa communauté, continuant la route du village « par où entre sa vie » (A, 15), le passeur entre dans une phase de désœuvrement :

⁷² Jean-François Bourgeault, « L'invention des “tournoiments alternatifs” », *art. cit.*, p. 26-27.

Il fut le dos malade qui refuse aux bras le muscle dont il est la racine ; il fut la fissure ; il fut l'attente de la mort devant tout cela qui est la vie, qui est le surmenage pour arriver à la chaise qu'on place dans l'ombre, tout au bord du soleil, quand il y a deux bras qui ne travaillent plus, deux bras qui ne font plus rien. (4, 26)

Devenu « fissure », le personnage développe un pouvoir contraire à celui qu'il possédait auparavant. Il ne représente plus une force de liaison, mais un point de chute ou de rupture, une force de « déliaison » pour reprendre le mot de Bourgeault, car sa conscience, prédisposée par une attente quasi mortifère, devient le lieu où l'accord, l'unité, la convention sont mis à l'écart. Les pensées du personnage font ici place à une ironie très palpable, où transparait le désenchantement relatif à l'impossibilité du travail, car la vie semble alors perdre son sens, son mouvement, tel que ces « deux bras qui ne font plus rien » le laissent entendre. La naïveté lucide dont le personnage fait preuve, posant le problème avec une simplicité si désarmante qu'elle prend le poids d'une évidence, fait retentir de manière plus grinçante encore l'absurdité de l'existence mise en lumière : on se voue à un travail qui ne peut prévenir la mort et la désoccupation qui l'annonce, la vie n'étant rien d'autre qu'une dépense excédentaire de soi-même parce que sans rétribution — on attend la fin sur « une chaise qu'on place dans l'ombre » ; image qui, par effet de litote, exprime la condition dérisoire de l'homme.

Il faut, l'occasion est trop belle, insister sur le lien que tissent entre eux les imaginaires de Loranger et de Saint-Denys Garneau. La dysphorie symbolisée par la chaise, préambule de la mort, inspire aux deux poètes un désir de se déprendre, de faire un bond, et non pas de s'abandonner à la sieste ou au sommeil. Garneau traverse le torrent pendant que le passeur agrippera les rames une ultime fois. Chez l'un et l'autre, la conscience n'ignore jamais qu'au fond de l'être on trouve « la mort

qui fait son nid » (*Œ*, 33), que la vie se conclut par ce chavirement dans le néant qui lui tient lieu de centre, un peu comme le cimetière du Mont-Royal au cœur de Montréal :

Le cimetière est au faite
Une force centripète,
Et la raison, qu'ont les rues,
D'aller toutes à la montagne. (*P*, 137)

Les signes de la mort sont perceptibles partout à la surface du monde, comme les « grands anneaux » (*A*, 33) sur la rivière où plonge définitivement le passeur, appelé par la confrontation de cette part obscure de lui-même, suivant l'insoumission profonde qui couve sous l'ironie. L'ultime « Retournement » du passeur constitue sans doute le premier pas de ce long et paradoxal apprentissage que requiert l'art de mourir.

L'art de mourir

L'art de mourir : inspirée par un vers du poème « Les phares », la formule, déjà, porte les accents de la dérision, car on voit mal comment la mort peut être associée à un savoir-faire ou à un talent particulier. C'est pourtant à son apprentissage, aussi méthodique qu'inusité, que Loranger se livre. « Revivre, pour mieux mourir » (*P*, 73), ainsi se décline son projet, du moins dans plusieurs pièces des *Poèmes*. Au cœur du désenchantement fomenté cependant une volonté imperturbable qui, d'un anéantissement à l'autre, entraîne Loranger vers « la toute dernière barrière

de l'être⁷³ ». C'est là qu'il cherche à s'éprouver depuis le centre nul de la nuit et de l'attente que les « Moments » circonscrivent, dans un jeu d'échos qui amplifie l'envahissement ressenti par le vagabond des *Atmosphères* : « La nuit en s'épaississant lui devenait intérieure. Pour la première fois de sa vie, il en éprouvait la chose mystérieuse. » (A, 57)

Cette similitude inquiétante de l'intériorité et de l'obscurité se fortifie durant l'attente, au même titre que l'inaction du passeur préfigure l'effacement que le « mieux mourir » réclame : « Ce devait être la fin. Et devant l'ennui qui le gagnait, qui l'envahissait, toute son énergie fondait en lui, comme dans la chambre les couleurs de la lampe se dissipent devant un jour plus grand qui entre. » (A, 30) L'ennui, la chambre, la lampe, l'éclipse chromatique sont les germes du prochain chapitre poétique que publiera Loranger en 1922. Un changement de style affectera cependant l'inclinaison de son ironie. Au fil du « Passeur », et plus généralement des *Atmosphères*, Loranger se servait de l'humour et du sarcasme pour éviter de dramatiser. L'ironie avait ainsi un caractère comique, au paroxysme dans la scène finale du conte « Le vagabond », quand le quiproquo identitaire permet au personnage d'être accueilli en héros par les habitants de la maison qu'il s'apprêtait à cambrioler. Dans les *Poèmes*, ce caractère semble *a priori* faire place à sa contrepartie tragique, suivant la distinction apportée par Monique Yaari : « comique est pris au sens d' "ascension" de la défaite au triomphe, tragique au sens de "descente" en direction opposée⁷⁴. » Étant donné que l'angoisse et l'ennui ne sont plus dissipés par les dégringolades du ricanement, l'ironie perd sa chaleur ostensible. Or elle se comprime et se dissimule dans le

⁷³ Vincent C. Lambert, « L'écriture du désappris », *art. cit.*, p. 67. Lambert fait référence à un vers tiré du poème « Yeux fixe » de Roland Giguère. Nous discuterons plus longuement de ce poème dans le chapitre consacré à Giguère.

⁷⁴ Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, *op. cit.*, p. 56.

cheminement plus ému de la conscience qui, dirait-on, bascule vers l'inconnu et la mort comme on chante une ritournelle.

Revenons à ce vers : « Revivre, pour mieux mourir ». Le sens commun suggérerait plus volontiers l'inverse, c'est-à-dire mourir afin de renaître, rabattant de ce fait le potentiel mélioratif du côté de la vie et de la création. Malgré ce qu'il comporte de déviant, ou plutôt grâce à cela, le vers de Loranger dit au contraire la nécessité d'apprendre à perdre et à se déposséder. L'ironie aide à poser des gestes conséquents, en commençant par celui de discerner la réalité des illusions qui maintiennent en marge de tout accomplissement salutaire. Loranger est bien placé pour le savoir, lui qui regrettait les heures confiées à la fantasmagorie, doutant que leur issue ne puisse briser la monotonie de son état :

Il ne se peut pas, que j'aie
Attendu l'aurore en vain.
Il faut qu'il y ait, pour moi,
Le commencement, aussi,
De quelque chose... (P, 82)

L'attente et l'inertie donnent à Loranger le sentiment d'une répétition absurde, qui se consolide tout naturellement dans la sensation d'un refrain temporel : « L'avenir n'est rien qu'un retour / Perpétuel sur soi-même » (P, 121), finit-il par croire. C'est qu'en dépit de l'événement attendu et sans cesse ajourné, l'ascension du désir devant s'affaiblir sous l'effet d'une attraction vers le bas, la chute demeure elle aussi relative, puisqu'elle s'emboîte à l'indéfectible recommencement du cycle. Ni l'accomplissement ni l'échec ne parviennent à se clore autrement qu'en laissant triompher leur négation, aussi simplement, dirait-on, que le jour et la nuit se renversent. Ils surviennent et repartent comme le faisceau de lumière du phare qui, malgré ses tournolements, laisse la nuit intacte :

Le phare, comme un moulin,
Dont tournent les ailes
Lumineuses dans la nuit,
Broyait, en mon cœur,
Un grand désir effondré.

Las d'attente prolongée,
Sans plus d'espoir,
J'ai regagné la falaise.
— Je revis la mer,
D'autres phares sabrer l'ombre. (*P*, 108)

Sans possibilité d'être rompue, la circularité absurde en vient à tracer, au centre de l'ontologie lorangéenne, un vide magnétique que le poète apprivoise en entrant dans la ronde, d'où cette conviction que le poème cherche une manière de « mieux mourir ». Le projet peut d'ailleurs sembler redondant si l'on se fie à Yvon Rivard. Inspiré par Blanchot, il définit précisément l'écriture comme « l'art de mourir », la mort formant le noyau nul autour duquel l'œuvre se resserre de plus en plus, à l'écoute du « désir profond qui nourrit la quête des images, l'expérience de la fascination que Girard rattache au désir métaphysique⁷⁵ ». On ne dira jamais assez combien Loranger répond à cette fascination, chacun des poèmes marquant l'impossibilité de se détourner des visions qui alternent au cœur de la conscience. Grâce à elles, le poète confère, d'une fois à l'autre, un peu de relief à cette nuit abstraite, dont l'allure « encor plus vraie » (*P*, 86) impartit au vide une réalité mystifiante.

Le ravissement dit bien que la mort peut s'apprendre. Il rappelle que l'ultime rapt de l'être se pratique dans l'existence quotidienne, par une soustraction à soi-même qui accroît un instant les « contours de la conscience », ce sont les mots de

⁷⁵ Yvon Rivard, « L'art de mourir », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2006, p. 200.

Nepveu, jusqu'à sa parfaite dilatation. Il en résulte un sentiment que l'« extériorité se donne dans une sorte d'évidence insensée, infiniment résistante à tout affect⁷⁶ », comme si le rêve d'une parole impersonnelle était sur le point d'avoir lieu. La strophe suivante exprime peut-être le mieux l'ambiguïté d'une telle expérience :

J'avais perdu mes limites,
Fondu que j'étais
Avec l'épaisseur de l'ombre.
— Comme c'est pareil,
Ouvrir ou fermer les yeux. (P, 97)

En cours de strophe, le « je » se dilue dans la transparence objective des verbes à l'infinitif, quittant l'instant vécu pour embrasser une sorte d'altérité ambiante. Ceci n'empêche pas qu'au final l'osmose avec l'ombre demeure une sensation. C'est du moins ce que les deux derniers vers portent à croire, car le clignement des paupières permet de retracer l'exercice du regard. Même si l'adhésion au monde extérieur semble aller jusqu'à l'identification, elle demeure une perception, c'est-à-dire un produit de la conscience. Un léger décalage persiste donc entre le sujet et le monde — leur symétrie n'est pas parfaite. Mais peut-être y a-t-il eu une brève interruption mentale, une absence durant laquelle Loranger a cru être « l'ombre », juste avant qu'« Un rayon par la serrure » (P, 98) y mette fin.

L'expérience de la fascination et du ravissement montre que l'ironie de Loranger mène à un état quasi mystique de la conscience, au sens où l'entend Sylviane Agacinski : « Lorsque l'ironie enfin se retourne “contre la vie tout entière”, que tout devant elle devient néant, elle touche alors au recueillement religieux, elle prend l'apparence de la piété — qui considère, elle aussi, “que tout est vanité”⁷⁷ ». Or

⁷⁶ Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *art. cit.*, p. 284.

⁷⁷ Sylviane Agacinski, *À part, op. cit.*, p. 49

comme on vient de le voir, le recueillement de Loranger n'atteint pas un tel sommet. Il est troublé par le fait que « l'ironiste ne se prend pas encore lui-même pour vain⁷⁸ ». En fait, dans le sillage du haïku, la raillerie « cherche à redire la place que l'individu occupe dans l'univers, et l'humilité qui doit en découler⁷⁹ », comme Luc Bonenfant le souligne.

L'infime variation d'un battement de paupières illustre, par antiphrase, l'importance du regard dans « l'art de mourir » qui prend place chez Loranger. En effet, là où s'exerce un regard naît un point de vue et, dès lors, le monde ne peut être envisagé qu'à l'intérieur des limites subjectives (sens et conscience) qui fragmentent la totalité des choses. « Car le cadre coupe et découpe », écrit Anne Cauquelin, « il vaine à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop-divers⁸⁰ » ; et il s'avère que tout regard trace le périmètre invisible d'un tel cadre. Michel Collot remarque de son côté que l'horizon, limite visuelle qui renvoie autant à l'espace qu'au temps par effet de catachrèse, « apparaît [...] comme l'endroit où se *terminent* à la fois notre vue et notre vie⁸¹. » Autrement dit, regarder c'est déjà faire l'expérience de la finitude, celle du dehors comme celle de soi-même. Ceci forme le coup d'envoi de la poésie lorangéenne.

La preuve en est que la fable du passeur met en scène la naissance d'un regard, ce sur quoi plusieurs extraits, proches de la peinture de mots, attirent notre attention, notamment celui où les variations atmosphériques forment cet entrelacement d'un « temps violet avec des tranches rouges », d'une « grosse pièce

⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁹ Luc Bonenfant, « Jean-Aubert Loranger. Le miroir oriental de la bibliothèque française », *Voix et images*, vol. XXXI, n° 1 (automne 2005), p. 64.

⁸⁰ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2000, p. 122.

⁸¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1989, p. 73.

d'or» que fait le soleil, de « grandes lattes pâles en lumière tendues » et « de constellations sautillantes » sur la rivière (A, 31). Autant cette description dévoile une sensibilité précise et poreuse, capable de peindre les réalités évanescences du monde, autant la proximité qui semble alors s'établir entre le sujet et le paysage est compromise par la séparation que le regard suppose. La poésie de Loranger fait ainsi honneur au paradoxe où aboutit l'être qui regarde : selon l'étymologie du verbe, le préfixe « re » indique un mouvement vers l'arrière autant qu'une réitération — rappelons que l'écart et la répétition définissent la condition profonde du sujet lorangéen —, alors que la racine « garder » peut signifier à la fois « se méfier de » et « ne pas se dessaisir de ». L'imaginaire de Loranger corrobore ce double appel, mais il dévoile surtout sa jointure, car c'est là que la parole opère son petit va-et-vient entre vivre et mourir, entre le départ qui n'a pas lieu et l'échec qui se force une issue, à l'exemple de ce contemporain *intranquille* et platonique : « Bernardo Soares vit et ne vit pas : son existence se situe entre la vie et la conscience de vivre, entre l'être et l'idée de l'être, entre soi et l'idée de soi, entre le réel observé et le réel reproduit dans la description⁸². » La mise au point d'Antonio Tabucchi au sujet de l'hétéronyme de Pessoa évoque de façon étonnante le personnage du passeur, surtout si on se remémore l'épisode où ce dernier prend note, depuis l'épilogue désœuvré de sa « seconde vie », de la luxuriance à la fois perdue et retrouvée de sa première, flottant en quelque sorte entre les deux :

De sa porte, dans l'ombre, il la reconnut dans tout ce qui n'était pas lui, dans tout ce qui était le soleil, dans l'eau qui passait en fripant le sable sur le bord de la grève, dans les coups de reins du passeur sur le fil du bac, dans le cri qui venait de l'autre rive, qui venait des deux mains mises

⁸² Antonio Tabucchi, « Bernardo Soares, homme inquiet et insomniaque », dans *Une malle pleine de gens*, Paris, Gallimard (Folio), 2012, p. 100.

en cornet sur la bouche de l'homme qui signalait, là-bas, tout petit. (4, 27)

Berceau de cette conscience qui rend la séparation intelligible, le regard restaure à chaque instant l'écart entre le sujet et le monde, d'où le rapport prudent que Loranger développera avec le paysage, particulièrement lorsqu'il s'agit de l'horizon maritime qui place à portée de vue la limite malgré tout inatteignable du désir. Du coup, on ne saurait accueillir la proposition suivante de Nelson Charest autrement qu'avec sympathie :

J'aimerais proposer que Loranger met en œuvre une poétique du retrait, dont on trouvera un symbole dans le marqueur de relation « pourtant », qui encadre et ponctue les poèmes, et marque autant le pas en avant que le pas arrière, car il marque avant tout le *changement de pas*, ou plus précisément son changement de direction⁸³.

Il est facile de voir comment une telle poétique contribue à affermir l'ironie métaphysique de Loranger, c'est-à-dire en tirant profit de la distanciation pour fonder la perspective critique, mais aussi, et surtout, de la duplicité des intentions, adhésion et refus, pour considérer avec la même tendresse l'invitation du paysage et la futilité de l'évasion, comme l'explique encore Charest :

Ses « Marines » plus riveraines que maritimes posent clairement l'enjeu d'un retrait sans s'offrir les deux facilités qui étaient à leur portée : le cynisme du désengagement ou la crédulité du rêve. Loranger préfère l'incertitude du pivot qui, tel un phare, tourne constamment sur lui-même et considère avec un égal intérêt et les illusions et leur négation⁸⁴.

C'est précisément l'ironie qui permet à Loranger de ne pas se laisser aller aux deux consentements faciles identifiés par Charest, car elle actionne l'axe de la conscience

⁸³ Nelson Charest, « Pourtant Loranger : esthétique du retrait dans "Marines" », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain, op. cit.*, p. 99.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

et celui du regard, modifiant et révisant continuellement son angle de vue. Du coup, il est vrai que l'adverbe « pourtant » met en évidence le tournoisement du sujet, lequel poursuit un dialogue introverti où, d'un poème à l'autre, il se fait juge et partie. L'effet de contresens qui s'ensuit confirme le parti pris ironique de la conscience, qui n'hésite pas à se traquer. La strophe initiale du poème « Le port » donne à voir cette contrariété :

Pourtant, je me souviens encore
De ce petit port au couchant,
Où mon rêve a voulu se plaire. (P, 71)

L'adverbe inscrit d'emblée le poème dans un rapport d'opposition, comme s'il s'agissait de contredire une pensée que l'on ne connaît pas, mais qui a néanmoins précédé cette soudaine prise de parole. « Pourtant » marque donc *a priori* une objection, or la suite prouve que ce premier recul dégage un espace où s'installe une affectivité ravivée par le souvenir. La nostalgie du port ne peut toutefois pas être vécue sans une certaine réserve, car le « rêve qui a voulu se plaire » dit bien que le poète renoue aussi avec l'impuissance de la volonté. Ainsi, dans le poème suivant, ces paroles lucides et courageuses sont prononcées : « Revivre, pour mieux mourir », puisque tout, chez Loranger, ultimement se renverse — le rêve avant toute chose, qui au chapitre de la déception concurrence la réalité.

Si les poèmes ne laissent planer aucun doute quant à l'improductivité de leurs révolutions, l'avenir ne proposant guère mieux qu'« Un passé qu'il faudra revivre » (P, 121), ils signalent du même trait que Loranger profite de cette multiplication des points de vue, de cette circulation des regards, pour défier l'inconfort de sa paralysie. L'impossibilité du repos se matérialise à l'intérieur même du cercle immobile de la conscience, d'où l'idée que Loranger partage avec Bernardo Soares une *intranquillité*

permanente. Ce mariage entre la nervosité et le besoin d'investigation trouve sa plus brillante traduction dans l'insomnie. Même si elle n'est pas explicitement identifiée, elle représente, peut-être plus que la nuit proprement dite, l'espace-temps par excellence de la poésie lorangéenne, à savoir l'intervalle où le poète veille auprès de ses rêves comme un berger auprès de ses moutons, pour le dire à la manière imagée de Pessoa.

La suite des « Moments », plus encore que le reste de l'œuvre, formerait la relation fragmentaire d'une épopée insomniacale où Loranger, par le bâillement d'une ouverture lumineuse, fait la rencontre d'une nuit impersonnelle, entité sans accent qui recoupe l'idée de la mort :

Rien n'est plus de l'extérieur,
Ici, que la nuit d'ailleurs,
La nuit dans le corridor
Où ma lampe allume
L'espace ouvert d'une porte. (P, 85)

C'est là, dit Nepveu, que naît « le poème lui-même⁸⁵ » : « Et j'écris dans le kiosque, / Lanterne géante / Qui aurait beaucoup fumé. » (P, 90) Il convient ainsi de croire que le seuil immatériel du cadre allumé dans la nuit, c'est l'écriture qui lui donne ses dimensions, c'est elle qui le fait franchir. Chacun des « Moments » éclaire l'espace d'une fenêtre où Loranger s'altère, c'est-à-dire où il devient un autre en s'aventurant dans une zone extérieure à ses propres limites, comme l'indique ce poème aux tonalités garnéliennes :

Les pas que je fais en plus,
Ceux hors de moi-même,
Depuis la forme du banc,
— la forme allongée
Du banc vert sous les lilas.

⁸⁵ Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *art. cit.*, p. 283.

Et sous les chocs de mes pas,
Dans l'allée du parc,
Je me désarticulai,
Pareil à la caisse
Qu'on fait rouler sur ses angles. (P, 96)

Chez Loranger, nous en avons ici la preuve, la poésie prend le risque de l'inconfort et de l'impropriété, pas seulement au sens prosodique, mais aussi au sens spéculatif. La pensée et les sensations se détachent du corps où elles prennent forme, augmentant la liberté de mouvement de la conscience, qui se projette dans les formes, les histoires, les visions que le poème encadre dans son cercle immaculé : « La lampe casquée / Pose un rond sur l'écritoire. / — Une assiette blanche. » (P, 103) Voilà pourquoi Nepveu parle d'une « subjectivité expérimentale⁸⁶ » et que Vincent Lambert relie le besoin d'expérimenter au « doute » face à cette identité que la conscience « ne peut que pressentir. Et qu'elle cherche donc à simuler, à mettre en scène⁸⁷. »

À titre de métaphore du poème, la fenêtre met en jeu l'étonnante réciprocité du dehors et du dedans. Tout en donnant accès au monde extérieur, elle nourrit une hyperconscience de soi. « Ici commence *moi* — c'est-à-dire un regard que je voudrais bien définir⁸⁸ », constate Valéry en observant une chèvre près d'un olivier. Le poème « Je regarde dehors par la fenêtre » met lui aussi en évidence la particularité réflexive de la vision, car la contemplation du dehors produit un éveil troublant du sujet à lui-même — prenant la mesure du paysage, le regard donne également celle du « je », cet « être appuyé au dehors solidarisé » (A, 39). À la fenêtre, Loranger vit une expérience similaire à celle que décrit Emanuele Coccia :

⁸⁶ *Ibid.*, p. 281.

⁸⁷ Vincent C. Lambert, « L'écriture du désappris », *art. cit.*, p. 67.

⁸⁸ Paul Valéry, *Mélange*, dans *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèques de la Pléiade), 1957, p. 313.

Le miroir, l'imagination, la surface des eaux sur laquelle nous reflétons notre image, ne nous a pas privés de notre forme : elle l'a multipliée. Les images sont les agents de la multiplication des formes et de la vérité. La formule du cogito à peine énoncée est donc fausse. Tandis que je me regarde au miroir, je m'observe à la fois ici et là, de ce côté-ci (en moi) comme corps et âme, et de ce côté-là (le miroir) comme image sensible. Devenir image est certainement [...] un exercice de déplacement, mais surtout, un exercice de multiplication de soi⁸⁹.

Ces propos invitent à nuancer l'idée de Nepveu voulant que le sujet lorangéen « s'invente dans le discontinu et l'aléatoire⁹⁰ » et ne se montre que fracturé. Il va de soi que les dix-neuf poèmes brefs des « Moments » peuvent mettre en valeur une mémoire et une pensée fragmentées, qui se recomposent tant bien que mal au moyen des bribes récupérées par l'écriture. Cependant, il faut pour ce faire admettre la rupture d'une unité première. Or les thèmes de la solitude et de la séparation qui bruissent dans tous les recoins de l'œuvre ne cessent, semble-t-il, de déterrer le noyau infissible du sujet, cette sphère qui se contracte comme le cocon de la nuit :

La nuit referme ses portes,
Et tous les clochers
Relèvent, au loin, les distances.
J'écoute mon cœur
Battre au centre de ma chair. (P, 88)

Loranger ne souhaiterait-il pas échapper à cette unité qui l'enferme ? N'est-ce pas ce que l'unanimisme lui laisse miroiter alors qu'il erre au milieu de son cœur « dévasté comme un corridor, où il y a beaucoup de portes closes » ? (A, 43) C'est peut-être ce qu'exprime plus profondément sa « hantise / D'un départ définitif », soit d'une échappée à l'extérieur du cercle fermé de sa finitude.

⁸⁹ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Paris, Éditions Payot et Rivages (Bibliothèque Rivages), 2010, p. 47.

⁹⁰ Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *art. cit.*, p. 288.

L'« exercice de multiplication » dont parle Coccia joue à la faveur de cette libération, car il se fonde sur le pouvoir proliférant des images grâce à quoi la conscience peut faire escale dans un nombre décuplé de formes, suivant un rythme et une fréquence qui dépendent de l'imagination. Lorsque Loranger est passeur, fondu avec l'ombre, en dehors de lui-même ; lorsqu'il est dans sa chambre, dans un kiosque, dans un parc ; lorsqu'il perçoit l'aube, entend sonner minuit ou fait sienne l'attente nocturne ; lorsqu'il regarde depuis la falaise ou depuis la rivière, en marche ou immobile, il varie les perspectives, traçant de nouveaux cadres pour rompre sa mesure et toucher à la démesure du monde. Se pourrait-il qu'en délimitant ainsi ses contours, la conscience cherche paradoxalement à les éliminer (*dé-limiter*), au point de se sentir extérieure à elle-même, morte de plus belle, c'est-à-dire sans fin ? À ce stade, la nuit peuplée d'images formerait peut-être l'antipode de la mort, la *vita nuova* que Loranger n'arrive peut-être jamais à se représenter vraiment, mais dont la secrète nature devient l'objet d'une conviction aveugle, un peu comme ce jardin florissant dans le noir :

Je sais que le jardin vit
Par plus de détails, ce soir,
Qu'en l'oppression de la chambre.
Sur l'étang ridée au vent,
La lune allongée s'ébroue
Comme un peuplier d'argent. (P, 86)

Voilà la vie que Loranger souhaite retrouver à force de « mieux mourir », guidé, peut-être, par l'intuition que la nuit fera éventuellement s'aligner le monde et la conscience jusqu'à les unir profondément comme le décrit Jankélévitch :

Il y a quelque chose à minuit qui fait battre le cœur. À minuit commence la « *vita nuova* », je veux dire le chaos dans la nature et le chaos dans la conscience, en même temps que se célèbrent les noces de la conscience et de la nature. Car comme tout est lié sympathiquement à

l'intérieur du macrocosme et à l'intérieur de l'âme, ainsi l'âme découvre de soi aux choses une foule de liens nouveaux, des sympathies entre les sympathies ; tous les bruits de l'univers trouvent leur écho dans la conscience, et inversement la conscience recouvre son pouvoir magique sur les bêtes, les fleurs et les métaux ; la nuit sur la nature n'est plus une allégorie de la nuit spirituelle, mais ces deux nuits ne sont plus qu'une seule et même nuit ; la lettre et l'esprit, le sens propre et le sens figuré se rejoignent, et les analogies ne sont plus les métaphores, mais la vérité vraie⁹¹.

Force est toutefois d'admettre que l'expérience de Loranger n'approche jamais le seuil d'une mutualité aussi riche. Au contraire, dans un poème qui fait écho aux propos de Jankélévitch, la personnification d'une horloge en caissière montre que l'imagination est d'une certaine manière rattrapée par la prose :

Minuit. La mesure est pleine.
L'horloge rend compte
Au temps de toutes les heures
Qu'on lui a confiées.
L'horloge sonne et fait sa caisse. (*P*, 87)

Minuit sonne et ne provoque aucun enthousiasme particulier. L'expérience est modeste et monotone comme celle d'une employée qui dénombre le contenu de sa caisse à la fin de son quart de travail. L'humanisation de l'horloge tourne en quelque sorte au ridicule l'ennui qu'éprouve Loranger au beau milieu de la nuit. L'ironie contribue donc également à donner aux sentiments métaphysiques l'allure et les dimensions des circonstances les plus communes de la vie. Il s'ensuit un dégrisement de la conscience.

⁹¹ Vladimir Jankélévitch, « Le nocturne », dans Albert Béguin (dir.), *Le romantisme allemand*, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 97.

Le dégrisement

Au terme des « Moments », où l'omniprésence de la nuit et du silence rappelle combien le magnétisme du poème demeure un mystère intact, mais ouvert, la production imaginaire des poèmes est démasquée de manière inopinée. La volte-face du dix-neuvième « Moment » formule une réfutation empreinte d'auto-ironie, laissant s'achever la suite poétique sur cet accord dissonant et brutalement plaqué :

Pour endormir mon chagrin,
Je me dis des contes.
Un jour, un pauvre bossu,
Pour cacher sa bosse,
Portait un sac sur son dos.

Le petit gars braille encore !
Dieu, te tairas-tu ?
Le bromure est éventé.
— Les vieux chagrins braillent
À réveiller les voisins. (*P*, 111-112)

Étant donné sa position terminale, le poème met en perspective les dix-huit autres qui l'ont précédé. Ceux-ci sont en l'occurrence comparés à des « contes ». L'analogie a quelque chose de réducteur envers la poésie, car elle l'assimile à un genre littéraire réputé secondaire, présenté ici comme enfantin, peu sérieux. Loranger prend à partie plus sévèrement encore ses poèmes en considérant leurs fictions non pas comme un détour donnant accès à une vérité inaccessible autrement, mais comme un simple analgésique contre la douleur du « chagrin », échappatoire qui dénoterait au passage un manque de courage, une volonté faible et corruptible. Loranger n'hésite donc pas à brosser un portrait peu flatteur de lui-même, quand bien même cet aveu confondant laisserait ultimement miroiter la possibilité du rachat.

Ce portrait expiateur est d'ailleurs mis en abyme par le conte qui s'amorce au troisième vers, alors que le changement énonciatif marque une distanciation vocale.

Le poète se dédouble pour se raconter l'histoire d'un bossu, lequel peut aisément former une allégorie du poète, à savoir un homme qui se drape de mots pour « cacher » sa vraie nature, voire l'embellir. Loranger reconduit le thème de l'imposture qu'il avait d'abord illustré dans « Le vagabond », contrepoint du « Passeur ». En effet, l'allégorie du passeur assignait au poète une extrême probité. Elle le présentait comme un homme volontaire et acharné dans son travail, employant les mots par nécessité, mais gardant surtout le silence. Le vagabond donnait le change à cette vision vertueuse et idéale, car son personnage met en relief un individu centré sur lui-même, qui tire profit de sa misère pour dédouaner son projet malhonnête. Sous l'effet de sa mauvaise conscience, il s'aventure dans le monde comme en terrain hostile, c'est-à-dire craintif, honteux et prêt à bondir sur l'ennemi :

Il restait dans l'air encore trop de clarté pour qu'il fût possible d'y pénétrer tout de suite ; et quoiqu'il en fût encore éloigné, il eut l'impression qu'on le regardait venir. Il sortait des toits de chaume deux petites cheminées, ce qui donnait aux maisons l'air inquiet de têtes de chiens les oreilles dressées. (A, 55)

La conclusion du conte indique que la bonne entente ne peut s'établir qu'au prix d'une fausse représentation : ayant cherché à mettre en échec son double menaçant, car ils « étaient deux voleurs dans la même cour, dans la même attente » (A, 58), le vagabond sera finalement perçu comme un bienfaiteur qui a débarrassé le village d'un bandit : « Et pendant qu'on garrottait le voleur, l'homme pensait au prestige qu'il allait avoir le lendemain, pour quêter, avec la nouvelle qu'on allait sans doute répandre de son dévouement. » (A, 59) Si l'on s'en remet à une lecture allégorique, on pourra penser que Loranger s'est amusé à présenter le poète comme un profiteur

sans scrupule, dont le prestige artificiel n'en demeure pas moins sa principale source de subsistance.

Évidemment, un tel poète ne mérite pas mieux que le mépris. Il n'est pas dit, cependant, que Loranger se juge aussi durement pour avoir écrit des poèmes, sans quoi il pécherait par excès inverse et tomberait dans une autre forme d'imposture. On jaugerait mal le poème en y décelant une culpabilité malsaine et hargneuse, comme si, aux yeux de Loranger, « se dire des contes » équivalait à commettre un crime. Il s'agit en fait, tel que nous l'évoquions un peu plus tôt, de dégriser la conscience qui s'est laissée emporter par la fascination des images. À la suite des projections tournoyantes que sont les « Moments », Loranger aura sans doute ressenti le besoin de se moquer un peu de lui, ce qui est en outre une réaction normale selon Coccia : « Ce dont on fait l'expérience à chaque fois qu'on se regarde dans un miroir, ou à chaque fois qu'on s'aperçoit hors de soi-même, à chaque fois qu'on s' imagine différent de ce qu'on est, est quelque chose de comique⁹². » Du coup, l'enfant et les chagrins qui braillent, aussi bien dire le poète, « à réveiller les voisins », font-ils basculer le poème dans la drôlerie d'une scène de ménage, le chant poétique n'étant plus distingué, ni dans sa forme, ni dans ses effets, des gémissements d'un gamin qui perturbe la quiétude du sommeil. Cette distanciation comique est alimentée de surcroît par l'incongruité stylistique du poème. Le registre familier du langage et des tournures, le dialogisme ainsi que les pointes exclamatives et interrogatives signalent clairement, sur le plan rhétorique, le décalage que Loranger souhaite marquer par rapport aux « Moments » qui précèdent.

⁹² Emanuele Coccia, *La vie sensible, op. cit.*, p. 47.

D'une certaine manière, Loranger s'excuse devant ses lecteurs d'avoir offert des poèmes où la mélancolie pouvait faire entendre « l'inutile appel éploré » (P, 76) d'une plainte ; sachant que « les paroles en lambeaux tâtonnant dans le noir peuvent se répéter et se régénérer à l'infini à la source de leur propre tourment, devenant en l'occurrence une pure rhétorique de la douleur⁹³. » Peut-être se rabroue-t-il ainsi pour montrer qu'il n'est pas aveugle, qu'il ne sombre pas dans cette complaisance morbide où entraîne le malheur persistant, car c'est bien d'une douleur inflexible qu'il est question, sans remède ni sédatif — « le bromure est éventé » ; et les poèmes, ces « contes », n'y changent rien, ils n'ont aucune emprise sur le mal. « Dieu, te tairas-tu ? », se demande-t-il avec exaspération. On ne compte plus les écrivains modernes et contemporains qu'une telle exhortation au silence a durablement troublés, de Mallarmé à Quignard en passant par Blanchot et des Forêts, sans oublier Jacques Brault, comme nous le verrons. L'invitation au mutisme marque l'avènement d'une conscience des pouvoirs limités de la poésie, conscience qui tend à vouloir remettre les pendules à l'heure en se délestant de la prétention où se parachève l'illusion — fumée ou ombre venue emplir « un vide immense ». (P, 73) Du coup, la distanciation est ironique en même temps que comique, car elle provoque la rupture de l'illusion spécifique à l'ironie romantique.

Une fois le voile de la fiction déchiré, Loranger rejette du même coup « [l']illusion des joies accessibles » (P, 122) qu'il dit avoir regagnée partout, comme le rappelle l'accumulation litanique du premier poème de la section « Le retour de l'enfant prodigue » : « Sur des routes que trop de pas / Ont broyées jadis en poussière », « Au carrefour d'un vieux village », « Dans une auberge où le vin rouge /

⁹³ Claudio Magris, *Danube*, *op. cit.*, p. 443.

Rappelait d'innombrables crimes », « au bout d'une jetée », « Dans les grincements des express », « Dans une plaine où des étangs / S'ouvriraient au ciel tels des yeux clairs » ou encore « Dans les livres qui sont des blancs / Laissés en marge de la vie ». (P, 115-116) Le poème « XIX » des « Moments » et ceux du « Retour de l'enfant prodigue » mettent en lumière la particularité du sujet lyrique qui, comme l'explique Laurent Jenny, consiste à rompre avec les fictions poétiques que ses obsessions génèrent :

Ce « sujet » apparaît non comme une forme ou une substance, mais comme une activité d'extériorisation et de rejet. Le sujet lyrique, pour être, doit demeurer une pure liberté indéterminée de figuration, ce qui implique qu'il se délivre des fictions qui le hantent. Si tel est bien le cas, ce sujet lyrique ne doit pas être conçu seulement *positivement*, comme une énergie de refiguration, toujours sollicitée à neuf par l'exigence de mise en forme du réel, mais aussi *soustractivement* comme une puissance de rejet des fictions qu'il produit dans son premier mouvement⁹⁴.

« Je ne me souviens pas / D'avoir été vagabond, / Et je n'en crois pas la route, / Et le vœu que je lui fis » (P, 126), dit le septième poème du « Retour ». La soustraction dont parle Jenny creuse en outre une telle séparation que Loranger ne parvient même plus à s'identifier à ses personnages, aux formes qu'il s'était données, non plus qu'aux désirs qui les avaient faits naître. Le dégrisement ne pourrait être plus radical, car il semble même renoncer à la « pure liberté indéterminée de figuration », cette latitude immense que le regard et l'imagination n'ont cessé de solliciter auprès de l'horizon :

Que m'importe l'horizon,
Et qu'il recule toujours
Devant celui qui s'y voue.

Maintenant que je demeure,
La distance la plus grande
C'est celle que mon œil mesure. (P, 127)

⁹⁴ Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 110.

Précisons que la maison possède un « grand mur tout autour » (P, 127) qui cloisonne le regard ou, pour le dire autrement, qui freine le mouvement expansif du désir. Après avoir tant voulu partir, voilà qu'il se résigne à rester, troquant la recherche de « l'Introuvable » (P, 115), certes excitante, mais combien absurde, avoue maintenant Loranger, pour l'occupation d'un territoire concentré auquel, en bon prodigue, il est revenu pour y trouver « la paix échue / Des choses simples et bien sues » (P, 117). En s'autorisant de la parabole biblique, Loranger donne à entendre qu'il considère la recherche de l'idéal comme un égarement et une mort symbolique : le fils était perdu et il est retrouvé, il était mort et il est de nouveau en vie, explique le père au frère du Prodigue. Loranger aurait atteint le point culminant de son « art de mourir », temps où devant la dualité inconciliable du rêve et de la réalité, il se résigne à admettre, avec Novalis, que « [n]ous cherchons partout l'absolu et ne trouvons jamais que des choses⁹⁵. »

Le dégrisement à l'œuvre montre encore une fois que l'ironie, chez Loranger, se hisse à un seuil critique, car elle sabre à la racine du désir lorsqu'elle coupe la soif d'inconditionné du poète. « Que m'importe l'horizon » : ces paroles en apparence anodines révèlent pourtant l'indifférence de Loranger, laquelle est une ironie en puissance puisqu'elle convertit la suppression du désir en une conquête digne d'une jouissance sobre et ascétique, ainsi que le dit Agacinski : « Il n'y a pas de jouissance positive simple. Le désir de posséder se fait toujours posséder. L'ironiste, par la distance qu'il prend avec sa propre jouissance (son suspens, la suppression de son

⁹⁵ Novalis, *Grains de pollen*, dans Jean-Christophe Bailly (éd.), *La légende dispersée. Anthologie*, Paris, Christian Bougois (Détroits), 2001 [1976], p. 114.

désir, son détachement) est libre de *ne pas* jouir : en quoi il jouit⁹⁶. » Nous évoquions plus tôt au sujet de l'« art de mourir » que l'ironie voisinait un état mystique de conscience. Il semble que cette idée puisse être réitérée, d'autant qu'elle est corroborée par l'image d'un Loranger « stable, maintenant / Circonscrit dans un exergue / Qu'est ce grand mur tout autour / De la maison du retour » (P, 127), homme patient et résigné tel le moine qui a renoncé à l'étendue physique du monde, libéré de la liberté tragique du désir, ce « cerf-volant, / [...] qui rappelle à la terre / L'incontrôlable ascension, / L'immense besoin d'azur. » (P, 119)

À ce stade, les considérations qu'entraîne l'ironie lorangéenne paraissent déboucher naturellement sur certains enjeux fondamentaux de la poésie de Saint-Denys Garneau, à commencer par le rapport complexe que le concept de possession détermine : la quête de pauvreté rivalisant chez lui avec un sentiment d'inconsistance spirituelle qui empêche de retenir la beauté du monde, comme s'il possédait toujours trop et pas assez en même temps, éprouvant d'une façon ou de l'autre le sentiment de l'échec. Alors que Loranger semble avoir trouvé, au terme de son aventure poétique, une forme de plénitude dans la résignation, rompant sa marginalité pour habiter le centre que forme la maison du retour, Saint-Denys Garneau donne au contraire le coup d'envoi de sa poésie en refusant de rester en place, les figures du cercle et de la maison symbolisant chez lui l'enfermement et la mort. Mais comme Loranger, Garneau veillera à dissiper sans cesse la fumée du poème par l'effet dégrisant de l'ironie, la poésie ne s'éprouvant que de façon incertaine, un peu comme Garneau entrevoit ce navire fantomatique au milieu d'une scène toute lorangéenne :

Et c'est à ce moment aussi que j'ai vu fuir
Un bateau fantôme à deux mâts déserts

⁹⁶ Sylviane Agacinski, *À part, op. cit.*, p. 31.

Que les oiseaux n'ont pas vu, n'ont pas reconnu
Alors il reste dans le ciel sur la mer
Un tournoiement d'oiseaux sans port d'attache. (*CE*, 176)

Et ce tournoiement sans pivot réel, dont le point d'attraction est ce vide qu'il définit,
n'est-ce pas, pourrait dire Loranger, l'image parfaite de la poésie ?

CHAPITRE III

**HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU
L'ASYMPTOTE DU POÈME**

Garneau et le romantisme

Saint-Denys Garneau n'a pas la réputation d'être un poète romantique. C'est plutôt le contraire qui fait sa renommée. Il semble en effet que la littérature québécoise a franchi avec lui un pas sinon définitif, du moins décisif quant à la manière de concevoir le rôle et la pratique de la littérature, tout particulièrement de la poésie ; manière qui heurte la sensibilité romantique fondée sur le modèle de Lamartine. Alors qu'elle adopte une perspective philosophique et artistique moderne (néo-thomisme, personnalisme, symbolisme et certaines avant-gardes — Baudelaire, Claudel, Reverdy, Bernanos, etc.), la génération de Garneau admet volontairement que le poème n'a pas à être signé au nom de la patrie, désaffublant ainsi le poète d'un mandat idéologique qui, dans l'optique propre aux jeunes écrivains de *La Relève*, contrevenait au but premier de l'art qui est de permettre à l'individu de se connaître en reformant l'unité de sa personne. Ce changement de cap force l'abandon d'une part de l'héritage romantique, puisqu'au Canada français le romantisme s'est exercé à la faveur de la nation avant de répondre aux aspirations de l'individu. Par conséquent, le principe d'originalité a été prioritairement compris dans son rapport

avec la communauté, si bien que le chant de la poésie, attaché à l'histoire et aux paysages canadiens-français, devait exprimer et magnifier l'identité collective. Sous la férule d'une succession de penseurs qui s'étend de l'abbé Casgrain jusqu'à Lionel Groulx, l'esprit militant des lettres se présente ainsi comme une nécessité collective. Il n'est pas étonnant que l'orientation de la littérature canadienne-française ait pu cadrer, et ce durant plusieurs décennies, avec ce que Paul Bénichou énonce au sujet du premier romantisme en France : « On a fait résider aussi la vertu restauratrice de la poésie dans le pouvoir qu'elle a de faire revivre et aimer le passé national [...]. Le sacerdoce du passé accompagne bien celui de l'éternité : cette formule combinée devait être celle du premier romantisme français¹. » Cette conception de la poésie conduit l'écrivain à endosser un rôle qui coïncide avec un certain héroïsme romantique, à savoir celui de l'individu guidant le peuple vers la lumière ou portant à lui le feu, à l'exemple immémorial de Prométhée. Traversant la littérature patriotique et le régionalisme, et reliant du même coup le XIX^e et le XX^e siècle, le romantisme engagé et civique creuse un sillon qui témoigne de l'opiniâtreté avec laquelle le projet de la littérature nationale a été dirigé.

De ce romantisme que nous plaçons ici sous le signe du paysan penché sur la charrue, Saint-Denys Garneau est résolument détaché, même si sa correspondance le montre sensible à la spécificité canadienne de la poésie. À cet égard, il suffit de rappeler l'enthousiasme dont il fait preuve devant les poèmes d'Alfred DesRochers et son empressement à partager cette découverte avec ses amis, notamment avec Claude Hurtubise à qui il écrit en juillet 1931 : « As-tu acheté *À l'ombre de l'Orford* par Alfred Desrochers ? Sinon, vois à te le procurer. Tu y trouveras la vraie poésie

¹ Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français I*, Paris, Gallimard (Quarto), 2004, p. 132.

canadienne, celle qui dit la sève du peuple et de la terre et qui sort d'elle en effet. C'est le premier vrai poète canadien que je lise. » (*LA*, 20) L'emploi des mots « peuple », « terre » et de l'épithète « canadienne » montre en quoi un tel jugement sur une œuvre ne peut être complètement dissocié du discours nationaliste des lettres qui fait pression sur tout amateur de littérature à l'époque. Cependant, compte tenu de la voie sur laquelle seront lancées l'œuvre et la pensée garnéliennes, on doit insister davantage sur la double occurrence du qualificatif « vrai », car c'est le sentiment d'accéder à un espace de vérité qui aura sans doute le plus impressionné le jeune Garneau en lisant DesRochers. Du reste, la coloration nationaliste qui teinte ici son discours peut être affiliée à la démarche spirituelle qu'il entreprend à travers la poésie et la peinture. En effet, comme auprès de ses compagnons de la revue *La Relève*, la pensée esthétique de Jacques Maritain aura chez lui une forte influence. Il aura lu, entre autres, *Art et scolastique* où le philosophe écrit :

les œuvres les plus universelles et les plus humaines sont celles qui portent le plus franchement la marque de leur patrie [...].

Il apparaît ainsi que l'attachement au milieu naturel, *politique et territorial*, d'une nation est une des conditions de la vie propre et donc de l'universalité même de l'intelligence et de l'art ; tandis qu'un culte *métaphysique et religieux* de la nation, qui essaierait d'asservir l'intelligence à la physiologie d'une race ou aux intérêts d'un État, met en péril de mort l'art et toute vertu de l'esprit².

Il paraît plus cohérent d'inscrire toute considération nationale chez Garneau, ou ce qui s'y apparente, dans le prolongement de tels propos, car la première préoccupation du poète concernera très certainement la découverte de cette « vie propre » dont il est question et qui trouve dans l'art et l'intelligence universels ses lieux d'apparition.

² Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1965, p. 126-127.

On sait que Saint-Denys Garneau s'est initié au néo-thomisme de Maritain autour de 1934³, si bien qu'il est impossible de lire le commentaire sur la poésie de DesRochers comme le résultat de cette rencontre. Toutefois, aux yeux du lecteur qui envisage Saint-Denys Garneau depuis le XXI^e siècle, ce commentaire prend rétroactivement un sens plus profond, car il laisse entrevoir l'unité artistique d'une œuvre se démarquant d'emblée des vestiges du romantisme missionnaire qui, pour paraphraser Maritain, menaçaient de mort l'art et les vertus de l'esprit en les mettant au service d'intérêts qui leur étaient étrangers. D'une poésie contrainte de se légitimer par la collaboration qu'elle offre à une idéologie qui la subordonne, Saint-Denys Garneau passe à une poésie conditionnée par une exigence intérieure radicale où s'affirme l'idée que le poème doit, par le mouvement de sa pensée, comprendre les réalités du monde pour en faire sentir l'unité et les harmonies — Garneau évoque l'« étonnante réalité » (*Œ*, 186), ce à quoi il n'aura accès qu'en de brefs éclairs, si l'on en juge par le poème « Le diable, pour ma damnation » : « Il a, en se jouant de moi, / Soulevé le bord du voile / Qui cache la vie. / Oh ! pas longtemps ! / Juste à peine ce qu'il faut / Pour me laisser appréhender / Ce qui est de l'autre côté / Et aiguïser, et mettre en branle / La curiosité » (*Œ*, 186). En ce sens, Garneau demeure bel et bien dans le sillon du romantisme, mais un romantisme qui perçoit l'art dans un rapport conditionnel et réciproque avec la vérité, ainsi que le rappelle Robert Melançon : « [Le poème] est signé, dans l'acception la plus forte. Sa vérité naît d'une relation transparente avec l'être du poète : son "aspect" doit être identique à sa substance, il ne peut mentir, flatter, tromper, se parer des plumes du paon, donner le change⁴. »

³ Voir Roland Bourneuf, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres canadiennes), 1969, p. 146.

⁴ Robert Melançon, « Poésie et vérité », *Études françaises*, vol. XLVIII, n° 2 (2012), p. 14.

Garneau se situe ainsi dans le sillage du romantisme tel que le considérait Baudelaire, c'est-à-dire une pratique de l'art où émerge une force critique nécessaire à la justesse du chant :

Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant⁵.

Le sentiment qu'il faille au poète maintenir l'art à son plus haut niveau d'authenticité implique que cet art puisse sombrer dans le mensonge, chute qui se produit à l'instant où le style et les mots se donnent pour une finalité suffisante et, plus encore, satisfaisante. Saint-Denys Garneau écrit dans la crainte légitime, et sans aucun doute profitable à la rigueur de son travail, que sa poésie ne produise pas la note juste, de sorte qu'il s'est confié aux mots tout en refusant de s'y abandonner. Sa pratique poétique coïncide ainsi avec la définition de la poésie romantique formulée dans le fragment 116 de l'*Athenaeum*, à savoir une poésie qui « veut et doit tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique⁶ ». Impartie d'une forte dimension autoréflexive, cette poésie, par sa manière et son ambition, peut être comparée à un Narcisse qui ne se laisserait pas duper par son image, mais se vouerait à la tâche impossible d'y voir son véritable visage, comme s'il transposait sa conscience du côté du reflet : dans un jeu de miroir abyssal, le poète se regarde se

⁵ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, p. 580. Il est intéressant de noter que Maritain, dans *Art et scolastique*, cite en exemple ces propos de Baudelaire, propos qu'il cite plus longuement que nous, afin de rappeler l'exigence morale de l'art. Maritain soutient qu'une œuvre ne doit pas faire d'elle-même son but, mais qu'elle doit au contraire faire valoir sa nécessité par le sens du monde qu'elle dévoile, démentant ainsi la légitimité de « l'art pour l'art » qui paraît devoir aboutir, selon le mot de Baudelaire, au « néant ».

⁶ Cité dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978, p. 384.

regarder. Tel serait l'effort ironique de la poésie romantique que reproduit Garneau à l'exemple de poètes modernes comme Baudelaire.

Être en le niant

Cette ironie, dont la mise en abyme de soi constitue l'un des signes, est concomitante à l'intransigeance de Garneau face à ses poèmes. La résistance critique procède du sentiment que la parole, une fois émise, devient une insidieuse «ennemie». Ceci place le poète et son langage sous le signe d'une dualité antagonique. «Parole sur ma lèvre» rend sensible ce conflit et laisse deviner son aboutissement, lequel est préfiguré par le titre d'un autre poème, «Silence», consigné lui aussi en novembre 1935 dans le *Journal*:

Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol,
tu n'es plus à moi
Va-t-en extérieure, puisque tu l'es déjà
ennemie,
Parmi toutes ces portes fermées.

Impuissant sur toi maintenant dès ta naissance
Je me heurterai à toi maintenant
Comme à toute chose étrangère
Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel (*Œ*, 156-157)

Porteuse d'une hostilité qui semble répondre à la rébellion du signe, l'ironie fait peser le risque d'une césure, non pas rythmique, mais introspective. La continuité du fil poétique se brise pour laisser place au bilan, à l'observation et plus sévèrement aux reproches et au dénigrement. Ces réflexes critiques rappellent la défiance qui préside

à la « terreur⁷ » décrite par Jean Paulhan. Celle-ci marque l'extrême suspicion de la littérature face à elle-même, accentuant sa méfiance jusqu'à renier ses formes les mieux établies et les plus populaires : les lieux communs.

Contrairement à celles des surréalistes, l'œuvre et la pensée garnéliennes ne définissent pas aussi nettement la poésie par ses interdictions. Il n'en demeure pas moins que les généralités du langage et les poncifs poétiques font l'objet d'une récupération ironique et humoristique. Outre l'effet de renversement qui en découle, créant un mélange de surprise et de perplexité, ce travail des lieux communs possède une efficacité artisanale : la main du poète régénère l'étrangeté de l'image. Il n'est qu'à penser aux nombreuses figures dont la valeur usuelle est détournée, laissant ainsi les symboles éclairer le champ intime d'un désaccord, d'un trouble permanent qui oblige le poète à prendre le contre-pied de la conformité. L'oiseau, la maison, l'enfant, le fauteuil, la fissure, le trou, autant de tropes qui chez Garneau rompent l'équilibre confortable des idées reçues, forçant une nouvelle appréciation de la communication qui paraît toujours en voie de s'établir ailleurs, dans les parages désertés de l'archétype et du modèle. Ces vers nous reviennent à l'esprit : « *Mais je machine en secret des échanges / Par toutes sortes d'opérations, des alchimies, / Par des transfusions de sang / Des déménagements d'atomes / par des jeux d'équilibre* » (Œ, 34). C'est l'une des particularités de la poésie de Saint-Denis Garneau que de pouvoir interpréter à tout moment le poème comme un art poétique. Dans ces vers se devine, grâce aux substantifs

⁷ Jean Paulhan définit son idée de « terreur » dans *Les fleurs de Tarbes*, ouvrage publié pour la première fois en 1936. À partir de la « terreur », Paulhan déplore que la littérature ne puisse plus être exercée de plein droit et dans l'estime de ce qu'elle est : « Il semble enfin que l'on ne puisse plus être honnête littérateur, si l'on éprouve pour les Lettres du dégoût. Comme il n'était pas de révélation que l'on n'attendit d'elles, il n'est pas de mépris qu'elles ne nous paraissent mériter. Et chaque jeune écrivain s'étonne que l'on puisse tolérer d'être écrivain. Nous ne parvenons guère à parler de roman, de style, de littérature ou d'art qu'à la faveur de ruses, et de mots nouveaux, qui n'aient pas encore l'air d'injures. » (*Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1941, p. 17)

« échanges », « alchimies », « transfusions » et « déménagements », l'envergure du besoin de transformation de Garneau ; la nécessité du passage d'un état vers un autre qu'on observe dans la récupération des lieux communs. Et l'art garnélien réside dans le développement d'un symbole qui, malgré sa métamorphose sémantique, garde active sa mémoire, de sorte que le balancement de l'ironie entre le commun et le singulier, le banal et l'inédit, demeure un élément dynamique du poème.

Outre le renversement des signes, ce fauteuil où l'on meurt au lieu de se reposer ; cet oiseau qui symbolise la mort plutôt que la liberté ; ce trou qui n'est pas « rien », mais « quelque chose » ; cette maison qui étouffe et non qui protège ; outre ces inversions donc, Garneau s'approprie également des expressions communes, souvent en refoulant leur portée métaphorique, c'est-à-dire en les interprétant de manière littérale, comme dans cet extrait de « L'avenir nous met en retard », titre qui annonce d'emblée l'ironie du poème :

Les pas perdus tombent sous soi dans le vide
et l'on croit qu'on ne va plus les rencontrer
On croit que le pas perdu c'est donné une fois
pour toutes perdu une fois pour toutes
Mais c'est une bien drôle de semence
Et qui a sa loi
Ils se placent en cercle et vous regardent avec ironie
Prisonnier des pas perdus. (*Œ*, 34)

Les « pas perdus » ne renvoient pas à l'errance et à l'attente temporaires dans un lieu de transit. Ce sont des pas doués d'une âme propre qui se détachent et « tombent » sous le poète. Prolongeant son explication, Garneau dévoile une bizarrerie paradoxale, car les « pas perdus » finissent par rejoindre et encercler le poète : ironie des pas perdus retrouvés. D'autres exemples pourraient être mentionnés, comme le duo de l'« âme sœur » et de l'« âme en peine » dans « Ma solitude n'a pas été

bonne », mais où la dimension narrative de l'allégorie atténue l'immédiateté expressive des deux locutions. On notera donc que Garneau s'amuse à subvertir certaines idées reçues en remodelant le langage de la tribu, « [c]omme si c'était un plaisir de berner les gens » (*Œ*, 11). C'est entre autres ce jeu avec les lieux communs qui semble faire écho à la notion de « terreur ». Or ce concept ne résonne pas au seul niveau du ludisme langagier, mais aussi aux étages plus profonds de la crise poétique garnélienne, comme en témoignent les sentiments d'impuissance et d'adversité du poète face à ses paroles.

À la suite de Paulhan, Laurent Jenny explique que la terreur ne se limite pas à un conflit entre deux types de rhétorique — l'une autoritaire, l'autre contestataire —, mais s'enracine très profondément dans le commerce avec les mots de l'expression poétique. Outre la « terreur *relative* », Jenny postule la « terreur *absolue* » :

En effet, c'est parce que les mots sont ceux de tout le monde, et que la mémoire de leur usage garantit leur sens collectif, que je peux espérer donner forme à mon expression. Mais la même généralité du langage contrarie en chacun de ses moments mon intuition profonde de délivrer un sens rigoureusement unique⁸.

Au sujet de l'inévitable compromission du sens (intuition, sentiment, pensée) une fois qu'il est articulé dans les mots, Jankélévitch parle à son tour de « tragédie de l'expression⁹ » pour qualifier le double statut du langage, simultanément « obstacle » et « organe ». La connexion entre la terreur et l'ironie renforce cette idée que le langage poétique est un expédient¹⁰ qui permet de négocier entre le mutisme et la

⁸ Laurent Jenny, *La terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard (Les essais), 1982, p. 25-26.

⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion (Champs), 1964, p. 47.

¹⁰ Jankélévitch note avec une nuance humoristique : « Sans doute, les âmes, dans la république des anges, communiqueraient-elles immédiatement, sans que les mots filtrent l'intention ; mais en attendant cette pentecôte métaphysique, convenons que le langage représente ici-bas un pis-aller, ce qu'on pouvait faire de mieux dans un monde où le silence, hélas ! est muet et non point éloquent. » (*Ibid.*, p. 48-49)

communication, cependant qu'il faut s'assurer de ne pas s'y laisser prendre. Comme le prouve Baudelaire lorsqu'il dénigre la « spécialisation excessive », un large pan de la poésie moderne découle donc de cette haine de la rhétorique littéraire, ce que Paul Valéry incarne peut-être le plus strictement dans la mesure où il en vient à considérer toute écriture comme une manière de faire poser la pensée ou la sensation. Dans un essai sur Pascal intitulé « Variation sur une *Pensée* », Valéry déclare :

Quand je vois l'écrivain reprendre et empirer la véritable sensation de l'homme, y ajouter des forces recherchées, et vouloir toutefois que l'on prenne son industrie pour son émotion, je trouve que cela est impur et ambigu. [...] Si tu veux me séduire ou me surprendre, prends garde que je ne voie ta main plus distinctement que ce qu'elle trace¹¹.

Roland Bourneuf a déjà relevé, à partir de la lettre du 8 août 1937 adressée à Robert Élie, ce que Saint-Denys Garneau puise dans l'esthétique du symbole qui a cours depuis Platon jusqu'à Valéry¹², à savoir la capacité « de comprendre l'univers non seulement réduit à son essence, dans son architecture idéale dépouillée, mais complètement dans son jeu et toutes ses floraisons » (*LA*, 284). C'est concurremment à ce « rêve poétique », pour reprendre l'expression de Garneau, ou plutôt dans la poursuite même de cet idéal, qu'a persisté, de Platon à Valéry, cette méfiance à l'endroit des effets rhétoriques de la poésie sur la vérité que cette dernière entend mettre au jour. Cette méfiance, plutôt que d'être combattue ou réfutée, induit depuis les romantiques allemands une forme d'hostilité dans la pratique de la poésie, de sorte qu'elle ne semble jamais en paix, mais toujours en procès, c'est-à-dire tout autant mise en doute qu'en voie de se faire.

¹¹ Paul Valéry, « Variation sur une *Pensée* », dans *Variété I et II*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1998 [1924, 1930], p. 121-122.

¹² Voir Roland Bourneuf, *Saint-Denys-Garneau et ses lectures européennes*, *op. cit.*, p. 269-270.

Saint-Denys Garneau fait lui aussi preuve de scepticisme dans son œuvre. Il cherche à éviter l'ardeur, comme en témoigne ce passage célèbre du *Journal* : « Je me détache du lyrisme facile, coulant, qui s'emporte lui-même : je me dégage des mots. » (*Œ*, 347) Cette attitude de prudence à l'égard de l'exercice poétique semble réaffirmer, en quelque sorte, une résistance qu'il cultive à l'endroit du romantisme — compris ici comme ce mouvement qui engage sur la pente de l'enthousiasme lyrique — depuis le début des années trente. Bien que nous souhaitions montrer que l'œuvre garnélienne s'inscrit dans une modernité qui doit beaucoup à l'esprit critique du romantisme, il convient de signaler que le terme est lui-même chargé d'une connotation péjorative chez Garneau. Dans une lettre à Jean Le Moyne, le mot romantisme lui permet de se moquer gentiment de son ami : « Tu es le plus romantique des jeunes gens que je connaisse. Je le fus moi-même un temps, mais je ne le suis plus du tout. C'est un peu démodé, mais cela n'est pas sans charmes. Et tu dois t'en fort contenter, toi qui hais notre siècle, ceci par romantisme encore. » (*L4*, 21) Jeunesse, désuétude, contentement face à soi-même, dégoût du monde, ainsi se décline l'attitude romantique selon Garneau qui avoue quant à lui être passé à autre chose¹³. Or si l'on se fie à la logique paradoxale soutenue par l'ironie dans l'univers poétique des philosophes romantiques, c'est revenir au romantisme que de nier lui appartenir. En fait, Saint-Denys Garneau prouve ici que sa lucidité dissipe les charmes auxquels goûte une âme éprise d'elle-même, mais simplement pour passer à l'autre versant du regard sur soi, celui du désenchantement raisonné qui contrebalance les émois de la souffrance, de la passion, de la solitude ou de l'ennui.

¹³ Saint-Denys Garneau se défend à plusieurs reprises d'être romantique dans sa correspondance. Pour le vérifier, on pourra notamment consulter les lettres à André Laurendeau du 23 janvier et du 27 juin 1932 (*L4*, 34 et 44).

À l'heure où l'écriture (poésie, journal, correspondance) gagne en importance dans sa vie par la régularité avec laquelle il s'y consacre, soit à l'aube des années trente, Garneau prend d'emblée ses distances par rapport à l'éloquence littéraire qui rend sérieux ce qui est bénin, absolu ce qui est relatif, durable ce qui est passager, etc. C'est ainsi qu'il inscrit, au mois d'octobre 1929, cet avertissement empreint de dérision en tête du deuxième cahier de son journal :

Ce journal ne sera pas un rapport détaillé de mes nombreux faits et gestes, tous aussi intéressants les uns que les autres. Non ! Malgré la large place que j'occupe dans l'histoire de notre siècle débile, je ne parlerai pas de mes influences sur les événements, mais je laisserai à d'autres le soin de me louer !

Trêve de rhétorique ! Dans ce cahier seront accumulés tous les genres littéraires. Ce seront des pages disparates. Réflexions, considérations morales, approfondissement d'une pensée, récits légers, nouvelles, ébauches de petits romans.

Il me vient l'idée qui m'est souvent venue, de raconter en quelques pages ma vie, et je crois que je ferai bien de commencer ainsi mon journal !

Voilà que j'ai fait ma préface ! (*Œ*, 321)

Dans le premier paragraphe, le diariste ironise sur lui-même en gonflant son importance, laquelle explique normalement qu'on tienne un journal — et qu'un jour celui-ci passe de la sphère intime à la sphère publique. Or il semble que l'ironie soit employée afin d'excuser la forme particulière que souhaite donner l'auteur à son journal, le raisonnement pouvant tenir au fait qu'en insinuant n'être rien, une force et une présence négligeables dans ce « siècle débile », l'exercice de sa liberté ne présente aucune menace, mais restera tournée vers elle-même et comme insoluble dans le monde. Cette première boutade ironique est elle-même dénigrée par l'exclamation qui introduit le deuxième paragraphe et qui montre en quoi la moquerie initiale n'est qu'un tour « rhétorique » auquel le diariste se presse de mettre fin. Deux niveaux d'ironie entrent ainsi en concurrence, de sorte que l'ironie ironise sur elle-même, tel

un chien qui essaie de se mordre la queue en tournant infiniment sur lui-même. L'avertissement se termine en outre sur une pointe d'humour, car en déclarant tenir « [s]a préface », Garneau dévoile en fait l'arbitraire de l'écriture et l'opportunisme qui en découle. De cette remarque sarcastique, on déduit en somme que la littérature s'accomplit sans se quitter des yeux ou, en d'autres mots, sans perdre de vue le rôle déterminant de la forme et les usages communs qui réglementent cette dernière.

Cet extrait du *Journal* révèle que Saint-Denys Garneau, dès l'époque où son œuvre est mise en branle, avait conscience des effets pervers qu'une rhétorique trop appuyée engendre. Ces effets tiennent principalement au fait qu'ils montrent davantage le poète, l'être qui dit souffrir et s'ennuyer, par exemple, qu'ils font voir ce que cette souffrance et cet ennui traduisent au niveau de la présence, de la qualité d'être. Ainsi écrira-t-il avec le souci de masquer sa main pour reprendre la métaphore de Valéry. Ceci implique en outre que l'ironie, tout comme le « lyrisme facile », soit sujette à une forme de contrôle afin d'éviter qu'elle soit trop apparente et qu'elle force la pose du poète. L'essentiel du défi est de trouver l'équilibre entre l'élan du cœur et l'esprit critique, ce point de friction grâce auquel le poème acquiert sa juste tonalité ou, pour le dire en des termes chers à Garneau, sa transparence. L'œuvre poétique garnélienne est portée par ce désir d'évidence et de simplicité, ce qu'on repère d'emblée dans les propos confiés à André Laurendeau en 1931 :

Je me suis aperçu que j'avais longtemps revêtu cela de littérature, mais que c'était la première fois que je le ressentais vraiment. Et j'attends que peut-être, à un long contact, ces mots-là, ces mots simples, ces mots d'une langue d'enfants, viennent du fond de moi chanter, que je puisse les répéter. (*LA*, 14)

Le soupçon du jeune Garneau à l'endroit de la littérature, ici comprise comme un voile ou une façade, est intimement lié à l'idée romantique selon laquelle le poète doit

laisser parler son cœur en se libérant des contraintes formelles, c'est-à-dire en oubliant la poésie. De là provient cette figure du « non-écrivain¹⁴ » que les surréalistes, à la suite des romantiques, érigent en modèle, de sorte qu'il devient nécessaire de mépriser la littérature pour qu'elle retrouve sa pureté et sa franchise.

Dans un ordre d'idées similaire, Michel Biron remarquait qu'au moyen de la correspondance, Saint-Denys Garneau parvenait à « écrire sans se faire écrivain¹⁵ », l'échange épistolaire lui permettant de suivre son inclination pour l'écriture tout en se protégeant des vanités qui accompagnent la publication, c'est-à-dire l'apparition du poète dans l'espace public. Sur ce point, Garneau a fait preuve d'une pudeur rigoureuse qui aurait plu à Mr. Teste, dont on connaît le mépris pour la soif de visibilité de l'écrivain. Le parcours de Saint-Denys Garneau prouve à l'inverse que « la niaise manie de son nom¹⁶ » a été combattue âprement par un effacement de plus en plus radical, comme le souligne Robert Melançon :

À partir de la fin de 1937, il ne donne à lire ses poèmes à personne, pas même, comme Emily Dickinson qui refusait la publication, en les recopiant dans des lettres à ses amis. Mais au texte sans destinataire, des signes font fatalement défaut, ne serait-ce que parce que celui qui n'écrit pour personne se contente d'une sténographie lacunaire à son usage exclusif. Les derniers textes de Saint-Denys Garneau opposent des difficultés extrêmes. Ils se détournent de nous¹⁷.

Dans le prolongement de son retrait physique du monde social, marqué par sa réclusion au manoir familial de Sainte-Catherine, Garneau irait jusqu'à se dérober par l'écriture même de la poésie, ayant abandonné tout désir de communiquer. L'ironie, toutefois, pourrait signaler une ultime main tendue vers l'autre, ce lecteur

¹⁴ Laurent Nunez, *Les écrivains contre l'écriture*, Paris, José Corti (Les essais), 2006, p. 35.

¹⁵ Michel Biron, *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2000, p. 75.

¹⁶ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1946, p. 16.

¹⁷ Robert Melançon, « Notes de relecture de Saint-Denys Garneau », dans Paul Bélanger (dir.), *Saint-Denys Garneau. La clef de lumière*, Montréal, Éditions du Noroît (Chemins de traverse), 2004, p. 59.

appréhendé, car elle vise toujours à être reconnue. La résistance ironique dénoterait ici non seulement une aptitude critique, mais aussi une résilience qui influence de façon décisive la quête poétique de Garneau.

Bien que la lettre à André Laurendeau citée précédemment fasse écho à l'inspiration poétique, sentiment à la source de ce « chant » qui part du cœur pour les romantiques et de l'inconscient pour les surréalistes, il faut rappeler que la poésie de Garneau dément le plus souvent la capacité du poète à « répéter » un tel chant. Les tentatives pour le faire avortent sourdement :

Un poème a chantonné tout le jour
Et n'est pas venu
On a senti sa présence tout le jour
Soulevante
Comme une eau qui gonfle
Et cherche une issue
Mais cela s'est perdu dans la terre
Il n'y a plus rien. (*CE*, 166)

Il n'y a pas d'euphorie créatrice chez Saint-Denys Garneau, car le chant demeure hors de portée, creusant le poème par la force contenue de son improbable émission. La poésie garnélienne ne s'accomplit ni dans la grâce du renoncement à la conscience, ni dans l'aisance du sentiment livré sans aucune contrainte. Au cœur de cette poésie loge plus exactement le sentiment d'une inaptitude à chanter. Du coup, le poème se présente à Garneau comme un compromis face à la vérité à laquelle il tente d'accéder ; pis encore, comme un mensonge qui l'anéantit. Il va sans dire que le paradoxe du langage, où l'évidence du signe engage le sujet à douter de son sens, rend en quelque sorte inévitable l'adoption d'une posture ironique face à la poésie, mais aussi bien face à tout usage des mots. Comme le souligne Laurent Nunez, le langage « ne relie pas les hommes entre eux : il les lie un par un. Il les immobilise.

L'échange linguistique apparaît ainsi comme une oppression, tel un nœud coulant, car plus on se sert de la langue et plus elle paraît naturelle, et plus son pouvoir augmente¹⁸. » À cet égard, il n'est pas anodin de souligner la récurrence des thèmes de l'asphyxie et de l'étranglement dans la poésie de Garneau, lesquels peuvent notamment illustrer la fatalité du poème au bout duquel pend le sujet :

Identité
Toujours rompue
[...]
Le nœud s'est mis à sentir
Les tours de corde dont il est fait (*Œ*, 165)

Dans ces vers pour le moins sombres surgit néanmoins une lueur d'espoir qui, étrangement, provient de ce nœud qui « s'est mis à [se] sentir » ou, pour clarifier la métaphore que nous établissons, de cette poésie qui soudainement reconnaît le piège qu'elle tend. Conséquemment, l'écriture poétique de Saint-Denys Garneau donne l'impression d'une parole qui évite de se fixer par peur de se prendre dans les mots, ou peut-être aussi d'être prise aux mots. De là résulte sans doute l'idéal de l'intervalle, du bond et de la mobilité qui imprègne son œuvre poétique et qui montre en quoi l'identité garnélienne se fonde sur une fugacité qui s'harmonise difficilement avec les contrecoups du langage, soit cette tendance à immobiliser un état des choses. En favorisant la circulation du sens, l'ironie vient en quelque sorte défendre la relativité (du sujet, du monde, du sens...) que l'action totalisante de la poésie estompe autrement. Joueuse et fuyante, la poésie en mode ironique se comporte à la manière de cet enfant que Garneau décrit dans *Regards et jeux dans l'espace* :

Il lui faut aller vers vous
Et quand il s'arrête
Et s'il arrive

¹⁸ Laurent Nunez, *Les écrivains contre l'écriture, op. cit.*, p. 44.

Il n'est plus là

Alors il faut le voir venir
Et l'aimer durant son voyage. (*Œ*, 15)

L'ironie du jeu et le jeu de l'ironie

Au début de *Regards et jeux dans l'espace*, Saint-Denys Garneau crée avec la figure de l'enfant et le thème du jeu une allégorie de la poésie. On en déduit qu'elle permet d'exercer les pleins pouvoirs de l'invention et d'entretenir un rapport avec les choses comme si nous les possédions. L'abord ludique de la poésie peut cependant être trompeur, car la légèreté apparente des opérations que le poète accomplit ne permet pas nécessairement de soupçonner la grâce et la liberté souveraines qui sont mises en jeu :

Voilà ma boîte à jouets
Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements
Les allier séparer marier,
Déroulements tantôt de danse
Et tout à l'heure le clair éclat du rire
Qu'on croyait perdu (*Œ*, 10)

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, cette vision de la poésie n'est pas dénuée de caractère ironique, puisqu'elle insinue que la poésie ne se dévoile pas immédiatement à l'autre, mais qu'elle se livre pleinement à lui une fois la connivence d'esprit établie. Cette complicité est possible à condition qu'il y ait une entente tacite entre le poète et le lecteur, une disposition commune à jouer. De ce fait, il semble que la poésie, entendue comme l'expérience esthétique au fondement de la littérature, engage une communication qui s'apparente à celle de l'ironie — ce « discours

oblique¹⁹ » qui sous-entend, chez chacun des interlocuteurs, la capacité de briser l'unité du signe (forme et fond) afin d'accéder aux voies parallèles où transitent les sens secrets²⁰. À cela il faut ajouter que la poésie de Garneau, comme l'indique le dernier vers de la strophe, s'inscrit dans un mouvement de retour : elle ramène ce qui est perdu, en l'occurrence un rire qui ne marque pas ici le détachement du poète, mais son assentiment aux réalités découvertes par le jeu. La force de la poésie tient alors à ce qu'elle réfute la croyance en sa propre perte, de sorte que l'ironie paraît soutenir cette intermittence entre l'absence et la présence d'une joie poétique.

La liaison profonde entre la poésie et l'ironie tient pour une bonne part à leur nature allégorique, comme le souligne Jankélévitch dans *L'ironie* :

[S]i la pensée s'enferme sans utilité apparente dans le rythme du vers, ce n'est pas pour se faire mieux comprendre, mais pour être mécomprise ; au lieu de dire tout uniment ce qu'elle veut dire, elle se fait bizarre, lointaine et compliquée. [...] [L]'hermétisme spontané est plutôt affaire de magie que de pédagogie, et la pensée apprentie, usant des « figuratifs », joue déjà avec toutes les formes du secret²¹.

On remarquera néanmoins qu'à la différence d'une certaine descendance mallarméenne ou des poètes avant-gardistes (dada, surréalisme) auxquels Jankélévitch renvoie sans doute ici, Garneau limite considérablement l'effet discriminatoire de l'hermétisme en s'appliquant, comme nous l'avons souligné précédemment, à rendre audibles « ces mots simples, ces mots d'une langue d'enfants, [qui] viennent du fond de [lui] chanter » (*LA*, 14). Le désir de simplicité s'exprime notamment par le

¹⁹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette (Supérieur), 1996, p. 47. Dans la section « Ironie et poésie » (p. 47-57), Hamon fait valoir la consonance stylistique de la poésie et de l'ironie.

²⁰ À cet égard, Monique Yaari a établi la parenté de l'ironie et de la métaphore : « À l'extrême, donc, convergent : d'abord, le premier mouvement, négatif, de choc et de recul, commun à l'ironie et à la métaphore ; ensuite, le potentiel d'infinie réversibilité, progression ou régression de l'ironie, avec des tendances similaires à la métaphore. » (*Ironie paradoxale et ironie poétique*, Birmingham — Alabama, Summa Publications, 1988, p. 38.)

²¹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, *op. cit.*, p. 50-51.

rabattement de la poésie sur la prose qui rend aujourd'hui l'œuvre garnélienne aussi notoire dans le développement de la modernité poétique québécoise. Or le prosaïsme de Garneau ne signifie pas que sa poésie échappe à la complexité, ni qu'elle ne donne pas au lecteur le sentiment qu'elle puise à même des fonds secrets. En ce sens, il faut rappeler que le prosaïsme garnélien ne tient pas au redoublement des banalités et des évidences du monde. Il tient plutôt, dit Pierre Nepveu, à l'intégration de la discordance et de l'hétérogénéité dans le répertoire poétique : « Les poèmes de Garneau sont remplis de redondances, de développements analytiques, d'éléments conceptuels qui sont la trace de contenus imparfaitement intégrés au registre de la fiction²². » C'est notamment grâce à un tel mélange, ainsi qu'à l'apparente imperfection qu'il provoque, que la poésie de Garneau conserve l'étrangeté et la force de renversement typique de l'allégorie (et aussi bien de l'ironie).

Si au départ, donc, la poésie telle que Garneau la présente peut, à l'instar de l'ironie, convoquer une communauté parallèle, opposée à celle plus pragmatique des « comptables » — « Nous ne sommes pas des comptables » (*Œ*, 11) dit l'un des premiers poèmes de *Regards et jeux dans l'espace* —, elle demeure néanmoins, par les convictions qu'elle affiche, proche d'un idéal démiurgique que l'ironie, au fil de la modernité littéraire, a veillé à déconstruire. L'ironie poétique de Saint-Denys Garneau ne peut toutefois pas être saisie ou interprétée sans qu'on tienne compte de ce « rêve poétique » auquel son œuvre, même dans ses moments les plus noirs, continue de répondre. C'est justement cet idéal premier, cette croyance dans les pouvoirs de l'art, qui donne à l'ironie garnélienne son tranchant puisqu'elle rend palpable le rêve au cœur de la désillusion et vice versa. Comme chez Rimbaud qui a procédé au

²² Pierre Nepveu, « La prose du poème », dans *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1999 [1988], p. 32.

« dérèglement de *tous les sens*²³ » pour parvenir à l'inconnu, rendant son projet encore plus fascinant alors qu'il y renonce, l'écart entre l'absolu poétique et sa contrepartie silencieuse ouvre le champ d'action de l'ironie dans la poésie garnélienne. Frédérique Bernier observe ainsi que le « mouvement de l'ironie » instaure surtout « la possibilité d'un jeu²⁴ », ce qui permet d'évoquer à nouveau l'allégorie de Garneau. Or ici, l'ironie fait bien sentir que l'enjeu véritable de la partie, c'est la poésie elle-même en tant qu'elle demeure une éventualité, « coïncidant là plus que jamais avec la définition borghésienne du fait esthétique comme “imminence d'une révélation qui ne se produit pas”²⁵. » Le jeu de la poésie semble donc à la fois capital et dérisoire en ce sens qu'il réitère une promesse qu'il ne remplit jamais. Le poème « Le diable, pour ma damnation » corrobore cette idée :

« Un frisson court dans les rideaux ;
 Ils vont s'ouvrir ! Sois attentif ! cela ne durera peut-être qu'une fraction
 de moment, qu'un sourire, un sanglot, qu'un bond !
 Voilà le temps ! le rideau bouge ! »
 Mais rien ! peut-être un courant d'air,
 Un frisson d'air à la surface ! (*Œ*, 186)

Le renouvellement de l'attente, empreinte d'espoir comme de déception, alimente l'inquiétude du sujet ; cette agitation morale doit être comprise comme une des sources de l'ironie garnélienne. Aussi les deux exclamations finales de l'extrait ci-dessus forment le contrepoint ironique des précédentes, car elles soulignent la disproportion entre l'intensité du désir et l'insignifiance de l'événement qui le suscite. Jacques Paquin ajouterait en outre que « la gravité de l'enfant par contraste avec son

²³ Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 252.

²⁴ Frédérique Bernier, *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2010, p. 53.

²⁵ *Ibid.*, p. 229.

activité²⁶ » engendre le rire de l'adulte qui l'observe jouer. Cet effet de concurrence instaure un climat ironique dans le poème où, dès lors, la conscience du jeu tend à se substituer au jeu lui-même ou à en devenir la règle.

L'ironie comme nécessité éthique

Dans *L'école du regard*, Antoine Boisclair montre que la poésie de Garneau prend pour horizon esthétique « un réalisme fondé sur l'expression du sujet et l'élévation spirituelle, un réalisme permettant de révéler la “signification secrète” des “harmonies”²⁷. » Il s'agit de procéder avec les mots à ces « merveilleux enlacements / Les allier séparer marier » (*Œ*, 10), selon un principe similaire aux correspondances baudelairiennes, pour mettre en évidence l'unité mystérieuse que les choses construisent entre elles et qu'on pourrait nommer leur chant. Plus que de témoigner de la réalité du monde, le poète est appelé à exercer un pouvoir sans lequel cette réalité, dans son essence, demeurerait inexplorée. Dans l'esprit du jeune Garneau, l'artiste doit transcender son métier pour que la stricte compétence professionnelle fasse place à un savoir supérieur : « L'harmonie se rapporte à la capacité de faire chanter la matière [...] tandis que la composition constitue une qualité avant tout technique²⁸ », rappelle Boisclair. Aussi, il est entendu que, pour Garneau, la poésie n'est pas foncièrement tributaire du travail stylistique et formel, mais de l'avènement

²⁶ Jacques Paquin, « Un bon coup de guillotine pour accentuer les distance : l'ironie de Saint-Denys Garneau », *Tangence*, n° 53 (décembre 1996), p. 52.

²⁷ Antoine Boisclair, *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises), 2009, p. 106.

²⁸ *Ibid.*, p. 128.

d'une vision qui doit autant à l'observation du réel qu'à l'intuition de l'« immatérielle harmonie » qui en est le principe. Il note dans son journal :

La vérité de l'art est relative à cet ordre et non aux choses ordonnées. Une œuvre d'art est fausse quand elle crée, fait signe d'un désordre, non pas dans l'arrangement matériel, mais dans les rapports immatériels entre les choses. Tout pour elle est dans la vision de l'harmonie, qui est chose spirituelle, et elle est fausse par l'absence de cette vision, par la carence de cette harmonie. (*Œ*, 418)

Au-delà de l'effet de rupture, le choix du vers libre, certes lié au passage « de la poésie comme métier à une poésie qui [oppose] au désir de prouesse celui de sincérité²⁹ », marque en outre le désir d'émettre un chant dont la musique ne soit pas une fabrication de l'artiste, mais le fruit d'une compréhension intime de la nature. Comme Fernando Pessoa (Alberto Caeiro) qui écrivait : « Peu m'importent les rimes. Rarement / il est deux arbres semblables, l'un auprès de l'autre³⁰ », pour signaler l'aberration des artifices poétiques, Garneau conçoit l'écriture de manière éthique, d'où son souci d'atteindre à l'authenticité par le travail d'agencement poétique. « Mon dessein » donne parfaitement la mesure de ce projet qui, par sa formulation, fait écho à celui du *Gardeur de troupeaux* :

Il y a les plantes, l'air et les oiseaux
Il y a la lumière et ses roseaux
Il y a l'eau
Il y a l'eau, dans l'air et sur la terre
Toutes sortes de choses et d'animaux
Il ne s'agit pas de les nommer, il y en a trop
Mais chacun sait qu'il y en a tant et plus
Et que chacun est différent, unique
On n'a pas vu deux fois le même rayon
Tomber de la même façon dans la même eau
De la fontaine

Chacun est unique et seul

²⁹ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 57.

³⁰ Fernando Pessoa, *Le gardeur de troupeaux*, Paris, Gallimard (Poésie), 1987, p. 62.

Moi j'en prends un ici
J'en prends un là
Et je les mets ensemble pour qu'ils se tiennent compagnie

Ça n'est pas la fin de la nuit,
Ça n'est pas a fin du monde !
C'est moi. (E, 195)

Au sujet des considérations éthiques qui balisent la voie de la poésie, certains objecteraient que Saint-Denys Garneau refuse d'associer l'art à la morale, comme il le soutient dans son journal : « L'art est indépendant de la morale. Il s'abaisse dès qu'il est subordonné à l'utilité quelle qu'elle soit, morale, nationale, politique, dès qu'il se subordonne à une fin extérieure à lui-même. » (E, 418) Ici, cependant, il rejette surtout l'idée que l'art existe *relativement*, c'est-à-dire dans la nécessité d'un rapport avec d'autres domaines que le sien. Cela dit, il ne faut pas croire que Garneau fasse la promotion de l'art pour l'art ; il place la vie bien au-dessus. Il défend en réalité l'idée que l'art existe *absolument*, selon qu'il participe d'un au-delà qui est son but en même temps que son commencement. Boisclair souligne qu'une telle conception coïncide non seulement avec la doctrine thomiste et la pensée baudelairienne, mais encore avec le romantisme allemand :

[L']esthétique garnélienne s'inscrit dans la tradition du romantisme allemand lorsque, suivant le tournant opéré par Schiller, elle est envisagée en termes d'« éducation ». Soulignons en effet que dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Schiller approfondit les thèses de Kant et de Fichte sur la relation entre la beauté et la moralité, proposant des manières concrètes de sensibiliser l'individu à l'art afin qu'il puisse s'émanciper et, par là, contribuer au mieux-être de la communauté³¹.

Puisque l'art et la poésie sont pour Garneau un apprentissage, ils sont placés sous le signe d'une perfectibilité qui en appelle au jugement, lequel ne peut s'exercer en

³¹ Antoine Boisclair, *L'école du regard, op. cit.*, p. 114-115.

dehors d'une conscience morale. Sur ce plan, l'ironie doit être conçue comme l'agent d'un processus d'évaluation. Il ne se limite toutefois pas à la censure, mais participe de plein droit au mouvement créateur qui vise à marier le sensible et l'intelligible. Il s'avère en outre que pour les romantiques allemands, ce mariage est le produit spécifique de l'ironie, voire son essence, et ce, dans la mesure où Friedrich Schlegel la désigne comme cette « beauté logique³² » (entendement sensible) au cœur de la théorie romantique de l'art et de la littérature. De même, il faut reconnaître que l'œuvre poétique de Garneau porte le gène de l'ironie, ce qui fait d'elle une clé de lecture essentielle des poèmes.

Au seuil de l'harmonie

On pourrait penser que la poésie de Garneau, au moment où le lyrisme ne déborde pas du cadre éthique assurant la véracité du chant, qu'à cet instant l'ironie s'efface, laissant au plus quelques traces subtiles de son influence. Les « Esquisses en plein air » seraient à cet égard les poèmes les plus empreints du sentiment d'harmonie, à tel point qu'il ne subsiste du poète que son regard déposé, un peu comme chez Loranger, au seuil du paysage, atteignant presque « la simplicité divine / d'être en entier l'extérieur de [lui-même] et rien de plus³³ », pour emprunter de nouveau les mots de Pessoa. L'angoisse et la culpabilité semblent alors évacuées au profit d'une joie qui se profile au sein d'une étrange neutralité émotive, comme si le

³² Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, n° 42, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 85.

³³ Fernando Pessoa, *Le gardeur de troupeaux*, *op. cit.*, p. 62.

sujet ne sentait ni le besoin de s'enthousiasmer, ni celui de conjurer son ennui ou son malheur. Le poème « Les ormes » est à cet égard exemplaire :

Dans les champs
Calmes parasols
Sveltes, dans une tranquille élégance
Les ormes sont seuls ou par petites familles.
Les ormes calmes font de l'ombre
Pour les vaches et les chevaux
Qui les entourent à midi.
Ils ne parlent pas
Je ne les ai pas entendus chanter.
Ils sont simples
Ils font de l'ombre légère
Bonnement
Pour les bêtes. (*E*, 17)

La voix aura ici trouvé sa justesse, son équilibre, en ce sens qu'il n'y a dans le langage et dans la découpe du vers aucun signe d'effort — la métaphore des « parasols » colle si étroitement aux faits immédiats qu'elle paraît précisément révéler l'équation entre le poème et la réalité. Seule persiste « l'ombre légère » d'une ironie aux huitième et neuvième vers, alors que le sujet prend le soin de dire que les arbres ne parlent ni ne chantent, certifiant ainsi au lecteur qu'il refuse d'embellir, et par là de dénaturer, l'expérience du paysage que l'esquisse dévoile. Le fin décalage provoqué par l'aller-retour énonciatif (ils-je-ils) et le mode temporairement négatif de la description rend perceptible une distanciation ironique, sans pour autant que la voix, le rythme et le développement des vers perdent leur fluidité, comme si l'ironie, en tant que fonction nécessaire au maintien éthique de la poésie, prenait aussi part à l'organicité du poème. Peut-être faut-il aussi percevoir dans le silence des ormes l'indice d'un calme intérieur, d'une présence pleine et quasi dispensée d'épithètes.

On ne négligera pas, néanmoins, que le calme et la plénitude ressentis dans les « Esquisses en plein air » mettent de l'avant une contradiction subtile, car la forme

qui en témoigne est par définition un état préparatoire et inachevé de l'œuvre — nous y voyons le signe d'une tension qui, sur fond de dissonance entre la forme et le fond, donne à considérer la poésie garnélienne comme intrinsèquement ironique dans sa façon d'apparaître. Le qualificatif « liminaire » employé par Michel Biron pour décrire le mode d'existence de la modernité littéraire québécoise³⁴, suivant entre autres l'exemple de Saint-Denys Garneau, mérite en somme d'être appliqué à la poétique garnélienne dans son ensemble ; il définit un état permettant d'accéder au sentiment de la beauté et de l'ordre. C'est en guise d'ébauche que le poème répond à l'idéal de l'apprentissage et du commencement, lequel inscrit la poésie dans un devenir continu, c'est-à-dire dans une succession de légers déséquilibres qui produisent paradoxalement un équilibre dont relève l'harmonie poétique. Voilà ce que le poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace* établit, à savoir que le repos n'est pas conditionnel à l'interruption du mouvement, mais précisément au maintien de soi au cœur de la mobilité :

*Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose. (E, 9)*

N'empêche que cette nécessité du mouvement, de la fugacité du trait poétique entendue comme une ruse de la conscience, contraste avec le statisme d'un poème comme « Les ormes ». La sobriété précise de l'image combinée à l'effet d'empilement des vers donne au *dessin* une fixité, comme si le poème était parvenu à dépouiller le corps immuable du paysage, sa force pérenne, des innombrables petites variations, inégalités, distorsions sur lesquelles l'œil bute normalement.

³⁴ Voir Michel Biron, « Une littérature liminaire », dans *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 19-46.

Si les « Esquisses en plein air » font place à une sérénité de la vision qui partout ailleurs est menacée, c'est parce que la nature est pour Garneau une véritable « école », un lieu d'exercice pour l'œil et l'être assoiffés d'absolu :

Je pense qu'avant de créer et composer, il faut se mettre longtemps à l'école de la nature, docilement. Elle a toujours infiniment à nous apprendre ; elle nous offre d'incessantes merveilles. Dire que toutes ces beautés passent sans que je puisse les retenir en moi ! Si l'on retenait vivant un millième de ce qu'on voit, on serait habité de belles images. 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. (*LA*, 177)

Placée sous le signe de l'apprentissage, comme le soutient Antoine Boiscclair³⁵, la poésie connaît deux issues : la réussite et l'échec. Aussi, l'extrait de la lettre adressée à Claude Hurtubise en août 1935 rend compte de l'ambivalence des sentiments de Garneau devant sa capacité à réussir sa *formation*, n'étant pas convaincu qu'il possède les facultés requises pour « retenir », en bon écolier, les leçons que le monde lui donne. Sachant que l'art et la poésie ne sont pas de simples métiers pour Garneau, sinon celui *de vivre* selon l'expression de Cesare Pavese, leur apprentissage ne concerne pas tant l'acquisition d'un savoir technique que le développement d'aptitudes ontologiques. Du coup, la poésie apparaît comme l'occasion d'un accroissement de l'être et de la vie, cependant que l'intériorité garnélienne équivaut, si l'on en juge les propos du poète, à une passoire laissant filer hors de lui les « beautés » qu'il perçoit.

Témoin émerveillé du monde, saisi par son unité obscure, Garneau semble néanmoins se languir de ne pas être à la hauteur de son désir d'union, laissant mûrir en lui l'idée qu'il est cette tache aveugle où la vie disparaît en l'atteignant, de sorte

³⁵ La première partie de *L'école du regard*, consacrée à Saint-Denys Garneau ainsi qu'à certains de ses devanciers, porte le titre « Apprendre à voir ».

qu'il s'imagine vivre tout en se « croy[ant] mort ». L'ironie poétique profite de ce paradoxe puisqu'elle ne laisse jamais le renoncement s'affranchir de son contraire. La négation, la perte paraît investie d'une possible affirmation, d'un possible gain. « Il ne lui reste plus qu'à jouer à qui perd gagne³⁶ », écrit Robert Élie, car c'est au moment où il croit à la totalité de l'anéantissement que le poète se découvre un attachement encore plus farouche :

Et cependant dressé en nous
Un homme qu'on ne peut pas abattre
Debout en nous et tournant le dos à la direction
de nos regards
Debout en os et les yeux fixés sur le néant
Dans une effroyable confrontation obstinée et un défi. (*Œ*, 170)

Le poème surgit de nulle part, d'un vide auquel il s'additionne pourtant, comme l'indique la conjonction « Et » en début de vers. Il faut concevoir ce défi lancé au néant comme la poésie portée à l'extrémité de sa nature, là où la rupture semble la faire naître vraiment, à raison d'un « cependant » qui signale l'inconséquence même d'une volonté indépendante de soi, voire qui en est détournée. Chez Garneau, l'ironie permet d'envisager la part la plus immuable et la plus impersonnelle de la poésie, laquelle déborde les ordres strictement perceptif et intuitif du sujet et se déploie, dirait-on, au niveau d'une intelligence supérieure que seul un féroce entretien, une confrontation pleine d'effroi permet de mesurer.

³⁶ Robert Élie, « Introduction », dans Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, Montréal, Fides (Nénuphar), 1949, p. 13.

Une révolution copernicienne

Si Saint-Denys Garneau conserve le désir de croire en la poésie comme dévoilement de l'ordre divin — « l'œil intérieur » évoqué dans la lettre à Claude Hurtubise citée plus haut appuie cette consonance entre la poésie et la mystique —, il n'en demeure pas moins conscient du risque qu'un tel désir soit irréalisable et que par conséquent ses efforts poétiques aient pour finalité d'entretenir une « illusion ». L'ironie prouve à ce chapitre que le poète n'est pas dupe, mais qu'il soutient la confrontation entre la croyance et l'incroyance³⁷, entre l'acceptation et le désaveu de l'art. La critique aura ainsi relevé qu'un large pan de l'œuvre garnélienne répond au risque de l'imposture, car conformément à la « logique » qui s'y développe, dit Frédérique Bernier, l'art « constitue un moyen de s'enrichir, de se parer des ressources divines, de posséder ce qui ne nous appartient pas³⁸ ».

L'événement décisif que nous désignons comme une révolution copernicienne pourrait découler de la crainte d'usurper les pouvoirs appartenant à Dieu. Conscient du danger — ce manquement à l'humilité qui le grandit injustement en lui procurant le sentiment d'être le centre du monde —, Garneau s'initie à une nouvelle vision de la poésie ; il s'agirait d'une autre dimension de l'apprentissage. Comme nous l'avons souligné, Garneau se compare, au début de *Regards et jeux dans l'espace*, à un enfant qui joue sans contrainte, insouciant de sa faute :

³⁷ L'ironie poétique de Garneau, selon la dialectique infinie qu'elle met en place, permet un rapprochement avec le processus de la « Connaissance » dont parle Pierre Vadebonceur : « Ni le doute ni la croyance ne sont, de part et d'autre, exclusifs. Ni l'un ni l'autre ne sont absolument séparés. Doute et croyance peuvent être des vases communicants. Qui peut se prétendre assez fort pour que le doute soit totalement exclu dans la croyance et vice-versa ? Je les tiens plutôt pour fraternels. Ils peuvent se faire des échanges. Ils peuvent célébrer le même dieu inconnu. Tendre vers la vérité n'est pas une chasse gardée ; c'en est impérativement le contraire. Finalement l'humanité s'y retrouve dans sa condition commune et son dénuement. » (*Essais sur la croyance et l'incroyance*, Montréal, Bellarmin, 2005, p. 75)

³⁸ Frédérique Bernier, *La voix et l'os*, op. cit., p. 157.

Il vous arrange les mots comme si c'étaient de
simples chansons
Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
À voir que sous les mots il déplace toutes choses
Et qu'il en agit avec les montagnes
Comme s'il les possédait en propre. (*Œ*, 11)

D'abord présenté comme inoffensif, le jeu de la poésie fait ensuite l'objet d'une remise en question sérieuse. De fait, évaluée à l'angle du portrait général de l'œuvre, la figure de l'enfant présente un contraste proche du clair-obscur. « Mais en tant que figure fantasmatique d'une origine poétique pleine, [...] l'enfant garnélien porte toujours déjà en lui la menace du retournement, de ce passage de la réassurance à l'inquiétant³⁹ », précise Bernier. Force est d'admettre que la symbolique ambiguë de l'enfant est perceptible dès le poème « Le jeu », comme le suggèrent ces vers émettant une objection : « Et pourtant dans son œil gauche quand le droit rit / Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille / d'un arbre » (*Œ*, 11). Cette dualité du regard montre quel potentiel d'ironie possède le poète qui rit tout en devenant sérieux, ou l'inverse : la posture, l'intention, le jugement ne jouant jamais en faveur du statut univoque de la pensée.

L'articulation des antipodes résultant du strabisme de l'enfant préfigure une conscience fourchue, laquelle contribue à mettre en branle la révolution copernicienne dans la mesure où Garneau, adoptant la fameuse attitude ironique décrite par Baudelaire, devient « [e]t la victime et le bourreau⁴⁰ ». Ainsi, dans le poème « Autrefois », la désillusion remplace la « joie de jouer », comme si le poète renonçait

³⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁰ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 79.

à la vision première de son art pour se mettre lui-même en échec⁴¹. Autocritique, le poème indique clairement qu'un basculement a eu lieu :

Autrefois j'ai fait des poèmes
 Qui contenaient tout le rayon
 Du centre à la périphérie et au delà
 Comme s'il n'y avait pas de périphérie
 mais le centre seul
 Et comme si j'étais le soleil : à l'entour
 l'espace illimité (CE, 26)

Introduit par l'adverbe « autrefois » et narré au passé composé, le premier vers définit une antériorité qui postule une actualité corrélatrice de la poésie. Cette amorce confère au poème une portée similaire à la palinodie, renouant presque avec sa forme antique, soit un poème dans lequel on rétracte les propos tenus dans un poème précédent. Autrefois, donc, les poèmes renfermaient l'univers, ils en reproduisaient les dimensions et l'équilibre, si bien que Garneau était d'une certaine façon détenteur du don d'ubiquité : comme la lumière du soleil, les rayons de sa conscience diffusaient partout sa présence. Le poète, dont les « yeux [étaient] grands pour tout prendre » (*Œ*, 12), atteignait la plénitude alors qu'il s'émancipait de la rationalité utilitaire des « comptables ». L'expérience, comparable à la mise en orbite d'une fusée — « C'est qu'on acquiert une prodigieuse vitesse de bolide / Quelle attraction centrale peut alors / empêcher qu'on s'échappe » (*Œ*, 26) —, permettait non seulement de franchir toutes les limites, mais de les abolir, puisque « [q]uand on a cet élan pour éclater dans l'Au-delà » (*Œ*, 26), les notions de « centre », de « périphérie » et de « rayon » n'ont plus aucun sens.

⁴¹ La tension entre les poèmes « Le jeu » et « Autrefois » rappelle que l'ironie est entre autre perceptible dans « la structure du recueil, faite d'une oscillation constante entre deux options contradictoires », comme le montre bien Jacques Blais. (« Le monologue ironique de Saint-Denys Garneau », dans *De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval [Vie des lettres québécoises], 1975, p. 151.)

Une ironie se profile dans cette première strophe, en raison notamment du vocabulaire employé, lequel renvoie à l'astronomie, aux mathématiques, plus précisément à la géométrie, et de manière plus subtile à la physique. Le registre technique du langage, bien qu'il n'exige pas une connaissance scientifique profonde pour être compris, est pour le moins surprenant, voire dissonant, puisque Garneau l'utilise afin de décrire l'expérience lyrique et spirituelle de la poésie. L'enthousiasme, l'élan poétique, l'union du sujet et de l'objet sont des phénomènes dont les explications s'achoppent bien souvent sur le mystère de la poésie, le chant des muses, le souffle de l'inspiration ou encore l'innommable, l'indicible et le silence, autant d'expressions qui signalent la limite de l'entendement face à l'origine de la poésie. Ne pouvant révéler concrètement les fondements de sa nature, elle s'attire la suspicion de ceux qui admettent seulement les réalités vérifiables à partir de lois algébriques ou statistiques. Voilà ce à quoi Garneau semble vouloir remédier en conceptualisant son ancienne expérience poétique au moyen du vocabulaire empirique de la science, faisant conjoindre deux types de pensée, la poétique et la scientifique, qui, malgré l'apparente contradiction qu'elles forment entre logique et fantaisie, se fondent sur un même principe de recherche. Issu du jeu entre l'idée et la sensation ainsi que de leur réciprocity illustrative, le ton didactique crée un effet de distance, comme s'il ne suffisait plus d'accéder à la poésie, mais qu'il fallait la mettre en perspective. Il ne s'agit pas seulement ici de vivre ou d'éprouver, mais aussi de comprendre, si bien que Garneau consent à la séparation ironique. La rupture, à la fois historique (« autrefois ») et tonale (didactisme, autoréflexivité), à mesure qu'elle joue contre l'événement poétique compris comme chant (harmonie, beauté, lyrisme), ouvre une autre voie d'accomplissement à la poésie, laquelle est typiquement garnélienne, à

savoir que le poète gagne au moment où il croit perdre, selon l'expression employée par Robert Élie. Comme l'écrit Pierre Nepveu, « [c'] est la parole elle-même, avec son dialogisme interne, c'est la forme dans ses rebondissements et ses cassures, la pensée dans sa quête analytique et sa recherche d'une formulation juste, c'est l'ensemble de ces éléments qui font, à chaque instant, l'événement⁴². »

Le destin de la poésie n'en demeure pas moins approximatif et fragile puisqu'il est déterminé par cette idée que la poésie, en étant différente de ce que Garneau croyait, conduit à l'impasse. Le tournant critique est relaté dans la suite du poème :

Mais on apprend que la terre n'est pas plate
Mais une sphère et que le centre n'est pas au milieu
Mais au centre
Et l'on apprend la longueur du rayon ce chemin
trop parcouru
Et l'on connaît bientôt la surface
Du globe tout mesuré inspecté arpenté vieux sentier
Tout battu (*Œ*, 26)

L'« autrefois » de la poésie, ses lois et ses vérités, est réfuté par un nouveau savoir, lequel s'appuie sur une investigation concrète et redoublée du monde qui apparaît sous ses formes exactes — c'est du moins ce que revendique la science. Introduite par le martèlement anaphorique de la conjonction « mais », cette seconde strophe marque le rejet définitif des propositions énoncées dans la première. Décrit comme une révolution scientifique, le renversement poétique renvoie non seulement à l'héliocentrisme découvert par Copernic (1473-1543), mais également à la révélation de la rotondité de la terre — découverte beaucoup plus ancienne : au troisième siècle av. J.-C. Eratosthène déduisait la circonférence du globe. À mesure que la conquête

⁴² Pierre Nepveu, « La prose du poème », *art. cit.*, p. 36.

scientifique du monde donne du volume à celui-ci, la poésie doit composer avec le rétrécissement de son territoire et de ses pouvoirs. Jadis comparable à une rampe de lancement permettant de voyager vers l'« Au-delà », le « rayon » se réduit désormais à ce « chemin trop parcouru », et le « globe » à ce « sentier / Tout battu », comme quoi l'accroissement des connaissances banalise et aplatit les réalités d'un monde qui ne débouche plus que sur lui-même, inlassablement — d'où l'aspect dramatique associé à la découverte de la circularité de la planète.

« Hélas tantôt désespoir / L'élan de l'entier rayon devenu / Ce point mort sur la surface » (*CE*, 26), dit la suite du poème. Selon ce que Michel Biron a établi, ce désespoir procéderait entre autres de la fin du rêve d'unité que les membres de *La Relève* entrevoyaient dans la cosmologie du Moyen Âge :

À côté du soleil d'autrefois, celui d'avant la révolution copernicienne, la lumière terrestre actuelle ne produit qu'une clarté décevante, celle du rayon condamné à n'éclairer que la surface des choses, privé de l'élan vers l'Au-delà. Le lecteur de *La Relève* reconnaît sans doute dans ces vers l'évocation nostalgique d'un splendide Moyen Âge [...]. Le texte social affleure donc ici de manière très lisible et motive idéologiquement le texte poétique sans le dénaturer⁴³.

Sans négliger l'influence de ce « texte social » sur la thématique du poème, il importe de rappeler que l'accueil sceptique réservé à cette révolution copernicienne dénote une fois de plus le caractère romantique de la pensée garnélienne. L'extrait suivant de Leopardi en donne la preuve — d'autant plus que les figures de l'enfant et du sage forment une opposition similaire à celle des enfants et des comptables dans la section « Jeux » de *Regards et jeux dans l'espace* : « Hélas ! connu le monde ne croît point mais rapetisse, et l'air sonore, la mer et la terre maternelle paraissent bien plus vastes à

⁴³ Michel Biron, « Les fissures du poème », dans Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides — CÉTUQ (Nouvelles études québécoises), 1995, p. 20.

l'enfant qu'au sage⁴⁴. » À l'instar du constat de Leopardi, les images du « chemin trop parcouru » et du « sentier tout battu » permettent à Garneau de réitérer l'idée que la science, en expliquant les mystères du monde, impose à celui-ci des limites de plus en plus strictes et précises. Ce faisant, les compétences de la poésie sont en quelque sorte démenties, car comme le dit María Zambrano, « [l]e poète ne travaille pas pour que, parmi les choses, les unes soient et les autres n'aient pas ce privilège, mais pour que tout ce qui existe et ce qui n'existe pas accède à l'être⁴⁵. » En raison du monde nouvellement expliqué, le poète abandonne donc l'idée que l'art unifie la réalité et le néant, le fini et l'infini, afin de situer le sujet là où « il n'y [a] pas de périphérie / mais le centre seul ». Dorénavant, la poésie ne permet plus d'atteindre cette « prodigieuse vitesse de bolide ». Elle fait plutôt subir l'« attraction centrale » de la « réalité rugueuse à étreindre⁴⁶ », pour reprendre la formule de Rimbaud, et oblige Garneau à opérer à l'intérieur de « ce réduit » (*OE*, 26) qu'est le monde déterminé par les lois de la science — monde sans mystère et donc sans ouverture.

Le transfert énonciatif du « je » au « on » dans le poème renforce lui aussi la réalité du renversement. Il suggère une perte de singularité dans la mesure où le poète, en se ralliant à un nombre indéfini de personnes, montre qu'il a entendu raison et qu'il souscrit maintenant au sens commun. Le changement de pronom crée aussi un effet de distanciation, comme si le poète s'objectivait pour mieux se voir et se juger. Cet écart, où le sujet apparaît étranger à lui-même après s'être assimilé à une communauté impersonnelle et imprécise, indique la résignation de Garneau qui, suivant l'accumulation des preuves produites devant lui — « Mais on apprend », « Et

⁴⁴ Giacomo Leopardi, *Canti*, Paris, Gallimard (Poésie), 1982, p. 40.

⁴⁵ María Zambrano, *Philosophie et poésie*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2003, p. 29.

⁴⁶ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 229.

l'on apprend », « Et l'on connaît » —, doit se rendre à l'évidence : la poésie l'a induit en erreur⁴⁷. Le « on » possède toutefois une nuance péjorative puisqu'il fait écho à la communauté des « comptables » précédemment conspuée par Garneau. Le lecteur pourra songer à ce « Dieu inconnu » qu'invoque le bourgeois pour asseoir son autorité, comme l'écrit Léon Bloy dans son *Exégèse des Lieux Communs* : « C'est On qui tient la foudre et c'est On qui donne la vie⁴⁸. » Imbu de sa supériorité, le « on » du poème témoigne d'une acceptation pleine de rancœur, d'où la pointe de sarcasme qu'il fait jaillir. Son effet de coupure est une marque supplémentaire de la dissension provoquée par la révolution copernicienne.

Tirer profit de la faille

Considérant que Saint-Denys Garneau s'avise des conséquences liées au renversement poétique à l'intérieur même d'un poème, il faut se garder de ranger l'ironie du seul bord de la négativité. Elle ne vise pas à réduire en poussière les espoirs poétiques ni à briser toutes les structures de l'imagination, elle cherche plutôt

⁴⁷ De ce sentiment de l'erreur et de l'échec procèdent néanmoins la force et la vérité de la poésie garnélienne. Là encore, il semble que la volonté de compréhension s'achoppe sur un paradoxe, lequel rend nécessaire le passage par l'ironie qui seule maintient incandescentes les tensions. On rappellera qu'Yvon Rivard a insisté sur l'ambiguïté de cette œuvre dont la force est issue de son « impossibilité » : « Voici donc une œuvre essentiellement moderne en ce qu'elle traduit l'impossibilité même de l'œuvre lorsque celle-ci, pour reprendre l'expression de Blanchot, "est en souci de son origine". Poésie qui ne célèbre ni les dieux ni les hommes, poésie qui renonce au chant au profit d'une parole neutre, impersonnelle, qui ne dit plus que le désir de s'effacer dans le premier et le dernier mot, ce mot qui nous permettrait de tout dire, de tout voir, mais qu'on ne peut prononcer qu'en se taisant. » (« Qui a tué Saint-Denys Garneau ? », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal [Papiers collés], 1993, p. 109.)

⁴⁸ Léon Bloy, *Exégèse des Lieux Communs*, Paris, Éditions Payot et Rivages (Rivages poche / Petite bibliothèque), 2005, p. 221-222. On sait par la lettre du 23 avril 1940 à Robert Élie (*LA*, 442) que Saint-Denys Garneau a eu en sa possession le livre de Stanislas Fumet intitulé *Léon Bloy*. On sait également que le pamphlétaire français jouissait d'une bonne réception critique au sein du cercle de *La Relève*. Il est cependant difficile de savoir si Garneau a véritablement lu les œuvres de Bloy (voir Roland Bourneuf, *Saint-Denys-Garneau et ses lectures européennes*, *op. cit.*, p. 28 ; p. 312.)

à faire ressortir les pièges et les impostures auxquels l'écrivain s'expose lorsqu'il écrit. « Il me faut devenir subtil / [...] Créer par ingéniosité un espace analogue à l'Au-delà » (*Œ*, 26), se dit Garneau. Cette subtilité et cette ingéniosité suggèrent que la poésie dépend désormais d'une imagination et d'un savoir-faire différents de ceux qui présidaient à « l'ancien jeu des vers⁴⁹ ». Comme Apollinaire qui s'excusait d'être devenu ignorant, la pente ironique sur laquelle la révolution copernicienne engage Garneau mène à un certain « désapprentissage⁵⁰ » de la poésie, lequel désencombrerait la conscience et lui donnerait ainsi plus de mobilité et de souplesse. C'est précisément parce que Garneau a conscience de s'être d'abord laissé enjôler qu'il tient ici à reconsidérer le « jeu » auquel il s'était livré, et ce, dans l'espoir (même répudié) que la poésie remplisse un jour tous ses engagements (beauté, harmonie, unité, vérité). Le 26 août 1932, il s'ordonnait dans son journal :

Écris. Ne permets pas qu'un moment de toi retourne au néant dont il semble venir. Quand une pensée ou un sentiment ou une impression traverse ton âme et que cela semble une partie de toi-même, une parcelle de ta vie, retiens-la, exprime-la autant que tu peux, donne-lui la forme la plus belle, si tu peux très belle. (*Œ*, 625)

La poésie serait une question de capacité et Garneau, comme on sait, s'accuse d'être inapte. Il va jusqu'à limiter son œuvre à une dizaine de poèmes, les seuls ayant atteint le stade de la nécessité⁵¹. Or la conscience d'être incapable de s'approprier la beauté (la poésie) n'est pas un trait exclusif à Garneau. Il le partage notamment avec les romantiques allemands qui ont pour leur part fait appel à la théorie du fragment afin

⁴⁹ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard (Poésie), 1966 [1920], p. 118.

⁵⁰ Vincent C. Lambert a développé cette idée du « désapprentissage » en discutant de la poésie de Loranger. Voir « L'écriture du désappris », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene (Cahiers du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau), 2011, p. 57-67.

⁵¹ Voir Robert Melançon, « Lire, cette pratique... Une lecture de "Un bon coup de guillotine" de Saint-Denys Garneau » (1999), dans François Dumont et Andrée-Anne Giguère (dir.), *Saint-Denys Garneau en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (De vives voix), 2011, p. 166.

de pallier cette contrainte opposant l'intuition et l'expression poétiques : « Il y a tant de poésie, et rien pourtant n'est plus rare qu'un poème ! Cela fait cette masse d'esquisses, d'études, de fragments, de tendances, de ruines et de matériaux poétiques⁵². » Il faut cependant préciser qu'à la différence des romantiques allemands, Saint-Denys Garneau, comme en témoigne le poème « Autrefois », semble ici faire face à un monde non chaotique, sans confusion, c'est-à-dire un monde dont on connaît l'entière surface et qui n'a plus de profondeur.

Cette distinction ne suffit pourtant pas à démentir la dimension romantique de l'ironie garnélienne. Réfléchissant à la corrélation du mode fragmentaire et du chaos, Lacoue-Labarthe et Nancy écrivent : « Il faut ici, conformément aux préceptes des Romantiques, lire la vérité dans l'ironie : le chaos est bien aussi quelque chose qui se construit [...]. La tâche proprement romantique — poétique — n'est pas de dissiper le chaos, mais bien de le construire ou de faire œuvre de désorganisation⁵³. » Devant l'état « mesuré inspecté arpenté » du monde, le projet poétique de Garneau, sans viser le désordre proprement dit, espère faire éclater l'organisation des choses :

Alors la pauvre tâche
De pousser le périmètre à sa limite
Dans l'espoir à la surface du globe d'une fissure,
Dans l'espoir et d'un éclatement des bornes
Par quoi retrouver libre l'air et la lumière. (*Œ*, 26)

Le premier vers de la strophe montre que la poésie relève désormais d'un travail sans gloire. Bien qu'il nous mette sur la piste de l'ascétisme de Garneau⁵⁴, l'adjectif

⁵² Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, n° 4, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 81.

⁵³ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 73.

⁵⁴ La question de la pauvreté chez Saint-Denys Garneau a fait l'objet de multiples commentaires. Jean Larose et Yvon Rivard en ont fait une clé de lecture non seulement de l'œuvre garnélienne, mais de la modernité et de la culture québécoises. L'ouvrage de Frédérique Bernier, tout en synthétisant les principaux enjeux que cette question soulève, interprète l'œuvre poétique garnélienne en profondeur à

« pauvre » dénote en premier lieu une ironie dirigée contre le poème. L'expression « pauvre tâche » indique cependant que cette ironie est chargée de tendresse et d'une bienveillance qui n'est pas étrangère à celle de l'individu qui, reconnaissant le malheur de son prochain, tente de lui redonner courage en lui disant : « Pauvre toi⁵⁵. » Puisque le désabusement de Garneau n'est pas intégral, l'ironie conserve une extension positive, une force de rebondissement et de recommencement. Tout est une question d'effort, de mise en branle, car le travail poétique suppose une inertie, une friction que le verbe « pousser » permet ici d'imaginer. À cet égard, l'ironie de cette « pauvre tâche » porte également à l'attention du lecteur l'aspect dérisoire d'une telle ardeur à l'ouvrage, laquelle est conditionnée par « l'espoir à la surface du globe d'une fissure », comme si toute réalisation poétique était de nature accidentelle, inopinée.

Aussi dégradante que puisse paraître cette contingence de la poésie, elle permet à Garneau de conserver un dernier lien avec la nécessité de l'art qui « est une découverte du monde », car ce « monde ne se passe pas d'être découvert. » (*E*, 431) Voilà pourquoi la fissure dans l'univers « tout battu » ne doit pas être réparée, mais explorée, investie, voire accentuée jusqu'à l'« éclatement des bornes ». L'ironie assume ce travail de la faille et de la cassure en répugnant la beauté trompeuse et immobile de la perfection poétique, laquelle constitue moins aux yeux de Garneau une réussite qu'un retranchement de l'œuvre à distance du lecteur, comme si elle perdait alors sa portée accueillante et charitable. Le jugement qu'il émet sur « une exposition de gravures japonaises » abonde dans ce sens : « Monde d'une perfection

partir de la thématique de l'ascèse (*La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett, op. cit.*).

⁵⁵ À cet égard, on notera que Garneau introduit quelques lettres à Jean Le Moyne par « Mon pauvre cher » ou « Mon pauvre vieux ». Voir notamment les lettres du 28 juillet 1931, du 20 mars 1934 et du 6 août 1935 (*LA*, 22, 124, 173).

pour ainsi dire paralysante et tellement achevée en soi que j'y cherchais vainement une fissure humaine qui me permît d'y pénétrer, d'y élire domicile passagèrement pour y faire réponse à l'interrogation en face de mon œil. » (*Œ*, 448) L'ironie assure à l'inverse que l'œuvre n'est jamais univoque et totalisée, mais fondée sur cette fissure qui, tout en étant une forme de défaillance, joue le rôle d'un seuil, d'une ouverture par où le dialogue, autant que la confrontation, sont possibles. La fissure ironique permettrait au poème d'être un lieu d'accueil des voix et des multiples significations, non pas pour en faire un mélange indifférencié, mais pour créer ce sentiment d'une compagnie, d'un partage et, le cas échéant, d'une communion. Ainsi, à la « Maison fermée » de *Regards et jeux dans l'espace*, où le poète est « [s]eul avec l'ennui » (*Œ*, 22), les poèmes posthumes opposent une autre maison, dont la vocation est de recevoir :

Je veux ma maison bien ouverte,
Bonne pour tous les miséreux.

Je l'ouvrirai à tout venant
Comme quelqu'un se souvenant
D'avoir longtemps pâti dehors,
Assailli de toutes les morts
Refusé de toutes les portes
Mordu de froid, rongé d'espoir

Anéanti d'ennui vivace
Exaspéré d'espoir tenace

Toujours en quête de pardon
Toujours en chasse de péché. (*Œ*, 153)

On pourrait penser que cette maison — qui n'est encore qu'une projection dans l'avenir, un bientôt qui réplique à l'autrefois — illustre plus concrètement cet « espace analogue à l'Au-delà » où Garneau se proposait de « trouver dans ce réduit matière / Pour vivre et l'art » (*Œ*, 27). La maison offre le réconfort, la protection et la sécurité que l'être sans foyer n'a pas. Or elle est en même temps traversée par le

dehors, par la vie, car elle est « bien ouverte » et le « tout venant » peut y circuler. Elle figure l'espérance d'une poésie qui ne serait pas repliée sur elle-même et qui par conséquent sauverait de l'anéantissement : « Car la maison meurt où rien n'est ouvert » (*Œ*, 22). On prend conscience, par la tension de l'intérieur et de l'extérieur que provoque la « maison bien ouverte », des possibilités que l'idéal poétique garnélien offre au jeu de l'ironie. Les deux diptyques qui concluent le poème « Ma maison » font d'ailleurs bien sentir ce que la posture de Garneau doit à l'identité des contraires. La similitude métrique, grammaticale, syntaxique et phonétique des vers favorise le rapprochement de réalités antithétiques sans toutefois annuler leurs différences, d'où leur force paradoxale. La « maison bien ouverte » du poème est le lieu où, par la voie des trouées de l'ironie, Garneau « retrouv[e] libre l'air et la lumière » (*Œ*, 26) ; l'espoir et l'ennui ; le pardon et le péché. Quoi d'autre qu'une conscience ironique peut, du fond de la désolation et du désenchantement, investir la faille, la fissure ou le trou d'un pouvoir d'échange plutôt que d'effondrement ? « Mais un trou dans notre monde c'est déjà quelque chose / [...] Cela permet de voguer et de revenir / Cela peut libérer de mesurer le monde à pied / pied à pied » (*Œ*, 200), conclut Garneau dans son poème « Poids et mesures ». Il faut à la lumière de ces vers considérer l'ironie comme un acte de résistance contre les forces dramatiques du désespoir, signe qu'elle aide le poète à « revenir » au moment où l'excès menace de l'emporter. Voilà pourquoi cette ironie nous apparaît comme le pivot de l'esthétique et de l'ontologie, car le désir d'une parole juste s'accorde chez Garneau avec le privilège de la modération dans l'expérience qu'il fait des limites de sa personne.

Se localiser

« *Le coucou localise l'endroit où nous ne sommes pas*⁵⁶. » Inspiré par le haïku, ce court poème de Claudel donne un caractère étrange à notre présence, comme si le chant de l'oiseau, en localisant le lieu de l'absence, délocalisait la conscience de manière à ce qu'il n'y ait plus de partage entre l'extérieur et elle, mais une harmonie dans leur différence. On a ici l'impression que le sujet qui écoute vibrer la distance existe ailleurs qu'en lui-même, et ce, le temps d'un bref éclair auditif qui résumerait l'espace en entier.

Il y aurait là une expérience exemplaire pour Saint-Denys Garneau étant donné que le décentrement provoqué par la révolution copernicienne semble être à l'origine du sentiment qu'il ne s'habite plus, comme s'il s'était perdu en chemin. De la scission de l'âme et du corps, voire de l'âme et de la conscience, naissent entre autres les thèmes de la partance et du voyage. Ces derniers ne reflètent pas l'euphorie de la découverte, mais la dysphorie de la perte, comme en témoigne le poème « Qu'est-ce qu'on peut » dans *Regards et jeux dans l'espace* :

Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami
au loin là-bas
à longueur de notre bras

Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami
Qui souffre une douleur infinie

Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur
Qui se tourmente et se lamente

Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur
Qui nous quitte en voyage tout seul (*Œ*, 29-30)

⁵⁶ Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, 1952, p. 174. On ne peut reproduire ici la mise en page originale du poème qui cherche à évoquer la calligraphie orientale.

Attentif aux signes de cette souffrance, Claude Filteau examine du point de vue rythmique leur rapport avec la révolution copernicienne. Il note que le déplacement de la césure rejoue au sein du vers la crise du sujet qui voit sa position dans le monde mise en doute : « Le poème, en provoquant la rencontre de la césure et de la rime, crée l'espace subjectif de la traversée du rythme jusqu'à sa dispersion⁵⁷. » Bien que cette crise du rythme fasse nécessairement écho à celle du poète, il faut se rappeler que la détresse intérieure est rabattue sur l'espoir de la fissure, ce dont le poème « Autrefois » faisait état. La douleur, dès lors, ne serait pas simplement séparatrice puisque l'unité fait signe à l'horizon. Même si Garneau se montre désespéré face à l'ami « au loin là-bas », ne sachant par quelles actions lui venir en aide, l'amitié subsiste telle une fissure à la surface de la solitude, ce qui stabiliserait l'écart à une « longueur de [...] bras ». Plus encore, il semble que l'ouverture à l'autre soit possible à condition de bien connaître les limites de sa souffrance. La lettre à Jean Le Moyne datée du 6 août 1935 abonde en ce sens :

Et cette douleur et son intensité, c'est la mesure de notre cœur ; aux natures puissantes les grands désespoirs. [...] Et cette douleur donne la mesure de notre joie, dans ce monde ou dans l'autre. Je ne parle pas de moi, je suis tout à fait [...] revenu de moi-même, et je crois qu'après cette excessive tentative d'orgueil, cette expérience de demi-folie par le total mensonge et la joie du refus, je crois que je suis entrain d'apprendre l'humilité. Ma souffrance à moi a été une insupportable grisaille, un goût de mort, une grande sécheresse. J'atteins à travers ce mépris un peu d'objectivité et, le croirais-tu ? d'altruisme. (*LA*, 173)

À la lumière des poèmes, cet altruisme prend néanmoins une valeur ambiguë, car on ne peut négliger le sentiment que l'autre, chez Garneau, s'assimile à la part fantomatique de soi qui vaque de manière indépendante à ses affaires, à l'image des « pieds » et des « mains » dans le poème « Un bon coup de guillotine » : « Mes pieds

⁵⁷ Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1994, p. 266.

s'en vont à leurs voyages / Mes mains à leurs pauvres ouvrages » (*Œ*, 202). Il en résulte une curieuse indécision entre l'identité et l'altérité, comme le suggère d'ailleurs la consonance du « cœur » avec la figure de l'« ami » dans les vers précédemment cités. L'ironie du dédoublement réside dans le fait que la division de soi génère une forme d'accompagnement, certes étrange, mais qui ménage dans le poème un espace de sociabilité et de fraternité où l'injustice d'avoir à porter seul le « sentiment incommunicable » (*L4*, 173) de sa souffrance est tempérée.

Situé d'abord à portée de la main, distance qui laisse croire à l'éventualité d'un contact régénérateur, le « cœur-ami » demeure cependant maître de lui-même. Plutôt que de rester auprès du poète qui voudrait agir comme son bienfaiteur, il part « en voyage tout seul ». L'ironie dévoile ici une dimension tragique : la volonté de Garneau est enchaînée aux forces qui la contrarient. Ainsi le renversement de la solitude échoue sur la voie qui devait le rendre possible. Le « cœur-ami » augmente en définitive le sentiment d'impuissance du poète à retenir les êtres et les choses autour de lui, à commencer par son propre idéal ontologique, figuré par « l'enfant » qu'un navire emporte « au bout du vent » (*Œ*, 30). La suite des vers rend compte de cette faiblesse par l'image d'un corps invalide, image qui paraît d'ailleurs provenir directement du monde imaginaire de Loranger :

Et de la falaise où l'on est
Notre regard est sur la mer

Et nos bras sont à nos côtés
Comme des rames inutiles (*Œ*, 30)

On aura donc souvent l'impression chez Garneau que les dés sont jetés, que peu importe l'ingéniosité des tentatives visant à assumer pleinement ses libertés, le poète en viendra précisément à la conclusion qu'il a « Deux pauvres mains qui ne font

rien / Qui savent tout et ne peuvent rien » (*Œ*, 30). Ces deux vers évoquent « La crise de l'esprit » que Valéry rattachait à « l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit⁵⁸ » des désastres où les civilisations sont plongées. Garneau envisage cependant la dichotomie du savoir et de l'action à l'aune de sa personne, à l'instar d'un Charles Du Bos⁵⁹, laissant de nouveau affleurer sa désillusion face à l'ascendant de sa poésie sur le monde. Devant un corps affaibli et une science inutile, l'ultime option offerte consisterait peut-être en un « stoïcisme », lequel répliquerait, selon Northrop Frye, à la tangente tragique que prennent parfois la satire et l'ironie :

« Les autres l'ont souffert, pourquoi pas moi ? » exprime un stoïcisme qui n'est pas celui de la résistance intrépide, drapée de dignité romantique, mais plutôt le sentiment [...] qu'une situation affrontée réellement et dans l'immédiat mérite plus de respect et de considération que toutes les explications théoriques qui peuvent être données⁶⁰.

Ne serait-ce qu'afin d'approcher la vérité du Christ, Garneau accepterait sans broncher de souffrir⁶¹, ce dont témoigne la lettre à Jean Le Moyne citée plus haut. Or cette lettre dit aussi qu'il ne conçoit pas qu'une telle souffrance rédemptrice lui ait été donnée. Relisons ses paroles : « Ma souffrance à moi a été une insupportable grisaille, un goût de mort, une grande sécheresse. » Il n'y a pas de méprise possible, la souffrance n'entraîne ici ni renouveau ni délivrance. Grise, morte, sèche : elle est sans tonalité, sans vigueur, sans nutriment. Cela étant, Garneau sait qu'il doit s'en

⁵⁸ Paul Valéry, « La crise de l'esprit », dans *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957 (éd. établie et annotée par J. Hytier), p. 990.

⁵⁹ Du Bos écrit dans son *Journal* le 5 octobre 1922 ces paroles qu'on aurait aussi pu retrouver chez Garneau : « [...] la disjonction entre le savoir et l'agir a atteint chez moi ce point limite qui deviendra peut-être le point de guérison, car en moi de cette disjonction cette fois c'est l'intellect lui-même qui ne veut plus, qui n'y voit plus que stérile ressassement. » (Charles Du Bos, *Journal, 1921-1923*, Paris, Éditions Corrêa, 1946, p. 198.)

⁶⁰ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1969 [1957] (traduction de G. Durand), p. 289.

⁶¹ Dans son journal et sa correspondance, Garneau mentionne plusieurs fois l'ouvrage de Thomas à Kempis intitulé *Imitation de Jésus-Christ*. Une lettre à Gertie Hodge datée du 7 septembre 1936 contient cette remarque : « Chez Bach, ainsi que dans l'*Imitation*, on sent la joie au plus profond de la douleur, au-delà de la douleur. » (*Œ*, 984)

détourner comme du lyrisme. Privé d'une *bonne* douleur comme d'une joie pleine, il écrit encore à son ami être « revenu de [lui]-même ». La question qui l'obsèdera néanmoins est la suivante : suis-je jamais arrivé jusqu'à moi ?

Au moment où Garneau se regarde littéralement prendre le large, assistant du haut « de la falaise » au départ du cœur qu'il aurait voulu contenir, n'est-ce pas l'idée d'être une version altérée de lui-même qui surgit ? Un tel état de conscience impliquerait deux choses : d'abord une vision de soi comme un être au noyau absent et, du coup, expatrié de lui-même, étranger ; puis, d'après une définition plus rare de l'altération, une soif traduisant l'intense besoin d'exister de l'homme hanté par le vide — un besoin de se désaltérer qu'induirait la nécessité d'être soi-même⁶².

La blessure narcissique causée par la révolution copernicienne du poème, illustrée différemment par ce cœur « en voyage tout seul », enlève au sujet la force gravitationnelle indispensable à l'ordre dont il se croyait le point d'ancrage. Il faut toutefois préciser que ce bouleversement n'anéantit pas le monde, ni la poésie, ni l'identité de soi ; il les transforme en déplaçant leurs limites, si bien que Garneau subit une perte de repères importante. Cela expliquerait notamment l'abondance des formules interrogatives dans ses poèmes, lesquelles se rapportent souvent à ces questions simples : où suis-je et que puis-je pour moi si je ne suis pas là où je croyais être ?

La division de soi et la dispersion qui s'ensuit donnent lieu à un jeu auditif qui a pour but de se localiser dans l'espace. Autant le regard garnélien suscite l'angoisse de ne rien retenir, autant l'écoute capte les signes d'un emplacement incertain (lieu et

⁶² Le premier chapitre du roman *Agonie* de Jacques Brault porte précisément sur l'altération. On peut y lire : « Être altéré, c'est devenir un autre. [...] La soif creuse un besoin, un désir de changement. D'où il s'ensuivait qu' "altérées" était plus fort et plus évocateur qu' "assoiffées". » (Jacques Brault, *Agonie*, Montréal, Boréal [Boréal compact], 1993 [1985], p. 14.)

position). Au cœur de cette confusion, l'ironie rehausse la présence paradoxale du sujet dans l'espace en plus de permettre la multiplication des postures énonciatives qui diffractent la subjectivité lyrique. La versatilité pronominale des poèmes rend compte de l'instabilité de la voix ; une voix dont le trait sonore cherche à relier le « cœur » et la conscience malgré l'étendue qui les sépare. Dans le haïku précédemment cité, Claudel déterminait l'absence à partir de la présence, or, étant donné que son « cœur » — « La source du sang / Avec la vie dedans » (*Œ*, 34) — vagabonde ailleurs, Garneau doit identifier le plein d'après le vide. Le poème « Identité » fait voir la dynamique auditive au fondement du repérage de soi. Le processus d'écoute semble d'ailleurs répondre au besoin de « devenir subtil » (*Œ*, 26) :

Identité
Toujours rompue

Le pas étrange de notre cœur
Nous rejoint à travers la brume
On l'entend
 quel drôle de cadran
[...]

Une chambre avec meubles
Le cadran sur la console
Tout cela fait partie de la chambre
On regarde par la fenêtre
On vient s'asseoir à son bureau
On travaille
On se repose
Tout est tranquille (*Œ*, 165)

Georges Riser souligne que le « *changement du mode d'énonciation*⁶³ » crée une disjonction entre la première et la seconde strophe. Ces ruptures sont fréquentes dans l'œuvre de

⁶³ Georges Riser, *Conjonction et disjonction dans la poésie de Saint-Denis Garneau*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p. 118.

Garneau où l'on observe de nombreuses variations énonciatives, lesquelles aident le poète à explorer les différents paliers de son identité, du plus impersonnel au plus personnel. Neutre et générale, la « constatation-assertion⁶⁴ » des deux premiers vers annonce le thème développé par la suite. L'apparition du mode narratif à la deuxième strophe suit le penchant pour l'allégorie de Garneau qui s'apprête à mettre en scène cette rupture incessante de soi. Ici, toutefois, ce ne sont pas les yeux qui entretiennent le rapport ambigu avec l'extérieur, mais les oreilles. Ce changement est inévitable puisque les conditions brumeuses empêchent le regard d'appréhender le monde. Par l'ouïe, la conscience tentera de transiger avec l'âme en allée du poète — le son agissant comme point de basculement du poème.

Coupé des apparences, Garneau s'en remet aux bruits des alentours. Une fois libérée de la vision, la conscience est peut-être plus susceptible d'accéder à la substance que la surface des choses cache autrement par effet de diversion. De fait, le poète perçoit le « pas étrange » de son cœur, comme quoi celui-ci figure toujours une forme d'altérité et de différence qui expliquerait la sensation bizarre que produit son rythme : « quel drôle de cadran », s'étonne-t-il. Cette rencontre volatile introduit néanmoins l'idée d'un recentrement, comme si le « cœur » faisait le voyage inverse pour retrouver son lieu d'origine. C'est alors que l'endroit où le sujet se situe apparaît, assimilé au décor rassurant d'un intérieur de maison. Une telle image porte à croire que la réconciliation inaugure une identité apaisée, car comme le remarque Bachelard, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison⁶⁵. » « Sans elle, l'homme serait un être dispersé⁶⁶ », ajoute-t-il. Profitant de l'impulsion métonymique

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 24.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

donnée par le « cœur-cadran », le poète conçoit ainsi une « chambre avec meubles » où un « cadran sur la console » nous renvoie à un cœur bien en place, aussi inaltérable qu'un bibelot. L'univers se solidarise : « Tout cela fait partie de la chambre ». L'énumération scandée par le retour anaphorique du « on » laisse entendre que la vie suit un cours normal, rythmé par la contemplation, le travail et le repos. « Tout est tranquille », conclut le dernier vers de la strophe pour insister sur l'aspect totalisé de l'être et du lieu. On se croirait presque chez Eudore Évanturel :

Une fenêtre. Un rideau rouge.
Et sur un canapé de crin,
Un enfant qui dort. Rien ne bouge.

Il est dix heures du matin⁶⁷.

Mais Évanturel présente l'intérieur bourgeois en lui conférant un caractère immuable et à ce titre, l'indication temporelle finale vient consacrer la scène plutôt que d'annoncer son infaillible perturbation. Le poème de Garneau n'atteint pas cette force d'évidence puisque la description, contrairement à l'*ekphrasis* d'Évanturel, ne dévoile aucun désir esthétique. Ou c'est une autre beauté qu'il souhaite trouver, plus métaphysique et, de ce fait, mieux représentée par la volatilité sonore.

Tendant l'oreille vers le monde, Garneau voudrait sans doute entendre cette musique dont les sons et les rythmes « sont la *matière* avec laquelle elle doit nous donner la joie sentie d'une forme spirituelle, d'un ordre transcendant, de la clarté de l'être⁶⁸ », dit Maritain. Forme, ordre, clarté : voilà des mots qui pourraient consonner avec la tranquillité évoquée par Garneau, cependant que l'étrange mesure du cœur, qu'on suppose inscrite au cadran, demeure le signe tangible de la fatigue identitaire à

⁶⁷ Eudore Évanturel, *Œuvre poétique*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004, p. 118.

⁶⁸ Jacques Maritain, *Art et scolastique*, *op. cit.*, p. 106.

la source du poème. Accordée dans une succession de vers brefs, l'énumération produit un effet de hâte, comme si en anticipant le renversement que déclenchera le bruit mécanique de l'horloge, le poète désirait proclamer la sérénité des choses avant qu'il ne soit trop tard. La chambre glissera vers sa contrepartie inquiétante, conduite par l'assonance en « t » qui rappelle la vitesse et l'aisance avec lesquelles l'imaginaire de Garneau fait volte-face. « Tout est tranquille » et :

Tout à coup : tic tac
L'horloge vient nous rejoindre par les oreilles
Vient nous tracasser par le chemin des oreilles
Il vient à petits coups
Tout casser la chambre en morceaux

On lève les yeux ; l'ombre a bougé la
cheminée
L'ombre pousse la cheminée
Les meubles sont tout changés

Et quand tout s'est mis à vivre tout seul
Chaque morceau étranger
S'est mis à contredire un autre

Où est-ce qu'on reste
Qu'on demeure
Tout est en trous et en morceaux. (*Œ*, 166)

Le débalancement atmosphérique inscrit en filigrane dans les premières strophes se confirme brusquement. À l'exemple de l'orage qui se manifeste d'abord par les coups de tonnerre, le « tic tac » de l'horloge retentit dans les oreilles et annonce la violence à venir. Anodin et léger au milieu de la cacophonie du monde, le martèlement des aiguilles de l'horloge atteint dans l'univers silencieux de la chambre la force d'une détonation. Aussi, le bruit qui « tracasse » l'oreille cause, au bout du « chemin » sensoriel, des dommages substantiels : « Il vient à petits coups / Tout casser la chambre en morceaux. » Ce qui est total, désormais, c'est l'anéantissement du lieu par

la fraction des « morceaux » qu'un premier mouvement avait soudés. Le pronom « tout » intervient en faveur de l'alternance ironique de l'allégorie, car il participe à fonder deux totalités antagoniques, la tranquillité et l'angoisse, qu'il serait vain de vouloir harmoniser, sinon en un accord paradoxal et toujours faux qui fait la particularité de la poésie garnélienne.

Alors que le chant du coucou chez Claudel — on notera que le mot peut aussi désigner une horloge — resserre la présence et l'absence grâce au pouvoir de conjugaison de la perception auditive, le battement régulier du cadran compromet chez Garneau toute possibilité d'habitation en faisant éclater le lieu par l'accroissement des distances : « L'ombre pousse la cheminée / Les meubles sont tout changés. » La chambre se démantibule, de sorte que les sentiments de sécurité et d'intimité assurés par l'occupation de l'espace font maintenant place à la crainte du chaos. Le songe de la maison, d'abord annonciateur d'une stabilité ontologique que « le cœur en voyage » avait mis en péril, perd les propriétés qui font la réputation de son symbole, comme si le rêve ne mettait plus à l'abri, mais exaltait à l'inverse la logique de la crise intérieure du sujet. En effet, « quand tout s'est mis à vivre tout seul / Chaque morceau étranger / S'est mis à contredire un autre », la chambre ou la maison ne figure plus « un être concentré », non plus qu'elle « appelle à une conscience de la centralité⁶⁹. » Le poème suggère plutôt le contraire, comme quoi l'identité, chez Garneau, n'est pas liée à l'enracinement, ni au lieu, mais se fonde sur l'inquiétude qui multiplie les questions : « Où est-ce qu'on reste / Qu'on demeure » ?

Exposant à la disparition le sujet qui croyait pourtant s'en prémunir en s'y réfugiant, la chambre montre qu'il n'est pas une parcelle de l'univers garnélien qui ne

⁶⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 35.

réponde à la logique de l'ironie. Il faut cependant rappeler que Garneau ne subit pas simplement ces continuels retournements, il les recherche, ayant choisi de résister aux tentations de la stabilité et du confort. Toute forme de relâchement du corps ou de l'esprit engagerait le poète sur une pente mortifère, selon ce que les premiers vers de *Regards et jeux dans l'espace* énoncent : « *Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste / Immanquablement je m'endors et j'y meurs.* » (OE, 9) Mais voilà, si Garneau refuse de se poser quelque part, où reste-t-il, où demeure-t-il ? Nulle part et partout, ici et là, dans le cercle et sur la ligne, dans ce fameux bond qui résume de manière invisible et furtive les écarts sans solution logique : « *Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux* » (OE, 9).

Détachement

Le travail ironique de la « fissure » prend ici tout son sens. Contre le mouvement de morcellement qui rend l'univers contradictoire, Garneau ne cherchera pas à retenir ensemble les fragments épars qui font place à l'abîme. La tactique est plus surprenante et paradoxale : il s'agit de creuser davantage l'écart pour que le bond s'étire et s'allège encore plus, au point où l'art funambulesque du poète puisse se confondre avec le vol de l'oiseau, lequel atteint la perfection d'une danse délestée du poids de sa chorégraphie. Le poème « Un bon coup de guillotine » fournit la mesure de cette tactique :

Un bon coup de guillotine
Pour accentuer les distances

Je place ma tête sur la cheminée
Et le reste vaque à ses affaires

Mes pieds s'en vont à leurs voyages
Mes mains à leurs ouvrages

Sur la console de la cheminée
Ma tête a l'air d'être en vacances

Un sourire est sur ma bouche
Tel que si je venais de naître

Mon regard passe, calme et léger
Ainsi qu'une âme délivrée

On dirait que j'ai perdu la mémoire
Et cela fait une douce tête de fou. (*Œ*, 202-203)

Le décor est familier, on reconnaît la « cheminée » et la « console » de la chambre décrite dans le poème « Identité ». Le « coup de guillotine » sert d'ailleurs à « accentuer les distances », donc à augmenter celles déjà établies lors du morcellement de l'espace, bien qu'ici ce soit le corps qu'on démembre. On observe ainsi une curieuse harmonie entre le sujet et le lieu, car ce sont leurs disjonctions respectives qui créent l'accord. Sans doute pour cette raison, l'ironie atteint une légèreté et une drôlerie repérées par Robert Melançon dans l'« attaque [...] violente » du poème :

« Un bon coup de guillotine », c'est-à-dire un coup puissant, net, décidé. Cette attaque comporte une tonalité ironique parce qu'elle « consonne » avec plusieurs expressions construites sur la séquence « un bon », si courantes qu'elles sont quasi lexicalisées en français — un bon café, un bon bain, et ainsi de suite⁷⁰.

Le détachement de la narration contrebalance la gravité de l'action. La décapitation et la dislocation sont relatées sur un ton « très *matter of fact*⁷¹ », précise encore Melançon, ce qui préserve la fable des protestations de la souffrance et fait place aux accents

⁷⁰ Robert Melançon, « Lire cette pratique... », *art. cit.*, p. 161.

⁷¹ *Ibid.*

d'une joie sobre, à l'image du « sourire sur [la] bouche » de la tête posée à l'endroit où se situait le « cœur-cadran ». Des poèmes de Garneau, « Un bon coup de guillotine » est l'un de ceux qui fait le mieux sentir ce qu'on désigne comme la « distance ironique ». Mais encore, et surtout, il montre en quoi cette distance n'est pas stérile ou désertique. Elle porte aussi ses promesses. Ceci explique le rapprochement de Jacques Paquin entre l'ironie et le « grand comique » dont Garneau parle dans son journal :

Saint-Denys Garneau considère donc le comique comme la rupture d'un ordre, de quelque niveau qu'il soit : physique, spirituel ou juridique. Mais le grand comique, le comique élevé ne se contentera pas de briser cet ordre, il suggère, en brisant un ordre, qu'il en existe un autre, supérieur à celui qu'il a entrepris de détruire par ses pitreries ou ses sarcasmes⁷².

Le travail de sape que le sujet accomplit méthodiquement sur lui-même, aussi impavide que celui qui réorganiserait le mobilier de sa chambre, a des répercussions d'une étonnante nouveauté : « Un sourire est sur ma bouche / Tel que si je venais de naître ». Le changement qui survient par la rupture est comparable à une naissance. Une telle conséquence renforce l'ironie du poème : on admettra, à la suite de Robert Melançon⁷³, qu'il est paradoxal que l'usage d'une guillotine ait pour conséquence la venue au monde. Il s'agit du reste d'un autre exemple, qui s'ajoute notamment à celui de la « maison », de la tendance à renverser la valeur des lieux communs. Ces inversions alimentent un sentiment de déroute favorable aux atmosphères instables de l'ironie et de l'humour.

Si naître par décapitation est pour le moins extraordinaire, il semble que cette naissance soit elle aussi singulière, car elle fait place au « sourire » et non aux pleurs

⁷² Jacques Paquin, « Un bon coup de guillotine pour accentuer les distances », *art.cit.*, p. 49-50.

⁷³ Voir Robert Melançon, « Lire cette pratique... », *art. cit.*, p. 162.

qui éclatent lors d'un accouchement. Est-ce un signe que l'ironie donne ici l'opportunité d'être autrement, par cette seconde naissance qu'est l'« âme délivrée » d'un homme sans « mémoire » ? Il y a certes dans ce « sourire » l'indice d'un allègement de soi, comme en témoigne cette remarque tirée du *Journal* : « Il y a donc le rire léger, plutôt sourire, qui se charge d'agrémenter la vie et traite avec désinvolture de petits travers » (*Œ*, 682). Or le poème laisse entendre que le sujet acquiert une qualité de présence supérieure à celle d'une insouciance narquoise face aux imperfections de la vie : « Mon regard passe, calme et léger / Ainsi qu'une âme délivrée // On dirait que j'ai perdu la mémoire / Et cela fait une douce tête de fou. » La tonalité des vers, pour une rare fois chez Garneau, présage le repos du poète entièrement livré aux sensations, libéré de la conversation tumultueuse entre l'âme et la conscience, comme jadis en plein air auprès des « Saules » :

On dirait que les saules coulent
 Dans le vent
 Et c'est le vent
 Qui coule en eux. (*Œ*, 17)

La réciprocité de l'arbre et du vent aide à se figurer l'expérience du sujet dans « Un bon coup de guillotine », car le « je » se libère du poids de sa tête, origine de la division et de la lourdeur, et survole du regard les choses, presque évaporé dans l'atmosphère. L'ironie dirigée contre soi, suivant sa force d'écartèlement, permet ainsi la conquête d'une joie similaire à celle observée dans les « Esquisses en plein air » : simple et sage — cette sagesse éminente qu'est la « folie », dit Melançon, en renvoyant à l'éloge composé par Erasme⁷⁴.

⁷⁴ Voir *ibid.*, p. 163.

Le « je » est d'ailleurs plus insistant et visible qu'à l'habitude. Sauf à l'avant-dernier vers, il ne cède pas sa place aux autres pronoms avec lesquels il partage régulièrement l'énonciation, les fameux « il », « on » et « nous » qui diffractent la voix des poèmes. À la lumière des « vacances », du « sourire », de la naissance, du « calme », de la légèreté, de la délivrance et de la douce folie, le poème « Un bon coup de guillotine » modifie notre perspective sur la question de l'identité, laquelle apparaît maintenant sous la forme d'une extériorité à la fois sereine et narquoise. Le « je » n'aggrave plus le scepticisme puisqu'il est en quelque sorte dispensé de lui-même par une libre association avec l'extérieur, à l'exemple du vent et du saule passant l'un dans l'autre. Qui entend-on alors, le vent ou l'arbre ? La différence importe peu tant le principe d'individuation devient incongru. De même le « Je » de Garneau s'épanouit-il, au sens où sa dispersion crée une réconciliation, au moment où il franchit le seuil de l'impersonnalité⁷⁵ : un être sans « mémoire », une « âme délivrée » de tout pathos, un poète « revenu de lui-même ». L'humour salubre résulte de cette séparation qui, tout en étant symbolisée par le corps démembré, relève d'un sujet indifférent à lui-même.

L'ironie permet au poète d'aller là où le sage craint de s'aventurer, c'est-à-dire dans l'abîme du rire où, pour interpréter librement Baudelaire, la conscience individuelle adhère à la folie d'être éternellement imparfaite. Par l'éclat du rire, ou plus subtilement par l'inégalité du sourire, la cassure critique survient et l'ironie prend une tournure philosophique, au sens où l'entend ici Baudelaire : « Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe,

⁷⁵ Sur cette dimension impersonnelle, Robert Melançon écrit : « Les poésies de Garneau ne sont pas un autre journal, un "témoignage". L'expérience qui les alimente, dont le *Journal* proprement dit porte trace, y change radicalement de sens dans ce que j'appellerai, si je peux risquer ce néologisme, un processus d'*impersonnalisation*. » (*Ibid.*, p. 168.)

un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*⁷⁶. » On ne saurait dire à quel point ces lignes semblent avoir anticipé le jeu autoréflexif de la poésie de Garneau. On jugera ainsi que l'ironie est parvenue à déjouer le décentrement de la révolution copernicienne, non pas en recentrant le sujet garnélien, mais en le libérant de la nécessité du centre et du positionnement. L'impersonnalité du sujet témoigne d'une présence qui fait l'économie du point intérieur, c'est-à-dire du « je » personnel que la vocation lyrique de la modernité a exalté dans une lutte épique entre le monde et lui.

Ce n'est pas que Saint-Denys Garneau ait trouvé une paix définitive. Une hésitation demeure, comme en témoignent les constructions comparatives et la prégnance des impressions — « a l'air », « tel que », « ainsi que », « On dirait que » —, de sorte que le récit n'a pas la rigueur d'un raisonnement logique fondé sur des faits exacts. Fidèle à la nature paradoxale de la pensée garnélienne, « Un bon coup de guillotine » montre cependant le poète sous son jour le plus étrangement tranquille et uni. Aussi, comme « Les ormes », le poème atteste peut-être d'un bref moment durant lequel Garneau aurait fait sienne la poésie : sa plénitude, sa liberté et son harmonie. Or l'ironie souriante nous incitera encore à penser qu'il ne lui en fallait pas plus pour bondir à nouveau, car le risque du bonheur n'est pas moins grand que celui de la traversée du « torrent » :

N'est-ce pas l'allégresse d'un ordre inattendu, cette perfection tout à coup, cette justesse qui nous apparaît de la ligne ou dans tels points d'appui, qui, en nous ravissant, nous chavire nous fait chercher dans le rire comme par une soupape de sûreté, un échappement contre le danger d'un excès de béatitude ? (*E*, 683)

⁷⁶ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », dans *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 192.

Par le concours de l'ironie, la poésie débusque « le clair éclat du rire / Qu'on croyait perdu » (*Œ*, 10). Son émission suspendrait la parole et l'analyse, créant en quelque sorte une assomption qui redonnerait à l'esprit une fraîcheur primordiale. Ce rire ne saurait par ailleurs durer, il fuse pour ensuite se dérober, comme ces êtres furtifs — l'enfant et l'oiseau — qui peuplent les poèmes de Garneau. Plus encore, il est une manifestation spectrale, l'espérance d'un retour, bien plus qu'un phénomène effectif, car peu de poèmes le suscitent réellement. « Il s'agit de le trouver / De le chercher / Quand il est là » (*Œ*, 14) oserions-nous dire, et de répéter sans cesse l'opération, puisque chez Garneau, jamais le rire, l'identité, la présence ou la poésie ne vont de soi. Mais l'ironie poétique réitère sans cesse l'hypothèse de leur existence au fil d'un mouvement qui n'a pas de terme, mais d'infinis débuts, à l'image de cet « homme d'un certain âge » qui veut compter jusqu'à cent pour en finir mais qui n'y parvient pas :

Il dit allons il faut en finir
Recommençons une bonne fois
Une fois pour toutes
De un à cent
Un... (*Œ*, 14)

Pareil à Sisyphe, Garneau exerce sa parole sous le signe d'un « Commencement perpétuel », rythmant l'espace critique illustré par l'écart infinitésimal séparant le rocher du sommet de la colline, là où son pas et son mètre, de plus en plus subtils et « se divisant à l'infini » en oubliant leurs pieds, progressent vers l'asymptote du poème.

CHAPITRE IV

**ROLAND GIGUÈRE ET COMPAGNIE
LA FANTAISIE DU POÈME**

Une aisance de mouvement

Lorsqu'on parle de Gilles Hénault, de Paul-Marie Lapointe et de Roland Giguère, on évoque presque d'instinct la période de la fondation de la littérature québécoise, aiguillonnée en grande partie par ce que l'histoire littéraire a nommé la poésie du pays. Puisque cette prise en charge identitaire et territoriale de la littérature s'opère surtout au début des années soixante, les premiers recueils d'Hénault, de Lapointe et de Giguère, publiés dès la fin des années quarante, n'ont pu lui être associés que de façon rétroactive. C'est pourquoi ces trois poètes apparaissent comme des précurseurs très immédiats de l'épisode le plus épique, au sens littéral, de la littérature québécoise. Il faut ici garder en tête la bipartition établie dans l'*Histoire de la littérature québécoise* : « Dans un premier temps, qui commence vers 1950, on crée, on édite des œuvres avec le sentiment de fonder une littérature ; dans un second temps, qui commence vers 1960, on crée, on édite et on réédite des œuvres avec le sentiment de fonder une nation¹. » Dans le présent chapitre, nous nous intéresserons aux poèmes relativement à leur perspective première, qui est artistique, c'est-à-dire déterminée par une recherche esthétique où l'ironie est largement mise à profit. Ceci

¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 367.

dit, il ne s'agira pas de les envisager comme si le contexte social et culturel où ils s'inscrivent n'exerçait pas de pression sur eux. Nous verrons toutefois que cet ascendant extérieur est canalisé par l'ironie de manière à ce qu'il se répercute dans un univers plus vaste et mystérieux, créant un jeu d'échos, assimilable au principe de « mention » défini par Dan Sperber et de Deirdre Wilson², qui confère une portée ontologique aux visions mises en valeur par la démarche artistique de ces trois poètes. Il en irait comme François Dumont le dit au sujet des poèmes de Giguère, à savoir que les œuvres poétiques marquantes des années cinquante « accueillent certes cette lecture [renvoyant à l'horizon national], mais les récits ont toujours comme enjeu l'humanité dans son sens le plus étendu³. »

Le dossier de la revue *Liberté* consacré à Alain Grandbois en 1960 aura permis à plusieurs de statuer sur le rôle phare qu'exerçait ce poète auprès de la génération de l'Hexagone⁴. Cette prépondérance devait dénoter du même coup un jugement moins favorable à l'égard de Saint-Denys Garneau. Ainsi, le pont paraît se faire de lui-même entre l'envergure cosmique des *Îles de la nuit* et le soulèvement lyrique qui façonne le chant du pays. Or si l'on se fie à l'ironie, à la posture et à la manière qu'elle engage, il est clair que l'œuvre de Garneau tisse des liens importants avec les œuvres de Hénault, de Lapointe et, plus encore, de Giguère. On le remarque au ton moqueur ainsi qu'au sens de l'autodérision typiques de l'art poétique à deux volets de Garneau — rappelons-nous les poèmes « Le jeu » et « Autrefois » —, à savoir un art

² « Nous soutenons que toutes les ironies typiques, mais aussi bien nombre d'ironies a-typiques du point de vue classique, peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition ; ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence. » (Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mention », *Poétique*, n° 36 [1978], p. 409.)

³ François Dumont, *Le poème en recueil*, Québec, Nota bene, 2010, p. 65.

⁴ Notons que les poètes Jacques Brault, Michèle Lalonde, Fernand Ouellette, Jean-Guy Pilon et Yves Préfontaine contribuent au dossier.

où priment la liberté de l'amusement, mais aussi la nécessité de fissurer un monde qui se révèle achevé, c'est-à-dire fini et sans espoir de s'y faire une place. En s'inspirant de la pensée surréaliste, Hénault, Lapointe et Giguère misent quant à eux sur un humour aux « vertus décapantes et libératrices⁵ » pour conduire leur révolte. Ils se distinguent sur ce plan de Saint-Denys Garneau chez qui le rire reste principalement captif de l'angoisse ; son interruption rend audible le roucoulement de « la mort qui fait son nid » (*CE*, 33). Imbriquée dans l'humour, l'ironie de Giguère et compagnie assume à dessein une fonction destructrice, mais elle n'est jamais assujettie aux passions insurrectionnelles. Détachée de la véhémence contestataire, leur révolte se décline ainsi sur un mode à la fois critique et joueur qui se distingue de la rébellion catégorique de Claude Gauvreau. L'ironie de ce dernier se gonfle d'une agressivité qui enflamme l'expression. Le poème devient le théâtre d'un défoulement vindicatif où, comme le dit Pierre Popovic, « toutes les incarnations d'un pouvoir social ou politique sont [...] transformées en personnages grotesques⁶. » Blasphèmes, invectives et injures scatologiques fusent au milieu d'une jubilation oratoire. Cette verve épataante noie cependant l'ironie dans la farce polémiste. Certains poètes de la contre-culture trouvent en ce sens auprès de Gauvreau un précurseur, un modèle qui demeure en outre insurpassable.

L'œuvre de Gauvreau donne un exemple probant de la dualité entre le lyrisme et un « pouvoir fulgurant de négation⁷ » que Pierre Nepveu détaille dans *L'écologie du réel* (1988), insistant bien sur l'ironie présente dans la poésie du pays.

⁵ Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2010, p. 59.

⁶ Pierre Popovic, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac (L'Univers des discours), 1992, p. 257.

⁷ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1999 [1988], p. 59.

Auparavant, l'ardeur lyrique et idéologique de ce corpus avait suscité des lectures principalement attentives à sa nature sérieuse. Nepveu a déblayé en partie le terrain sur lequel débouche notre propre réflexion, faisant adroitement ressortir les paradoxes de la modernité québécoise (progrès et primitivisme, enracinement et exil, entrée dans l'histoire et chute du temps, réalité et irréalité, etc.). L'ironie tend chez lui à définir le mode sur lequel le commencement de la littérature et de la nation s'énonce, puisque « le pays s'est toujours joué comme métaphore d'un manque à combler mais jamais comblé, comme un rapport au réel perdu⁸. » La prégnance d'une telle déficience lui permet d'établir et d'examiner la fragilité de la poésie ; elle lui sert encore plus à montrer les fondements précaires sur lesquels la littérature québécoise s'institue. En ce sens, Nepveu continue le travail entrepris par Gilles Marcotte, précisant certaines intuitions déjà présentes dans *Une littérature qui se fait* (1962), notamment celle d'une « métaphore de l'exil⁹ ».

De notre côté, nous envisageons moins l'ironie comme le résultat des apories de la modernité introduite par la poésie du pays, soit les disjonctions entre l'acte du poème (discours, formes, images) et les buts qui lui sont assignés ; mais plutôt comme une inclinaison de la conscience assortie au jeu des contradictions que le regard et la pensée mettent volontairement en place. En se penchant attentivement sur l'ironie en tant que ressort poétique, on s'aperçoit que chez Giguère et compagnie, elle s'agence à une imagination instinctivement joueuse qui permet au mot, à l'image ou au ton de la voix de produire le bond qui déconcertera la conscience malheureuse au moment où elle est prête à triompher. D'une certaine

⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁹ Voir Gilles Marcotte, « Une poésie de l'exil » et « Le double exil d'Octave Crémazie », dans *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH (Constantes), 1962, p. 65-70 et p. 71-83.

façon, c'est peut-être ce qui a manqué à Miron, défaut qui a précipité le basculement du poème dans le non-poème, c'est-à-dire dans la « tristesse / ontologique / la souffrance d'être un autre¹⁰ », en sorte que le poète, dès la fin des années cinquante, sacrifie en bonne part la poésie au silence ; non pas la parole, puisque Miron continue de se faire entendre sur la place publique ou au moyen de la prose d'idée.

La conscience malheureuse résonne autant, sinon plus, dans l'œuvre de Fernand Ouellette, fortement imprégnée par la dialectique romantique qui oppose le sujet et le monde en vue de reformuler leur unité perdue. Cette séparation à l'origine de la tristesse ontologique du sujet est alors affrontée avec une solennité qui témoigne de la confiance investie dans les pouvoirs de la poésie — toute l'œuvre vibre à l'unisson de la crainte et du respect du langage poétique. Ouellette se pose de ce fait en digne héritier du mysticisme développé par les romantiques allemands. « [L]es signes furent / Depuis l'aube des temps, le langage des dieux¹¹ », écrivait Hölderlin. La poésie des années cinquante et soixante de Ouellette s'avance sur cette voie sacrée de la communication ; elle cherche à manifester « l'Invisible », « l'Indévoilable », « l'Être » sans avoir à les dire :

Dans cette dialectique de la Fulgurance et de l'Être, dans ce passage *par* l'errance, je vois bien que le poème s'instaure à travers la qualité des figures, dans la mesure même où elles s'écartent de la structure de la langue et de la prose normative. J'accepte sans difficulté que le tissu du poème soit une parole anti-parole, et surtout une parole anti-prose¹².

¹⁰ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo (Poésie), 1996, p. 125.

¹¹ Hölderlin, *Odes, Élégies, Hymnes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1993, p. 40.

¹² Fernand Ouellette, *Le poème et le poétique* (1967), dans *Poésie (1953-1971)*, Montréal, L'Hexagone (Rétrospectives), 1972, p. 264.

Attiré par l'épiphanie d'un « autre réel » où « les tensions, les conflits et le travail du mal¹³ » n'existent pas, Ouellette n'a pas recours à l'ironie, car celle-ci ne peut agir sans briser l'élan, ravalier la fougue et rompre l'unité d'une quête métaphysique enchaînée chez lui à la volonté de donner un ordre, une cohésion au poème.

Il semble en revanche que l'ironie invite Hénault, Lapointe et Giguère à approcher autrement le domaine de la poésie, soit par une sorte de violation qui désacralise son espace. Ils y entrent de plain-pied, prenant à bras-le-corps ce *réel absolu*. On sait qu'en 1971, Lapointe a publié une rétrospective de ses poèmes à l'enseigne de cette formule empruntée à Novalis. La filiation romantique dénote ici le rapport complexe entre le monde et le langage établi par la poésie en tant qu'environnement de l'homme où ni le lieu, ni le temps, ni le savoir n'ont d'influence. Robert Melançon rappelle que cette « poésie ne tourne pas le dos au monde, mais elle ne se soumet pas à cette image partielle qu'on appelle trop facilement “réalité”. C'est que le sens se dérobe sans cesse¹⁴. » Aussi, la teneur surréaliste du travail d'Hénault, Lapointe et Giguère devrait être comprise comme une forme de négociation avec ce réel absolu, qui renvoie au-delà et en deçà de cette « image partielle », à quoi l'appellation « réalité » pallie illusoirement le défaut de substance. Le jeu de l'ironie correspond alors à l'aisance du mouvement entre le partiel et l'absolu, le profane et le sacré, la prose et la poésie, le comique et le tragique que leur poésie met en branle. Dans la foulée de ce mouvement, l'humour exacerbe la dimension insolite des choses, qu'il s'agisse de la réalité ou de la poésie elle-même,

¹³ Fernand Ouellette, *Depuis Novalis*, Montréal, Éditions du Noroît, 1999 [1973], p. 23.

¹⁴ Robert Melançon, « Dans la liberté première », dans *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1987, p. 12.

pour bien dépouiller la conscience de ses habitudes et lui redonner la liberté de s'étonner, à savoir éprouver autant la surprise que le doute d'exister.

« Voilà ma boîte à jouets / Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements » (*Œ*, 10), disait Garneau. Et une fois le poète lancé, « Il met la chambre à l'envers et vraiment l'on / ne s'y reconnaît plus » (*Œ*, 11). À l'aune de l'œuvre de Giguère, tout comme de certains recueils ou poèmes d'Hénault et Lapointe, l'allégorie de Garneau s'explique quasi littéralement tant l'effervescence fabulatrice forme le terreau d'une ironie rusée, moqueuse, espiègle ; une ironie qui prend plaisir au désordre, à l'inattendu, où l'angoisse métaphysique se mire aux sources de la fantaisie.

Arborescence et étalement

Dans *Les armes blanches* (1954), Giguère conclut le poème « Continuer à vivre » sur ce souvenir qu'on dirait arraché à l'éternité du devenir :

et pour continuer à vivre
dans nos solitaires et silencieuses cellules
nous commençons d'inventer un monde
avec les formes et les couleurs
que nous lui avions rêvées. (*AP*, 105)

On trouve dans les *Totems* (1953) d'Hénault ces vers qui reflètent un esprit analogue :

Les mains sont parlantes
et le poing, c'est la main de la colère
et le doigt de Dieu, c'est la main de l'homme
à plat sur toutes choses
et modelant le monde à l'image de l'homme¹⁵.

¹⁵ Gilles Hénault, *Totems*, dans *Poèmes 1937-1993*, Montréal, Éditions Sémaphore (La vie courante), 2006, p. 67.

Leurs recueils contiennent de multiples passages de ce genre. Même le chambardement notoire du *Vierge incendié* (1948) de Lapointe se termine avec le retentissant « J'ai des frères à l'infini / j'ai des sœurs à l'infini / et je suis mon père et ma mère¹⁶ ». Ébauché à travers la révolte, cet élan à la fois fraternel et créateur confère à l'œuvre de ces poètes des qualités prémonitoires, d'où leur intégration au corpus de la poésie du pays.

Ceci dit, le chant de la génération de l'Hexagone, et nous prendrons ici en exemple Jean-Guy Pilon et Gâtien Lapointe, préfère les tonalités de l'espérance à celles de la révolte poétique. Ainsi, dans *Recours au pays* (1961), Pilon invoque à son tour le thème de l'ouvrage créateur, de la prise en main, mais dans une prose psalmodiée, neutralisée par la pondération du rythme, de sorte que le lyrisme s'évapore pour ne laisser que l'ossature de la phrase : « Aimer ce pays comme on désire l'aventure, ses mirages, ses pardons et ses espoirs ; craindre ce pays comme on redoute la fin de sa vie ; croire en ce pays comme au travail de ses mains¹⁷. » Le titre du recueil de Pilon annonce déjà un pragmatisme faisant l'économie des forces plus vives et complexes de l'imaginaire qui sont à l'œuvre chez Giguère et compagnie. Gilles Marcotte nous aide à comprendre cet apaisement et ce souci terre à terre de l'expression :

Si la « poésie nouvelle » de l'Hexagone parle de désorientation, c'est comme d'un mal qu'elle veut combattre, elle cherche passionnément un chemin, une voie de salut ; il en va de même pour la déshumanisation, la dissolution du sujet, la dissonance ; la « poésie nouvelle » se veut fidèle au réel quotidien, et elle mettra un frein à l'imaginaire s'il risque de l'entraîner trop loin de ce qu'elle appelle la vie¹⁸.

¹⁶ Paul-Marie Lapointe, *Le Vierge incendié* suivi de *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, Montréal, Typo (Poésie), 1998, p. 129.

¹⁷ Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, Montréal, Typo (Poésie), 1985, p. 123.

¹⁸ Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1989, p. 128-129.

Une telle démarche se différencie de celle de Giguère, par exemple, qui a inscrit dans son « Grimoire » la formule suivante : « Pour aller loin : ne jamais demander son chemin à qui ne sait pas s'égarer. » (*FVF*, 86) L'antinomie de la recommandation insinue que la magie du poème, sa puissance particulière, repose sur le consentement au paradoxe ; plus encore, à son usage. Giguère dévoile les bases de son ironie, laquelle s'applique à dérouter pour mettre le sujet en route, l'idée du chemin exprimant moins l'ambition de progresser que celle de partir à la dérive. Comme le suggère Marcotte ci-dessus, un pan de la poésie du pays renonce aux grandes poussées de l'imagination, craignant de perdre son chemin et d'aboutir justement « trop loin ». Compte tenu que l'objectif du pays détermine fermement son discours, un certain pan de la poésie du pays se détourne des tactiques de l'écart propres à l'ironie. Les dérivations formelles ou fabulatrices que le geste d'écrire peut déclencher sont enrayées par l'essor du lyrisme vers la geste épique de la nation.

La désorientation, la dissolution du sujet, la dissonance : ce sont autant de phénomènes que Hénault, Lapointe et Giguère exploitent à des degrés variables pour se détacher des formes et des visions consensuelles de la pensée et de la poésie, lesquelles font l'impasse sur la possibilité de rénover le rapport au monde que le langage travaille constamment à figer. Mais on voit bien que dans le cercle resserré de la poésie du pays, la révolte s'accomplit par l'intermédiaire d'une communication plus immédiate, d'une volonté plus catégorique qui chasse du poème les abstractions logiques ou les ambiguïtés sémantiques pouvant l'embrouiller. Ce n'est pas qu'un poète comme Gâtien Lapointe écrive en se privant des libertés créatrices qui sont à sa disposition ; or il est clair que l'*Ode au Saint-Laurent* (1963), à l'image de l'immuable écoulement du fleuve, suit une direction précise, celle de la ligne harmonique que le

poète retrace afin de moduler sa louange, comme le précise le premier vers : « Et je situerai l'homme où naît mon harmonie¹⁹ ». Le la du poème est donné, bien accordé à la « nature » et à la « vocation » de l'ode, forme lyrique par excellence où « le poète doit édifier le présent et témoigner de l'avenir²⁰ », rappelle Jean-Michel Maulpoix. Le retour anaphorique du « je » consolide sans cesse la base énonciative du chant, lequel met ensuite en lumière l'action réciproque de l'homme et du pays (du territoire) afin de proclamer l'avènement de leur existence, tout en traçant l'horizon où ils s'avancent :

J'entraîne au jour tout ce qui est nocturne
J'ajuste l'arc-en-ciel sur la cuisse des mers
Ma main rêve d'un continent à l'autre
Ma main est une baie au large du grand fleuve
Tous les méridiens passent sur ma tempe
Toutes les sources frappent à mes flancs
Je porterai sur mon épaule à vif
L'aube comme un faisceau de fleurs

J'affirme un grand besoin d'être et d'aimer²¹

Il serait malhonnête de prétendre que l'ode de Gatien Lapointe est privée d'accents nocturnes, mais les vacillements de la conscience sont conjurés par l'énergie du réenchantement qui tourne le poète vers des lendemains meilleurs. L'angoisse et l'incertitude se résorbent ainsi en ouvrant un grand domaine à l'espoir et à la confiance nés de l'affirmation au cœur du chant.

L'appel à l'avenir d'un Giguère, quant à lui, possède la plupart du temps des notes inquiétantes, voire funestes si l'on se rapporte au poème « Les poètes prévoient ». Ceux-ci finissent « décapités » puisqu'ils « n' [ont] prévu / ni les ailes ni

¹⁹ Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent* précédée de *J'appartiens à la terre*, Montréal, Éditions du Jour (Les poètes du jour), 1963, p. 65.

²⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2000, p. 179.

²¹ Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*, *op. cit.*, p. 87.

les miroirs » (*AP*, 79). Le poème prend l'aspect d'une ironie dans la mesure où la proposition des vers contredit l'affirmation du titre. On verra ensuite dans l'image de la décollation une conclusion dont la morale est ambiguë, montrant d'une part que le poète doit prendre garde à ce qu'il dit puisque ses paroles portent à conséquence, la poésie et le réel s'abouchant l'un à l'autre ; d'autre part que la prudence et la raison ne tracent pas un chemin aussi fortuné qu'il n'y paraît. Cette seconde interprétation confère à la décapitation une valeur positive, et par là étonnante, comme dans « Un bon coup de guillotine » de Garneau, car elle délivre le sujet de la rationalité. L'image de la coupure pourrait avoir l'effet d'une double détente, tronquant aussi le préfixe, la tête du mot « prévoyance » afin d'émanciper la « voyance » — opération plus intuitive, indépendante des méthodes exactes de l'entendement, qui manifeste la mise en œuvre du legs rimbaldien dans l'œuvre de Giguère.

Il s'avère en outre que le souffle poétique de l'*Ode au Saint-Laurent* tient à une gymnastique très différente de celle des longs poèmes de Giguère ou de Paul-Marie Lapointe. En effet, le poème *Arbres* (publié dans *Liberté* en 1959) présente *a priori* une lisibilité commode, surtout si on garde en mémoire les proses abracadabrantes du *Vierge incendié*, mais ce premier sentiment est démenti par ses mouvements métaphoriques et prosodiques, lesquels nous font réaliser, comme l'explique Pierre Nepveu, que « rien n'est plus fuyant que cette lisibilité de surface, pleine de glissements, de ruptures, de contradictions [si bien que] rien ne va ici de soi, rien n'est vraiment simple et, s'il y a une "présence", c'est d'abord celle des mots²² ». Sur le mode de l'improvisation, Lapointe laisse dériver le poème au gré des appels générés par l'inscription des noms d'arbre sur la page, immense chambre d'échos où

²² Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'université Laval (Vie des lettres québécoises), 1979, p. 202.

la continuité grammaticale cède à la sensualité phonétique d'une récitation vagabonde et désordonnée par la syncope. Un tel régime d'écriture ne manque pas de rendre ironique l'ambition de placer l'édification du pays sous la présidence du poème, car ce dernier, dit encore Nepveu, délimiterait « un espace ambigu, dont on ignore s'il rassemble les objets qui y gravitent, ou si plutôt il entretient leur éparpillement²³. »

Lisons un peu pour voir :

arbre

l'arbre est clou et croix
croix de rail et de papier
croix de construction d'épée de fusil
croix de bombardier téléphone haut fourneau sémaphore
croix d'aluminium et de néon
croix de gratte-ciel et de chien de torture et de faim

chênes musclés chiens gendarmes chevaux chênes aux gros fruits
photographes et tournesols têtes franciscaines chênes-fruits
blancs ou bicolores selon le délire ou rien²⁴

L'avancée du poème n'imité pas le cours majestueux d'un fleuve, comme si le chant provenait d'une source éternelle. Elle s'accomplit en revanche « par un saut semblable au cloche-pied de la marelle ou à la traversée d'un ruisseau de pierre en pierre, en perpétuel déséquilibre²⁵ », note Melançon qui ne rate pas l'occasion de faire allusion à la poétique garnélienne. Si le dénombrement des arbres peut présager les pouvoirs rassembleurs de la parole poétique, il est néanmoins évident que la référence à la flore ne véhicule pas d'affect patriotique, *a priori* du moins, d'autant que plusieurs des essences citées ne poussent pas au Québec²⁶. Au contraire, la distance

²³ *Ibid.*, p. 219.

²⁴ Paul-Marie Lapointe, *Pour les âmes* précédé de *Choix de poèmes / Arbres*, Montréal, Typo (Poésie), 1993, p. 24.

²⁵ Robert Melançon, « Notes pour une poésie contemporaine », dans *ibid.*, p. 14.

²⁶ Robert Melançon précise que Lapointe a largement puisé dans l'ouvrage de botanique *Arbres indigènes du Canada* de R. C. Hosie pour écrire son poème. (Voir *ibid.*, p. 26.)

autoréflexive, maintenue par les reprises du vers « j'écris arbre²⁷ » au fil du poème, manifeste le souci de mettre en lumière le geste d'écriture, si bien que la poésie vise moins ici à communiquer l'ancrage et la grandeur du pays qu'à se saisir elle-même en tant que réalité arborescente. Faisant écho à la métaphore de l'arbre, bien implantée selon Pierre Popovic dans le discours social de l'époque par la « prose groulxienne », le poème de Lapointe parvient à détourner le cliché de sa symbolique dominante, soit « le nécessaire enracinement du peuple²⁸ », pour lui assigner un sens différent. Dès lors, la valeur du symbole de l'arbre n'est plus stable, mais diffractée. Son interprétation débouche sur des significations concurrentes qui jouent à la faveur de l'ironie par un effet d'oscillation, d'incertitude, voire un effet de confusion que Giguère cultivera en y incorporant l'humour propre à sa désinvolture.

Comparable aux récitatifs déstabilisants de Lapointe, le long poème *Yeux fixes* (1950) de Giguère fonctionne quant à lui sur le mode de l'enchevêtrement, mêlant les images et les péripéties de manière à plonger le lecteur dans un univers aux lois vertigineuses, qui ne cessent de démentir les principes élémentaires de la normalité. À cet égard, son entreprise poétique corrobore l'idée de Friedrich Schlegel voulant que « [s]eule est un chaos la confusion d'où peut jaillir un monde²⁹. » L'ironie romantique, cette « claire conscience de l'éternelle agilité [...] du chaos³⁰ », selon Schlegel toujours, se base ainsi sur l'étonnante suite logique entre le rôle infiniment fondateur de la confusion et l'existence d'« un monde » — l'article indéfini laissant présumer que ce monde n'est pas unique, mais qu'il participe d'un ensemble. Il va sans dire que le

²⁷ Paul-Marie Lapointe, *Pour les âmes*, op. cit., p. 21.

²⁸ Pierre Popovic, *La contradiction du poème*, op. cit., p. 63.

²⁹ Friedrich Schlegel, *Idées*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 213.

³⁰ *Ibid.*

travail poétique de Giguère pourchasse ces réalités possibles et innombrables. Plutôt que sur la parole fleuve, ce travail mise sur le déroulement de « longs rubans de mots-flots » (*AP*, 106), de sorte que le poème est agité de mouvements divers et contrastés.

Dans une suite de « Notes sur la poésie », Giguère emprunte ses images à la botanique pour illustrer la dynamique évolutive de l'écriture :

Le poème m'est donné par un mot, une image, une phrase *qui cogne à la vitre*. Dès que cette phrase est couchée sur le papier, elle s'étale, pousse ses ramifications, croît comme une plante ; le poème s'épanouit selon un élan, un rythme naturel qu'il porte en lui dès les premiers mots. (*FVF*, 106)

La métaphore de la plante confirme que Giguère s'affaire à respecter le caractère organique de la parole. Comme chez Lapointe, l'analogie ne désigne pas l'ancrage dans le sol, ce qu'encouragerait un décodage plus nationalisant, mais la capacité de la plante à proliférer selon l'anarchie innée de la vie, sa loi d'entropie, montrant par là que l'imagination gagne à suivre toutes les voies où elle est susceptible de fleurir. En ce sens, l'amplitude que développe la poésie de Giguère procède davantage d'un étalement fictionnel que d'un enthousiasme lyrique, l'objectif étant de faire s'épanouir la fantasmagorie dans la pleine lumière de son apparition soudaine, et comme incontrôlée, au cœur de la conscience : « La poésie, pour moi, n'est pas évasion, mais bien plutôt invasion. Invasion de l'univers extérieur par le monde du dedans. » (*FVF*, 107)

L'organicité du poème découlerait en outre de « l'aspiration au risque d'une profonde spontanéité³¹ » pressentie par Jacques Brault. Un tel désir exige que le poème soit placé sous l'instance occulte d'une pensée indifférente à la connaissance

³¹ Jacques Brault, « L'imagier », dans *Chemins perdus, chemins trouvés*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2012, p. 148.

discursive, dont la liberté irait jusqu'à convertir l'inconscient en une forme de lucidité hautement expansible et ondoyante. Moyennant ce risque, le poète de *Yeux fixes* espère atteindre « l'altitude de l'homme ; là où il peut planer indéfiniment, jeter du lest jusqu'à devenir lui-même un vaste courant d'air, un cumulus terrifiant ou un simple petit nuage blanc. Un petit nuage que l'on pointe du doigt, que l'on regarde vivre au fil du temps. » (AP, 95) Décrit avec une désaffection nuancée par la sympathie, cet allègement de l'être comparable à celui de Saint-Denys Garneau dans « Un bon coup de guillotine » détonne avec le chant du pays : ce passage à l'état de « courant d'air », présence qui se ressource dans l'insouciance de n'être presque plus rien, prend le contrepied du désir d'en finir avec le sentiment d'irréalité qui semble retarder la venue de *l'homme d'ici* et la marche de son peuple dans l'histoire ; désir qui se vérifie par la « fidélité au réel quotidien » dont parle Marcotte ainsi que par le tellurisme illustrant les puissances mises en branle par l'action poétique. Cela dit, la révolte de Giguère n'est pas indifférente à l'épanouissement de *l'homme d'ici*, pour citer à nouveau l'expression d'Ernest Gagnon. Or sa tournure, toute d'humour et d'angoisse, affirme moins la virilité de l'être que son absolue relativité. Il suffit de relire les propos de Gagnon pour apprécier certains traits propres à la vision existentielle qui se dégage des poèmes de Giguère :

Son univers intérieur est infiniment complexe. Il n'a pas le même âge d'un plan à un autre de son être ; plus il descend en lui-même, plus il se retrouve primitif alors que son front se cerne déjà de rides douloureuses et de sagesse. Il parle, et d'un jour à l'autre les mêmes mots n'ont pas le même sens : il se surprend parfois à penser en étoile rayonnante qui fixe simultanément un horizon circulaire. Et tout ce qu'il porte en lui d'inexprimé, tout ce monde intérieur de mystère mouvant danse la ronde et cherche à se donner la main³².

³² Ernest Gagnon, *L'homme d'ici* suivi de *Visage de l'intelligence*, Montréal, HMH (Constantes), 1963, p. 24.

L'étalement fictionnel que nous évoquions plus tôt embrasse la sphère d'action de cette identité versatile de l'homme, assumant les apories qui surgissent « dans la liberté première » du langage et que l'ironie assume sans altérer leur vérité absurde, sans quoi le poème mettrait de l'avant des représentations ou des idées qui restreignent le réel en le simplifiant. Cette agilité particulière à l'ironie fantasque semble précisément avoir perdu une partie de sa souplesse au cours des années soixante, d'une part dans un lyrisme qui ne s'est pas toujours méfié de l'éloquence ; d'autre part dans le projet de concilier l'art avec l'action politique et sociale.

Humour et ironie

« Pour le poète, le poème est une façon d'intervenir dans l'ordre des choses ; cette intervention implique, au départ, une révolte. » (*FVF*, 108) Ces propos datant de 1963 permettent à nouveau de comprendre pourquoi Giguère s'impose comme une figure emblématique de la littérature durant les années soixante, au même titre que Lapointe et Hénault dont les œuvres préfigurent, sur les plans esthétique et langagier, l'esprit revendicateur de la période de la fondation. C'est que leur révolte semble compatible d'une part avec celle des écrivains de la revue *Parti pris*, car son contenu surréaliste permet d'inférer que leur action artistique invite au combat social ; d'autre part avec l'avant-garde formaliste de la revue *La Barre du jour*, puisque sa distance à l'endroit du discours nationaliste donne lieu d'étendre au-delà des limites du pays son indignation³³. Toutefois, à moins d'en corrompre le sens original,

³³ Dans le numéro « Connaissance de Giguère » que *La Barre du jour* publie en 1968, le texte de présentation insiste sur cette capacité de l'œuvre à passer les frontières : « Aussi, cette œuvre particulière et par le fait même commune, ce terrain vague que chacun, en quelque sorte, possède à

la révolte qui marque la poésie des années cinquante ne peut pas être assimilée au militantisme plus idéologique (socialisme, communisme, nationalisme, etc.) qui s'épanouit une décennie plus tard dans la littérature québécoise. À ce chapitre, l'ironie constitue un baromètre intéressant puisque dans la foulée de ce militantisme, la pensée heuristique qui s'illumine dans le jeu dispute à la morale de l'engagement la préséance dans le poème. Par conséquent, l'intelligence baroque dont font preuve Giguère et compagnie au cours des années cinquante est reléguée au second plan afin que la révolte s'exprime sans détour ; que la poésie fasse bien sentir son courage et son indignation politiques, quitte à négliger le volet poétique.

Engagée sur cette pente, l'ironie définirait moins une posture existentielle, liée à une pratique du regard qui consiste à « inquiéter le voir », pour reprendre l'idée d'Antoine Boiscclair³⁴, qu'une manière de contribuer à la révolution d'un ordre social et politique précis. Du coup, cette ironie atténue sa dissemblance avec le discours sérieux dont les objectifs sont bien définis. Ce n'est pas étonnant en soi, « l'ironisant ayant toujours quelque chose de sérieux à dire, quelque chose à dire qui lui tienne à cœur³⁵ », remarque Philippe Hamon. Il en résulte cependant que l'impertinence, la polysémie et l'incertitude de la voix (qui parle ?) rivalisent avec les trois caractéristiques du discours sérieux proposées par Hamon, soit la pertinence, l'univocité et la signature³⁶. L'ironie de Roland Giguère et compagnie s'affilie au

mesure qu'il l'explore ou l'exorcise est à la fois en nous et hors de nous, à la fois œuvre de Giguère et nôtre. En sorte que les limites complexes de cette propriété, font que cette œuvre, ainsi comprise en nos murs, devient entreprise hors les murs. Cette œuvre entièrement engagée sur la route de la connaissance de soi et des autres, de notre réalité intérieure et extérieure, cette œuvre fait œuvre ; elle est saisie d'elle-même et constante appropriation externe. » (Marcel Saint-Pierre, « Connaissance de Giguère », *La Barre du jour*, n° 11-12-13, [décembre 1967-mai 1968], p. 6.)

³⁴ L'expression est de Georges Didi-Huberman, cité par Antoine Boiscclair. Voir « Roland Giguère l'illumineur », dans *L'école du regard*, *op. cit.*, p. 204.

³⁵ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 59.

³⁶ Voir *ibid.*, p. 60-62.

contraire à l'humour, « qui est l'expression même de l'indifférence [...] à l'unité et à la subjectivité³⁷ », pour le dire avec Nepveu. À tel point que la satire prend chez eux une tonalité souvent affectueuse et détachée à la fois, qui atteste la solidarité plus profonde découlant du « rire désespéré qui, dans le malheur, salue l'absurdité du monde³⁸. »

On pourrait reconnaître certains accents de ce rire dans la poésie de Gérard Godin, chez qui la raillerie prend la coloration d'un élan du cœur. Cependant, comme le montrera le poème cité plus bas, l'emploi du joutil, les clins d'œil aux grands symboles de l'aliénation culturelle québécoise, les références aux hommes politiques et les expressions populaires rendent explicites les visées de l'ironie, soit conjurer la domination politique en donnant de la dignité à la pauvreté matérielle et intellectuelle des petites gens, alors que la poésie assume leur langue quotidienne, laquelle ne peut pas être belle ou correcte sans se trahir. Le réel auquel cette ironie renvoie n'a rien d'absolu. Il est au contraire fortement situé sur les plans historique, géographique et social. On remarquera aussi que l'effet litannique des vers, assez fréquent dans la poésie de Godin, crée une insistance qui altère la subtilité de l'ironie. Celle-ci se rapproche d'un discours plus direct, puisqu'elle reste au degré simple de *l'ironie déclarée*, que D. C. Muecke résume ainsi : « In Overt Irony the victim or the reader or both are meant to see the ironist's real meaning at once³⁹. » Godin raille donc ici la propension collective à parler beaucoup sans toutefois passer à l'action. L'ironie,

³⁷ Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, op. cit., p. 224.

³⁸ Michel Autrand, « Humour et ironie », dans Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 420.

³⁹ D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, London, Methuen & Co Ltd, 1969, p. 54.

clairement, s'appuie sur cette loquacité pour appeler la rébellion prochaine, même s'il est prévisible qu'elle se butera ultimement à la répression par les forces du pouvoir :

Les Louis Riel du dimanche
les décapités de salon
les pendus de fin de semaine
les martyrs du café du coin
les révolutavernes
et les molsonnutionnaires
mes frères mes pareils
hâbleurs de fond de cour un jour
on en aura soupé
de faire dans nos culottes
debout sur les barricades
on tirera des tomates aux Anglais
des œufs pourris des Lénine
avant d'avoir sur la gueule
la décharge de plombs du sergent Trudeau
du royal Vanndouze
à l'angle des rues Peel et Saint'Cat⁴⁰

Quoique l'issue de l'affrontement invoqué ne soit pas explicitement décrite, tout porte à croire qu'elle ne peut esquiver le défaitisme qui, selon Hubert Aquin, forge la condition ontologique québécoise⁴¹. La dimension ironique de ce poème corrobore ce que Nepveu explique dans « Le commencement d'une fin », premier chapitre de *L'écologie du réel* :

Il y avait, dans plusieurs textes des années soixante, un ton prophétique, annonciateur : cette littérature trouvait en partie son assise dans le fait qu'elle pouvait se donner comme pré-québécoise, comme lieu de naissance encore à venir. Une des hypothèses de ce livre est que cela n'a pu concrètement avoir lieu que dans la mesure où cette même littérature était déjà en quelque sorte *post*-québécoise : ce qui signifie non pas une négation du « québécois », mais sa mise en abîme, son épuisement, sa catastrophe créatrice. L'avènement de la littérature québécoise [...] signifierait ainsi la plongée de la québécoité dans la négativité, dans un

⁴⁰ Gérard Godin, *Les Cantouques* (1966), dans *Ils ne demandaient qu'à brûler*, Montréal, L'Hexagone (Rétrospectives), 2001, p. 186.

⁴¹ Ce n'est pas sans ironie, en outre, qu'Aquin perçoit l'échec des patriotes comme le reflet d'une haute humanité, l'homme étant conditionné par son « être-pour-la-défaite ». Voir Hubert Aquin, « L'art de la défaite. Considérations stylistiques », dans *Mélanges littéraires II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 138.

espace culturel ironique et ludique, où la distance et le dépaysement ne cessent de faire sens et de perdre sens, simultanément⁴².

Il est indéniable qu'Hénault, Lapointe et Giguère ont amorcé le défrichage de cet « espace culturel ironique et ludique », car leurs efforts poétiques instaurent le procès d'une réalité qui garde l'individu et la société sous son emprise. Leur soif de liberté s'exprime contre un certain état de la culture, dont les manifestations sociales, religieuses et poétiques sont prises à partie, notamment sur le mode de la parodie et du détournement provocateur. Il en va ainsi dans le poème « Je te salue » de Hénault, où l'*ave maria* subit une reconfiguration de telle sorte que la prière n'est plus dédiée à la Sainte Vierge, mais à la vie concrète et sensuelle :

Je te salue la vie pleine de grâces
le semeur est avec toi
tu es bénie par toutes les femmes
et l'enfant fou de sa trouvaille
te tient dans sa main
comme le caillou multicolore de la réalité. (P, 71)

De manière plus corrosive, Lapointe tourne en dérision, comme l'a noté Robert Melançon⁴³, les partis pris poétiques de Saint-Denys Garneau à la fin de *Nuit du 15 au 26 novembre 1948* : « il y en avait des arbres par la fenêtre / mais quand on est préoccupé de soi-même et de tous les autres / est-ce qu'on les voit seulement les arbres / on le sait par expérience même si ce n'est rien du tout / même si ça n'existe pas l'expérience / et c'est pourquoi on se fiche des arbres⁴⁴ ». Ces exemples annoncent l'ampleur de la discordance dont parle Nepveu entre le lyrisme et la négativité des années soixante.

⁴² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 16.

⁴³ Voir Robert Melançon, « Dans la liberté première », art. cit., p. 23.

⁴⁴ Paul-Marie Lapointe, *Le Vierge incendié*, op. cit., p. 166.

En effet, *L'écologie du réel* insiste sur le renversement problématique de la désillusion qui procède d'une adhésion énergique au « manque à être qui vient du passé et qui persiste dans le présent⁴⁵. » De là provient la conviction que le joual, par exemple, peut avoir un pouvoir rédempteur une fois sa légitimité poétique revendiquée et mise à profit. Comme nous avons pu le voir, ce pari est central dans l'œuvre de Godin, mais l'appropriation ironique du refoulé identitaire culmine avec la contre-culture, qui valorise à outrance l'inauthenticité contre laquelle se révoltent Hénault, Lapointe et Giguère dans leur remise en question du réel. À ce stade, l'ironie court le risque de n'être qu'un simple procédé ou de basculer dans l'éloquence et le spectacle, l'autocritique collective devenant une forme de procession naturalisant la médiocrité, non sans que la distanciation s'offre alors comme une retraite confortable et grisante.

L'ironie a donc suscité des débordements de langage propres à la rendre ostentatoire, ce qui montre bien qu'une fois radicalisée par l'ambition révolutionnaire, elle frise parfois le discours sérieux. Jouant au grand pourfendeur dans son *Manifeste Infra* (1967), Claude Péloquin ne fait qu'exacerber le plaidoyer de *Refus global* (1948), au point où sa détermination a quelque chose de ridicule tant son programme repose sur des idées défendues depuis longtemps :

Être libre, c'est faire partie de quelques siècles à venir, c'est actualiser maintenant l'inconnu. C'est aussi construire ce pouvoir de quitter les réalités primaires, pouvoir dire : « Quand la lumière sera, j'en serai... » Puis, ensuite, voyager dans le subconscient et l'Infra-réel pour parvenir, libre d'esprit, à la Réalité⁴⁶.

⁴⁵ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 18.

⁴⁶ Claude Péloquin, *Manifeste Infra*, dans *Les mers détroublées. Poèmes et textes : 1963-1969*, Montréal, Guernica (Voix), 1993, p. 193.

Paradoxalement, sa poésie ne parvient pas à faire le pont avec cette « Réalité », soit parce qu'elle se laisse envahir par la réflexion poétisée ou sentencieuse, mettant principalement en évidence le discours au lieu de sa substance ; soit parce qu'elle verse dans la subversion facile d'une dérision qui se consume à la première lecture : « Être monde au seul / Et être mon dos seul / C'est pareil / To be or not Tobie⁴⁷ ». Imitant le premier vers du monologue d'Hamlet, le calembour annule le questionnement shakespearien en cessant d'opposer la mort à l'existence. Il supprime le dilemme et laisse l'inquiétude face au néant se résorber dans la consolation joyeuse de savoir blaguer. De plus, on ne saurait dénombrer les fois où Péloquin écrit en lettres capitales dans ses poèmes. Ce choix typographique récurrent signale autant le besoin d'appuyer jusqu'à l'outrecuidance sur la symbolique de ses concepts que l'expansivité affective inondant l'espace critique de sa pensée.

Sous l'égide de la poésie engagée ou celle de la contre-culture, l'ironie est souvent à l'origine d'une emphase discursive qui égale l'excès de lyrisme et s'y emmêle sans qu'on puisse, par moment, les départager. Elle témoignerait alors à sa façon du « frisson idéologique⁴⁸ » qui, selon François Ricard, est responsable de l'étonnante réceptivité de la « génération lyrique » à l'égard des discours. Il en va différemment pour l'ironie que foment la révolte des années cinquante. On cherchera en vain cette emphase dans la moquerie qui émane des poèmes de Gilles Hénault, par exemple, car ce dernier ne se laisse pas emporter par la puissance orgueilleuse des rêves changés en systèmes. Comme le dit Michel Van Schendel, la poésie de Hénault sait se maintenir dans la marge nécessaire à son emprise sur les choses : « À cette collatéralité du trait on reconnaîtra la couleur de l'indifférence que

⁴⁷ Claude Péloquin, *Les mondes assujettis* (1965), dans *ibid.*, p. 103.

⁴⁸ François Ricard, *La génération lyrique*, Montréal, Boréal, 1992, p. 199.

notre sage cultive depuis longtemps, à l'écart des modes, en vertu d'une exigence de la distanciation essentielle à l'action sur notre temps. Notamment à l'action poétique⁴⁹.» Aussi, la parodie est exécutée chez lui avec une finesse et un détachement qui, par le dosage des effets, empêche la mécanique dérisoire de mettre en péril l'effort de discernement du poème. La « Petite genèse apocryphe » sur laquelle s'ouvre le recueil *Totems* rend compte de cette habileté parodique. Le titre de la suite poétique est en soi lourd de connotations. Le premier adjectif, « petite », laisse d'abord entendre que le récit est sans prétention, sans envergure, mais cela jure avec l'essence d'une genèse, qui est d'expliquer la création du monde. Hénault affiche ici la légèreté et la désinvolture joueuse qui régissent l'écriture de la suite poétique. Le second adjectif, « apocryphe », indique quant à lui que l'explication apportée par cette petite genèse concurrence la version officielle de l'Église. Ceci montre que le poète opte pour une vision non-conformiste du mythe fondateur, mais une vision qui entre nécessairement en résonance avec celle du dogme, car Hénault se positionne évidemment par rapport à l'autorité imposante de l'Église.

Le titre rappelle également la *Petite cosmogonie portative* (1950) de Raymond Queneau, qui résume en six chants l'histoire du monde, depuis la naissance de la terre jusqu'à l'invention de la machine à calculer. La référence à Queneau ne tient pas seulement au fait qu'il entreprend, comme Hénault, quoique de manière plus approfondie, de raconter la fondation de l'univers. On sait aussi la place importante que l'humour occupe dans son œuvre, et sa poésie ne fait pas exception à ce chapitre. Dans *Battre la campagne* (1968), Queneau revisite la fable de Lafontaine dans « La fourmi et la cigale » ; or comme le titre l'indique, il procède au détournement de la

⁴⁹ Michel Van Schendel, « D'une lucidité, d'une ironie et d'une tendresse », *Voix et images*, vol. XXI, n° 1 (1995), p. 103.

morale initiale. On y retrouve la fourmi pendant qu'elle fait l'ascension d'un brin d'herbe, exercice périlleux au terme duquel elle « choit patatratement » dans les bras de la cigale. Celle-ci l'avise que « point n'est la saison / des sports alpinistes⁵⁰ » et l'entraîne ensuite à danser. La réussite de l'ironie procède du parallélisme engendré par la réécriture de la fable dans la mesure où chacune des versions, en marge l'une de l'autre, comme sur les deux rives d'un seul fleuve, accroît le phénomène d'écho entre les récits. Ce phénomène d'accompagnement qui permet le dialogue entre les récits canonique et apocryphe est nettement perceptible chez Hénault, comme en témoigne le huitième poème de la « Petite genèse », qui propose une relecture de l'épisode de la faute originelle :

Dieu mit son habit de gendarme
Son képi à trois galons
Au fourreau mit sa rapière
Sous sa tunique son cœur de pierre
Et s'achemina vers la terre
Suivi de l'archange, son adjudant
Le père allait châtier ses enfants
À cause d'une pomme sure
Qu'Adam avait mangée
Dieu protégeait son verger
Car s'il a de l'amour
pour ses enfants, les hommes
Il aime encore bien mieux
La confiture aux pommes. (*PO*, 60)

La réécriture du mythe fait place à un humour typique de la fable, en ce sens que la candeur feinte permet d'expliquer de manière cocasse, tout en misant sur la limpidité enfantine de l'allégorie, le récit autrement plus grave de la chute de l'homme. On sent que cet univers baigne encore dans une sorte de grâce, mais en même temps, la personnification de Dieu en « gendarme » participe d'une trivialité qui fracture l'unité

⁵⁰ Raymond Queneau, *Battre la campagne*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, p. 439.

mythique de ce monde. Une ironie comique, dès lors, se fait sentir — assez visible, certes, mais efficace malgré tout grâce à la distance narrative⁵¹. Tout concourt ici à moquer Dieu dont la mise plus précieuse qu'imposante suggère qu'il est plein de fatuité, qu'il aime que son autorité reluise comme ses galons et sa rapière. Cette coquetterie semble inversement proportionnelle à son humanité, laquelle ne fait pas le poids devant le goût pour les confitures. Le poème d'Hénault avance avec malice que la chute de l'homme dérive de cette sournoise prédilection, digne du dernier des bourgeois obnubilé par son profit personnel. Ainsi, la niaiserie commise par un seul, la consommation d'une pomme, plus ou moins comestible d'ailleurs (on surestime le fruit, voire les fruits, de la connaissance, suggère peut-être Hénault), devient selon Dieu matière à infliger un châtement à tous.

Sans nier le lien avec le contexte social canadien-français des années cinquante, où le catholicisme triomphe, la « Petite genèse apocryphe » ne se rebelle pas strictement contre cette conjoncture particulière. Sa critique vise plus grand. Les apparences (gendarme, képi, rapière) pointent d'ailleurs *a priori* vers la réalité française, si bien que l'horizon national de la parodie laisse perplexe. Il va de soi qu'à l'aide de ce Dieu déguisé en préfet de police, Hénault raille l'aspect répressif et autoritaire de l'Église au sens large, mettant en relief l'absence de bienveillance, d'amour et de jugement de celui que tout homme devrait prendre pour modèle. La naïveté feinte du récit parvient à mettre en abyme l'innocence dont dépendent les superstitions censées expliquer l'ordre des choses, poursuivant le travail

⁵¹ Ce poème combinerait deux des quatre modes ironiques identifiés par Muecke, soit l'« Ingénu Irony » et la « Dramatized Irony ». Le premier mise sur la simplicité du regard pour « percer le tissu des conventions et des idées reçues » ; le second mise sur l'effacement de l'ironiste pour que le jugement ironique émane directement du récit (actions, personnages). Voir D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, *op. cit.*, p. 91-95.

démystificateur du premier poème de la suite : « Adam et Ève / ne sont que mirages / aux sources du temps⁵². » Le redoublement de l'innocence renforce l'ironie de la dualité sous-jacente au pastiche. La tonalité rieuse répercute alors dans l'espace du poème la protestation d'une intelligence révoltée, mais non pas excitée par un érotisme de la contestation qui, tout comme le lyrisme trop appuyé, abolit systématiquement la distance ironique.

Publié aux éditions Erta, donc par les soins de Roland Giguère, *Totems* confirme à chaque page la parenté poétique qui réunit Hénault et ce dernier, à qui la « Petite genèse apocryphe » est d'ailleurs dédiée. Leur rapprochement est notamment ratifié par l'ironie et l'espérance qui sont coalisées chez eux par un humour transcendant le simple désir d'attirer l'attention. La « Petite genèse » se termine ainsi sur ces notes légères et prometteuses, qui chantent et bondissent grâce aux rimes alternées et au rythme de trois alexandrins (ou presque) désarticulés à l'intérieur des six vers :

L'enfant ouvre des yeux
grands comme des mains
Il commence le jeu
d'aimer l'amour, la vie, le pain
et la rose des vents
annonce du beau temps⁵³.

L'écho aux « yeux [qui] sont grands pour tout prendre » (*Œ*, 12) de Saint-Denys Garneau rappelle en quoi la poésie d'Hénault s'aligne aussi sur la liberté première du jeu qui, par l'effet d'une indifférence aux contingences de la réalité, permet de regarder le réel en face. Ce jeu n'adoucit pas l'existence, il conduit au contraire, comme le dit Brault au sujet de la poésie de Giguère, « jusqu'à la joie douloureuse, et

⁵² Gilles Hénault, *Totems*, *op. cit.*, p. 58.

⁵³ *Ibid.*, p. 62.

pourtant toute légère, d'être ce que nous ne savons ni ne croyons, enfants d'un très haut humour⁵⁴ ». C'est dire le degré d'attention qu'atteint la poésie fondée sur une intelligence détachée, mais par là sensible aux mouvements contradictoires de l'être — personnels et impersonnels, instinctifs et rationnels, sains et morbides, conscients et inconscients —, ce que l'œuvre de Giguère « donne à voir⁵⁵ » grâce à une formidable imagination poétique.

À la barrière de l'être

Dans un article comparant les œuvres de Roland Giguère et d'Henri Michaux, Michel Lemaire tient des propos qui entérinent une lecture courante de la poésie de Giguère, soit celle qui priorise le poids social que son univers poétique est en mesure d'endosser, notamment en raison du caractère révolté qui s'y affirme. Mais Lemaire va plus loin ; il déjoue le strict déchiffrement national en affirmant que l'œuvre est portée par un mouvement d'ascension qui la libère de ses assises politiques. Ce mouvement la distinguerait de la poésie de Michaux :

L'homme de Michaux, déchiré, agressé, ne se heurte pas à une « Grande Noirceur » aussi aisément réductible au politique ; si lui aussi combat la « Main du bourreau », le bourreau auquel il s'attaque est plus métaphysique que celui de Giguère. Sa révolte est existentielle. Non qu'il faille réduire Giguère au politique et Michaux au philosophique, mais je dirais, pour reprendre le schéma d'opposition des directions ici/ailleurs, que l'œuvre de Giguère part du politique (ici) pour s'élever au métaphysique (là-bas), tandis que celle de Michaux s'établit dans un mouvement inverse⁵⁶.

⁵⁴ Jacques Brault, « L'imagier », *art. cit.*, p. 147.

⁵⁵ Antoine Boisclair définit l'œuvre de Giguère à partir de ce projet d'offrande du visible. Voir « Donner à voir », dans *L'école du regard*, *op. cit.*, p. 177-270.

⁵⁶ Michel Lemaire, « Giguère et Michaux », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. LIV, n° 1 (1984), p. 26.

Le commentaire de Lemaire demeure fécondé par le désir complexe, issu de la correspondance de Crémazie et dérivant depuis lors au fil des époques, de laisser s'exprimer l'universalité de la littérature québécoise à l'intérieur d'un cadre esthétique et idéologique fortifiant ses particularités nationales, sachant que pour plusieurs écrivains des années soixante, l'universalisme seul, « c'est le pâle, l'inutile, voire l'inexistant, ce qui est condamné à l'in-signifiance⁵⁷ », s'étonne avec crainte et suspicion Gilles Marcotte.

Il n'apparaît pas très juste d'opposer le politique et le métaphysique (l'existentiel) comme le fait Lemaire, sous prétexte que le premier enracine le sujet alors que le second l'éloignerait de la réalité immédiate. Cette dualité laisse entendre que le cheminement métaphysique entraîne le sujet à s'abstraire de lui-même — il est d'ailleurs intéressant de voir finement resurgir la terminologie d'Ernest Gagnon (l'homme d'ici/concret, l'homme de là/abstrait). Toute la poésie de Giguère prouve toutefois le contraire, car en dépit de son détachement à l'égard des limites de la réalité, de sa force de gravité pourrait-on dire, elle garde constamment la pensée en éveil grâce à une exploration sensorielle, voire sensuelle de la connaissance par le médium (plasticité, sonorité et symbolique des mots et des images). « Voir, entendre, toucher, montrer, une seule manière d'être⁵⁸ », écrit Paul Chanel Malenfant, saisissant bien qu'avec la poésie Giguère s'efforce d'entrer dans le vif de la matière comme dans son sujet spécifique. Cette démarche créatrice n'incite pas à tourner le regard vers le ciel platonicien des idées ; elle ne vise pas non plus à présenter le monde

⁵⁷ Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, op. cit., p. 96. La section intitulée « Le “mythe” de l'universel dans la littérature québécoise » (p. 95-109) développe une réflexion incisive sur le sujet. Marcotte souligne d'ailleurs qu'entre la génération des Aînés (Granbois, Hébert, Lasnier, Saint-Denys Garneau) et celle de l'Hexagone, c'est l'approche de cet universel qui diverge, la première le recherche d'emblée, alors que la seconde s'en méfie sous prétexte qu'il compromet l'enracinement identitaire.

⁵⁸ Paul Chanel Malenfant, *La partie et le tout. Lecture de Fernand Ouellet et Roland Giguère*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (Vie des Lettres québécoises), 1983, p. 358.

comme le diamant pur de l'esprit. Elle se rapporte plutôt à la plongée dans les profondeurs du sujet, comme l'illustre ce passage de *Yeux fixes* :

Je suis de plus en plus perpendiculaire au sol, perpendiculaire au sol en même temps que parallèle à la route qui mène à l'intérieur des terres. JE SUIS LE MINISTRE DES AFFAIRES INTÉRIEURES, celles obscures, celles inextricables, et le jeu consiste à s'y perdre et s'y retrouver alternativement — tant que cela dure — s'y retrouver pour s'y perdre — tant qu'on en a le cœur — s'y perdre et s'y retrouver, plonger, revenir à la surface (le ciel est bien à sa place) et replonger plus profondément, toujours plus profondément. (*AP*, 93)

L'évocation du territoire intérieur, métaphore assez transparente de l'intériorité, conduit aussitôt le poète à se déclarer « ministre des affaires intérieures ». La référence somme toute comique à cette fonction officielle induit une ironie, précisément parce qu'elle met en tension le sérieux de la politique, marqué ici par la grandeur des majuscules — à mettre aussi au compte d'une « gesticulation typographique⁵⁹ » signalant la moquerie — et le « jeu » désorganisé du poème, où le souffle ne correspondrait plus à la capacité de soutenir le chant, mais à celle de descendre le plus longtemps possible sous la surface de la réalité codifiée, tant que prospère la ronde entre la privation et la découverte de soi — *to be or not to be*. L'investissement du territoire dont il est ici question figure une quête poétique dont le but est de se désaveugler, d'envisager avec lucidité une existence qui ne se laisse pas décrire autrement qu'en l'inventant, ainsi que le suggère ce « Rêve à l'aube » :

Aucun homme n'a jamais pu lui adresser la parole avant qu'il n'ait tenu entre ses mains la pleine transparence de la vérité ; avant que la boue qui couvre ses yeux ne soit tombée d'elle-même pour laisser voir à sa place les deux faces d'une étoile à cinq branches dont chacune porte l'empreinte d'une liberté conquise. (*MAF*, 21)

⁵⁹ J'emprunte l'expression à Philippe Hamon. Voir *L'ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 84-87.

La rêverie poétique finit toujours par ébaucher un petit tableau allégorique, une fable un peu curieuse et fuyante, qui diffracte en images, parfois à la manière du kaléidoscope, les questions et les défis posés par la condition existentielle de l'homme. Quoi qu'en pense Lemaire, le « bourreau » de Giguère n'est pas moins métaphysique que celui de Michaux. La liberté à conquérir recouvre une existence ne portant pas l'empreinte de l'homme raisonneur et le combat pour l'obtenir se joue sur le terrain de l'art, pour la simple raison que c'est là que Giguère espère dépendre de la seule puissance d'être lui-même, libre comme l'air ; comme ce « courant d'air » dont nous avons parlé et qui glisse en ce monde à la manière d'une conscience non pas chargée de certitudes, mais libérée du besoin d'en avoir. La poésie de Giguère essaie constamment de se hisser jusqu'à cette légèreté promise, elle-même trop libre pour être tenue :

Nous nous souvenons, alors que nous étions enfants, de ce papillon que nous avons cru si souvent tenir dans notre poing fermé. Jamais nous ne l'avons réellement capturé et si, une fois, nous le sentîmes pourtant bien là, frottant ses ailes à notre paume, il disparut dès que nous ouvrimmes la main. Il en va ainsi du désir de l'homme de trouver sa définition à travers la poésie. (FVF, 106)

La recherche de cette « définition », autrement dit d'une réponse au problème que pose une identité sans fond, oriente tout entier le projet poétique de Giguère, lequel s'aventure du côté de l'inconscient, frontière qui ferme et qui ouvre le chemin de la connaissance, puisque, comme le dit Michel Collot, il est une « limite infranchissable [qui] peut être néanmoins déplacée, ouvrant la possibilité d'une connaissance d'autant plus féconde que sa tâche est interminable⁶⁰. » Les conclusions nécessairement provisoires et multiples que Giguère formule dans ses poèmes en

⁶⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1989, p. 113.

viennent cependant à défendre une perspective ironique face au destin. Celle-ci se dénote dans l'accueil placide, mais en cela plein de ruse et d'intelligence, de l'absurdité de l'existence. Par exemple, dans « Les démunis », Giguère ramène l'origine et la destination de l'homme à une tache aveugle, associant de ce fait l'existence à une manifestation fugitive et insensée, laquelle en vient à former dans la conscience une altérité irréductible. Sur le plan de la manière, la dérision gracile dont Hénault faisait preuve dans sa « Petite genèse apocryphe » fait place à la sécheresse prosaïque d'un Saint-Denys Garneau :

Venir de loin
de plus loin encore que la vague anonyme
de plus loin encore que l'étoile filante d'août
venir d'où l'on ne se souvient plus
venir les mains vides
poitrine trouée
sans raison
et repartir sans plus de raison
les mains vides
poitrine trouée. (*AP*, 39)

La netteté avec laquelle s'impose le dépouillement de l'être, qui n'a ici rien à voir avec l'aliénation culturelle relative à la domination politique, invite à la plus grande humilité, ce à quoi Giguère s'applique dans son œuvre, particulièrement grâce à l'humour et à l'ironie qui déjouent sans cesse les pièges de l'orgueil qui falsifie la vertu héroïque.

Du coup, il est possible de renchérir sur les propos d'Antoine Boisclair concernant la parenté entre Giguère et Saint-Denys Garneau, car en plus d'avoir « tous deux [...] formulé des poétiques du regard et associé la vue à une manière d'être, de se définir en tant que sujet⁶¹ », il se trouve que chacun a fait l'expérience de

⁶¹ Antoine Boisclair, *L'école du regard*, *op. cit.*, p. 202.

la vacuité intérieure, démystifiant la plénitude identitaire du sujet en la rabattant sur un vide intégral et obscur. En conséquence, la plongée en soi ne peut pas être perçue chez eux comme une manière de battre en retraite vers l'espace confortable et sécurisant du moi. Elle persuade au contraire qu'il faut courir le risque de cheminer sans repère, à l'exception de ceux que le poète sera en mesure d'imaginer durant sa chute — on se souvient que la logique paradoxale de *Yeux fixes* stipule qu'il faut se perdre pour se retrouver. Les « mains vides » et la « poitrine trouée » qui illustrent cette ontologie démunie font aussi écho à l'iconographie garnélienne, même si la référence est sans doute involontaire⁶².

Un autre poème de Giguère, où la frontière de l'être est tracée, consolide le rapprochement entre sa perception des coulisses de l'existence et celle de Garneau. Ce poème, placé en ouverture de *Yeux fixes*, rappelle également les confrontations nocturnes de Jean-Aubert Loranger avec l'horizon infranchissable, ce qui permet en outre d'apprécier le fil conducteur que représente leur station debout à l'orée d'une aventure décisive, d'« Une connaissance plus grande / Encore de la solitude » (P, 78) pour reprendre les mots de Loranger :

*Je suis debout
accoudé à la dernière barrière de l'être
l'œil rivé aux petites explosions
qui seouent les galeries
je me souviens avoir déposé des mines un peu partout
à l'intérieur
pour voir le sang mêlé à des corps étrangers
histoire de voir. (AP, 89)*

⁶² Dans son entretien avec Jean-Marcel Duciaume, Giguère dit n'avoir été influencé par aucun poète québécois. Voir « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *Voix et images*, vol. IX, n° 2, 1984, p. 12.

Comment ne pas penser, en lisant ces vers, à l'« homme qu'on ne peut pas abattre / [...] Debout en os et les yeux fixés sur le néant / Dans une effroyable confrontation obstinée et un défi » (*Œ*, 170), que Garneau avait identifié en lui-même ? En effet, ce sont la même verticalité de la posture et la même fixité du regard que l'on retrouve chez Giguère, soit la même volonté de ne pas se laisser détruire par l'incongruité de leur présence au milieu d'un tel désert. Présence à ce point fragile qu'un rien la sépare de la mort. Et ce rien, ce pourrait être précisément la conscience ironique qui incite le poète à se désajuster de lui-même pour envisager, avec plus de curiosité que d'épouvante, l'étrangeté et les cassures du moi.

On remarquera cependant que l'homme garnélien résiste par la seule immobilité de son squelette, en opposant au néant sa frêle, non moins qu'inaltérable, nudité. Encore plus aiguïlée dans « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous⁶³ », cette figure donne à la conscience ironique un profil tragique, comme nous l'avons souligné au chapitre précédent en nous basant sur la pensée de Northrop Frye ; elle « s'intéresse moins à la morale qu'aux généralisations métaphysiques, moins à l'espoir d'un monde meilleur qu'à une résignation stoïque⁶⁴. » De là une impression de dureté, d'extrême résilience de l'être qui, dans le cas de Giguère, est tempérée par la tournure fantasque de son travail poétique, qui encourage l'action imaginative à relayer la disponibilité contemplative du sujet. L'attitude de Giguère se démarque ainsi par une désinvolture singulière, frôlant la nonchalance du promeneur qui s'attarde devant le paysage grandiose en bordure

⁶³ Rappelons la finale célèbre du conte consigné dans le *Journal* : « Et pendant qu'il est assis là, attentif à sa désolation, il sent petit à petit s'accroître ces heurts à la base des côtes, au long de l'épine dorsale, il sent que des êtres sont là, armés de haches, qui l'ébranchent. C'est comme un soulagement. Maintenant il sera réduit à ce seul tronc vertical, franchement nu. C'est, comme il dit, sa dernière expression. » (*Œ*, 574)

⁶⁴ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1969 [1957], p. 289.

d'une route. La gravité avec laquelle l'expérience métaphysique aurait pu être décrite, cette arrivée « à la dernière barrière de l'être » et la destruction de ses « galeries » souterraines, est admirablement écartée par le motif qui a poussé le poète jusque-là, c'est-à-dire, selon la formule utilisée au dernier vers (« histoire de voir »), le pur plaisir de la découverte et de la connaissance.

Recours à la fantaisie

Le poème liminaire de *Yeux fixes* montre que l'amusement préside à la confrontation de l'adversité ontologique et qu'il annule du même coup l'emphase héroïque. On distingue alors les accents du « ton Michaux⁶⁵ », corollaire d'une conception de la poésie à laquelle Giguère s'associe, non pas pour la répéter, mais pour étendre et diversifier son potentiel d'intervention à travers sa pratique personnelle. Cette conception particulière repose entre autres sur l'esprit de refus décrit ici par Lemaire : « Michaux est celui qui refuse cette sacralisation [de la poésie], qui se moque des littérateurs, rejette la littérature en tant que valeur et n'accepte l'écriture que pour ses vertus thérapeutiques d' "exorcisme" et d' "hygiène"⁶⁶. » Il ne faut pas se laisser tromper par le vocabulaire, c'est-à-dire que l'aspect thérapeutique dont il est question ne concerne pas l'assainissement de la santé au sens pragmatique et médical, comme si la poésie pouvait guérir la conscience en la débarrassant de ses différents troubles. Cela dit, l'œuvre de Giguère n'est évidemment pas étrangère au désir de « Vivre mieux », ce qu'indique le premier poème de *L'âge de la parole* ; mais cette aspiration ne correspond pas à la recherche d'un apaisement de l'être. Au

⁶⁵ Michel Lemaire, « Giguère et Michaux », *art. cit.*, p. 16.

⁶⁶ *Ibid.*

contraire, le poème engage le sujet sur une pente autrement plus cinglante, ce que rappelle l'une des « Notes sur la poésie » : « Je pense à des mots mordants. Traits décochés avec une force bouleversante et qui entreraient en vrille dans la peau la plus dure. Un poème serait une haie d'épines, l'on en sortirait meurtri, sanglant, déchiqueté comme après un furieux combat. » (*FVF*, 108) Il s'agirait ainsi d'une thérapie par la violence, la poésie créant un rite de passage au terme duquel le sujet se défait de l'innocence qui a facilité l'assimilation d'un certain état des choses, sans trop le questionner. Cette pratique relève du désapprentissage mis en œuvre par la poésie et l'art depuis le romantisme. On notera que le travail d'oubli et de rejet fonde un autre point de contact avec les œuvres de Loranger et de Garneau. Il rappelle aussi la filiation de Giguère avec le surréalisme, renforçant particulièrement le lien avec Michaux qui inscrit cet aphorisme au début de *Poteaux d'angle* : « N'apprends qu'avec réserve. / Toute une vie ne suffit pas pour désapprendre, ce que naïf, soumis, tu t'es laissé mettre dans la tête — innocent ! — sans songer aux conséquences⁶⁷. »

À l'instar de ce que la poésie de Michaux tente d'accomplir, l'exorcisme désignerait chez Giguère un processus poétique visant à libérer le poète de la « fausse intériorité⁶⁸ », pour reprendre l'expression de Brault. Il participerait à faire le vide, ou plutôt à restituer le sujet au vide qui le creuse, tel que l'indique la « poitrine trouée » précédemment mise en évidence. De ce point de vue, il est clair que la poésie ne vient pas en renfort de l'être en palliant ses manques. L'imaginaire ne forme pas un bouchon dont l'étanchéité se porterait garante de la plénitude intérieure. C'est tout le contraire. Mais il se trouve qu'une fois saisie par la conscience ironique, l'absence intérieure définie par cette trouée cesse d'être un strict défaut où le sujet s'abîmerait

⁶⁷ Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard (Poésie), 1981, p. 9.

⁶⁸ Jacques Brault, « L'imagier », *art. cit.*, p. 148.

de manière inéluctable. Ainsi que l'observait Garneau, le trou « permet de voguer et même de revenir » (*Œ*, 200), car il crée une ouverture par où le poète peut franchir les limites de sa condition oppressante. Les *Lettres à l'évadé* (1951) mettent en évidence le curieux profit généré par cette soustraction volontaire de soi qui autorise à circuler au milieu de nouvelles étendues :

Il n'y a plus de doute possible : la vie ici serait intenable si l'on ne possédait le pouvoir d'être absent. Parfois je suis absent une semaine entière, parfois des mois, c'est pourquoi vous ne recevez alors aucune lettre, aucun signe de vie. Mais ne vous inquiétez point de ces silences et dites-vous qu'ils me sont nécessaires : j'en rapporte d'étranges paroles que je transcris sur une feuille blanche. Par exemple, une journée d'absence, plongé en pleine profondeur, je rapportai ceci : *Les dunes s'évanouissent et l'horizon apparaît bien assis sur la paupière ; on ouvre les yeux, on ouvre la nuit, et le matin entre par la porte de sortie*. Ces petites phrases aident à vivre. (*MAF*, 48-49)

L'insertion de la trouvaille poétique dans le poème crée un effet de distanciation, renforcé de surcroît par le brusque didactisme de l'exemplification. Cette mise en abyme de l'écriture, assimilée en l'occurrence à ce que Boisclair appelle la « pêche miraculeuse des images⁶⁹ », donne à ce passage la valeur d'un art poétique. Cet art mise sur la capacité du trou à faire communiquer la « vie intenable » et les profondeurs où le poète accomplit son « travail de scaphandrier » (*FVF*, 26). S'il est question pour le poète de s'abstraire de la réalité qui l'écrase, c'est pour atteindre la matrice en deçà, où la vie conserve une extensibilité que la raison commune, pétrie de normes et de principes destinés à maintenir l'ordre des choses, ne peut pas admettre sans se discréditer. En convergeant vers l'affirmation d'une surréalité, l'art poétique de Giguère instaure d'office une dualité antagonique, en ce sens que le surréel ne peut déployer son ironie sans faire écho au réel, c'est-à-dire sans tenir

⁶⁹ Antoine Boisclair, *L'école du regard*, op. cit., p. 203.

compte de l'horizon de références sur lequel s'ouvre la vision courante du monde. L'efficacité de l'ironie dépend alors de la « netteté de l'écho⁷⁰ », en sorte que l'univers poétique de Giguère demeure malgré tout solidaire de la réalité par l'effet des mentions qui nous y renvoient. L'amplitude de l'écart creusé par l'imaginaire fait varier l'intensité des échos, cependant que l'étrangeté des correspondances incite toujours à formuler de nouvelles appréciations sur l'authenticité des phénomènes tangibles et des conceptions objectives à l'origine de ce qu'on nomme, dans son sens terre à terre, la vie.

Chez Giguère, la bizarrerie ne doit donc pas être perçue comme le fruit d'un usage gratuit et frivole de l'imagination. Le pari du poète est double. La bizarrerie répond premièrement au désir d'émancipation du poète en opérant des brèches dans cette « vie [...] devenue opaque » (*MAF*, 43), inhospitalière, où l'homme donne irrémédiablement contre l'échec. Ainsi les irrégularités de la fantaisie poétique formeraient des fissures par où échapper à la « défaite », ce que suggèrent ces vers de « La vie dévisagée », non sans rappeler encore une fois le travail ironique de Saint-Denys Garneau : « la vie face aux murs prend figure de défaite / s'il n'y a dans quelque fissure l'apparence d'un espoir » (*AP*, 29). Deuxièmement, et en conséquence, la bizarrerie donnerait à voir ce que les apparences cachent, anticipant sur une vérité qui est autre, plus nue et plus précise. L'usage de l'insolite et du bizarre manifeste la volonté de découvrir et d'exprimer la matière *a priori* impénétrable de l'expérience quotidienne, d'où l'importance de la transmutation des réalités dans la poésie de Giguère. C'est pourquoi l'ironie est soutenue par l'omniprésence du fantastique, « genre où un “invisible” ou un “secret” travaille toujours plus ou moins

⁷⁰ Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *art. cit.*, p. 412.

le réel, genre de tous les dédoublements, genre de l'interprétation problématique qui doit obligatoirement se terminer sur une hésitation, sur une ambivalence⁷¹ », rappelle Hamon.

Le projet de « Vivre mieux » s'articule en somme à celui de concevoir et de dire autrement les choses pour questionner le rapport entre l'aliénation et la raison : « Ces petites phrases aident à vivre », notait l'épistolier des *Lettres à l'évadé*. À Jean-Marcel Duciaume, Giguère expliquait ainsi avec plus de transparence :

Le fait que la réalité m'a toujours été plus pénible à vivre transparait dans mes poèmes, surtout ceux du début. C'est peut-être là qu'on pourrait voir le reflet d'une enfance, d'une jeunesse difficiles. On dit souvent que mes poèmes sont noirs. Ils le sont effectivement[,] mais ils ne sont jamais sans lueur. Il y a toujours une volonté d'espoir, un désir que tout cela change d'éclairage⁷².

Le mot « reflet » n'est pas fortuit. Il désigne précisément la métamorphose que Giguère fait subir à son expérience du monde pour arriver à la faire mieux sentir et comprendre ; transformation qui a lieu sous l'enseigne d'une conscience critique dont le rendement repose sur sa souplesse fabulatrice.

Mirror (1950-1951) constitue à cet égard un exemple éloquent. Cette fable poétique, qui prend pour titre le nom du personnage dont elle raconte les tribulations, sous-entend d'emblée qu'elle est tributaire d'une duplication comparable à celle que produit un miroir, mais où, une fois celui-ci traversé comme l'exécute en rêve la petite Alice de Lewis Carroll, l'inversion joue à la faveur d'un remaniement des hiérarchies naturelles, si bien que là où régnaient l'objectif, le commun et le sérieux, désormais dominant l'arbitraire, le singulier et la folie. Or qui dit domination sous-entend nécessairement une relation, car il n'est pas question d'anéantir toute

⁷¹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, op. cit., p. 57.

⁷² Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », art. cit., p. 14.

forme de familiarité entre le monde de Miror et le nôtre. Les échos ironiques de la fable insistent de ce fait sur le décalage entre ce qui est coutumier et ce qui ne l'est pas. Le récit oscille constamment entre les deux, de sorte que la surprise ne fourvoie jamais totalement le lecteur, mais elle l'invite à mesurer la distance que l'imagination du poète lui fait franchir, laissant ainsi œuvrer les contrastes au profit d'un sentiment d'anomalie bouffonne. Le monde « change d'éclairage », mais de façon drastique, il faut en convenir :

Étrange Miror...

Comme cette habitude qu'il avait de regarder dans la tête de son voisin... Quand quelqu'un s'approchait trop près de lui, Miror aussitôt lui prenait la tête, la scalpait et regardait un moment comment cela se passe à l'intérieur; sa curiosité repue, il replaçait gentiment le couvercle, le tout sans que l'autre en ait connaissance, en un clin d'œil. (*MAF*, 31)

Déjà, la remarque initiale confond un peu et porte à sourire, puisque qualifier Miror d'étrange tient du pléonasme, lui qui « vu de dos, [a] l'aspect d'une noble chaîne de montagnes ; vu de face, [est] une forêt défrichée » ; qui est « aussi [bien] une porte battante » (*MAF*, 25). La réitération de cette évidence montre néanmoins la ruse narrative qui consiste à rester détaché, analyste, comme si l'extrême dissidence du personnage à l'égard du normatif allait en réalité de soi. Miror décalotte son voisin tout bonnement, « histoire de voir », sans que cette chirurgie impromptue ne donne lieu aux complications normales en de telles circonstances. Cela vous étonne ? Pourtant, dans le monde de Miror, on scalpe une personne « en un clin d'œil », sans qu'il n'y ait de souffrances, sans même que l'autre s'en aperçoive. Voilà ce que l'impassibilité narrative contribue à nous faire admettre subtilement. Giguère profite d'un des principaux passe-droits du conte, cette « manière de donner le surnaturel

comme naturel⁷³ », pour étayer le jeu d'inversion qui suscite la lecture ironique. En cela, son travail doit être rapproché de celui de Loranger, qui tire aussi parti des ambiguïtés logiques admises dans le discours du conteur pour brouiller un peu les lignes d'un univers bien connu.

En traitant l'incohérence comme une simple expression du bon sens, une incoercible absurdité s'ébauche dans la dissonance suscitée, cependant que l'étrange humanité de Miror contribue au rayonnement d'une mystique ricieuse qui écarte les ardeurs négatives⁷⁴. Partant, c'est avec une certaine gaieté de cœur que le personnage de Giguère tente de prendre demeure en ce « lieu qui, chaque jour, [voit] sa tête rouler sur la braise [...], ce lieu sacré et maudit [...] que l'on appelle encore aujourd'hui La Terre. » (*MAF*, 26) Le lecteur est appelé lui aussi à rire en suivant les aventures rocambolesques de Miror, surtout que leur invraisemblance s'enracine dans le terreau des vérités admises par le commun des mortels, lesquelles sont fréquemment homologuées par les poncifs du langage. C'est pourquoi Giguère puise largement dans le registre des expressions toutes faites pour amorcer la conversion ironique de la réalité. Un tel recours permet une fois de plus de reconnaître le rôle joué par la mention dans la construction de l'ironie. Sans l'assimiler explicitement à l'ironie, Michel Van Schendel a tout de même saisi la fonction de l'écho :

Pour assurer la cohésion de sa vision poétique et du monde dans lequel nous vivons, Giguère éclaire celui-ci par la rectitude morale de sa fantaisie personnelle. À cette fin, il recourt à une technique bien antérieure à la publication de *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*.

⁷³ Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, op. cit., p. 222.

⁷⁴ Ceci nous renvoie à la première remarque de Bergson dans *Le rire* : « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, ce n'est pas le morceau de feutre ou de paille, c'est la forme que des hommes lui ont donnée, c'est le caprice humain dont il a pris le moule. » (Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France [Quadrige], 2007 [1940], p. 2-3.)

Cette technique ne lui est sans doute pas particulière, mais il en fait un usage très personnel : celui de prendre au pied de la lettre les images très belles qu'offre le langage courant⁷⁵.

Prononcé initialement en 1957 lors d'une chronique radiophonique, le commentaire de Van Schendel insiste sur l'appartenance de la poésie de Giguère à « la réalité de ce pays⁷⁶ » pour réfuter de possibles allégations voulant que sa tangente surréelle la coupe du monde. Si la récupération des clichés préserve une cohésion indubitable, le but premier de Giguère se situe toutefois dans la création d'un écart ironique, au sens où l'image figée se renouvelle dans sa soudaine erreur d'expression, créant un dépaysement d'une telle extravagance que la logique aberrante à la source du langage est dévoilée par l'effort de littéralité du poème.

Au fond, Giguère remet au jour un écart que l'usage a fini par refermer au point d'en masquer la suture. Si l'on se rapporte à Paul Ricœur, il s'agit d'un travail anti-métaphorique dans la mesure où la réalité redécrite par l'image est contrecarrée : « C'est que la métaphore n'est pas l'écart lui-même, mais la réduction de l'écart. Il n'y a écart que si l'on prend les mots en leur sens littéral⁷⁷. » Ricœur avance donc que la métaphore fait admettre un nouveau sens, un nouvel état des choses afin de contrer « la menace de destruction que représente l'impertinence sémantique⁷⁸. » En rétablissant la tension primitive de l'image, Giguère libère cette impertinence latente, dévoilant la part d'inadmissible sur laquelle s'appuient les visions les plus banales du monde ; et qui passent de ce fait pour les mieux éprouvées.

⁷⁵ Michel Van Schendel, « Roland Giguère. Poésie et précision », dans *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1993, p. 103.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1975, p. 195.

⁷⁸ *Ibid.*

Pour revenir à l'idée d'ancrage de Van Schendel, on conviendra que cette mise en œuvre séditeuse des lieux communs prouve que Giguère ne désire pas vraiment s'expatrier de l'horizon commun tracé par le langage — après tout, *Miror* habite « ce lieu sacré et maudit » qui se nomme « La Terre ». Il cherche plutôt à puiser à même la folie enclose dans la réalité ; source non pas tarie, mais obstruée par certaines images qu'il suffit de démantibuler pour qu'elle jaillisse. Une fois l'unité de la métaphore brisée, la disjonction est accentuée par une sorte de variation narrative sur le thème de l'image, de sorte que la contraction du trope est remplacée par l'extension de la « prose-à-fables⁷⁹ », pour reprendre les mots de Marcotte.

Le vingt-quatrième fragment de *Miror* obtient ainsi d'un adage fort connu son impulsion narrative, soit « apporter de l'eau au moulin (de quelqu'un) ». Giguère prend bien entendu plaisir à en faire dériver complètement le sens :

Il faut de l'eau aux moulins. *Miror*, comme chacun de nous, avait son petit moulin. L'eau vint à manquer. Le moulin de *Miror* se mit à dépérir, il pâlisait, chaque jour le trouvait plus faible, lentement il s'en allait. *Miror* partit comme un fou courant en tous sens et criant : « De l'eau ! De l'eau ! De l'eau ! », comme quelqu'un qui va mourir de soif, comme un homme qui se noie... De l'eau, personne n'en avait.

Quand *Miror* revint, son petit moulin n'était plus, il n'y avait sur le plancher que quelques débris d'une aile décharnée. (*MAF*, 34)

Grâce à un syllogisme digne du raisonnement d'un pataphysicien, le moulin est assimilé à un petit animal, qui pourrait être en l'occurrence un oiseau, étant donné l'association motivée par les ailes du moulin. L'expression ne désigne plus la nécessité d'avoir de bons arguments pour faire valoir ses idées ou de plus amples moyens pour mener à son terme un projet. Le moulin, c'est un être fragile qui nous tient

⁷⁹ Gilles Marcotte, « Préface », dans Roland Giguère, *La main au feu*, Montréal, Typo (Poésie), 1987, p. 11.

compagnie et qui dépend de nos soins. L'eau lui est littéralement vitale. La relation avec le moulin donne ainsi lieu à une affectivité sincère dans les paramètres de la fable, d'où la panique compréhensible de Miror face à l'agonie de son compagnon. Ceci n'empêche pas que le récit attise le rire, car l'émotion est neutralisée par l'atmosphère farfelue de façon générale, mais aussi par la pointe d'ironie plus spécifique de l'appel à l'aide, comparé à celui d'un « homme qui se noie » — un tel homme, d'une part, ne peut pas crier, et s'il le pouvait d'autre part, il ne demanderait certainement pas à boire.

Ce rire, au-delà du revers qui le suscite, porte la révolte poétique à son degré de connivence, ce qui dénote peut-être l'aspect plus spontanément politique de la poésie de Giguère, au sens où « le rire cache une arrière pensée d'entente, [...] de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires⁸⁰ », écrit Bergson. Il est cependant difficile de définir le sens précis que prend ici la sollicitation du rire, car l'ironie qui lui est sous-jacente laisse rarement deviner ses intentions sans que ne subsistent quelques ambiguïtés. L'allégorie est d'une telle élasticité chez Giguère que l'ironisé peut toujours se confondre avec de multiples cibles à la fois (personnage, situation, idée), d'où son caractère suspensif. Celui-ci serait en outre renforcé par la parenté déjà évoquée avec le genre fantastique, « qui joue », dit Hamon, « sur les démissions et les hésitations de la conscience critique, celle des personnages comme celle du lecteur qui ne doit pas pouvoir “conclure”⁸¹. » Un passage des *Lettres à l'évadé* traduit de manière éloquente cette indécision et la désorientation qui s'ensuit :

On habite ici, on rêve d'être ailleurs, on croit vivre là, on part en voyage, on revient, on ne part plus, on n'a jamais bougé d'ici, on reste, on n'est plus d'ici, on est parti, on est là... Mais à la fin, où sommes-nous ? Et

⁸⁰ Henri Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 5.

⁸¹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 59.

vous, où êtes-vous en ce moment ? Oui, je sais, vous me l'avez déjà dit : quelque part... (*MAF*, 43)

Approchant le dialogue socratique aux sources de l'ironie, cet extrait, où la problématique du lieu est éminente, permet en outre de pressentir les accents moqueurs que le recueil *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault fera entendre, notamment grâce à la maïeutique de son poète-clochard.

L'ironie poétique de Giguère trouve donc moins son point focal dans la visée stricte de l'énonciation que dans l'ébauche d'une manière d'envisager le monde. Par l'humour et l'insolite qu'elle s'adjoit, l'ironie sert essentiellement à dédramatiser un rapport « pénible » à la réalité, pour reprendre le mot de Giguère. De là le fait, souligné par Marcotte, que « [l]e malheur [...] chez lui ne se dissocie jamais de la merveille ; s'il est vécu pleinement, s'il est dit surtout, écrit, imaginé, il ne pourra pas ne pas devenir son contraire⁸². » C'est sous cet angle que l'ironie participe activement au projet de « Vivre mieux », en transmuant l'affect souffrant et orgueilleux en une conscience indifférente, détachée de ses propres revers, ce qui évite le redoublement inutile de la désolation dans le poème. À cet égard, il peut être à propos d'établir un parallèle avec Kafka, celui de *La métamorphose*, surtout si l'on garde en mémoire *Mirror* et les *Lettres à l'évadé*, où l'on retrouve cette atmosphère carcérale dépouillée des lourdeurs pathétiques du vécu grâce à l'ironie que le fantastique foment. Le monde oppressant se trouve exprimé avec une verve et une imagination déliées, qui rappellent qu'une certaine liberté ne saurait ployer sous les exigences pourtant réelles et vives d'un enfermement qui tient à la fois d'une situation du monde et dans le monde. Ainsi, dans l'univers macabre des *Lettres à l'évadé*, la folie suicidaire contribue

⁸² Gilles Marcotte, « Préface », *art. cit.*, p. 14.

à étoffer de manière un peu obscène le loisir des pêcheurs qui récupèrent les cadavres sous le pont d'où les individus se jettent :

Un jour je demandai à l'un de ces pêcheurs s'il aimait vraiment la pêche et pourquoi. Voici ce qu'il m'a répondu :

« Mais j'aime la pêche à en mourir, moi, monsieur, parce qu'on ne sait jamais ce que l'on va prendre ou, s'il s'agit d'un noyé, QUI l'on va prendre. Parfois c'est un frère, un parent éloigné, sa maîtresse, un étranger... Voyez-vous, monsieur, moi, ce qui m'intéresse, c'est l'imprévu ; je peux ainsi passer des jours et des nuits à pêcher, on finit toujours par SORTIR quelque chose... ou quelqu'un ». Et il appuya sur le mot *sortir* d'une façon pour le moins inquiétante. (MAF, 43)

La logique aberrante qui sous-tend cet univers procède d'une vision sombre du monde ; or elle l'exprime d'autant mieux qu'elle lui échappe en même temps. L'ironie, en ce sens, permet de faire face à la réalité, non pas en forçant le sujet à s'y résigner⁸³, mais en trouvant au contraire un angle qui aide la conscience à en sortir.

Ce relâchement ajoute à l'esprit frondeur une touche narquoise qui atténue les réalités les plus affligeantes, aidant ainsi à se désabuser des fatalités qui pèsent sur l'homme. Ici encore, Giguère trouve souvent les instruments nécessaires à sa plaisanterie dans l'arsenal des idées et des usages figés, poussant à leur limite les failles qu'*a priori* on ne voit pas dans les expressions communes. C'est ainsi que dans le dernier fragment de *Mirror*, qui convoque logiquement la mort, le personnage de Giguère sera contre toute attente soustrait à cette fatalité : « Au cours d'une promenade en forêt, Mirror perdit la vie. Il se mit aussitôt à chercher avec affolement la vie qu'il venait si bêtement de perdre, par simple distraction. » (MAF, 38) La réification de la vie, qui peut se perdre aussi « bêtement » et provisoirement qu'un objet quelconque, forme l'ultime déduction de l'expression « perdre la vie », laquelle,

⁸³ Au sujet de la révolte de Giguère, Jacques Brault parle du « refus de la résignation ». Voir « L'imagier », *art. cit.*, p. 147.

par euphémisme, passe la mort sous silence. La formule étant encore prise au pied de la lettre, *Miror* perd la vie, mais ne meurt pas pour autant. Cette situation absurde donne lieu à des lamentations parodiques, certes, mais empreintes du désir vaillant d'exister, Giguère s'exprimant ici à travers *Miror* comme par la voix d'un alter ego :

« “Moi qui l'aimais tant, criait-il. Elle me faisait souvent du mal mais je m'y étais habitué, nous avions si longtemps vécu ensemble... Nous avions nos habitudes tous les deux, nos petites habitudes de vie... Ma petite chienne de vie qui faisait la belle, la voilà partie, perdue, comme ça, pour rien du tout... Je l'ai perdue bêtement, sans y penser, comme on perd une vieille dent ou une clef rouillée... je ne sais plus quoi... Je ne sais plus ce que je ferai sans elle maintenant... seul... je ne sais plus... je ne sais plus...” » (*MAF*, 38)

Nul doute que le désœuvrement de *Miror* est grand. À tel point qu'après avoir déploré ainsi la perte de sa vie, il finit par perdre la tête. Sans vie, sans tête : voilà comment *Miror* s'achève, mais l'effet de boucle causé par le doublement de la perte réaffirme la valeur ironique du récit. Il est difficile de voir dans cette chute une véritable défaite ou déchéance. Soit la perte de la tête n'a pas plus de répercussions que celle de la vie, laissant intacte la capacité de raisonner de *Miror* ; soit elle le confie durablement à la folie, cependant qu'il y a chez Giguère un intérêt certain à être fou⁸⁴. L'ironie conduit vers ce suspense et ce questionnement où s'ébauche, dans une intimité continuellement mise à l'épreuve par le vide, le sentiment de la « liberté conquise » — le désœuvrement, la vacance, le vide où se trouve *Miror* à la fin de la fable figure cette libération à l'endroit des conventions du monde et du langage.

Accoudé « à la dernière barrière de l'être », est-ce ce désœuvrement que Giguère contemple ? Il ne serait pas le premier, puisque Loranger et Saint-Denys

⁸⁴ Giguère confiait encore à Duciaume qui l'interrogeait sur la folie : « Parce que je pense que tous les grands artistes sont fous, au sens ancien et dépassé de la folie, c'est-à-dire anormaux par rapport à ce que les gens pensent, voient et absorbent. Les artistes, eux, apportent une vision absolument folle. La folie en ce sens est, pour moi, vitale. » (Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème », *art. cit.*, p. 15.)

Garneau en ont aussi pris connaissance à leur façon, comme l'indiquent « Le passeur » et, notamment, « Le mauvais pauvre ». Non plus que ses deux prédécesseurs, Giguère ne se laisse décourager par les accommodements qu'une condition aussi précaire demande. La riposte ironique de la poésie marque la détermination d'une conscience menée à ses derniers retranchements, non moins résolue de ne pas céder au désespoir et qui préfère croire qu'en ce monde l'homme peut toujours sourire à l'absurde ; s'en faire une raison (ou une déraison). Comme Jacques Brault y parvient de manière exemplaire.

CHAPITRE V

**JACQUES BRAULT
LE SOURIRE DU POÈME**

Ce qui naît du parjure

L'ironie joue un rôle crucial dans la poétique de Jacques Brault. Elle interfère avec plusieurs de ses grands axes : le souci de la prose qui désacralise le poème en abaissant son registre et en jouant sur les dissonances polyphoniques¹ ; l'« intersubjectivité² » dont un des signes est la présence du lecteur ; la coexistence des contraires³ qui engendre une vision paradoxale du monde. Mais plus fondamentalement encore, l'ironie serait intimement unie à la poésie telle que Brault se la représente :

La poésie de l'existence, accessible à tous les humains, la poésie fondatrice de chaque poème, elle se gagne sur notre raison d'être, sur notre dernière sécurité. Elle rompt le lien qui unit la cause et l'effet (ou ce que nous prenons pour tels), elle brouille les calculs et les prévisions, elle pratique l'espérance comme un risque à courir, une espérance vide et qui paradoxalement se nourrit de scepticisme⁴.

¹ Voir Jacques Paquin, « La prose dans le poème », dans *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1997, p. 173-220.

² François Dumont, « Les voix de personne. *Poèmes des quatre côtés* de Jacques Brault », dans *Le poème en recueil*, Québec, Nota bene, 2010, p. 58. La thèse d'Évelyne Gagnon insiste aussi sur « la valeur intersubjective de l'expérience poétique » chez Brault, qui est notamment reflétée par la démultiplication de l'instance lyrique. Voir Évelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 64-70.

³ Voir Jacques Paquin, « Être, une contradiction », dans *L'écriture de Jacques Brault, op. cit.*, p. 7-43.

⁴ Jacques Brault, « L'ange boiteux », dans *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1991, p. 86.

Si la poésie s'obtient en mettant le sens de notre existence en jeu, en brisant la chaîne des explications logiques qui nous rassurent, on voit en quoi elle se mêle à l'ironie en tant qu'art de la contradiction et discipline de l'absurde.

Aiguillé par Brault lui-même, on remarquera que le scepticisme oriente sans arrêt son activité d'écrivain. La poésie, mais aussi bien tout langage, n'échappe pas au processus de mise en doute. Partant, Brault affiche depuis les années soixante d'importantes réticences à l'endroit de l'éloquence, qu'il tient responsable d'une perte de contact entre les mots et la réalité qu'ils sont tenus d'exprimer. Voilà pourquoi il « appelle *éloquence* tout langage mythique » ; le mythe désignant ici une vue de l'esprit trompeuse en ce qu'elle « n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause⁵ », spécifie Brault à partir de Valéry. C'est, il n'y a là aucune surprise, pour éviter ce divorce entre les mots et les choses que Brault refuse de sortir la poésie du giron des « choses simples et bien sues » (*P*, 117), qui sont le seuil entre l'échéance et le début d'une habitation sereine du monde, selon ce que proposait déjà Loranger dans « Le retour de l'enfant Prodigue ». Or comme il est indiqué dans les « Notes sur un faux dilemme », la menace de l'enflure verbale qui pèse sur la poésie force à employer les mots avec une précaution doublée de méfiance. L'idée que la parole s'exerce au péril de dérapages rhétoriques et oratoires aura certainement contribué à faire du silence une utopie qui, paradoxalement, alimente chez Brault la fantaisie, voire la folie de parler — folie au sens d'un affranchissement.

Dès le recueil *Mémoire* (1965), le rapport au silence transforme la poésie en un pari déchirant, puisqu'elle procède en partie d'une trahison :

⁵ Jacques Brault, « Notes sur un faux dilemme », dans *Chemin faisant*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1994, p. 73. Le deuxième segment cité provient de la note ajoutée par Brault dans la marge du texte

J'avais dessein de me taire aux jours que la détresse est le pain de mon
pays
Et voici que sans crier gare je romps le pacte et montent les paroles
Ô cette romance n'est pas de misère qui par son bonheur fou de voleter
Entre les bannières du soir et les chiffons d'espoir
Trahit notre haine (*M*, 57)

On pourrait d'abord croire que le pacte de Brault relaye « [l]e choix de Miron pour le silence, à la fin des années cinquante », au même titre que « les positions d'Aquin [...] et de Chamberland, entre 1963 et 1965⁶ ». Ce retranchement dans le mutisme devait notamment constituer un geste de solidarité envers la communauté humiliée, petit peuple d'ouvriers que reflète, chez Brault, la figure d'un père « seul et misérable à la vue des gens » (*M*, 77). Or un tel silence n'a rien de plénier, ce n'est pas à lui que la poésie de Brault s'attache véritablement. Il correspond plutôt ici à une blessure quasi congénitale qui annule l'homme de l'intérieur, qui lui fait « chut » à travers l'amertume, la honte et l'abattement d'exister. Même un silence probe et empathique ne peut racheter ou même soutenir ce silence qui est une avanie.

En ce sens, la rupture du pacte s'achève presque naturellement dans son pardon, comme on pardonne à l'enfant qui, ne pouvant s'arrêter à leur importance — il l'ignore —, « vous arrange les mots comme si c'étaient de simples chansons » (*Œ*, 11). Dans le prolongement de Loranger, Garneau et Giguère, la recherche du plaisir participe également à la synergie du poème chez Brault, même si à l'instar de Garneau surtout, ce plaisir est compensé par des sensations plus ambiguës, dont celles de la faute et du ratage. Aussi, la résilience de Brault, inséparable de l'ironie, peut être exprimée par la locution « prendre son plaisir où l'on peut », ce qui donne lieu à d'admirables balancements, d'étonnantes transmutations

⁶ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1999 [1988], p. 15.

grâce à quoi le chagrin passe des mains de la mélancolie à celles d'une joie frêle,
certes, mais qui déleste :

c'était il y a mille ans douleur
mal endormie vieilles plissures
d'un ciel fatigué maintenant
le vent froid me chevauche les épaules
et je pousse un soupir où grelotte un rire léger (MF, 341)

En lisant le dernier vers, l'étrange roucoulement de la mort sous le rire de Saint-Denys Garneau nous revient en tête, sauf que le grelot figure ici le rire du oui et du non qui « tue la douleur [et] dissout la rage », selon Dominique Noguez, ouvrant passage à « la transformation des noirceurs de l'adversité en la lumière d'un plaisir. Et d'un plaisir communicatif⁷. » La poésie de Brault, aussi sombre puisse-t-elle être à ses heures, cherche à rapprocher de cette joie imprévisible, qui dit tout le prix d'une conscience capable de s'éblouir de son malheur et de son ennui, alors qu'elle s'éveille à leur gravité anodine.

À l'appel du silence répondent donc la tentation et le plaisir de parler. Comme le suggère le jaillissement de la « romance » — un peu ironisée par la désinence du verbe voler —, c'est une force irrépressible qui fait céder la volonté de retenir les mots. À cet égard, le vœu de silence prononcé par Brault dans *Mémoire* est en étroite corrélation avec celui du clochard d'*Il n'y a plus de chemin* (1990). Arrivé au bout de la route comme au terme de lui-même, poussé dirait-on par une fatigue existentielle semblable à celle que le professeur d'*Agonie* (1985) thématise, le clochard confie : « Je m'étais promis, quand ça arriverait, de me taire. Voilà, c'est arrivé ; je ne me tais pas. » (IPC, 359) Suivant la pente bouffonne où s'engage ce recueil (nous y reviendrons), la parole du clochard mime une incontinence verbale qui invite

⁷ Dominique Noguez, *L'homme de l'humour*, Paris, Gallimard (L'infini), 2004, p. 61.

constamment le lecteur sinon à rire, du moins à sourire, puisqu'elle tourne au ridicule le besoin de parler en dépit du fait que la matière manque : « Tout ça est banal. Rien à dire. Rien à faire. Rien à être. Pourquoi en parler ? » (*IPC*, 379) Le recueil met ainsi en pratique la ruse enseignée par un exergue de Beckett dans *La poésie ce matin* (1971), à savoir que « *le seul moyen de parler de rien est d'en parler comme de quelque chose* » (*PM*, 122). Ce renversement à saveur ironique est typique de la « négativité dynamique⁸ » qui, comme le montre Évelyne Gagnon dans sa thèse, relance continuellement l'énonciation dans la poésie de Brault. En sorte que l'ironie, au lieu de rabattre l'inventivité poétique, se trouve à l'enrichir d'une lucidité joueuse, qui invite le poète et le lecteur au désintéressement sans jamais les dissuader de courir le risque de l'espérance sceptique fondamentale à la poésie.

Au même titre que chez Louis-René des Forêts, avec qui Brault partage une vision tragi-comique de l'homme, notamment en ce qui a trait à sa relation aux mots, le vœu de se taire rend le langage problématique dans la mesure où, comme l'indique Pascal Quignard, il est l'« [o]bjet du sacrifice, et matière même de la profanation⁹. » Le respect du silence dépend de l'action appelée par la parole performative, la promesse de ne plus ouvrir la bouche ; or tout bascule et se renverse par la profération d'autres paroles, comme si le langage jouait irrésistiblement contre lui-même, ruinant ce qu'il projetait de défendre. Quignard voit justement dans ce retournement l'indice d'une « extrême ironie » qui « rappelle à la mémoire les gestes désordonnés et incompréhensibles qui concluent soudain les jeux des très petits

⁸ Évelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique*, op. cit., p. 38-44.

⁹ Pascal Quignard, *Le vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Galilée (Lignes fictives), 2005, p. 33.

enfants, sous forme d'un saccage abrupt¹⁰ ». Dans *Il n'y a plus de chemin*, cependant, le parjure répond surtout d'une liberté pleine de désabusement, comme si plus rien ne pouvait atteindre le clochard pour qui la destruction est autant un acte retourné contre lui qu'une condition morale douloureuse, ce que laisse entendre le double sens ironique du verbe détresser : « Non, plus de chemin. Plus de sens. Je détresse des fils nattés. [...] Petites choses de la vie, pauvresses inanimées, je ne vous oublie pas ; je détresse. » (*IPC*, 388) Par l'entremise de son personnage, Brault insiste ainsi sur la relation asymétrique, dont il s'étonne et s'amuse le premier, entre l'être et les mots, à savoir que la déflation du premier engendre l'inflation des seconds. Du coup, l'aspect mécanique, disons de l'ordre d'un automatisme à caractère défensif, que revêt la parole joue en faveur d'une tonalité bouffonne. Le rien et le nulle part qui logiquement amèneraient au silence se trouvent ici responsables d'un malaise que le clochard, soucieux de le dissiper, tараude en parlant, non sans faire preuve d'une gaucherie expressive qui reflète quant à elle, par l'effet du pivot ironique, une inhabileté existentielle décrite par un mouvement de « bascule dans le médiocre, la commune mesure¹¹ », pour reprendre les mots de Lucie Bourassa.

On reconnaîtra dans la pulsion langagière du clochard face au vide une manière de plaisanter sur la propension au bavardage, toute bête et banale, mais qui rappelle combien face au silence, *a fortiori* celui qui figure la mort, la fascination cède naturellement à la peur d'avoir à s'y soumettre. Sur ce point, Brault et des Forêts s'accordent de nouveau. N'importe quelle parole qui surgit alors de la bouche paraît en excès, malgré qu'on soit tenu de parler sans relâche, comme l'indique le premier

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ Lucie Bourassa, « Poésie, narration et sens de la vie. À propos d'*Il n'y a plus de chemin*, de Jacques Brault », *Études françaises*, vol. XXXIX, n° 3 (2003), p. 86.

fragment de *Pas à pas jusqu'au dernier*, où l'opiniâtreté verbale décrite par des Forêts renvoie à la figure de l'infatigable poète errant mise en valeur par Brault : « Dire et redire encore, redire autant de fois que la redite s'impose, tel est notre devoir qui use le meilleur de nos forces et ne prendra fin qu'avec elles¹². » Cette implacable répétition dont le poète est prisonnier, qui tourne au comique dans *Il n'y a plus de chemin* en raison du « caractère théâtral, voire cabotin, du discours¹³ », Brault en a conscience depuis longtemps. En lisant la « Louange » qui termine *Mémoire*, on trouve : « non je n'aurai jamais fini de pousser mes mots devant moi jusqu'à vous » (*M*, 109). Le geste inlassable, digne de Sisyphe, témoigne bien de l'absurdité d'une parole incapable de se réaliser pleinement, sans emprise sur la vie qu'elle convoque : « Voilà tout est dit et rien ne commence » (*M*, 56). Ceci nous ramène à l'« art de la déception ou de l'inaccomplissement¹⁴ » évoqué par Yvon Rivard et qui dévoile une connivence certaine entre Brault et le romantisme allemand, ce que précise pour nous Ernst Behler : « La poésie moderne ou romantique [...] est dans un état de devenir permanent — Schlegel ajoute à son propos : “Et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir.”¹⁵ » Or pour éviter de se méprendre, il faut ajouter qu'en ce qui concerne Brault, ce mouvement régénérateur ne dit pas le progrès infini de la poésie, mais sa valeur d'esquisse : dire et redire comme le dessinateur multiplie les traits de manière furtive et quelque peu chaotique, *inachevant* sans cesse le dessin qui laisse pourtant surgir, à travers l'accumulation des

¹² Louis-René des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 7.

¹³ Lucie Bourassa, « Du clochard à l'histrien : figures du sujet dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », dans Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam — New York, Rodopi (Faux titre), 2006, p. 36.

¹⁴ Yvon Rivard, « Jacques Brault : poésie inaccomplie, maison ouverte », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2006, p. 96.

¹⁵ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris, Presses universitaires de France (Littératures européennes), 1997, p. 79.

lignes, des formes et des figures qui dérangent soudainement le désordre des tracés : petites épiphanies par quoi la poésie se fait connaître sans jamais se définir.

Double présence

Le travail de l'esquisse, dont l'industrie tient à ses imperfections constantes et légères, ainsi que le sentiment du parjure mis au jour au fil de l'œuvre¹⁶ illustrent la vulnérabilité du poème, souvent gêné par le grondement sourd d'une mauvaise conscience. Sa mission consiste à rendre la note juste de la poésie avec les approximations d'un langage utilisé « par manque de silence — par manquements au silence. » (*PQC*, 52) Ainsi mise à l'épreuve, l'œuvre poétique de Brault joue tant bien que mal de cette infortune grâce à l'autoréflexivité, d'où l'effet répandu dans les recueils d'une double présence de l'auteur, typique de l'ironie romantique qui repose sur l'alternance entre les positions du créateur et du critique.

On peut d'emblée percevoir la contribution de cette ironie dans le rapport que la prose et le vers développent au sein de plusieurs recueils. Jacques Paquin a déjà suggéré que la prose intervient à titre de « commentaire », soit de « métalangage auquel le locuteur a recours pour situer son texte ou pour expliciter un aspect de sa pensée¹⁷. » Pierre Schoentjes précise en outre qu'un tel balancement entre « action et commentaire¹⁸ » forme une des clés de l'ironie romantique, soit la parabase. Sans faire référence à ce procédé, Paquin donne l'exemple de *L'en dessous l'admirable* (1975)

¹⁶ « Une poétique en miettes » nous rappelle que la trahison du silence figure au cœur de l'art poétique de Brault : « J'écris donc dans le but de renouer un fil cassé, de retrouver la force et la douceur de certains mots, de certains silences — trahis. » (*TFP*, 86)

¹⁷ Jacques Paquin, *L'écriture de Jacques Brault*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁸ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2001, p. 109.

où en plein milieu du recueil, le lecteur est invité à faire une « Halte » durant laquelle le ton change. Le discours devient réflexif et explicatif, sans toutefois qu'il y ait de rupture nette : les fragments en prose débutent par des points de suspension qui marquent à la fois l'interruption et le prolongement des premiers poèmes, certains en vers, d'autres en prose. Ainsi s'amorce un commentaire qui retrace l'origine d'un projet d'écriture : « ... *quelques feuilles d'un cahier où par des mouvements d'écriture j'essayais (pendant quel hiver ?) d'ouvrir un passage, de ce fragment d'Hölderlin [...] à ce fragment de Lao-Tseu* » (EA, 239) ; pour ensuite élargir la perspective et définir une manière de « passage » permettant à la poésie de se faire :

... fragments d'un texte (ou extraits d'un fragment) qui disent mieux (sans précaution) qu'une auto-analyse ce qu'est pour moi l'inutilité de l'écriture fonctionnelle, prosaïque ou pro domo : un choix, sans cesse renouvelé (toujours imprévisible), de ne pas « réussir sa vie » selon la définition des pouvoirs et des contre-pouvoirs. Et tout le reste ne signifie rigoureusement rien. Car si les mots, tous les mots, appartiennent au premier et au dernier venus, c'est avec et dans le langage le plus suspect, le plus louche, le plus faux (violenté), que nous trouvons le début d'un chemin (étroit) vers la vérité (si simple) en dessous des certitudes établies, et admirable même si elle n'existe pas (pas encore). (EA, 240)

Ce que Brault met en jeu, notamment, c'est la réconciliation de la possession et de la connaissance du monde, dualité introduite dans la culture occidentale par l'idée d'une « scission entre poésie et philosophie, entre parole poétique et parole pensante¹⁹ », dit Agamben, et dont découle l'oubli que « toute poésie authentique vise à la connaissance, de même que toute véritable activité philosophique vise à la joie²⁰. » Les romantiques allemands ont précisément misé sur l'ironie pour essayer de reformuler l'unité de la parole ; ironie qu'ils considèrent comme « une dialectique

¹⁹ Giorgio Agamben, « Avant-propos », dans *Stanzè*, Paris, Éditions Payot et Rivages (Rivages poche, Petite bibliothèque), 1998, p. 10.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

capable de se rapprocher dans un même mouvement du Beau et du Vrai²¹ », explique encore Schoentjes.

Dans l'œuvre de Brault, la dynamique de la prose et du vers n'est pas étrangère à ce projet : le chemin qui va d'Hölderlin à Lao-Tseu, soit du poète au sage, exprime l'ambition d'établir un relais entre la saveur et le savoir²², une voie permettant de passer de l'un à l'autre jusqu'à ce que le mouvement d'alternance parvienne à les confondre. C'est alors, par le concours d'un intervalle déjà prisé par Loranger et Saint-Denys Garneau, que prose et poésie forment « deux mots ; une chose » (*TFP*, 80), pour le dire à la manière de Brault. Dans sa courte progression, la « Halte » de *L'en dessous l'admirable* permet d'apprécier le resserrement de cette alliance puisque du premier au quatrième fragment, le discours gagne en concision et en fulgurance didactique²³. Le quatrième fragment frôle ainsi l'aphorisme, particulièrement propice à l'expression d'un contenu philosophique sans dépasser le trait mémorable de la formule poétique : « ... gagnant l'admirable, la saveur de chaque instant (petite éternité), contre l'en dessous, l'horreur du temps qui nous tue. » (*EA*, 242) Tout le projet du recueil semble contenu dans ces quelques mots, ou plutôt abîmé en eux, car l'aphorisme s'adresse indirectement à nous, dit Georges Perros, il donne l'impression de « tourn[er] autour d'un point sans identité²⁴. » Les autres poèmes cherchent à reproduire le sentiment de ce point où l'horreur du temps croule dans l'instant qui

²¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 102.

²² Retraçant l'origine du mot sagesse, Brault écrit : « Il est intéressant de noter à propos de la vieille *sapience* que le verbe *sapere* a éliminé peu à peu le classique *scire*. Ce dernier verbe se spécialisera dans la science alors que *sapere* se dédoublera en *savoir* et *savourer*, du goût au discernement, il y aura continuité. » (« Sagesse de la poésie », dans *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal [Papiers collés], 1989, p. 224.)

²³ Georges-André Vachon a déjà qualifié *L'en dessous l'admirable* de poème didactique. Voir « Jacques Brault. À la recherche d'un lieu commun », *Études françaises*, vol. XIII, n° 1-2 (1977), p. 181-188.

²⁴ Georges Perros, *Papiers collés*, Gallimard (Le chemin), 1960, p. 16.

dure ; et Brault prendra congé de son lecteur sur ces paroles qui disent la paix fabulée du temps perdu et retrouvé dans son passage, qui serait fuite autant que flânerie :

c'est ainsi qu'on imagine la paix
la très humble citadine qui flaire dans les rues
un air ancien un air de campagne perdue (EA, 261)

L'effet de parabase dans le recueil ne tient pas uniquement à cette « Halte » discursive. L'usage des parenthèses dans les fragments en prose précédemment cités permet aussi d'entendre (et de voir) la double présence de l'auteur. Les parenthèses ouvrent de petits intervalles qui aident à mettre la parole à distance à mesure qu'elle s'énonce. L'effet de l'ironie romantique se trouve par le fait même accentué — Schlegel parle de l'ironie comme d'une « parabase permanente²⁵ ». L'esprit critique accompagne fidèlement la pensée sensible, représentant « à la fois le garde-fou et le veilleur²⁶ » du poème, pour reprendre les mots qu'utilise Frédérique Bernier afin de décrire le lien entre l'essai et la poésie chez Brault. À certains moments, les parenthèses poussent dans les poèmes de *L'en dessous l'admirable* comme des champignons ; autant d'intermissions qui, bien qu'elles soient remplies de mots, prennent part au défi poétique visant à rendre audible l'absence de bruit ou de parole. La dialectique de l'ironie romantique jouerait ainsi à la faveur de l'aspiration au silence évoquée plus tôt, tel que cette remarque de Brault tirée d'« Une poétique en miettes » l'indique :

Les mots m'importent, certes, mais surtout leurs relations, le *phrasé* qui ouvre le vers à sa respiration profonde ; et tout se joue dans de minces intervalles : quelques harmoniques inouïes sur un thème ou une variation mille fois entendus. Et le silence, le silence comme vertige de la parole ; d'où les ruptures dans la continuité du rythme, les passages parfois

²⁵ Friedrich Schlegel cité par Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 109.

²⁶ Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises), 2004, p. 39.

brusques d'un niveau de langue à un autre niveau, et l'emploi des blancs, les rejets en forme de chutes, les reprises, les refrains, les halètements mêmes, bref un petit répertoire de moyens ordonnés à couper le souffle et à la relancer. (*TFP*, 75)

Brault aurait pu inclure dans ce répertoire l'emploi des parenthèses qui brisent la continuité du poème. On précisera en outre que cette pratique digressive n'est pas étrangère à la stratégie mise en œuvre pour réconcilier sens et sensibilité au cœur du poème. La voix distanciée qui perce çà et là au creux des vers tâche d'infléchir leur cours par un travail d'ajout, ainsi que les deux strophes suivantes le prouvent. Les parenthèses y ont tour à tour une valeur spéculative, illustrative et expressive (étonnement) :

Qui est-ce (en moi dirais-je comme un autre
présent) qui est entré par effraction a tout
saccagé plus rien en place et cet autre je
me désespère tant il est de glace dur et grinçant

l'aube est venue elle aussi humectée de doute mais
celui-là n'est pas parti (collé accroché ventousé
aux parois) de l'âme il gruge et fait son chemin
fixe
plus sombre
(l'incroyable éternité) (*EA*, 230)

Ailleurs, l'effet de dédoublement de l'auteur est renforcé par la présence d'un « tu », de sorte que la situation d'énonciation prend l'allure d'un tête-à-tête intérieur. Le poète s'adresse un ordre, il s'interroge sur ce qu'il vient de dire, il influence le travail de sa mémoire et, par conséquent, il divulgue une relation à soi où la conscience critique est surplombante et directive, apportant des corrections qui font zigzaguer le poème :

Si tu crois si tu vois (ouvre les yeux ouvre-les donc)
[...]
ne crie pas ne dis pas (ai-je le cœur à le dire)

qu'on t'a trahi non tu savais bien (rappelle-toi
un matin de mai tu souhaitais en finir) (EA, 232)

Alors que le poète se donne la réplique — le terme renvoie au dialogue, mais il suggère aussi le double et la représentation —, une impression de théâtralité se dégage. Cette mise en scène des scrupules bousculant le processus d'écriture rappelle que chez Brault, le poème fonctionne souvent sur un mode autoréflexif, non pas par désir de repli, mais en réponse à l'ambition d'une « écriture qui chante au plus juste du son et du sens²⁷ ».

De là provient la manie de jauger le travail accompli et d'aspirer à de meilleurs résultats. « Cette fois je serai clair », dit Brault en amorce d'un poème et, prenant de nouveau du recul, il s'avise quelques vers plus loin : « voilà c'est cela oui » (EA, 234). Ce type de remarque qui montre le sujet empirique en train d'écrire découle, comme le dit la résolution affichée d'entrée de jeu, d'une recherche de clarté, de transparence du langage que la tentation du silence pourrait notamment conditionner. « Car j'écris pour arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire²⁸ », concluait Brault dans son essai « Une grammaire du cœur », exposant avec simplicité l'intention complexe dont procède le cours de son œuvre. Frédérique Bernier a souligné la tension paradoxale qui s'ensuit : « C'est parce que le langage est toujours incarné, bruyant et impropre qu'il a pour horizon ce silence impossible et ce vœu d'effacement paradoxal qui [...] tient de la promesse interne à toute écriture, celle d'inscrire l'illisible dans le lisible²⁹. » Ce sont les mêmes lacunes du langage qui, pour être trop bien connues du poète,

²⁷ Jacques Brault, *Dans la nuit du poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011, p. 49.

²⁸ Jacques Brault, « Une grammaire du cœur », dans *Chemin faisant*, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault*, *op. cit.*, p. 93.

motivent le recours à une autre forme de transparence, à savoir celle du geste ironique qui rompt l'illusion du poème.

Cela fait penser de nouveau — nous en avons discuté chez Garneau — à la « main de Pascal » que Valéry disait trop voir en lisant les *Pensées*, déplorant la tendance à « reprendre et empirer la véritable sensation de l'homme, [à] y ajouter des forces recherchées, et [à] vouloir toutefois que l'on prenne son industrie pour son émotion³⁰ ». Or de son côté, Brault montre sa main de plein gré, en toute transparence, comme pour se prémunir des accusations que son lecteur, voire sa propre conscience critique, serait en droit de porter contre lui s'il se livrait ou bien trop aveuglément, ou bien trop présomptueusement aux mots. Il ne prétend pas écrire autrement que par approximations, ce que le motif du chemin, entre autres, symbolise dans son œuvre, introduisant de manière métaphorique les idées de hasard et d'incertitude qui rapprochent la poésie de l'errance. La transparence du geste, ce remuement visible de la main qui écrit, constitue la principale stratégie mise en œuvre par l'ironie romantique, ainsi que le rappelle Behler :

Cette ironie s'exprime pour l'essentiel dans une réflexion critique de l'auteur sur soi-même, qui, d'une certaine manière, se place à l'extérieur de son œuvre et contemple celle-ci avec un sourire moqueur, ou s'entretient avec son lecteur sur ce qu'il lui raconte, en se critiquant lui-même³¹.

Deux éléments retiennent ici l'attention parce qu'ils jouent un rôle important dans la poésie de Brault : d'une part, la valeur moqueuse que prend la distanciation ; d'autre part, l'entrée en scène du lecteur conséquemment aux interventions de l'auteur dans l'œuvre.

³⁰ Paul Valéry, « Variation sur une *Pensée* », dans *Variété I et II*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1998 [1924, 1930], p. 122.

³¹ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, *op. cit.*, p. 57.

L'invitation au rire

Induite par de fréquentes adresses dans les poèmes, la présence du lecteur contribue au travail de correction mis en place par la double présence de l'auteur. Cette idée de correction prend toutefois une autre valeur quand le rire intervient, comme le rappelle Bergson : « Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale³². » Il s'avère justement que Brault se place fréquemment dans la position de l'homme risible, n'hésitant pas, par un élan qui mêle l'humilité et la ruse, à se rabaisser devant son lecteur. Cette manœuvre apparaît notamment au début du poème « Mémoire ». Le souvenir du père donne lieu à une confession solennelle, empreinte d'un sentiment de réparation : « J'ai mémoire de toi père et voici que je t'accorde enfin ce nom comme un aveu » (*M*, 75). On aura d'abord l'impression d'une probité d'âme qui honore le poète, car il mesure ce qui est perdu entre son père et lui, pour ensuite consentir à ce que le temps ne leur a pas enlevé, soit « cette espérance indocile » (*M*, 75) qu'ils partagent. Or Brault s'interrompt soudainement en s'adressant non plus au père, mais à ses « amis ». C'est alors que « le lecteur-allocataire est témoin non plus d'une adresse précisément orientée mais d'un flottement structurel de l'adresse³³ ». Il devient le « tiers inclus » du poème et puisqu'il est invité à se reconnaître comme l'un de ces « amis », de ces « camarades » interpellés, on lui confie le rôle du rieur :

Mes amis mes camarades ne vous moquez pas
si je vous arrive ainsi de travers

³² Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2007 [1940], p. 103.

³³ Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1997, p. 94.

mou de songerie
mal accordé à mes gestes (*M*, 75)

Changeant de ton — on ne parle pas aux amis comme au père aimé dans la haine —, Brault présume du rire des autres qui l'écoutent (le lisent), ce qui l'amène en quelque sorte à faire de nouveaux aveux, mais au sujet, cette fois-ci, de l'image que son poème renvoie de lui. Les premières paroles qui dénotaient *a priori* une hauteur morale, étayée par la longueur du verset développant l'émotion, sont brusquement désignées comme le reflet de défaillances intellectuelles et motrices. Cet acte auto-dépréciatif met en lumière la filiation de l'ironie avec le « topos de la modestie affichée, [...] la formule de *parvitas* de la "*mediocritas mea*" et [...] d'autres expressions d'une incompétence feinte³⁴ » qui, en écho à la ruse socratique, parsèment les textes du Moyen Âge, rappelle Behler. En d'autres termes, Brault esquisse devant le lecteur un portrait de lui-même où se profilent subtilement les figures de l'idiot (« mou de songerie ») et du clown (« mal accordé à ses gestes »).

À certains égards, ces traits (simplicité d'esprit, maladresse) peuvent évoquer la figure du passeur transi sur la rivière, les rames en l'air, et que Loranger comparait au « geste interrompu d'un orateur qui ne trouve plus ses mots » (*A*, 20-21), laissant ce trou dans la harangue révéler une soudaine discontinuation de l'être où toute raison de vivre s'abîme. On se souvient que Loranger raconte la déchéance de ce passeur, qui disparaît finalement au milieu de la rivière après avoir éprouvé un sentiment de dégoût. L'histoire se termine sur l'évocation des « deux rames pendantes, comme deux bras qui ne travaillent plus, comme deux bras qui ne font plus rien » (*A*, 33) — métaphore d'un mutisme provoqué par l'absence de raison

³⁴ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, *op. cit.*, p. 49.

d'être du personnage inapte à accomplir son travail. Pour Brault, il semble à l'inverse que tout débute par le consentement à cette inaptitude, à cette insuffisance, ainsi que l'indique le poème « Commencement » qui répond assez bien au « Retournement » de Loranger :

ai perdu vie le temps tout
jeté comme anneau dans l'eau
ai perdu voix dans les broussailles
me reste un peu de parole

ai souffert de soif de faim tout
était mien il n'y a plus rien
ai fauché les ombres de silence
me reste un peu de parole

ai ouvert les yeux voir le visage
pur chaos de ma patrie
ai ouvert les lèvres à déchirure
me reste un peu de parole (PM, 123)

À l'évidence, la déperdition est grande. Au point où le sujet n'apparaît dans le poème que par le signalement de son absence : le « je » éliidé à répétition. Mais tout en dénombrant ses pertes, Brault tombe sur ce « peu de parole » qui lui reste et sur lequel il insiste, car c'est avec ce peu qu'il parle. Lucide — il a « ouvert les yeux » —, il avoue n'avoir pour patrie qu'un « pur chaos » et des miettes pour le dire. Voilà pourquoi même le poème le plus senti, le plus douloureux, ne semble jamais chez Brault à l'abri d'une éventuelle pointe d'humour ou d'ironie, car il survient « malgré tout », « malgré / cette planète en perdition et la dérision de persister » (TFP, 31). Du coup, si la « *poétique des restes* » dont parle Gagnon consiste à « s'amenuiser, baisser la voix pour mieux entendre ces présences fuyantes, mais toujours clochardes, minuscules et souvent sans éclats³⁵ », cette conversion à l'insignifiance de soi et du

³⁵ Évelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique*, op. cit., p. 100.

monde s'accomplit souvent sur le ton d'une ironie moqueuse qui donne du relief au sujet.

On aura d'ailleurs souvent l'impression que Brault, tout en prenant de la distance, finit par se rapprocher de ce qu'il blague, puisque même l'ironie, même les formes du rire et de l'humour tendent dans son œuvre « vers une éthique, une recherche d'humanité³⁶ », pour reprendre encore les mots de Gagnon. On se souviendra que « le rire cache une arrière-pensée d'entente, [...] presque de complicité³⁷ », selon Bergson. C'est dire qu'il invite en quelque sorte à communier dans le relâchement qu'il provoque, comme c'est souvent le cas chez Brault. Ce désir de complicité est notamment confirmé par l'abondance des adresses dans les poèmes, preuve de la « prégnance de cette posture épistolaire³⁸ » à propos de laquelle Bernier note :

Participant à la fois de cette transitivité irréductible aux termes de la communication et de ce refus de la stricte clôture textuelle (du « soliloque »), la posture épistolaire — qui n'est que la manifestation la plus évidente de cette adresse à l'autre — introduit dans le texte de Brault un autre qui le trouble et l'empêche de se refermer sur lui-même. Cela, à la condition que le destinataire n'en altère pas de sa présence trop déterminée la destination incertaine, comme le suggère le flottement, insistant dans chacune des formulations de l'essayiste, quant à l'identité de cet énonciataire³⁹.

L'ironie et l'humour forment précisément des adresses plus subtiles, c'est-à-dire sans destinataire explicite, qui introduisent un autre dans le poème. Ils ouvrent à tout le moins un espace pour que cet autre puisse intervenir, car leur caractère implicite requiert une connivence entre le locuteur et un allocutaire (ou un témoin) capable de

³⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁷ Henri Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 5.

³⁸ Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault*, *op. cit.*, p. 106.

³⁹ *Ibid.*, p. 108-109.

décoder les sous-entendus de la communication. Nous nous autorisons à rapprocher l'humour et l'ironie, voire ici à les associer, en invoquant Dominique Noguez, car il définit l'humour d'une telle façon qu'il s'accorde tout à fait au jeu de l'ironie : « Contrairement au bon gros comique qui veut ostensiblement faire rire, l'humour se dissimule *presque* comme tel. [...] C'est un message crypté qui demande à être décrypté⁴⁰. » En ce sens, l'ironie comme l'humour reposent sur la recherche d'un lien particulier, au sens d'à part, avec le lecteur. L'un et l'autre rapprochent le poème d'une conversation secrète, d'un échange à demi-mot qui respecte le goût de Brault pour l'atténuation ainsi que pour les voies dérobées et autres « chemins creux du cœur » (*IPC*, 388). Le lecteur étant transformé, dit Hamon, « en co-producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse⁴¹ », le sourire ou le rire vient sceller sa participation au poème et son entente avec le poète.

Brault nous entraîne souvent de manière habile à sourire devant une réalité aux accents sombres et tragiques. Par l'effet de ses liaisons renversantes, le poème déjoue l'intuition de départ du lecteur, sans toutefois que la conclusion inattendue ne prenne rapidement un air familier, un air de retrouvaille — manœuvre fidèle, en ce sens, à la logique contradictoire de l'œuvre, où l'épiphanie, en somme, est un simple élargissement de la conscience face aux réalités ordinaires. La pirouette évoque l'art du clown ou du funambule, très proche de celui de l'ironiste qui aime réussir ses prouesses renversantes comme par inadvertance, d'où la légère atmosphère comique qui en émane parfois. « [I]ronie comique veut dire l'apparence du désastre se soldant

⁴⁰ Dominique Noguez, « L'humour contre le rire », dans Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2011, p. 163.

⁴¹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette (Hachette Supérieur), 1996, p. 151.

par la réalité de la bonne fortune⁴²», explique Monique Yaari. Partant, l'ironie braultienne perpétue l'esprit quelque peu amusant qu'avait celle de Loranger dans ses contes poétiques. Chez Brault cependant, les avantages inattendus font plutôt place à l'acceptation de compromis face au malheur. Faire contre mauvaise fortune bon cœur, voici à quoi le poème suivant nous convie implicitement. Isolée dans un poème bref, la pirouette ironique jouit ici de son plein rayonnement :

Mal de vivre ce n'est rien ou si peu
rien qu'une branche crispée de gel
sur le trottoir on la pousse du pied
on continue de vivre mal (*MF*, 276)

Parmi tous les poèmes de Brault, celui-ci est parmi les plus réussis du point de vue de l'ironie, car son mouvement, qui va du « mal de vivre » à l'aventure de « vivre mal », donne très clairement le sentiment de « l'arabesque », par quoi « le même n'est plus le même, mais un autre⁴³ », dit Jankélévitch. D'entrée de jeu, le lecteur perçoit le désir de s'attaquer à ce « mal de vivre ». Il est insignifiant : « rien ou si peu », indique Brault. Ce premier dénigrement est renforcé par la métaphore qui illustre la petitesse du mal, assimilé en l'occurrence à une vulgaire branche morte jonchant le trottoir, la même que toute personne a vu des milliers de fois en se promenant dans la rue. Réduit à cet objet banal, sans pouvoir, il devient possible de balayer le mal hors du chemin d'un simple coup de pied. Ce geste supposerait un rétablissement, quelque chose comme l'ouverture de la conscience au bonheur. Or Brault nous déjoue, ce qui n'est pas une surprise, au fond, puisqu'il « ignore ce que signifie cette expression convenue » (*TFP*, 41), le bonheur — ironisant la surenchère du discours commun qui fait perdre au concept son sens. Ainsi, en tassant cette branche qui barre (à peine) le

⁴² Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Birmingham, Summa Publications, 1988, p. 56.

⁴³ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion (Champs), 1964, p. 74.

trottoir, on esquivé la difficulté de vivre, mais pourquoi ? Le suspense est renforcé par un blanc qui retarde un instant l'ironie du dévoilement : pour embrasser notre maladresse existentielle.

Le renversement, nettement signifié par le chiasme (mal de vivre / vivre mal), insiste sur le destin absurde de l'homme qui doit se conformer, peu importe sa situation, bonne ou mauvaise, à cette inaptitude pour vivre. Certes, la conclusion tirée par Brault peut sembler affligeante, mais en fin de compte, au lieu d'en appeler aux plaintes, elle incite à considérer cette maladresse avec le sourire. Un sourire, et c'est là toute l'ambiguïté que l'ironie se fait un devoir de préserver, qui dénote à la fois l'indifférence et la compassion, ce que l'énonciation au « on » dans les troisième et quatrième vers corrobore. D'une part, l'usage du pronom indéfini montre que Brault se distancie de lui-même en se projetant au sein d'une entité vague, à la fois personnelle et impersonnelle. La conscience de soi se généralise et s'essaye un instant à la neutralité, ce qui met en lumière l'abnégation du poète face à son sort. D'autre part, le « on » possède une force inclusive. Il traduit la solidarité du poète avec ses maladroits semblables, auxquels le lecteur est *de facto* convié à s'associer. Ainsi, le sourire communiqué par le poème donne à sentir l'union profonde de la désolation et de la consolation ; d'une anesthésie légère du cœur et d'une humanité d'autant plus vive qu'elle se sait blessée. Brault dévoile du coup le trait fondamental de *L'homme de l'humour* décrit par Noguez. L'humour procéderait chez cet individu particulier « d'une façon d'être, d'un équilibre de la personnalité toute entière, yeux et aveuglement, esprit et corps, parvenant dans le même souffle à l'acceptation totale et au rejet total du monde⁴⁴ », ce qu'entre autres les figures de l'oxymore et de

⁴⁴ Dominique Noguez, *L'homme de l'humour*, op. cit., p. 54-55.

l'antithèse, si fréquentes chez Brault, aident à percevoir⁴⁵, spécialement lorsqu'elles rendent compte d'« un sentiment né de l'insensible⁴⁶ », ainsi que le révèlent les vers suivants : « J'écoutais parfois la pluie s'endormir / et vêtu de givre dur je demeure / debout dans une extase de pierre » (*MF*, 338).

On notera qu'à la différence du « on » de Garneau dans « Autrefois », celui de Brault n'est chargé d'aucune aigreur. Il manifeste plutôt une certaine charité, généralement inséparable de l'ironie dans son œuvre, comme quoi la moquerie, loin de fournir la preuve d'une insensibilité ou d'un cynisme, est en réalité l'expression paradoxale d'une appartenance au monde et d'un penchant à la familiarité avec l'autre. Quand Garneau s'exclamait : « Mais l'on apprend que la terre n'est pas plate / [...] Et l'on apprend la longueur du rayon ce chemin trop parcouru / Et l'on connaît bientôt la surface / Du globe » (*OE*, 26), il se désaffiliait du rationalisme qui prétend démystifier l'univers. Lorsque Brault dit pour sa part qu'« on continue de vivre mal », il n'exprime à l'évidence aucune résistance, mais un consentement tranquille. Or c'est précisément cet accord qui pose problème, car il s'inscrit à rebours de la vision productive de l'existence véhiculée par le sens commun. Accepter son « inaptitude au monde⁴⁷ », pour reprendre les mots de Brault, c'est se libérer du fardeau d'une certaine consécration sociale que plusieurs pourchassent à en perdre l'âme : prospérité, succès, reconnaissance, bonheur, etc. Ce consentement renvoie ainsi au « *choix, sans cesse renouvelé (toujours imprévisible), de ne pas "réussir sa vie" selon la définition des pouvoirs et des contre-pouvoirs.* » (*EA*, 240) De ce point de vue, l'esprit ironique de Brault n'est pas étranger à celui qu'incarnent puissamment certains

⁴⁵ Jacques Paquin s'est déjà servi de ces figures pour mettre en lumière la coexistence des contraires dans l'œuvre de Brault. Voir *L'écriture de Jacques Brault*, *op. cit.*, p. 15-20.

⁴⁶ Jacques Brault, « Drôle de métier », dans *La poussière du chemin*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Jacques Brault, *Au fond du jardin*, Montréal, Les Éditions du Noroît, 1996, p. 11.

personnages de la littérature moderne, Bartleby en tête ; mais aussi les nombreux commis et laquais de Robert Walser, qui se font un point d'honneur à passer pour médiocres, à obéir si délibérément qu'ils rendent le principe d'autorité caduc. À l'instar de ces personnages, Brault se rebelle discrètement, sans lever le ton, en choisissant sciemment le ratage, là où l'individu considère habituellement avoir une chance de s'épanouir.

Une telle attitude reflète un système de valeurs aux antipodes de celui préconisé par la société. Elle permet d'établir un pont entre Brault et un certain « programme esthétique⁴⁸ » moderne, celui de l'épuisement qui devient quête de soi, pour paraphraser Dominique Rabaté. Or cette attitude s'élucide autant, sinon plus, à la lumière de l'« Orient poétique⁴⁹ » qui nourrit la pensée et l'imaginaire de Brault. Souvenons-nous que durant la « Halte » de *L'en dessous l'admirable*, le poète disait avoir médité deux fragments, dont un de Lao-Tseu, précurseur du taoïsme. Sur le comportement auquel les valeurs du Tao prédisposent, Jean Grenier apporte ces remarques qui s'appliquent aussi bien à la démarche poétique de Brault :

On aurait beau jeu de montrer qu'une pareille attitude devant la vie mène à échafauder une morale où les plus hautes valeurs seraient celles que la société coterait au plus bas. Ce serait comme une exaltation des « faiblesses » par opposition à ces apothéoses de la force que sont les éthiques des Stoïciens et de Nietzsche. Il est certain que Lao-Tseu tend à l'apologie du minimum, autant que Nietzsche à celle du maximum. [...] *La volonté d'impuissance* n'a jamais été poussée plus loin que dans le taoïsme⁵⁰.

⁴⁸ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 11. On notera que Rabaté associe à ce programme esthétique de l'épuisement les noms de Beckett, Borges et Michaux, trois écrivains forts bien connus et appréciés de Brault.

⁴⁹ Nous empruntons l'image au titre du mémoire d'Yves Laroche sur l'influence de la culture orientale (art, littérature, philosophie) dans l'œuvre de Brault. Voir Yves Laroche, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1992.

⁵⁰ Jean Grenier, *L'esprit du Tao*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1973, p. 31.

C'est cette volonté d'impuissance qui heurte le bon sens et qui paraît très souvent cautionner l'humour et l'ironie de Brault. Yves Laroche y perçoit une influence de la philosophie qui imprègne l'art du haïku, à savoir une pensée s'appuyant sur une « inconnnaissance fondamentale du réel, ainsi que son corollaire, l'inassurance de l'être⁵¹ » ; pensée qui est dès lors portée sur la plaisanterie. Le « rien ou si peu » qui qualifiait le mal de vivre et la branche morte qui le désignait, Brault n'hésite pas à voir en eux son propre reflet pour faire sienne son insignifiance. C'est ce qu'indique ce poème dont l'atmosphère, pétrie de sensations insomniaques, rappelle les « haïkaïs » de Loranger :

Vie flottante vagues d'automne
marasme des nuages veille
la nuit tourne autour de la maison
échos de printemps les ormes
une aube plane vers la toiture
veille lueur sur les draps neige
sueur de souvenirs odeurs fades murmures
l'eau en folie une lampe soudaine
s'allume veille l'ombre clouée
au mur me ressemble (MF, 336)

L'attention et la vigilance de cette veille obstinée conduisent le poète à se confondre avec l'« ombre » qu'il aperçoit au mur. Un éveil se produit à la suite de cette apparition inattendue : Brault prend acte de l'événement éphémère qu'est sa personne. Il s'accorde ainsi avec cette « vie flottante » évoquée au départ, qui renvoie à l'un des principes fonciers du bouddhisme : l'impermanence de toute chose. Comme lorsqu'il se présentait en homme risible au lecteur, Brault se tourne en dérision dans le but de ramener son amour-propre à ses justes dimensions — celles d'un homme maladroit à être, confronté au sentiment de l'aléatoire qui fauche les

⁵¹ Yves Laroche, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, op. cit., p. 90.

certitudes et prive le monde de toute direction : « Le chemin par où je suis venu / je l'ai oublié le chemin lui non plus / ne sait où aller » (*MF*, 330).

La dérision bouddhique vise à se détacher du moi dont la création constante de désirs remplit la vie de souffrances. Ce caractère souffrant de l'existence peut faire penser à la conception de la vie de Brault, associée quant à elle à l'agonie :

nulle demeure non où coucher avec son agonie

nulle demeure et sans bruit
mourir dans les bras de sa vie (*M*, 98)

Or la vie agonique ne renvoie pas seulement à la douleur et aux tourments de « mourir dans les bras de sa vie ». Elle est d'une nature plus ambivalente. Bernier souligne que l'étymologie grecque, *agônia*, désigne en même temps l'angoisse et la lutte⁵². L'agonie témoigne ainsi d'une progression vers le néant et, conjointement, d'une résistance à disparaître. L'auto-ironie joue un rôle crucial à cet égard, car tout en attirant l'attention sur la nullité du moi, elle centralise la conscience⁵³. Elle assume pleinement l'ambiguïté de cette « *volonté d'impuissance* » qui nous rappelle qu'être rien participe d'un travail délibéré sur soi ; travail où le moi est mis de côté dans les deux sens du terme, c'est-à-dire « “conserver” et “écarter”⁵⁴ », comme le précise Noguez. L'ironie participe alors d'une forme d'ascèse ; elle libère le poète des pièges de l'ego en cultivant un art du rabaissement et de la comédie qui trouve auprès de Lao-Tseu et de Socrate deux éminents modèles.

⁵² Voir Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault*, *op. cit.*, p. 98.

⁵³ Nous empruntons l'idée de « centralisation » à Alain Vaillant, qui l'oppose à la « vaporisation » du moi chez Baudelaire. La centralisation de l'ironie met fin à la vaporisation du sujet dans le monde, elle évite de céder à l'illusion d'une union parfaite avec les choses, pour paraphraser Vaillant. Voir « Surnaturalisme et ironie », dans *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2007, p. 111-121.

⁵⁴ Dominique Noguez, *L'homme de l'humour*, *op. cit.*, p. 55.

Bouffonnerie

En nous appuyant sur le consentement à la maladresse existentielle ainsi que sur la volonté d'impuissance, nous suggérons que Brault inverse certaines valeurs sur lesquelles repose habituellement la dignité morale et sociale de l'individu. Un tel renversement crée en outre une impression de carnavalesque, au sens bakhtinien du terme, étant donné que le carnaval fonctionne « comme une parodie de la vie ordinaire, comme “un monde à l'envers”⁵⁵. » Ceci est éminemment sensible dans *Il n'y a plus de chemin*. Encore faut-il admettre que dans ce recueil, le bouleversement des hiérarchies typique des fêtes du Moyen Âge (bien et mal ; haut et bas ; noble et vulgaire ; sagesse et sottise) frappe moins le lecteur *a priori* que l'extrême relativité du monde qui lui est représenté. En conséquence, l'univers apparaît non pas sens dessus dessous, mais simplement vague et confus, presque vide. Les interrogations qui parsèment le soliloque du clochard en témoignent, d'autant qu'elles mettent en cause le partage de notions élémentaires : « Ville ou campagne, buildings ou brins d'herbe, quelle différence ? » (*IPC*, 359) Ou encore : « Le jour, la nuit, où ai-je appris à les distinguer ? » (*IPC*, 361) C'est la perplexité qui prend ainsi le pas sur l'esprit festif et une certaine aridité sur l'exubérance, quoique le clochard ne se prive pas de parler abondamment.

L'impression de carnavalesque découle principalement de la tournure dramatique que prend l'œuvre ; et ce dans les deux sens du terme, car la violence troublante du désœuvrement fait l'objet d'une mise en scène, entièrement portée par un personnage de clochard esseulé. La filiation avec les « formes carnavalesques » est

⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (Tel), 1970, p. 19.

de ce point de vue patente : « De par leur caractère concret, sensible, en raison d'un puissant élément *de jeu*, elles s'apparentent plutôt aux formes artistiques et imagées, c'est-à-dire à celles du spectacle théâtral⁵⁶. » Le drame d'*Il n'y a plus de chemin* se déploie d'ailleurs au sein d'un espace quasi scénographique. Seuls quelques éléments de décor esquissent les lieux. Le personnage « s'assoit, jambes raides, sur ce qui a l'air d'un talus » (IPC, 361) près duquel pousse un « érable » au milieu d'un « taillis » (IPC, 368), mais aussi des « herbes malignes » (IPC, 373) et un « senellier » (IPC, 386). Il se dit aussi dans une « ruelle hérissée de barbelure où l'âme se clochardise » (IPC, 382). Les variations du paysage ajoutent à la désorientation qui sert de leitmotiv au recueil — « disparition du sens » que Bourassa interprète à bon droit « comme direction dans l'espace et comme justification d'existence, raison d'être⁵⁷. »

Le paysage schématique, ambigu, s'offre alors comme une scène où le personnage s'avance pour y faire entendre sa voix, à raison d'un renversement qui forme l'assise ironique du recueil, soit la transformation de l'absence en présence, de personne en quelqu'un : « Et si Personne n'était pas personne ? J'aurais au moins un semblant de moi. On se dirait ou pas, on se tairait ou pas, il y aurait un peut-être. Une chance. » (IPC, 359) Tout se passe ici comme derrière le quatrième mur de l'espace scénique : le clochard s'adresse à son acolyte spectral, sans savoir que nous recueillons en même temps ses confidences. « La parole théâtrale parle solitairement et de loin, » dit Brault, « tournée vers ceux qui se sont réunis pour la recevoir et lui répondre, à distance, par le silence⁵⁸. » Dans ce cas précis, un silence souriant, qui cache un rire, car le clochard d'*Il n'y a plus de chemin* possède certains attributs du

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷ Lucie Bourassa, « Poésie, narration et sens de la vie », *art. cit.*, p. 77.

⁵⁸ Jacques Brault, « Il n'y a plus d'îles », dans *La poussière du chemin*, *op. cit.*, p. 99.

bouffon. Cette figure populaire et comique incarne tout naturellement l'inaptitude existentielle dont nous avons discutée. Le personnage la fait sienne de son propre chef : « Écoute, Personne, ne ris pas. Tu n'y vois pas mieux que moi. On est là comme des cons à croire que et à penser que. On se ressemble ; toi invisible, moi immobile. Ou encore : maladroits à être. » (IPC, 361)

Bourassa a souligné elle aussi la dimension théâtrale du clochard, « qui doit par ses propos faire connaître l'identité du rôle qu'il incarne [en] émaill[ant] son discours de multiples indices synecdochiques et métonymiques, qui peu à peu lui construisent un signalement⁵⁹. » On insistera pour notre part sur le caractère fortement stéréotypé du personnage, en lien avec les exergues parodiant l'opinion de spécialistes ou le savoir normatif (encyclopédie, dictionnaire) concernant les figures de l'itinérance (clochards, vagabonds, chemineaux). « Un psychiatre » nous informe ainsi que « *le vagabondage est un indice de désordre mental* » (IPC, 367). Le personnage étant revêtu des « accessoires typiques du clodo⁶⁰ », pour citer de nouveau Bourassa, son apparence caricaturale renforce le jeu des clichés. Or elle porte du même coup atteinte au réalisme de sa figure par l'effet d'une trop grande généralité. Cet excès lui confère une tournure grotesque qui fortifie son statut de bouffon.

Cette facture du personnage permet en plus de renchérir sur la notion de schématisme que Pierre Ouellet explique à partir d'un poème d'*Il n'y a plus de chemin*. Liant sémiotique et phénoménologie, Ouellet montre que c'est l'acte perceptif en tant que tel qui se trouve schématisé dans le poème : « le texte a pour enjeu de faire surgir l'*apparition* [...] en schématisant l'acte par lequel le monde se donne comme

⁵⁹ Lucie Bourassa, « Du clochard à l'histriion », *art. cit.*, p. 32-33.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

phénomène⁶¹ ». Le personnage du clochard met quant à lui en lumière le sens plus commun du schéma, ici rappelé par Ouellet : « Schématiser, en ce sens, revient à modeler et à tailler une substance amorphe, comme fait le sculpteur, ou à donner un contenu figuratif à des propositions abstraites et à des idées, comme fait le rhéteur⁶². » C'est de ce point de vue que le clochard schématise l'inhabileté au monde, qu'il lui donne une figure, une voix même, et de façon délibérément simplifiée. En sorte qu'il prête à rire, non seulement en vertu du principe de Bergson voulant que soit « *comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause*⁶³ » — par exemple quand le clochard accuse une indisposition physique de lui faire dire n'importe quoi : « Nomade par les chemins creux du cœur, nous allions pourtant jusqu'à la vaillance de ne pas être, enfin, pas trop. Bondieu, quel soleil me tape sur la tête, que je déparle pareil ? » (IPC, 388) Mais il prête aussi à rire parce que dans son ensemble, il donne corps au désarroi moral en une chute spectaculaire, un déboîtement de l'être : « On mène sa vie à petites guides et on finit par se ramasser dans un creux, tibias et clavicules enchevêtrés, espoirs et dégoûts éparpillés. On a tout gaspillé pour l'horreur d'être là, hilare. On rit de ce mot rare, à en mourir et, bon dieu, on se survit. » (IPC, 372) Michel Lemaire dénote un esprit clownesque similaire chez le narrateur des chroniques de *Ô saisons, ô châteaux*, qu'il compare à Monsieur Hulot, le personnage du cinéaste Jacques Tati⁶⁴. À l'exception du fait qu'il est un héros tragi-comique plutôt qu'héroï-comique, on peut convenir que le clochard, « comme l'oncle de Tati, se heurte à une civilisation [...] »

⁶¹ Pierre Ouellet, « Le don des formes. Schématisme et actes perceptifs », *Protée*, vol. XXI, n° 1 (hiver 1993), p. 23.

⁶² *Ibid.*, p. 16.

⁶³ Henri Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴ L'affection pour le cinéma burlesque de Brault se vérifie également dans un poème de *L'artisan* : « Comme Buster Keaton sur sa locomotive / ex-stoïquement muet soudain se motive / le voilà de la fin vivement ta cahute / abandonnant ici tes moutons et puis flûte » (AR, 68).

déshumanisée ; et il possède le même sens de l'observation, la même sagacité, la même maladresse naïve et catastrophique, le même humour narquois⁶⁵. » C'est cet humour, cette ironie qui l'autorise à mourir à son horreur et, conséquemment, à rester en vie — passage retracé dans *L'artisan* (2006) par une paronomase qui accentue le lien consécutif du néant au rire : « pour un peu on se meurt puis on se marre » (AR, 43).

En modelant son personnage sur le bouffon, Brault fait preuve d'un courage auquel Louis-René des Forêts en appelle à la fin de *Pas à pas jusqu'au dernier* — le titre évoque lui aussi un cheminement rompu —, concluant sur ces mots :

De toute façon, nul ne peut se comporter comme si son existence n'était pas en jeu, la mort toujours présente, *a fortiori* quand le corps déficient est là pour le lui rappeler sans cesse. Qu'on le dissimule par pudeur ou en fasse étalage à tout propos n'y change pas grand-chose. Que faire alors ? Question comme beaucoup d'autres sans réponse, et bouffonne si seulement, au lieu de se lamenter, on avait le cœur d'en rire⁶⁶.

Que faire ? demande des Forêts. Brault lui répond : « Rien. Sinon faire semblant, jouer à comme si ce n'était pas vrai⁶⁷. » Voilà la ruse du clochard : l'aventure picaresque de la vie l'ayant mené dans l'impasse du non-sens, il décide de s'en moquer en continuant de parler, en parlant contre lui.

Il s'agit au départ de protester ; de s'indigner face à l'absurdité de la situation, d'où la brusquerie du discours, comme si la gestuelle désordonnée du bouffon était ici affectée à la pensée. Brault offre en spectacle le cahotement intérieur du personnage qui est contraint de s'expliquer l'inexplicable :

Il n'y a plus de chemin. Ici ou ailleurs. On est fait, mon pauvre Personne. Toi, tu t'en fous peut-être. Avant, j'ai connu l'espoir. C'est comme une

⁶⁵ Michel Lemaire, « Jacques Brault essayiste », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (1987), p. 234.

⁶⁶ Louis-René des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier*, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁷ Jacques Brault, « Il n'y a plus d'îles », *art. cit.*, p. 96.

santé de grand malade. Je n'ai pas peur de mourir. Ce serait ridicule, dans mon état. J'ai peur de ne plus me lever. Debout, à quoi bon, sans marcher ? Faire le piquet, non merci. On ne passe plus par ici. C'est une manière de déroute. Cul par terre. (IPC, 363)

Le clochard parle également contre le non-sens dans la mesure où il lui oppose un sens — parler et cheminer allant pour lui de pair : « Je parlais souvent alors, il y avait toute sorte de chemins. » (IPC, 362) Si le recueil de Brault « inverse le modèle culturel le plus prégnant du récit, celui de la quête comme représentation imaginaire du sens de la vie⁶⁸ », comme le dit Bourassa, le clochard lui, en parlant, n'espère pas moins se trouver une raison d'être, même fortuite. Ceci explique sans doute pourquoi le personnage est à ce point bavard. Il relate les souvenirs qui surgissent au fil de l'attente, sans bien comprendre le fonctionnement de sa mémoire, confondu par les mécanismes de sa propre conscience. Ainsi, après avoir dressé le portrait de « guenillou », le chiffonnier de son enfance, il (se) demande : « Pourquoi est-ce que je songe à ça, Personne ? » (IPC, 384) Défiant le conseil du vieux Shakespeare, il ne pense pas avant de parler, mais s'y essaye tant bien que mal après. Son étourdissement fournit une image loufoque qui tempère l'angoisse de mener une existence sans repère, comme quoi ce personnage, en humanisant le non-être, crée un rire qui nous en détache et nous en rapproche à la fois. Il est d'ailleurs intéressant de noter que sous cet angle, la mise en œuvre de l'ironie respecte la conception qu'en avait Schlegel, à savoir qu'elle doit adopter « à l'extérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel⁶⁹. »

⁶⁸ Lucie Bourassa, « Du clochard à l'histrien », *art. cit.*, p. 35.

⁶⁹ Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978, p. 86.

La loquacité renforce donc la bouffonnerie du clochard. Feignant à l'occasion la pudeur — « Personne, n'écoute pas. Je dis des secrets. Me reste un peu de fierté » (IPC, 364) —, il se répand volontiers en paroles, comme s'il se vidait la tête à mesure qu'elle se remplit. C'est du moins l'impression que donne son monologue. Un tel dévoilement de soi est typique du fripon et du bouffon, selon Bakhtine : « toute leur existence, en tant que telle, est entièrement extériorisée : *ils étalent tout* sur la place, si l'on peut dire. Toute leur fonction consiste à vivre au-dehors⁷⁰ ». À titre de sans abri, le clochard illustre presque littéralement cette fonction. Ajoutons que l'extériorisation est à ce point drastique qu'il semble que le personnage essaie d'épuiser son potentiel d'intériorité en ne réservant rien. Cette dilapidation offre une image burlesque du désir de mettre le moi en échec, exercice de « dissolution de la subjectivité⁷¹ », pour le dire avec Bernier, dont la réussite présage l'atteinte d'une « intériorité lointaine⁷² » ; quelque chose comme « ce site plus profond / Cette polaire intimité / D'une âme qui se visite —⁷³ » dont parle Emily Dickinson, cernant le commerce impersonnel avec soi-même et le monde que Brault souhaite établir. L'essai miniature qui termine *Au fond du jardin* résume la pensée de Brault sur l'écrivain en quête d'une telle intimité. On perçoit aisément en quoi le clochard peut lui tenir lieu d'allégorie :

[Les intimistes] adoptent les mots de la tribu sans se reconnaître tributaires. Ils circulent avec la foule, ils ne marchandent pas leur droit de passage, ils contournent au besoin, ils esquivent, ils fuient. Ce ne sont certainement pas des héros ni des modèles. Pauvres, et respectueux de leur pauvreté, ils s'en remettent à la modestie d'un cœur dont le tourment est de n'être pas pur, délivré du désir qui tenaille et tient sous le joug⁷⁴.

⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1978, p. 306.

⁷¹ Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault*, op. cit., p. 98.

⁷² *Ibid.*, p. 96.

⁷³ Emily Dickinson, *Car l'adieu, c'est la nuit*, Paris, Gallimard (Poésie), 2007, p. 361.

⁷⁴ Jacques Brault, *Au fond du jardin*, op. cit., p. 139-140.

Du dénuement à la déambulation en passant par la méfiance à l'endroit des pouvoirs, on retrouve ici les principaux traits qui singularisent la figure du clochard — être dont l'indigence représente ici un état radical d'indépendance, une liberté assumée en marge des conventions héroïques et sociales.

Le personnage de Brault convoque de ce fait la mémoire de Diogène le Cynique, clochard-philosophe de l'Antiquité qui n'hésitait pas à fustiger les éminents penseurs de son temps, entre autres Platon. Tendons un instant l'oreille au clochard d'*Il n'y a plus de chemin* : « Ce n'était pas la peine que j'écoute les philosophes. Se fendre en quatre et en trente-six pour découvrir que le temps succède au temps. Et inversement. Fatalement. J'aime bien ces connards. Ils sont restés enfants par un côté, un tout petit côté. » (*IPC*, 386) Ironisant les savants qui font tout leur possible pour n'aboutir qu'à des évidences, le clochard inverse la hiérarchie habituelle qui avantage l'érudition au détriment de la simplicité d'esprit. Selon ce qu'il nous dit, la première illusionne et coupe de la réalité, suggérant en retour que la seconde assure un contact plus vrai et direct avec les choses. En d'autres termes, le clochard valorise, à la suite des cyniques, le savoir empirique plutôt que la théorie. Sa condescendance envers les philosophes, ces « connards », exprime de manière cocasse la nature carnavalesque de l'univers que son monologue configure — univers où soudainement le sage passe pour un idiot et vice versa.

L'idiotie du clochard a toutes les apparences de la pauvreté d'esprit et de la maladresse bouffonne. Cela dit, on ne doit pas seulement la considérer comme un défaut d'intelligence. Elle définit aussi une condition ontologique : « Naître idiot ; lot commun » (*IPC*, 386), constate le clochard. Idiot, c'est-à-dire « simple, particulier,

unique⁷⁵ », nous rappelle Clément Rosset. Or il s'agit d'une unicité à ce point stricte qu'elle porte à l'angoisse, car l'idiotie désigne le « double caractère, solitaire et inconnaissable, de toute chose au monde⁷⁶ ». Naître idiot, c'est donc être pourvu d'une existence qu'on ne pourra jamais s'expliquer. Seule la création de doubles permet de négocier avec cet état absurde des choses, ainsi que Rosset le précise : « La réalité est idiote parce qu'elle est solitaire, seule de son espèce [...]. Il lui suffira d'être deux pour cesser d'être idiote, pour devenir susceptible de recevoir un sens⁷⁷. » L'invention de Personne remplit précisément cette fonction. En se dédoublant, le clochard se donne la chance de rendre signifiant son non-sens. L'effusion de paroles entraînée par la présence du double aura à tout le moins le mérite de combler un vide.

Pendant que le clochard essaie d'éluder son idiotie en parlant, c'est-à-dire en s'en distanciant, Brault tourne quant à lui en dérision cette entreprise, laquelle ne promet qu'un résultat bancal et compensateur :

Tout ça, c'est bien beau, mais il faut vider son sac. Entre la broche et la ficelle, se bricoler une manière de vie, une sorte d'agonie, quoi — il y a une paire de chaussettes couleur pavé, des bottines sans semelle, au moins ça couvre, il y a aussi une gourde et un paquet de mou, gris et rose, qui doit être mangeable en se pinçant le nez. Puis on se paye une sieste dans un terrain vague avec une bordée de maisons closes ou dans des buissonnements qui s'ensauvagent. On joue au juif-errant. On se prend pour un autre qui se prend pour un autre qui, etc. Et on s'échappe de soi et de l'autre. C'est bon la halte du soir. Comme une maladie bienfaisante. On flâne au bord d'un abîme. On se compassionne. Pendant tout ce temps, le feu agonise et la casserole se décide à bouillir. On boit jusqu'à sécheresse. On s'enrêve. On ressemble à un sac de couchage. (*IPC*, 391)

⁷⁵ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2004 [1997], p. 42.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

L'ironie tient d'abord au fait que le clochard, ne voulant plus en retarder l'exécution, décide abruptement de « vider son sac ». Puisqu'il n'a cessé de confier à Personne (et au lecteur) tout ce qui lui passait par la tête, sa résolution, aussi soudaine que tardive — le poème figure parmi les derniers du recueil —, fait sourire. La suite du poème interprète l'expression populaire de manière littérale, ce qui renforce et la tension ironique du double sens, et l'effet comique de l'attente déjouée. Se vider le cœur ou déballer son sac permet donc de procéder à la confection d'une « manière de vie ». Autrement dit, une vie qui n'atteint pas un sens général, plein, mais qui exprime une variété fragile d'existence, au bord du simulacre comme au « bord d'un abîme ». Cette précarité existentielle relègue le clochard au sentiment du manque, de sorte qu'il entre dans un jeu d'identification aux autres. « En nulle autre circonstance que celle-ci ne s'affirme avec autant de force le sentiment de l'autre, le fantasme du double⁷⁸ », écrit Rosset. Or le jeu des doubles est ici abyssal, l'autre étant également aux prises avec le manque : « On se prend pour un autre qui se prend pour un autre qui, etc. » Au lieu d'une appréhension de soi par le reflet du double, il s'ensuit une déperdition étrange. Le sujet disparaît dans l'intervalle qui se creuse entre l'autre et lui : « On s'échappe de soi et de l'autre. » Il y aurait là l'indice d'une impersonnalité finalement conquise. Mais à l'instar « de la halte du soir », cette dérobade demeure ambiguë, « une maladie bienfaisante ». Elle est propice à la compassion qui soulage de la solitude, d'une part ; elle confine à l'espace du rêve qui nous soustrait à notre réalité idiote (l'être est seul et sans explication), d'autre part. En bon ironiste, Brault ne tranche pas la question. De toute manière, il n'est pas en mesure de le faire. C'est là l'essentiel du problème à l'origine de la maladresse existentielle que le clochard-

⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

bouffon allégorise. L'ironie relaye ainsi le sentiment d'une « confusion fondamentale⁷⁹ » qu'a bien cerné Laroche. Le lecteur doit se contenter d'une interrogation pleine d'incertitude, comme dans *Moments fragiles* :

où es-tu ma vie
dérivante comme une nouvelle
bonne ou mauvaise
on ne sait plus (MF, 301)

On ne peut pas, cependant, taire le fait que Brault s'amuse à démasquer ses propres ruses par l'intermédiaire du clochard, alors qu'il est pris d'un accès de lucidité : « Il n'y a vraiment personne ? On imagine, on s'enroule dans une image, on s'invente une autre vie. Façon de mourir en douce, à petites secousses. » (IPC, 396) Tout le jeu du langage, l'enroulement dans l'image qui offre le confort d'un sac de couchage ; ce jeu, donc, ne servirait qu'à amortir le choc de la mort, « c'est-à-dire [mourir] sans trop de douleur certes, mais aussi furtivement, sans que cela se voie, y compris par celui qui meurt ainsi, enroulé "dans une image". Une façon, donc, de s'illusionner⁸⁰ », dit Bourassa. Or ironiquement, Brault se désillusionne par le biais de son double illusoire, car le clochard volubile met précisément en scène cette invention de l'autre qui vise à pallier l'idiotie. *Il n'y a plus de chemin* repose ainsi sur une ironie vertigineuse.

La fête et l'étonnement

Nous avons déjà comparé le clochard de Brault avec le passeur de Loranger en nous appuyant sur leur commun désœuvrement. Contraint à l'inaction, le passeur

⁷⁹ Yves Laroche, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, op. cit., p. 94.

⁸⁰ Lucie Bourassa, « Poésie, narration et sens de la vie », art. cit., p. 78.

s'armait soudainement d'une conscience qui l'amenait à redécouvrir le monde par la contemplation. Déshabitué de sa vie machinale, le personnage voyait en quelque sorte le paysage comme au premier jour, quand le monde est un pur enchaînement de sensations. La vie s'imposait à ce moment avec une évidence décuplée par le sentiment de ne plus en faire partie. Le personnage butait contre un monde plein, clos. L'infortune du clochard d'*Il n'y a plus de chemin* est différente. Celui-ci arrête sa marche parce qu'il prend conscience de la vacuité du monde : « Aller encore, mais où donc ? Je devine qu'après il y a du rien ; et encore du rien. » (IPC, 358) Cet univers anéanti, désolé, est familier au lecteur de Brault. Il fait écho à celui où nous avait conduit *L'en dessous l'admirable*. En effet, on se souviendra qu'au « pays d'en dessous », « le rien règne et repose. » (EA, 228) Mais dans ce recueil, le sujet ne se laisse pas freiner, il plonge dans le vide, courage et déraison, comme Giguère s'avavançait, yeux fixes, jusqu'à la « dernière barrière de l'être ». On reconnaît d'ailleurs dans les proses de *L'en dessous l'admirable* une ironie semblable à celle qui se dégage de « Miror », par exemple ; et qui teinte allègrement les poèmes d'*Il n'y a plus de chemin*. Pour mettre fin à sa halte, le clochard s'encourage : « Et allons-y, à ce nulle part. » (IPC, 396) L'invitation quelque peu gaillarde rappelle assez fidèlement la mise en route de *L'en dessous l'admirable* : « Suivons-les donc, ces protoplasmes de mutisme, puisqu'ils me font le dernier signe. Allons là-bas, et si je ne sèche pas sur place, c'est que la vérité sans masque est plus incroyable que je ne croyais. » (EA, 224) L'esprit crâneur de Brault, accentué ici par une invective digne du Capitaine Haddock, dévoile une gestion particulière de l'adversité. Elle consiste à aller au devant des ennuis, puisqu'« Après tout », dit le titre d'un poème de *La poésie ce matin*, il est vain de vouloir les éviter :

puisqu'il faut tomber
puisqu'il faut
que ce soit du bon côté

celui du sombre celui
pour la terre trop tendre

le plus dur épousera
l'eau profonde épousera
celle qui tombe (*PM*, 149)

Ces vers proches de la comptine montrent que le poète aime badiner avec les idées les plus graves. La forme chantante délest le poème d'un pathos encombrant, faute de quoi la justesse de l'angoisse, si l'on peut dire, serait compromise. Ainsi, bien que le « pays d'en dessous » mette en face d'un « rien » terrifiant *a priori*, l'aventure au milieu de ce désert est guidée par une conscience railleuse qui désintègre toute noirceur excédentaire ; ou bien elle la transforme, à l'instar de Beckett, en une « *noire sœur* » (*IPC*, 398) paradoxalement rassurante, si familière qu'on se sent libre de la moquer. Brault a d'ailleurs inscrit *L'en dessous l'admirable* à la double enseigne d'Humpty Dumpty et du « Dromadaire » d'Apollinaire. La combinaison révèle de manière rieuse l'enjeu du recueil, soit la chute irréparable de soi — « *Humpty Dumpty had a great fall / All the king's horses and all the king's men / Couldn't put Humpty Dumpty together again* » (*EA*, 221) — qui exhorte à l'exploration et à l'admiration de « ce qui naît du néant » (*IPC*, 397) — « Avec ses quatre dromadaires / Dom Pedro d'Alfarabiera / Courut le monde et l'admira » (*EA*, 221).

La description du « pays d'en dessous » rend compte d'une imagination qui incline à présenter de manière dégagée une réalité pourtant embarrassante, d'où l'effet d'une tension ironique. L'extrait qui suit permet de bien prendre la mesure de l'esprit crâneur que nous venons d'évoquer :

Au pays d'en dessous, on fait bien les choses. Très correctement. Si d'aventure (qu'on me pardonne ce mot incongru) quelqu'un se trouve mal, on l'aide comme il se doit. On le délivre de son erreur, de son illusion. Manque-t-il d'air (soit qu'il étouffe, s'essouffle, soit qu'il râle, renâcle), on l'en prive complètement. Sans délai. On ne lui laisse pas le loisir de s'angoisser, de deviner trop à l'avance le pire ; on lui épargne l'embarras de guérir par pénibles longueurs et calculs. Donc, aucune peur, ni sueur, ni soudaine envie d'uriner. On lui plaque sur la face un effroi paisible, décisif, qui n'échauffe ni ne refroidit. Qui pétrifie. Dès lors, ce quelqu'un est ; mort ou vivant ? Qu'importe. Il n'y a plus de différence. (EA, 226)

La prose est ici marquée par l'« humour-agressif⁸¹ » que Brault a identifié chez Michaux et qui se répercute également dans l'œuvre de Giguère. Comme c'est souvent le cas chez ces derniers, le poème prend pour cadre le récit d'un voyage en des lieux improbables, encore que la fabulation atteint avec Giguère et Michaux un niveau d'exubérance plus criant. Il demeure qu'une logique absurde se profile sous le récit, parente avec celle du rêve. L'aventure commence après tout à la frontière du sommeil, lorsque le poète est gagné par des bruits venus d'un lieu inconnu, pourquoi pas de l'inconscient : « *Quelques sons nés au secret m'arrivèrent, un soir, en désordre, débris d'un monde naufragé, presque perdu corps et biens. J'allais doucement me quitter, m'étendre ; et dormir, mortellement. Mais ils m'en ont distrait.* » (EA, 224) C'est ainsi que s'enclenche « un *crescendo* particulier, une bizarrerie qui s'accroît à mesure qu'on avance. Une première concession arrachée à la raison en entraîne une autre plus grave, et ainsi de suite jusqu'à l'absurdité finale⁸² », écrit Bergson. Cette bizarrerie est palpable dans le poème de Brault.

En relisant la description du « pays d'en dessous », on remarquera que l'arrachement à la raison s'opère grâce à un renversement ironique — où la feinte rhétorique devient en quelque sorte sincère. Brault énonce en premier lieu qu'en ce

⁸¹ Jacques Brault, « Le genre Michaux », dans *Chemin faisant, op. cit.*, p. 160. La citation provient d'une note inscrite dans la marge du texte.

⁸² Henri Bergson, *Le rire, op. cit.*, p. 145.

pays, « on fait bien les choses ». Affirmation générale qui positionne de manière décisive les mœurs de ce pays sur une échelle morale. Brault enfonce le clou avec la phrase adverbiale : « Très correctement. » La suite présente la vertu morale de l'en dessous comme une bonté qui porte à l'entraide. Or la nature de l'aide apportée défie totalement l'acception commune du terme. Elle se confond avec celle d'un préjudice, car l'être qui étouffe est privé d'air « complètement. Sans délai. » L'ironie cautionne l'idée véhiculée par l'expression « un mal pour un bien ». Il s'agit de se confronter directement au pire pour s'éviter « l'embarras de guérir par pénibles longueurs et calculs » ; de se laisser bercer par l'« erreur » ou l'« illusion » qu'on puisse échapper à son mal. Le sujet se dégrise à tel point qu'il connaît l'indifférence d'exister, « *nul regret, nul espoir* » (EA, 228).

La logique du rêve paraît ainsi culminer dans une *Logique du pire*, fondée sur le hasard en tant que silence, en tant qu'« absence de tout référentiel⁸³ », dit Rosset. Développant cette idée, le philosophe affirme, comme Brault dans *L'en dessous l'admirable*, quoique de manière plus absolue encore : « Il existe bien “quelque chose”, mais ce quelque chose n'est rien, sans aucune exception, de ce qui figure dans tous les dictionnaires présents, passés et à venir. “Ce qui existe” est donc, très précisément, *rien*⁸⁴. » Il importe moins de savoir si le rien de Brault égale parfaitement celui de Rosset, que de souligner en quoi le rien engage de part et d'autre à vivre une « expérience intellectuelle — la perte⁸⁵ ». Nous en avons déjà pris connaissance en discutant d'*Il n'y a plus de chemin*. L'existence étant placée sous le signe de cette perte, de ce non-être, Rosset considère inutile de départager la vie et la mort :

⁸³ Clément Rosset, *Logique du pire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2008 [1971], p. 77.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 95.

De même il n'y a pas de superposition de la mort sur la vie, car il n'y a jamais eu de vie. La vie n'a pas cessé ; elle n'a, en fait, pas commencé. L'état de mort n'est donc pas opposé à l'état de vie, mais désigne tout uniment, sans référence aucune à une vie quelconque, l'état de "ce qui existe"⁸⁶.

Une telle confusion, on le sait, est centrale chez Brault⁸⁷. Elle attend d'ailleurs quiconque s'aventure au « pays d'en dessous » : « Dès lors, ce quelqu'un est ; mort ou vivant ? Qu'importe. Il n'y a plus de différence. »

En convoquant une série d'idées pour le moins sombres et troublantes (la mort, la perte, l'impensable), le hasard de Rosset donnera d'abord le sentiment que l'expérience du monde est inéluctablement malencontreuse. On s'imaginera que l'homme n'est voué qu'à la tristesse et à l'ennui les plus profonds. On aura tort. La perspective tragique atteint un tel degré qu'elle s'ouvre à une forme inusitée de réjouissance, ce que Rosset désigne comme le « principe de fête » :

De manière générale, la pensée du hasard n'admet, pour caractériser l'ensemble des modes d'existence, que le statut d'exception. Conséquence inattendue des prémisses de la philosophie tragique : l'état de mort est aussi état de fête, parce qu'état d'exception. Dans ce qui existe, rien qui vive, mais rien non plus qui soit morne. La pensée tragique, qui affirme hasard et non-être, est donc aussi pensée de fête⁸⁸.

Ainsi passe-t-on de l'en dessous à l'admirable ; confère-t-on à « *l'impensable [...] un air d'horizon, tout proche, comme une espèce de clôture ajourée, un treillis d'admirable matin.* » (EA, 258) Sans le savoir, Rosset décrit le renversement le plus important que l'ironie accomplit dans l'œuvre de Brault, celui qui permet d'accueillir tout « ce qui existe » comme une bétise improbable et éphémère du néant. C'est pourquoi même la mort donne lieu de s'émerveiller, car, comme dirait Garneau, une mort « dans notre

⁸⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁷ Voir Jacques Paquin, « Être, une contradiction », dans *L'écriture de Jacques Brault, op. cit.*, p. 7-43.

⁸⁸ Clément Rosset, *Logique du pire, op. cit.*, p. 113.

monde c'est déjà quelque chose / pourvu qu'on s'accroche dedans les pieds / et qu'on y tombe » (*Œ*, 200). Voilà ce dont Brault s'avise en écoutant s'effeuiller les arbres, s'amusant en outre de la prétendue tristesse de l'automne :

La rengaine des arbres qui se défeuillent
est-elle si triste après tout
on ne meurt pas souvent (*MF*, 325)

Une fois admis l'état d'exception des êtres et des choses, leur qualité d'événement admirable, la conscience trouve donc dans l'étonnement un mode privilégié de fonctionnement ; surprise et perplexité s'enlacent l'une dans l'autre.

Karim Larose parle quant à lui d'accident. La rue et la langue en sont le théâtre chez Brault : « L'accident, c'est le moment où l'autre, n'importe quel autre — être, chose ou temps, peu importe —, entre en scène sans prévenir et nous dépayse. C'est un pas de côté dans le récit que nous nous faisons de nous-mêmes⁸⁹. » À la lumière de ce « pas de côté », on comprend en quoi l'étonnement né de l'accidentel se charge d'une valeur ironique. La séparation aide le sujet à se déphaser un instant de lui-même. Ce décalage peut jouer en la faveur d'une écoute plus sensible du dehors, qui va parfois jusqu'à l'altération totale de soi par le concours d'un serein égarement — se perdre dans la nature, s'y fondre : « et cette fois je suis resté arbre / parmi les arbres » (*MF*, 285). Les poèmes de Brault inspirés par la forme et le ton du haïku conservent ainsi le caractère d'une fête de l'instant où naît le « sentiment du monde comme miracle⁹⁰ ». Or l'ordre des sensations qu'ils retracent demeure très

⁸⁹ Karim Larose, « “Consens à la rue”. La parole dans l'œuvre poétique de Jacques Brault », dans François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précarités de Brault*, Québec, Nota bene (Convergences), 2008, p. 42-43.

⁹⁰ Corinne Atlan et Zéno Bianu, « Le sublime au ras de l'expérience », dans *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard (Poésie), 2002, p. 13.

souvent incertain. La féerie opère donc régulièrement sous l'égide d'un questionnement :

Est-ce une averse de bruine
j'entends de mon lit
juste à l'éveil s'ouvrir
la faille du monde (BO, 21)

Le saisissement est si fugace qu'il déstabilise la conscience plus qu'il ne la ravit. L'« averse de bruine », à peine remarquée, semble aussitôt aspirée dans la « faille du monde », là où se joue l'indécision entre le sentiment du néant et l'intuition de quelque chose. Accompagnant l'éveil, la sensation évoque au surplus un monde brumeux, à la lisière du rêve et du réel — « deux mots ; une chose » ? paraît se demander la conscience étonnée, flottante comme l'univers qu'elle cherche à saisir.

Le déphasage de l'étonnement instaure de plus une atmosphère de plaisanterie. Le poème liminaire d'*Il n'y a plus de chemin* en témoigne joliment :

Voici qu'on siffle un petit air
ancien de mal à l'âme
a-t-on idée d'avoir une âme
et qui a mal en plus
où chante sans en avoir l'air
l'ombre de qui n'est plus (IPC, 355)

La préposition initiale indique clairement qu'un phénomène est en train de se produire, en l'occurrence le sifflement d'« un petit air ». Bien qu'il surgisse momentanément et qu'il surprenne l'oreille de qui l'entend, le sifflement n'apporte rien de neuf ; il reprend le refrain d'une âme en peine. Peut-être est-ce par dépit que le poète, distancié de lui-même dans le « on », s'en remet à des notes bien connues, car l'exergue de Queneau suggère qu'il a raté l'occasion de consigner ce que l'inspiration lui offrait d'inédit : « *Oùsqu'est mon registre à poème, / Moi qui voulais...* »

(IPC, 353) Brault dégonfle subtilement tout fantasme d'originalité, « cette enflure arriviste » (PQC, 94), comme Personne lorsqu'il se compare aux « poètes-perroquets » (IPC, 376), insinuant qu'il est vain de croire qu'on ne se répète pas et que, ce faisant, on ne répète pas aussi les autres. Mais, dit Brault, « [u]n mot banal, une locution familière, comme des objets trouvés sur le trottoir auprès des poubelles trop pleines, voilà qui toujours m'étonne. Je me sens bien dans nos lieux communs » (TFP, 74). Laroche précise justement que Brault « réaménage à souhait, souvent avec humour⁹¹ », ces lieux communs. Le poème liminaire d'*Il n'y a plus de chemin* le prouve, car le « mal à l'âme » est un des principaux clichés affiliés à la figure du poète. De fait, Brault s'en amuse ironiquement en figurant l'âme comme un produit intentionnel et d'autant plus douteux qu'il est cause de souffrances. Il rabat de cette manière un trouble profond, difficile à comprendre du seul point de vue de la raison, sur une bête aberration de la volonté. La plaisanterie ne vise toutefois pas à répudier l'âme qui a mal. Elle cherche plutôt à nous en rapprocher insidieusement, « sans en avoir l'air », car au creux de cette âme, même si ça fausse, ça chante. C'est ce chant désaccordé⁹², né d'une dissension de l'âme et de l'esprit, que l'humour et l'ironie ont pour mission de rendre audible dans la poésie de Brault.

Déjouer la souffrance

Le mal à l'âme est une des nombreuses images qui mettent en relief la mélancolie de Brault, omniprésente dans son œuvre. Cette souffrance renvoie en

⁹¹ Yves Laroche, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, op. cit., p. 52.

⁹² Évelyne Gagnon souligne que « chanter sans en avoir l'air » peut signifier que les apparences sont trompeuses, mais aussi que la mélodie est mauvaise. Voir *Négativité et dynamique du sujet lyrique*, op. cit., p. 153.

effet au sentiment de l'idéal perdu, du manque contraignant l'homme à errer au milieu d'un monde qui se révèle par conséquent désolé. Voilà, comme nous l'avons vu, ce que le clochard d'*Il n'y a plus de chemin* représente de manière bouffonne. C'est dire que la mélancolie ne conduit pas à l'adoption d'une humeur strictement taciturne. Elle dispose également le sujet à faire preuve d'un humour qui, selon Freud, forme justement une « défense [...] contre la possibilité de la souffrance »⁹³. Thierry Bissonnette identifie d'ailleurs chez Brault une « stratégie mélancolique »⁹⁴ qui consiste à s'humilier en raillant sa propre tristesse, à l'exemple de l'auto-ironie mise en valeur par « L'Héautontimorouménos » de Baudelaire. Cette stratégie nous renvoie au travail de correction fondé sur la double présence de l'auteur ; travail qui confère au rire un pouvoir vexant⁹⁵. Or la mélancolie est loin de faire seulement l'objet d'un repentir prenant la forme d'une raillerie punitive. Comme le dit Brault, l'humour contenu dans la mélancolie possède un caractère plus émancipateur que répressif :

Quel humour insondable gît au cœur de la mélancolie ? C'est ainsi que se manifeste le mystère de la proximité. On s'imaginait être loin du compte et du port, et voici que s'offre, par un rire qui ne pèse pas une plume, une clarté d'être, une plage de repos où l'on peut relâcher la pression de vivre en perpétuel souci. La prison intérieure s'ouvre, on plane, on est enlevé de sa lourdeur. Oui, ça valait la peine d'avoir tant de peine. Personne mieux qu'un mélancolique ne peut savourer aussi pleinement la délivrance et trouver dans une infinie détresse une infinie tendresse⁹⁶.

⁹³ Sigmund Freud, « L'humour », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1985, p. 324.

⁹⁴ Thierry Bissonnette, « Brault bourreau de soi-même. Sur quelques stratégies mélancoliques », dans François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précarités de Brault*, Québec, Nota bene (Convergences), 2008, p. 100.

⁹⁵ On peut faire ici un rapprochement avec le rôle paternel qu'assume le surmoi auprès du moi ; le premier rendant minuscule et futile le second pour en déjouer l'affect. Lucie Bourassa a déjà fait appel à cette vision freudienne de l'humour en analysant *Il n'y a plus de chemin*. Voir « Du clochard à l'histriion », *art. cit.*, p. 43.

⁹⁶ Jacques Brault, « L'être et le béant », dans *Ô saisons, ô châteaux*, *op. cit.*, p. 59.

La théâtralité comique d'*Il n'y a plus de chemin* précipite cette transformation de la mélancolie en un pareil état de « délivrance ». On notera cependant que dans son œuvre, Brault procède de différentes manières pour se libérer des pièges de la mélancolie, dont deux nous apparaissent aussi importantes que la mise en scène bouffonne, quoique moins ostensibles.

Caricaturée par le clochard qui s'abandonne à l'émotion de ses souvenirs, la première manœuvre peut d'abord surprendre puisqu'elle fait appel à une sœur quasi jumelle de la mélancolie. C'est-à-dire que Brault combat son tempérament saturnien par la nostalgie. Il la présente comme sa voie de salut, celle lui permettant de sortir de l'impasse mélancolique, décrite par Agamben comme une « situation paradoxale avec, comme dans l'aphorisme de Kafka, “un point d'arrivée, mais aucune voie d'accès”, et sans issue, puisque l'on ne peut fuir ce que l'on ne peut pas non plus atteindre⁹⁷. » La nostalgie ouvre ainsi un chemin par où fuir l'isolement intérieur :

Perdu de mélancolie, j'ai été curieusement sauvé par la nostalgie. Le mal du retour, on le méconnaît trop, peut devenir une puissante motivation. Il me fallait étudier, travailler, non plus jouir vaguement, au contraire : regarder, écouter, toucher, sentir, goûter, aller au monde extérieur, sortir de l'exil intérieur⁹⁸.

Par l'effet de cette percée menant dehors, Brault retrouve tout naturellement le territoire de l'enfance, car le seul geste de s'échapper par la trouée du mur (de la mélancolie) renoue avec les habitudes du premier âge, empreintes d'un esprit innocent autant que farouche. « Les hommes de paille » rendent compte de cette ouverture nostalgique. Quelques vers en introduction révèlent une brisure qui chante et libère le poète de lui-même : « Brusquement ça casse / et doucement / ça

⁹⁷ Giorgio Agamben, *Stanza*, op. cit., p. 27.

⁹⁸ Jacques Brault, « D'une écriture l'autre », dans *Chemins perdus, chemins trouvés*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2012, p. 275.

chante » (*TFP*, 13). Mais qu'est-ce qui casse, sinon la gangue de l'adulte « crétin » et « normalisé », l'habit « de cicatrices » qui entrave le « génie ; éclair d'une enfance » ? (*IPC*, 386) Car la nostalgie, en somme, aide Brault à se « désaccorder de l'existence machinale⁹⁹ » qui l'abrutit. Après quoi il « se dégivre » et se « retrouve », mais altéré ; le voici (re)devenu un « oiseau-épouvantail » (*TFP*, 13), comme au temps de sa camaraderie avec les « hommes de paille » du village d'Ahuntsic.

À l'image de l'enfant qui pique à travers champs, la nostalgie représente une manière de faire l'école buissonnière, de fausser compagnie à la vie machinale et à la nébuleuse mélancolique :

Par les champs près de la ville j'allais encore enfant me glisser entre les seigles et les maïs ; les clôtures blessées m'ouvraient passage. Le sol sec de l'été taisait ses cris sous mes espadrilles. J'approchais d'un crucifié. Je lui parlais d'absolu, d'infini. Et j'obtenais chaque fois réponse — et amitié. Les oiseaux voraces et piailleurs peu à peu venaient prendre part à la rencontre. Nous finissions en assemblée délirante, roucoulante, jaspinante. Nous étions heureux, à l'abri des lois du ciel et de la terre, réconciliés par une aile de rire, par un rituel de secrets puérils et dont je garde nostalgie. (*TFP*, 15)

Ce monde champêtre où se tient la rencontre fabuleuse de l'enfant, de l'épouvantail et des oiseaux, tous unis par l'amitié et le rire ; ce monde peut évoquer celui que bâissait dans sa chambre l'enfant-démiurge du poème « Le jeu » de Garneau. On y perçoit une espièglerie similaire ; on y entend un rire sans doute moins énigmatique, mais tout aussi déroutant. Conservant un pied dans l'analyse, la nostalgie garnélienne possède cependant une froideur que n'a pas celle de Brault, pétrie pour sa part de souvenirs vivaces. Du coup, sa nostalgie est plus chaleureuse, elle replace brièvement sous cette « aile de rire » qui le couvre. Et ce rire, qui tourne ici au délire unificateur, fait penser à celui du comique absolu qui prend pour modèle la joie de l'enfant, selon

⁹⁹ Jacques Brault, « La fenêtre étroite », dans *Ô saisons, ô châteaux*, *op. cit.*, p. 110.

Baudelaire. Tel que décrite dans l'essai *De l'essence du rire*, il est clair que cette joie semble pouvoir répondre au désir de Brault, alimenté par sa nostalgie, de « regarder, écouter, toucher, sentir, goûter, aller au monde extérieur » ; bref, de remédier au vague à l'âme causé par l'impression d'une fracture ontologique : « Le rire des enfants est comme un épanouissement de fleur. C'est la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s'ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir. C'est une joie de plante¹⁰⁰. » Le mouvement nostalgique de Brault vise donc à renouer avec le sentiment de ne faire qu'un avec le monde. Une cohésion qu'illustre ici l'étonnant conciliabule au milieu des champs, d'autant plus qu'il se déroule « à l'abri des lois » divines et humaines. Cette exemption miraculeuse évoque « l'instinct de supériorité¹⁰¹ » qu'exalte le rire absolu ; que répercute aussi l'utopie de cette « école de libertés buissonnières » qu'on « s'emploie, chaque jour, de bâtir » (EA, 244).

Néanmoins, comme chez Garneau, le rire de l'enfant s'appréhende en premier lieu comme étant perdu. C'est pourquoi il faut se rappeler, à la suite de Vaillant, que « le comique absolu n'est jamais que cet absolu du relatif dont doit se contenter l'homme [et que] l'humoriste est toujours un peu triste : il sait bien qu'il ne pourra jamais accéder à cette pure joie de l'imagination libre à laquelle il aspire¹⁰² ». En ce sens, le rire de Brault n'exprime pas la plénitude du bonheur atteint ; il demeure en quelque sorte fêlé. S'il tend à « ressusciter la magie et l'émerveillement de l'enfance¹⁰³ », comme le suggère la fable nostalgique où les animaux, les objets et les hommes communiquent entre eux, il témoigne parallèlement d'une réalité

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », dans *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 194.

¹⁰¹ Alain Vaillant, « Le propre de l'artiste », dans Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, op. cit., p. 188.

¹⁰² *Ibid.*, p. 190.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 191.

insatisfaisante qui pousse à la remémoration fantasmatique. C'est là que l'humour et l'ironie interviennent, que l'« infinie détresse » donne naissance à une « infinie tendresse ». Le regretté peuple des épouvantails prend ainsi sur lui une humanité qui paraît en revanche faire défaut au monde humain. En sorte qu'on se demande lequel de l'homme ou de l'épouvantail est un simulacre de l'autre. Brault s'amuse à brouiller la frontière, car la vie menée par les épouvantails est à tous les égards civilisée — et même sexuée :

Certains arboraient chemise, cravate, lavallière, gants et même cigare et lorgnon. D'autres, en robe, avec ou sans mantille, assuraient une espèce d'équilibre écologique de la tendresse : épouvantilles imprévues et qui par des mariages non publiés, des alliances nocturnes, des épousailles de petit jour, parsèmeraient les champs de fleurs cruciformes, épouvantaillots, épouvantaillettes, que les oiseaux de toutes humeurs et de tous plumages adoptèrent du haut de leur vol étonné. (*TFP*, 15-16)

À la lumière de cette petite société bucolique, on aura compris que le mouvement nostalgique de Brault culmine entre autres dans la cocasserie et l'inventivité. Ce faisant, la tristesse s'habille d'allégresse ; l'humeur mélancolique s'illumine des feux d'un enchantement passager, qui dure « l'espace d'un été bref / comme un feu de paille » (*TFP*, 20).

Bien que la lavallière, le lorgnon et la mantille témoignent d'une existence ridiculement démodée, quelque chose dans cette désuétude serait capable de remédier à « *l'horreur du temps qui nous tue* » (*EA*, 242). Quelque chose comme une « insouciance » (*TFP*, 18) que Brault essaie de remettre en œuvre pour affronter le pire, car s'il touche celui qu'il fut, « il n'est pas sauvé de l'absurde mise en demeure » (*EA*, 234) qui pèse malgré tout sur lui. En regagnant l'univers buissonnier de l'enfance, c'est une leçon d'enracinement, mais aussi, et surtout, de légèreté qu'il apprend. Il s'agit de se détacher, de se laisser emporter au néant qui nous fait face et

nous ressemble, pour que notre exil se termine : « Saurons-nous un jour de folie venteuse, et comme les pissenlits neigeux et tenaces, nous envoler vers un autre nous-mêmes ? — en patrie profonde. » (*TFP*, 20) On verra alors dans le vol des aigrettes une image de la navigation nostalgique qui opère dans la poésie de Brault.

Dans *Au bras des ombres* (1996), un autre poème empreint de nostalgie révèle cette fois-ci l'étonnante amitié du poète avec « le cheval borgne du boulanger » (*BO*, 13). Ensemble, ils rompaient et partageaient le « dernier pain le laissé pour compte » (*BO*, 13). La référence à la communion chrétienne ne manque évidemment pas de faire sourire, précisément parce qu'elle met en relief une insouciance qui préserve l'univers de l'enfance, béni par ses lois propres, de tout sacrilège, en commençant par celui du cheval prenant part à l'Eucharistie ! On est d'autant plus encouragé à sourire lorsque Brault rapporte que ce cheval, qui n'a plus ses deux yeux, lui « enseigna de son œil noir le monde / à voir plutôt de loin » (*BO*, 13). Cette leçon apprise dès l'âge de « douze ans » (*BO*, 13), il ne l'a jamais oubliée, comme en témoigne son habitude à se distancier non pas seulement du monde, mais aussi de lui-même, particulièrement de ses douleurs. La suite de poèmes qui confère au recueil son titre, « Au bras des ombres », nous en fournit un exemple probant. Brault y effleure l'abîme de sa mélancolie sans toutefois y sombrer. L'humour et l'ironie y dénotent une attitude désinvolte qui, dans le sillage de la fantasmagorie nostalgique, met les souffrances de la conscience malheureuse à l'écart. Cette seconde manœuvre tend de plus à privilégier, comme nous le verrons, un ludisme qui permet au poète de surmonter sans secousse ses tribulations.

Après avoir lu la série de seize poèmes, on comprend mieux l'expression « au bras des ombres ». Il est en effet majoritairement question d'amis disparus, partis au

bras des ombres comme de nouveaux mariés — Brault, fidèle à sa bienveillante malice, nous rappelle avec cette image optimiste que la mort est promise aux vivants. Chacun des poèmes constitue en quelque sorte un tombeau. Ensemble, ils développent une méditation sur la mort. Or la réflexion s'accomplit « sur des airs d'harmonica » (BO, 27), dit l'en-tête de la série. La musique de cet instrument populaire est peu propice à exalter l'angoisse. Ainsi, les poèmes se déclinent sur un ton détaché, voire égayant à l'occasion. C'est le cas du premier poème de la suite où Brault, anticipant sur sa propre mort, donne des indications relatives à ses arrangements funéraires :

Quand le temps sera venu
je ne sais par quelle aventure
enfermez-moi dans un livre
pas cher et sans importance
n'oubliez pas mes ailes
de libellule mélancolique
chut c'est un secret à brûler
avec le livre un jour d'hiver
et de soleil fou sur la neige
ainsi mes cendres qui sait
feront une lecture légère
à quelque libellule l'été d'après (BO, 29)

Ces vers sont empreints d'une douce ironie, principalement fondée sur le désir du poète d'être placé dans un livre après sa mort, qui plus est un livre « pas cher et sans importance », comme l'insecte que l'entomologiste amateur souhaite conserver. Il s'agirait ensuite, en guise d'incinération, de mettre le feu à l'ouvrage, qui consumerait du même coup le secret de sa mélancolie voltigeuse. La procédure évoque les rituels d'enfance, apparemment futiles pour celui qui n'y prend pas part, mais combien symboliques et spirituels pour celui qui l'exécute, qui en connaît les secrets. Toute cette scène met bien sûr à profit l'esprit de dérision que nous évoquions à la suite

d'Yves Laroche, qui a montré que l'identification aux bestioles, fréquente chez les haïkistes, participe d'une humilité ayant « pour fonction de désencombrer l'homme, de le libérer et de lui ouvrir des chemins inconnus¹⁰⁴. » Brault défie donc ici le principe de la commémoration, laquelle consacre normalement la mort en célébrant la portée de la vie qu'elle vient de clore. La sienne, songe le poète, pourrait possiblement divertir une autre libellule en lui offrant « une lecture légère », quelconque, le type qui sied à la saison estivale. Il dresse pour lui-même un tombeau fort minuscule, qui ne revendique pour sa vie aucune importance. Mais ce faisant, il refuse aussi de reconnaître à la mort une puissance d'effroi et d'ennui. C'est pourquoi il l'envisage sans trop la craindre, sans trop savoir « par quelle aventure » elle s'amènera, davantage intrigué qu'épouvanté par sa venue.

La désinvolture s'exprime ici à travers l'ensemble du petit tableau ébauché par le poème. Ailleurs, elle tient à l'action d'un vers, voire d'un mot, qui renverse momentanément l'atmosphère. L'ironie forme alors le contrepoint d'un examen plus sombre des choses :

Quand s'annonce le tournant
de novembre l'instant n'a plus
de repos où l'âme ancienne
est encreuse et toute tordue
à l'image du nez de Kierkegaard
la douleur qui désépaissit
le silence ne désarme pas
et cet alors où vous viviez
alerte torticolise l'âme
la fiancée aux ombres crochues
en une même mutité (BO, 35)

Les quatre premiers vers inscrivent le poème dans un registre mélancolique : la saison automnale, l'idée de perte, l'absence de repos, l'humeur ténébreuse. L'âme « encreuse

¹⁰⁴ Yves Laroche, « L'Orient poétique de Jacques Brault », *Liberté*, vol. XLVII, n° 1 (2005), p. 92.

et toute tordue » adhère ainsi parfaitement à cet environnement. Le pathétisme de la déformation est cependant torpillé par la comparaison établie au vers suivant — la coupe intensifie d'ailleurs l'effet de surprise ; l'âme est croche comme le « nez de Kierkegaard ». L'image déjoue les attentes du lecteur et se charge ainsi d'humour. Il en va de même pour l'âme qui se « torticolise ». La drôlerie du verbe, inventé pour l'occasion, présente de manière risible, bêtement corporelle, les maux d'une âme empreinte de regrets. La distanciation provoquée par l'irruption du nez et du torticolis dans le poème tient, encore une fois, à « ce que notre attention est brusquement ramenée de l'âme sur le corps¹⁰⁵ » — une des causes du rire selon Bergson.

On observera en outre que la distanciation moqueuse produit un mouvement contraire ; rappelons-nous, c'est par « l'humour [gisant] au cœur de la mélancolie [...] que se manifeste le mystère de la proximité¹⁰⁶ ». C'est pourquoi la mention du nez de Kierkegaard fait basculer la mélancolie dans le grotesque en même temps qu'elle se charge d'une valeur affectueuse. L'imperfection physionomique se donne comme un signe d'humanité. Elle évoque la condition maladroite de l'homme, la gêne et l'embarras d'être au monde. Aussi, il semble que ce soit moins les idées philosophiques, « ces sérieusetés » (BO, 42), que la souffrance de l'homme qui touche le poète. Avec Kierkegaard, Brault partage une douleur ; avec d'autres également, convoqués au fil des poèmes pour former un petit panthéon de la mélancolie : Nietzsche, Jules Laforgue, Hölderlin, Verlaine, Marie Uguay, Wittgenstein. Le ton amical adopté pour introduire ces figures révèle un sentiment de gratitude, explicite à

¹⁰⁵ Henri Bergson, *Le rire*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁶ Jacques Brault, « L'être et le béant », dans *Ô saisons, ô châteaux*, *op. cit.*, p. 59.

l'égard de Laforgue — dilettante qui lui enseigne à laisser filer l'ennui comme on fait passer le temps :

Comme les demoiselles anglaises
aux temps jadis sous les ombrelles
et par de petits airs de piano
où s'égrène l'ennui des dimanches
merci Jules de cette pianoterie
passagère à peine comme ta vie
j'aime l'aquarelle à l'égal
de la pluie au fort de l'hiver (BO, 31)

L'humour de la mélancolie permet donc à Brault, dans un premier temps, d'atténuer les contrecoups pénibles de la tristesse et, dans un deuxième temps, de « faire retour » vers cet « humain inaimé [et] innombrable¹⁰⁷ », ce qui nous rappelle la dimension charitable de l'ironie.

En lisant l'œuvre poétique de Brault, on peut aussi vérifier cette remarque de Freud : « L'humour n'est pas résigné, il défie ; il ne signifie pas seulement le triomphe du moi, mais aussi celui du principe de plaisir, qui parvient en l'occurrence à s'affirmer en dépit du caractère défavorable des circonstances réelles¹⁰⁸. » Un tel principe de plaisir est à l'origine du ludisme formel de Brault, lui qui ne dédaigne pas, comme Laforgue, les « pianoteries ». On en dénombre plusieurs dans le plus récent recueil, *L'artisan* (2006), où le titre des sections annonce la contrainte (formelle ou thématique) qui a réglé l'écriture des poèmes. Celui-ci appartient à la section « Quatrain comme » :

Comme Bouddha confié à l'énigme lotus
Le non-être sourit au tas de détritits
Qui ne lui lève pas le cœur à la bouche
C'est là souverain qu'il dort en sifflant les mouches (AR, 56)

¹⁰⁷ Jacques Brault, « La fenêtre étroite », dans *Ô saisons, ô château, op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁸ Sigmund Freud, « L'humour », *art. cit.*, p. 324.

Le poème thématise le renoncement au désir pour flotter, tel que l'exprime le symbole bouddhiste du lotus, au-dessus de l'attachement humain. L'humour essaie alors de reproduire cet allègement de la conscience en misant sur la contamination de la rime qui relie le lotus aux détritrus, la bouche aux mouches ; sur la familiarité de la locution « lever le cœur » qui attribue au non-être une banale réaction humaine ; puis, sur l'image de ce même non-être éloignant les mouches de son ronflement musical — gag digne de la bande dessinée ou du cinéma burlesque. De plus, la prosodie rehausse le ludisme du poème, car la plaisanterie du propos est en quelque sorte arrondie par l'effet mélodique de l'alexandrin et de la rime.

Il n'est pas rare que le poème s'abandonne ainsi à une petite fête des mots et des formes — aux « formeries¹⁰⁹ », dirait Jean Tardieu qui n'hésite pas si nécessaire à adopter, comme Brault, un « parti pris de niaiserie¹¹⁰ » contre la tristesse, l'angoisse et autres afflications morales causées par le sentiment de l'absurde. Le souci récréatif et la recherche d'une musicalité sont bel et bien l'apanage du poète-artisan, celui qui, sans autre qualification que sa « débrouillardise à la fois angoissée et désangoissante¹¹¹ », travaille à l'assemblage de mots sur une feuille. Il ne s'agit pas de mettre le poème au service d'un esthétisme plat, mais de suivre un instinct de réserve, qui dès *Moments fragiles* entraîne la disparition de « la profondeur même », dit Marcotte, « au profit de l'étable, de l'instantané¹¹². » La leçon ne provient pas strictement de l'Orient. Le plaisir de la surface s'apprend aussi chez Laforgue, que Brault connaît bien pour l'avoir lu et pour avoir préparé une édition sélective de ses

¹⁰⁹ Voir Jean Tardieu, *Formeries*, Paris, Gallimard, 1976.

¹¹⁰ Jean Onimus, *Jean Tardieu, un rire inquiet*, Seyssel, Champ Vallon (Champ poétique), 1985, p. 126.

¹¹¹ Jacques Brault, « Drôle de métier », *art. cit.*, p. 27.

¹¹² Gilles Marcotte, « Jacques Brault : poésie de novembre », dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1989, p. 265.

poèmes. Anne-Marie Fortier apporte à cet égard une remarque judicieuse : « Si la forme, chez Laforgue, est si bien travaillée, jusqu'à arrêter la lecture à sa surface chantante, si elle est si bien rythmée que l'on y glisse sans s'attarder, comme emporté par ses retournements, ce n'est là que pudeur, selon Jacques Brault¹¹³ ». Il va sans dire que ces propos éclairent tout autant la poésie de Brault, où les exercices ludiques et les accents de la chanson, propices aux jeux d'esprit, marquent le refus de s'enliser dans la souffrance. Ce n'est pas que Brault désavoue sa douleur et sa peine. L'humour et l'ironie l'aident simplement à sortir de leurs remous pour les expérimenter autrement, avec une légèreté qui protège la dignité de sa conscience. L'objectif est « de décontenancer par une esquisse de danse les démarches les plus sérieuses et les plus importantes¹¹⁴ », à la manière d'un enfant qui s'amuse dans la pleine liberté que lui procure son insouciance. C'est ainsi que Brault, devant la maladresse existentielle, la noirceur de la mort ou la douleur mélancolique, garde bonnement le sourire.

¹¹³ Anne-Marie Fortier, « De ce côté-ci des morts », *Liberté*, vol. XXXVI, n° 1 (février 1994), p. 220.

¹¹⁴ Jacques Brault, « Drôle de métier », *art. cit.*, p. 29.

Conclusion

Loranger, Saint-Denys Garneau, Giguère et Brault forment à nos yeux le noyau dur d'une famille poétique qui joue dans l'histoire de la poésie québécoise un rôle de premier plan. Le lien serré qui les unit tient en bonne partie à la prévalence de l'ironie dans leurs œuvres — leur communauté de ton est pour l'essentiel définie par une expérience de la distance à l'égard du monde, de soi-même et de la poésie. Il faut cependant insister sur le fait que, de Loranger à Brault, l'écriture nous amène à concevoir cette distance comme une chose vécue profondément. Elle n'est pas en soi une stratégie ou une posture littéraire, mais une aventure intérieure qui fait naître un regard, une forme de pensée et une manière de s'exprimer. D'autres poètes québécois peuvent être associés à cette famille, comme nous l'avons souligné en convoquant leurs œuvres : Eudore Évanturel, Gilles Hénault et Paul-Marie Lapointe tout particulièrement. Il est question dans leurs œuvres d'une « distance habitée », pour reprendre la belle formule de François Paré. Dans le sens où nous l'entendons, elle ne renvoie toutefois pas à l'épreuve périphérique des « sociétés minoritaires¹ » ou à une quelconque marginalité institutionnelle. Ni l'existence de frontières nationales, ni

¹ François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir (Roger-Bernard), 2003, p. 10.

l'état d'un pouvoir politique ou symbolique n'expliquent cette distance. Loranger, Garneau, Giguère et Brault sont parmi les poètes québécois les plus reconnus et leur ironie les inscrit dans une pratique poétique qui n'est pas marginale. Elle permet au contraire d'établir un dialogue naturel avec certains des acteurs les plus importants de la modernité, de Baudelaire à Pessoa. Cette expérience de la distance à l'origine de leur ironie met en lumière, au sein de la tradition poétique québécoise, mais également dans un contexte plus large, un esprit critique aussi subtil qu'exigeant, nous laissant rarement établir avec certitude la cible et les motifs du travail poétique qu'il fait naître.

L'expérience de la distance prend de multiples formes chez les poètes de notre corpus. Ces derniers se séparent en premier lieu, et de façon nette, du cliché romantique dans leurs œuvres ; cliché qui attribue au poète la force d'accomplir une mission civilisatrice, en vertu notamment d'une hypersensibilité qui le prédestine autant à la voyance qu'à l'exaltation de ses sentiments personnels. Conscient d'écrire en état de pauvreté ou de faute, donc en quête d'un achèvement, chacun des quatre poètes du corpus affiche en revanche des réticences à l'endroit de la poésie entendue comme un sacerdoce. Il trouve dans les figures de l'ignorant, de l'apprenti, de l'artisan ou de l'amateur un double qui sied mieux à son éthique de travail, marquée par l'humilité et le vœu d'une simplicité d'expression. Toutes ces figures sous-entendent que le poète est soumis à un apprentissage constant de la poésie et du monde ; qui plus est, sans qu'il soit possible, ou même souhaitable, de maîtriser tout à fait la première ni de posséder totalement le second. En ce sens, Loranger, Garneau, Giguère et Brault ne prétendent pas rendre accessibles aux autres, par l'intermédiaire d'un chant visionnaire, les secrets unissant la réalité terrestre au

monde céleste. Une telle compétence fait en vérité l'objet de suspicions de leur part, puisqu'ils sont en premier lieu portés à douter du pouvoir de leur langage. C'est, pourrait-on dire, sans croire en leur autorité morale qu'ils pratiquent la poésie et qu'ils s'adressent aux autres. Ce ne sont pas des poètes qui nous montrent la voie, mais qui, tant bien que mal, avec nous, en cherchent une — quelque chose comme cette « [v]oie ouverte » (*AP*, 135), dit le titre d'un poème de Giguère, où s'avancer « [p]our avoir une image claire de l'homme » (*AP*, 119).

Loranger, Garneau, Giguère et Brault se démarquent également du cliché romantique dans la mesure où ils se dissocient de ce lyrisme pathétique qui tend à nous persuader que la passion et l'inspiration n'ont besoin que d'elles-mêmes, pour paraphraser Valéry². Ils accordent au contraire une place importante à l'intelligence dans leurs poèmes, ce dont témoignent leur esprit rusé et leur tendance à l'analyse. À en juger par les propos de Valéry, ils pourraient tous entrer dans la catégorie de l'écrivain classique, c'est-à-dire « *l'écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux*³. » Or la double présence de l'auteur, à la fois critique et créatrice, constitue un des principes fonciers du romantisme allemand, ce que répercute notamment l'ironie, qui est en outre filtrée par de multiples médiations au cours de la modernité, dont celle de nombreux romantiques et postromantiques français (Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Rimbaud), mais aussi d'écrivains néo-classiques comme Valéry. Évidemment, le legs romantique n'explique pas tout, loin de là. L'ironie discrète de Loranger, Garneau, Giguère et Brault doit surtout être comprise comme le fruit d'une expérience spécifique du monde et de la poésie. Nous

² Voir Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », dans *Variété I et II*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1998 [1930], p. 241.

³ *Ibid.*, p. 239.

l'avons de ce fait considérée avant tout comme un phénomène littéraire, où la quête métaphysique s'unit à une recherche esthétique. Dans des travaux ultérieurs, elle pourrait cependant être évaluée en regard du contexte culturel, puisque dans l'ensemble, la poésie québécoise s'est inscrite dans un cadre qui excède les seules limites de la littérature.

René Bourgeois rappelle que la notion d'ironie développée par Friedrich Schlegel semble découler « de celle d'objectivité⁴ », plus précisément de la capacité « d'être objectif dans l'individuel⁵. » C'est pourquoi l'ironie romantique représente une disposition d'esprit qui permet d'être soi-même tout en se détachant de soi. On a vu que cette dualité joue un rôle majeur chez les quatre poètes de notre corpus. Elle y détermine un important travail autoréflexif ; or il ne donne lieu à aucun programme esthétique, aucun traité du vers, aucune objectivation systématique de la poésie, contrairement à ce qu'on peut observer du côté d'Hugo, de Mallarmé ou de Valéry, mais aussi du côté de plusieurs poètes québécois des années soixante qui, François Dumont l'a souligné, se prononçaient contre « la conception dominante de la poésie⁶ » pour valoriser de nouvelles poétiques, conçues comme étant préférables, pour ne pas dire supérieures, à l'ancienne. L'autoréflexivité ne préfigure chez Loranger, Garneau, Giguère et Brault aucune ambition poéticienne de ce genre. Elle demeure, dans le prolongement de la philosophie de l'art des romantiques allemands, une manière de mettre en œuvre la poésie, de transformer la distance en acte. Ce sont donc les mots et la poésie qui sont mis à l'épreuve d'un certain détachement dans le

⁴ René Bourgeois, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 15.

⁵ Friedrich Schlegel cité dans *ibid.*

⁶ François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1993, p. 188.

poème, ce qu'illustre entre autres cet enfant garnélien dont « on peut lire son espiègle plaisir » (*Œ*, 11) lorsqu'il joue avec les mots. Ainsi, de Loranger à Brault, un mélange de circonspection, d'insouciance et de fantaisie à l'égard du langage rend compte du besoin de s'en dégager pour éviter de se faire prendre à son jeu, lequel revient trop souvent à donner pour certain et absolu ce qui est aléatoire et relatif, faussant *ipso facto* le rapport du sujet au monde.

Par le concours du dédoublement ironique, il s'avère que ce jeu du langage fait tout à coup place à la conscience du jeu. Si le poème s'aligne sur un idéal, c'est celui d'une justesse, d'une équation entre le mot et la chose (objet, sentiment, pensée, perception, etc.), qui entraîne en retour le rejet de toute forme d'idéalisme. La nécessité du poète de continuellement juger de son travail, de dévoiler la mécanique d'écriture pour rompre l'illusion, met en relief un rapport correctif à soi. Il s'agit pour lui d'amender son expression, mais également de se punir ou de réprimer la violence de certains élans, si bien qu'il endosse le rôle étonnant du « bourreau de soi-même » emblématique de l'ironie baudelairienne⁷. On voit en outre que le langage et la poésie sont d'emblée vécus comme une expérience qui éloigne de la réalité, de sorte qu'en se distançant des mots, le poète espère que leur mirage référentiel se dissipe pour permettre un contact plus franc avec les choses, suivant l'idée que « là où l'ironie est passée, il y a plus de vérité et plus de lumière⁸ », dit Jankélévitch. C'est pourquoi l'apprentissage évoqué un peu plus tôt possède un caractère pour le moins paradoxal, car il requiert au fond de désapprendre à voir, à dire et à penser le monde tel qu'il est perpétué par les usages et les habitudes communes du langage. À cet égard, Loranger,

⁷ Précisons que le poème de Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », reprend le titre d'une pièce de Térence qui signifie littéralement en grec « Le bourreau de soi-même ».

⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion (Champs), 1964, p. 58.

Garneau, Giguère et Brault donnent suite à l'idée romantique stipulant que « l'art ne se construit [que] dans un double mouvement d'éducation et de désapprentissage⁹. » Leur ironie vise de ce fait autant à parer l'expression qui transmet seulement la matière informe des sentiments, qu'à mettre au jour une sincérité qui ne soit pas affectée, trop littéraire.

C'est également dans l'optique de la non-maîtrise qu'on peut envisager la tendance des poètes de notre corpus à faire appel aux formes du conte et de la fable, comme si, par ignorance volontaire ou par dissidence, ils passaient outre à cette « rhétorique des genres, dont l'exclusion du récit est la clé de voûte¹⁰ », qui en a conduit plusieurs après Mallarmé, au point d'en devenir un lieu commun esthétique, à « intérioris[er] la “distance” entre la poésie et le [narratif], désormais perçus comme incompatibles¹¹ », ainsi que l'a montré Dominique Combe. Les œuvres de Loranger, Garneau, Giguère et Brault tiennent quant à elles cette distance non pas pour un interdit, mais à l'inverse pour une occasion de mettre la poésie en perspective, selon le point de vue de la prose narrative. Cette sortie *en dehors* de la « poésie pure¹² » fait évidemment écho à la « résistance au style littéraire et à une certaine rhétorique poétique¹³ » répercutée par le prosaïsme de Garneau, selon Pierre Nepveu, et par tout un pan de la modernité québécoise qui s'approprie par la suite, de différentes manières, la dissonance garnélienne — celle-ci étant du reste annoncée par

⁹ Pierre Wat, « Désapprentissage », dans Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 161.

¹⁰ Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² La rhétorique des genres dont parle Combe aboutit, sous la férule de Mallarmé, Valéry, Brémond, Breton et d'autres, au concept de « poésie pure », dont la « logique essentialiste » oriente l'écriture vers cet « idéal d'une poésie sans les mots ». Voir *ibid.*, p. 23-29.

¹³ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1999 [1988], p. 32.

Loranger¹⁴. « La prose du poème » est principalement abordée par Nepveu à partir des soubresauts analytiques qui prennent à contrepied les principes d'harmonie et de musicalité chez Garneau. L'écriture de Brault a pu être évaluée sous un angle similaire, notamment par Frédérique Bernier qui a fait ressortir dans quelle mesure les registres du poème et de l'essai s'entremêlent et fondent une discursivité propre à l'ensemble de l'œuvre, nonobstant les genres (poésie, essai, chronique, récit)¹⁵.

Le recours au conte aide cependant à voir autrement, quoique de façon complémentaire, l'écart que le prosaïsme impose par rapport à la poésie. Les œuvres de notre corpus font toutes appel à « une prose-pour-raconter, une prose-à-fables¹⁶ », pour reprendre les mots de Marcotte à propos de Giguère. De ce point de vue, le fait que certains des textes les plus distinctifs du corpus s'apparentent au conte ou à la fable est significatif : « Le passeur », « Le mauvais pauvre », *Mirror* et *Il n'y a plus de chemin* témoignent tous d'un basculement qui substitue le récit à la récitation. C'est vers des formes narratives mineures que les quatre poètes se tournent, en marge de la poésie pure ou musicale comme du grand genre qu'est le roman. Mais à partir du conte et de la fable, ils renouent avec la puissance fabulatrice de la parole — une parole foncièrement transmissible et déliée. C'est alors que le poème, conjointement à sa pratique de la dissonance, fait résonner les angoisses métaphysiques du sujet à l'intérieur d'histoires où se reflète bien souvent un esprit de légèreté, de non sérieux. Dans ces conditions, le sentiment de la discordance ne relève plus tellement d'interruptions discursives ou prosodiques ; mais il procède d'intuitions fantaisistes

¹⁴ Il n'est qu'à penser au style volontairement maladroit qu'adopte Loranger dans « Le passeur » et qui a fait réagir Dantin dans sa critique.

¹⁵ Voir Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises), 2004.

¹⁶ Gilles Marcotte, « Préface », dans Roland Giguère, *La main au feu*, Montréal, Typo (Poésie), 1987, p. 11.

qui font grincer notre perception des choses en transformant nos inquiétudes les plus profondes en aventures burlesques, tragi-comiques, surréelles. L'ironie bénéficie largement de ce contraste entre la gravité des motifs qui poussent à écrire et la manière d'en rendre compte. Partant, le poète semble suffisamment indifférent à l'égard de ses afflications pour en apprécier les failles, les ouvertures, qu'il accentue jusqu'à l'éclatement — rappelons-nous le poème « Autrefois » de Garneau —, jusqu'à la fission qui libère le rayonnement d'une intelligence moqueuse et inventive, déterminée à ne pas se replier sur le malheur et l'ennui.

Si les poèmes fabulistes mettent en évidence l'imagination railleuse que partagent Loranger, Garneau, Giguère et Brault, on constate plus globalement que l'ironie détermine chez eux un mode d'être particulier, que l'étonnement permet de saisir. Un tel mode se caractérise par une double appréhension des phénomènes du monde, qu'ils soient d'ordre intime ou social, naturel ou culturel, immatériel ou concret. Du « quelque chose s'est mis à exister soudain » (*A*, 11) de Loranger à ce « [v]oici qu'on siffle un petit air / ancien de mal à l'âme / a-t-on idée d'avoir une âme / et qui a mal en plus » (*IPC*, 355) de Brault, le lecteur observe la continuelle oscillation de la conscience poétique, laquelle envisage simultanément les choses avec surprise et perplexité. C'est pourquoi elle paraît autant douée d'une certaine fraîcheur que d'une retenue face au monde. « [D]ans son œil gauche quand le droit rit / [u]ne gravité » (*Œ*, 11), écrivait pour sa part Garneau. Ce dualisme de l'étonnement montre que l'ironie mélange la joie et l'espièglerie de l'enfance avec le scepticisme et la lucidité du sage. Le rire qui en découle possède une curieuse ambiguïté, car s'il paraît de temps en temps exprimer l'adhésion du sujet aux réalités qu'il éprouve, il est aussi teinté par un doute qui creuse un écart où le monde peut subitement être englouti.

Or le rire de l'enfant, cette « joie de plante¹⁷ », dit Baudelaire, demeure pour l'essentiel perdu par Loranger et ses trois successeurs. C'est un contact privilégié avec l'univers, quelque chose de l'ordre de la communion, qui en ce sens leur fait inauguralement défaut, ce qu'illustre d'entrée de jeu le « Passeur » de Loranger « découvr[ant] la vraie vie, l'autre vie qu'il n'[est] plus. » (A, 27) La distance exprime donc aussi la nature de leur rapport au monde et à soi. Ceci explique que leurs œuvres soient à ce point marquées par un état malheureux de la conscience. On en prend notamment la mesure dans l'attente qui inscrit Loranger en marge de la vie ; dans le sentiment garnélien de vivre à côté de soi-même, sans moyen de se rejoindre ; dans les « Lettres à l'évadé » de Giguère, où l'épistolier doit à la faculté de s'absenter le fait de survivre à son existence « intenable » (MAF, 48) ; dans l'évocation de la vie en tant qu'exil et de la mort en tant que patrie chez Brault. Leurs univers reflètent indéniablement un état dysphorique de l'être, une tristesse d'ordre ontologique. L'ironie contribue alors à renverser ce malaise ou à le mettre à distance dans le poème. L'humour lui devient à ce moment-là consubstantiel.

En effet, ce sont bel et bien des poètes humoristes auxquels nous sommes confrontés, car selon Dominique Noguez, « [c]e qui fonde [...] l'homme de l'humour, c'est l'absence de fondation — une impression de grande fragilité ontologique qui empêche toute adhésion véritable, *a fortiori* tout emballement¹⁸. » Il n'est pas un poème, ou presque, de Loranger, Garneau, Giguère et Brault qui ne valide cette « impression » de précarité existentielle ou d'extrême solitude. Or c'est toujours fait avec un détachement, voire avec une effronterie, qui témoigne de

¹⁷ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », dans *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 194.

¹⁸ Dominique Noguez, *L'homme de l'humour*, Paris, Gallimard (L'infini), 2004, p. 20.

l'étonnante souveraineté dont répondent l'ironie et l'humour de ces poètes — souveraineté précisément de l'homme distancié, non pas arrogant et hautain, mais libéré de lui-même. Voilà pourquoi l'ironie prend parfois les allures d'une ascèse, particulièrement lorsqu'elle porte le sujet à se tourner en dérision. Évidemment, le terme d'ascèse paraît *a priori* convenir davantage à Garneau, chez qui les préoccupations spirituelles ressortent nettement, mais il s'accorde aussi avec le travail des trois autres poètes, puisqu'ils ont tous à leur manière pris leurs distances à l'égard du moi. C'est probant dans les poèmes de Loranger et de Brault inspirés par le haïku, forme dont la tradition réitère dans ses thèmes l'insignifiance de l'ego. L'humour et l'ironie les conduisent tous, d'une certaine façon, à « se déshabiter, à se désinvestir de soi-même et jouir de cette extrémité du dépouillement¹⁹ », comme l'écrit Noguez. Ainsi Giguère dans le « noir où [il] s'enfonce / où [il] se noie sans fin / un noir de reposoir / jusqu'à plus être » (*MAF*, 118). Suivant la logique paradoxale de l'ironie qui maintient tout énoncé dans le cercle herméneutique d'une ambiguïté fondamentale, on doit interpréter ce « plus être » comme un anéantissement qui procure un supplément d'âme au sujet. Tel serait, ultimement, le but de l'ascèse du poète ironique.

Tout compte fait, c'est une éthique de la distance que l'ironie métaphysique met en place dans la poésie, c'est-à-dire une manière d'envisager le monde, la société, l'individu, en faisant ressortir leurs apories pour ensuite établir un certain nombre de valeurs esthétiques (discordance, dérision, bizarrerie, légèreté, distanciation, contraste, mélange, etc.). Mais l'ultime force de cette ironie, c'est de rétablir dans le

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

détachement une forme d'investissement qui détourne du cynisme ; qui fait qu'en disant non, la conscience ne cesse également, d'une étrange façon, de dire oui.

Bibliographie

1. CORPUS PRIMAIRE

1.1 – Jean-Aubert Loranger

À la recherche du régionalisme. Le village, contes et nouvelles du terroir, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925.

Contes, 2 t., Montréal, Fides (Nénuphar), 1978 (éd. de B. Guilmette).

« Le pays Laurentien », *Le Nigog*, vol. I, n° 3 (1918), p. 102.

« À Saint-Sulpice ; causerie de Monsieur Dupuis sur Verhaeren », *Le Nigog*, vol. I, n° 6 (1918), p. 205-207.

Les atmosphères suivi de *Poèmes*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004.

1.2 – Hector de Saint-Denys Garneau

Lettres à ses amis, Montréal, Éditions HMH (Constantes), 1967.

Œuvres, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque des lettres québécoises), 1971 (éd. de J. Brault et B. Lacroix).

1.3 – Roland Giguère

Forêt vierge folle, Montréal, Typo (Poésie), 1988 [1978].

L'âge de la parole, Montréal, Typo (Poésie), 1991 [1965].

La main au feu, Montréal, Typo (Poésie), 1987 [1973].

1.4 – Jacques Brault

Agonie, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1993 [1985].

Au bras des ombres, Montréal, Arfuyen — Le Noroît, 1997.

Au fond du jardin, Montréal, Éditions du Noroît (Chemins de traverses), 1996.

Chemin faisant, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1994 [1975].

Chemins perdus, chemins trouvés, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2012.

Dans la nuit du poème, Montréal, Éditions du Noroît, 2011.

Il n'y a plus de chemin (1990), dans *Poèmes*, Montréal, Les Éditions du Noroît (Ovale), 2000.

L'artisan, Montréal, Éditions du Noroît, 2006.

L'en dessous l'admirable (1975), dans *Poèmes*, Montréal, Les Éditions du Noroît (Ovale), 2000.

La poésie ce matin (1971), dans *Poèmes*, Montréal, Les Éditions du Noroît (Ovale), 2000.

La poussière du chemin, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1989.

Mémoire (1965), dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît (Ovale), 2000.

Moments fragiles (1984), dans *Poèmes*, Montréal, Les Éditions du Noroît (Ovale), 2000.

Ô saisons, ô châteaux, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1991.

Poèmes des quatre côtés, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975.

Trois fois passera précédé de *Jour et nuit*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981.

1.5 – Autres poètes étudiés

CHAUVIN, Édouard, *Figurines*, Montréal, Le Devoir, 1918.

CRÉMAZIE, Octave, *Œuvres complètes de Octave Crémazie*, Montréal, L'Institut canadien de Québec, 1882

DELAHAYE, Guy, *Les phases*, Montréal, C. Déom, 1910.

— — —, « *Mignonne, allons voir si la Rose...* », Montréal, C. Déom, 1912.

DUGAS, Marcel, *Poèmes en proses*, Montréal, Presses de l'université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau monde), 1998 (éd. de M. Pelletier).

ÉVANTUREL, Eudore, *Œuvre poétique*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004.

FRÉCHETTE, Louis, *La légende d'un peuple*, Trois-Rivières, Écrits des forges, 1989.

GODIN, Gérald, *Ils ne demandaient qu'à brûler*, Montréal, L'Hexagone (Rétrospectives), 2001.

- HÉNAULT, Gilles, *Poèmes 1937-1993*, Montréal, Éditions Sémaphore (La vie courante), 2006.
- LAPOINTE, Gatien, *Ode au Saint-Laurent* précédée de *J'appartiens à la terre*, Montréal, Éditions du Jour (Les poètes du jour), 1963.
- LAPOINTE, Paul-Marie, *Le vierge incendié* suivi de *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, Montréal, Typo (Poésie), 1998.
- — —, *Pour les âmes* précédé de *Choix de poèmes / Arbres*, Montréal, Typo (Poésie), 1993.
- LE MAY, Pamphile, *Fables*, Montréal, Librairie Granger Frères, 1925 [1891].
- MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo (Poésie), 1996.
- NELLIGAN, Émile, *Poésie complètes 1896-1941*, Montréal, Fides (Nénuphar), 2004 (éd. de R. Robidoux et P. Wyczynski).
- OUELLETTE, Fernand, *Depuis Novalis*, Montréal, Éditions du Noroît, 1999 [1973].
- — —, *Poésie (1953-1971)*, Montréal, L'Hexagone (Rétrospectives), 1972.
- PÉLOQUIN, Claude, *Les mers détroublées. Poèmes et textes : 1963-1969*, Montréal, Guernica (Voix), 1993.
- PILON, Jean-Guy, *Comme eau retenue*, Montréal, Typo (Poésie), 1985.

2. ÉTUDES SUR LES POÈTES DU CORPUS

2.1 – Loranger

- BOISCLAIR, Antoine, « Loranger réaliste », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene (Cahiers du centre Hector-De Saint-Denys Garneau), 2011, p. 47-56.
- BONENFANT, Luc, « Jean-Aubert Lonranger. Le miroir oriental de la bibliothèque française », *Voix et images*, vol. XXXI, n° 1 (automne 2005), p. 61-74.
- — —, « Postface. Le poète et ses marges, comme “circonscriit dans un exergue” », dans Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004, p. 147-161.
- BOUCHER, Jean-Pierre, « Au bout du quai. Le Prologue du *Passeur* de Jean-Aubert Loranger », dans *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Cahiers du Québec — Hurtubise HMH (Littérature), 1977, p. 43-56.

- BOURGEAULT, Jean-François, « L'invention des "tournoiments alternatifs" », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene (Cahiers du centre Hector-De Saint-Denys Garneau), 2011, p. 23-35.
- BROCHU, André, « Un génie maladroit », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 1 (2002), p. 171-174.
- CHAREST, Nelson, « Pourtant Loranger : esthétique du retrait dans "Marines" », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene (Cahiers du centre Hector-De Saint-Denys Garneau), 2011, p. 97-111.
- DANTIN, Louis, « Jean-Aubert Loranger, *Les Atmosphères* », dans *Essais critiques*, t. 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau monde), 2002, p. 185-189.
- FILTEAU, Claude, « Jean-Aubert Loranger et le vers libre » ; « Le graphe de la modernité dans l'œuvre de Jean-Aubert Loranger », dans *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1994, p. 165-173 ; p. 174-182.
- LAMBERT, Vincent C., « L'écriture du désappris », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene (Cahiers du centre Hector-De Saint-Denys Garneau), 2011, p. 57-67.
- NEPVEU, Pierre, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2 (1999), p. 277-288.
- OUELLET, Pierre, « Les formes de l'étrangeté », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene (Cahiers du centre Hector-De Saint-Denys Garneau), 2011, p. 9-22.

2.2 – Saint-Denys Garneau

- BERNIER, Frédérique, *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2010.
- BIRON, Michel, « Saint-Denys Garneau : la scène du poème », dans *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2000, p. 47-97.
- — —, « Les fissures du poème », dans Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides — CÉTUQ (Nouvelles études québécoises), 1995, p. 11-24.

- BLAIS, Jacques, « Le monologue ironique de Saint-Denys Garneau », dans *De l'Ordre et de l'Aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1975, p. 141-164.
- BOISCLAIR, Antoine, « Un pinceau qui pense. Matière et esprit de la peinture chez Saint-Denys Garneau », dans *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises), 2009, p. 83-168.
- BOURNEUF, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres canadiennes), 1969.
- ÉLIE, Robert, « Introduction », dans Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, Montréal, Fides (Nénuphar), 1949, p. 11-28.
- FILTEAU, Claude, « Du spirituel dans l'art », dans *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1994, p. 254-285.
- MELANÇON, Robert, « Lire, cette pratique... Une lecture de "Un bon coup de guillotine" de Saint-Denys Garneau » (1999), dans François Dumont et Andrée-Anne Giguère (dir.), *Saint-Denys Garneau en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec (De vives voix), 2011, p. 159-168.
- — —, « Notes de relecture de Saint-Denys Garneau », dans Paul Bélanger (dir.), *Saint-Denys Garneau. La clef de lumière*, Montréal, Éditions du Noroît (Chemins de traverse), 2004, p. 51-61.
- — —, « Poésie et vérité », *Études françaises*, vol. XLVIII, n° 2 (2012), p. 9-16.
- NEPVEU, Pierre, « La prose du poème », dans *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1999 [1988], p. 25-42.
- PAQUIN, Jacques, « Un bon coup de guillotine pour accentuer les distances : l'ironie de Saint-Denys Garneau », *Tangence*, n° 53 (décembre 1996), p. 47-57.
- RISER, Georges, *Conjonction et disjonction dans la poésie de Saint-Denys Garneau*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.
- RIVARD, Yvon, « Qui a tué Saint-Denys Garneau ? », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1993, p. 99-111.

2.3 – Giguère

- BOISCLAIR, Antoine, « Roland Giguère l'illumineur », dans *L'école du regard, L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises), 2009, p. 199-267.

- BRAULT, Jacques, « L'imagier », dans *Chemins perdus, chemins trouvés*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2012, p. 143-152.
- DUCIAUME, Jean-Marcel, « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *Voix et images*, vol. IX, n° 2, 1984, p. 7-17.
- DUMONT, François, « Pouvoirs du récit. L'œuvre de Roland Giguère », dans *Le poème en recueil*, Québec, Nota bene, 2010, p. 59-78.
- LEMAIRE, Michel, « Giguère et Michaux », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. LIV, n° 1 (1984), p. 15-28.
- MALENFANT, Paul Chanel, *La partie et le tout. Lecture de Fernand Ouellet et Roland Giguère*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (Vie des Lettres québécoises), 1983.
- MARCOTTE, Gilles, « Préface », dans Roland Giguère, *La main au feu*, Montréal, Typo (Poésie), 1987, p. 7-15.
- SAINT-PIERRE, Marcel, « Connaissance de Giguère », *La Barre du jour*, n° 11-12-13, [décembre 1967-mai 1968], p. 5-8.
- VAN SCHENDEL, Michel, « Roland Giguère. Poésie et précision », dans *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1993, p. 102-104.

2.4 – Brault

- BERNIER, Frédérique, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises), 2004.
- BISSONNETTE, Thierry, « Brault bourreau de soi-même. Sur quelques stratégies mélancoliques », dans François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précarités de Brault*, Québec, Nota bene (Convergences), 2008, p. 97-113.
- BOURASSA, Lucie, « Du clochard à l'histriion : figures du sujet dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », dans Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam — New York, Rodopi (Faux titre), 2006, p. 29-45.
- — —, « Poésie, narration et sens de la vie. À propos d'*Il n'y a plus de chemin*, de Jacques Brault », *Études françaises*, vol. XXXIX, n° 3 (2003), p. 71-88.
- DUMONT, François, « Les voix de personne. *Poèmes des quatre côtés* de Jacques Brault », dans *Le poème en recueil*, Québec, Nota bene, 2010, p. 41-58.
- FORTIER, Anne-Marie, « De ce côté-ci des morts », *Liberté*, vol. XXXVI, n° 1 (février 1994), p. 209-220.

- GAGNON, Évelyne, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011.
- LAROCHE, Yves, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1992.
- — —, « L'Orient poétique de Jacques Brault », *Liberté*, vol. XLVII, n° 1 (2005), p. 81-98.
- LAROSE, Karim, « “Consens à la rue”. La parole dans l'œuvre poétique de Jacques Brault », dans François Hébert et Nathalie Watteyne (dir.), *Précarités de Brault*, Québec, Nota bene (Convergences), 2008, p. 35-45.
- LEMAIRE, Michel, « Jacques Brault essayiste », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (1987), p. 222-238.
- MARCOTTE, Gilles, « Jacques Brault : poésie de novembre », dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1989, p. 259-273.
- OUELLET, Pierre, « Le don des formes. Schématisation et actes perceptifs », *Protée*, vol. XXI, n° 1 (hiver 1993), p. 15-24.
- PAQUIN, Jacques, *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1997.
- RIVARD, Yvon, « Jacques Brault : poésie inaccomplie, maison ouverte », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2006, p. 90-100.
- VACHON, Georges-André, « Jacques Brault. À la recherche d'un lieu commun », *Études françaises*, vol. XIII, n° 1-2 (1977), p. 181-188.

3. THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

3.1 – Ironie, humour et romantisme

- ADRIAENSEN, Brigitte, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », *Texte*, n° 35-36 (2004), p. 79-104.
- AUTRAND, Michel, « Humour et ironie », dans Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 417-424.
- BAILLY, Jean-Christophe (éd.), *La légende dispersée. Anthologie*, Paris, Christian Bourgois (Détroits), 2001 [1976].

- BAUDELAIRE, « De l'essence du rire », dans *Critique d'art*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992, p. 185-203.
- — —, *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962.
- BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, Paris, Presses universitaires de France (Littératures européennes), 1997 (trad. d'O. Mannoni).
- — —, *Le premier romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives germaniques), 1996 (trad. d'E. Déculot et C. Helmreich).
- BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français*, 2 vol., Paris, Gallimard (Quarto), 2004.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2007 [1940].
- BLANCHOT, Maurice, « L'*Athenaeum* », dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 515-527.
- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.
- BOURGEOIS, René, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974.
- FREUD, Sigmund, « L'humour », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1985, p. 321-328.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette (Supérieur), 1996.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion (Champs), 1964.
- — —, « Le nocturne », dans Albert Béguin (dir.), *Le romantisme allemand*, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 88-97.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978.
- LOMBARDO, Patrizia, « Baudelaire et le vertige du rire », dans Yoshikazu Nakaji (dir.), *Baudelaire et les formes poétiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (*La Licorne*, n° 83), 2008, p. 157-172.
- MAGGETTI, Daniel, « Romantisme », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2002, p. 554-556.

- MAURRAS, Charles, « Ironie et poésie » (*Gazette de France*, 12 décembre 1901), [en ligne]. <http://maurras.net/textes/18.html> [site consulté le 9 décembre 2010].
- MUECKE, D. C., *The Compass of Irony*, London, Methuen & Co Ltd, 1969.
- NOGUEZ, Dominique, *L'homme de l'humour*, Paris, Gallimard (L'infini), 2004.
- — —, « L'humour contre le rire », dans Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2011, p. 155-170.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2001.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON, « Les ironies comme mention », *Poétique*, n° 36 (1978), p. 399-412.
- STAËL, Mme de, *De l'Allemagne*, Paris, Charpentier Librairie-Éditeur, 1867.
- VAILLANT, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2007.
- — — (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012.
- — —, *La crise de la littérature*, Grenoble, Ellug (Bibliothèque Stendhalienne et romantique), 2005.
- — —, « Le propre de l'artiste », dans Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2011, p. 185-198.
- YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Birmingham — Alabama, Summa Publications, 1988.

3.2 – Poésie et littérature québécoises

- AQUIN, Hubert, « L'art de la défaite. Considérations stylistiques », dans *Mélanges littéraires II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 131-144.
- BEAUDOIN, Réjean, *Naissance d'une littérature : Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Montréal, Boréal, 1989.
- — —, « Un écrivain dans le siècle : Louis Fréchette », dans Louis Fréchette, *Originaux et détraqués*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1992, p. 257-268.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- BLAIS, Jacques, *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Nota bene (Visées critiques), 2001.

- BOISCLAIR, Antoine, *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises), 2009.
- DANTIN, Louis, *Essais critiques*, 2 t., Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Bibliothèque du Nouveau monde), 2002 (éd. d'Y. Francoli).
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1996.
- DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal (Boréal express), 1999.
- — —, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1993.
- FILION, Pierre, « Le chantre des glorieux ancêtres », dans Louis Fréchette, *Poète national. Poèmes choisis*, Montréal, Éditions du Noroît (Ovale), 2008, p. 7-15.
- FILTEAU, Claude, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1994.
- FOISY, Richard, *L'Arche*, Montréal, VLB éditeur, 2009.
- GAGNON, Ernest, *L'homme d'ici* suivi de *Visage de l'intelligence*, Montréal, HMH (Constantes), 1963.
- HAYWARD, Annette, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931) : vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, 2006.
- ISSENHUTH, Jean-Pierre, « Nelligan s'en va », dans Émile Nelligan, *Des jours anciens*, Paris, Orphée / La Différence, 1989, p. 7-17.
- « La littérature québécoise est-elle incurablement romantique ? », *L'inconvénient*, n° 30 (août 2007).
- LAHAISE, Robert, *Guy Delahaye et la modernité littéraire au Québec*, Montréal, Hurtubise HMH (Cahiers du Québec, littérature), 1987.
- MARCOTTE, Gilles, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Éditions HMH, 1969.
- — —, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1989.
- — —, « Sables mouvants », *L'inconvénient*, n° 30 (août 2007), p. 59-65.
- — —, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH (Constantes), 1962.

- MELANÇON, Robert, « Dans la liberté première », dans *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1987, p. 7-91.
- — —, « Le *premier* Huron », dans François-Xavier Garneau, *Poèmes*, Québec, Nota bene (Cahiers du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau), 2008, p. 159-169.
- — —, « Notes pour une poésie contemporaine », dans Paul-Marie Lapointe, *Pour les âmes* précédé de *Choix de poèmes / Arbres*, Montréal, Typo (Poésie), 1993, p. 9-16.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 1999 [1988].
- — —, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'université Laval (Vie des lettres québécoises), 1979.
- POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac (L'Univers des discours), 1992.
- RICARD, François, *La génération lyrique*, Montréal, Boréal, 1992.
- RIVARD, Yvon, « Confession d'un romantique repentant », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1993, p. 11-22.
- ROQUEBRUNE, Robert de, « La jeune littérature française d'avant 1914 », *Le Nigog*, vol. I, n° 8 (août 1918), p. 267-273.
- ROY, Camille, « La nationalisation de la littérature canadienne », dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, t. 3, Montréal, Les Éditions de La Presse, 1979, p. 64-78.
- VAN SCHENDEL, Michel, « D'une lucidité, d'une ironie et d'une tendresse », *Voix et images*, vol. XXI, n° 1 (1995), p. 92-111.

3.3 – Poétique et poésie

- ARON, Paul et Jean-Pierre BERTRAND, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2010.
- ATLAN, Corinne et Zéno BIANU, « Le sublime au ras de l'expérience », dans *Haiïku. Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard (Poésie), 2002, p. 7-16.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.

- BÉGUIN, Albert, *Poésie de la présence*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière (Cahiers du Rhône, n° 95), 1957.
- COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61 (1985), p. 49-61.
- — —, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995.
- COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1989.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- — —, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n° 111 (2002), p. b1-b16.
- DE SERMET, Joëlle, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1997, p. 81-97.
- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat éditeur (Universitas), 1960.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël — Gonthier (Médiations), 1976.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1969 [1957] (trad. de G. Durand).
- JENNY, Laurent, « Fictions du moi et figurations du moi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 99-111.
- — —, *La terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard (Les essais), 1982.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2000.
- NUNEZ, Laurent, *Les écrivains contre l'écriture*, Paris, José Corti (Les essais), 2006.
- ONIMUS, Jean, *Jean Tardieu, un rire inquiet*, Seyssel, Champ Vallon (Champ poétique), 1985.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- VADÉ, Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 11-37.

3.4 – Essai, esthétique, philosophie

AGACINSKI, Sylviane, *Aparté. Conceptions et morts de Søren Kierkegaard*, Paris, Aubier-Flammarion (La philosophie en effet), 1977.

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze*, Paris, Éditions Payot et Rivages (Rivages poche, Petite bibliothèque), 1998.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1978.

— — —, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (Tel), 1970.

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2000.

COCCIA, Emanuele, *La vie sensible*, Paris, Éditions Payot et Rivages (Bibliothèque Rivages), 2010.

GRENIER, Jean, *L'esprit du Tao*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1973.

MARITAIN, Jacques, *Art et scolastique*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1965.

PARÉ, François, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir (Roger-Bernard), 2003.

PAULHAN, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1941.

QUIGNARD, Pascal, *Le vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Galilée (Lignes fictives), 2005.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1975.

ROSSET, Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2004 [1997].

— — —, *Logique du pire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2008 [1971].

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard (Essais), 1992.

VADEBONCŒUR, Pierre, *Essais sur la croyance et l'incroyance*, Montréal, Bellarmin, 2005.

ZAMBRANO, María, *Philosophie et poésie*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2003.

4. AUTRES ŒUVRES

4.1 – Québécoises

FRANCEUR, Louis et Philippe PANNETON, *Littératures à la manière de...*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1924.

GROULX, Lionel, *L'appel de la race*, Montréal, Fides (Nénuphar), 1956.

MELANÇON, Robert, *L'avant-printemps à Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1994.

PANNETON, Philippe, *Le carnet du cynique*, Montréal, Guérin, 1998.

ROQUEBRUNE, Robert de, *Cherchant mes souvenirs 1911-1940*, Montréal, Fides (Nénuphar), 1968.

4.2 – Françaises et étrangères

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard (Poésie), 1966 [1920].

BANVILLE, Théodore de, « Préface », *Odes funambulesques*, dans *Œuvres poétiques complètes*, t. 3, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 3-16.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975 (éd. de C. Pichois).

BLOY, Léon, *Exégèse des Lieux Communs*, Paris, Éditions Payot et Rivages (Rivages poche / Petite bibliothèque), 2005.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, 1952.

DES FORÊTS, Louis-René, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Paris, Mercure de France, 2001.

DICKINSON, Emily, *Car l'adieu, c'est la nuit*, Paris, Gallimard (Poésie), 2007.

DU BOS, Charles, *Journal, 1921-1923*, Paris, Éditions Corrêa, 1946.

GOMBROWICZ, Witold, *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard (Folio), 1995.

HÖLDERLIN, Odes, *Élégies, Hymnes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1993.

LARBAUD, Valery, *Les poésies d'A. O. Barnabooth*, Paris, Gallimard (Poésie), 1966.

LEOPARDI, Giacomo, *Canti*, Paris, Gallimard (Poésie), 1982.

MAGRIS, Claudio, *Danube*, Paris, Gallimard (Folio), 1988.

- MICHAUX, Henri, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard (Poésie), 1981.
- MONTALE, Eugenio, *Journal posthume*, Paris, Gallimard (Du monde entier), 1998.
- NERVAL, Gérard de, *Aurélia*, dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 695-750.
- PERROS, Georges, *Papiers collés*, Gallimard (Le chemin), 1960.
- PESSOA, Fernando, *Le gardeur de troupeaux*, Paris, Gallimard (Poésie), 1987.
- PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard (Folio), 1990.
- QUENEAU, Raymond, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989 (éd. de C. Debon).
- RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Paris, GF-Flammarion, 1994.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951 (éd. de R. de Renéville et J. Mouquet).
- ROMAINS, Jules, *La vie unanime*, Paris, Gallimard (Poésie), 1986.
- — —, *Puissances de Paris*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1919.
- SENANCOUR, *Obermann*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1984.
- TABUCCHI, Antonio, *Une malle pleine de gens*, Paris, Gallimard (Folio), 2012.
- TARDIEU, Jean, *Formeries*, Paris, Gallimard, 1976.
- VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1946.
- — —, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèques de la Pléiade), 1957 (éd. de J. Hytier).
- — —, *Variété I et II*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1998 [1924 ; 1930].
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions Garnier, 1986 (éd. de J. Robichez).