



Sous la direction de
François Hébert et
Nathalie Watteyne

Précarités de Brault

C o l l e c t i o n
Nb
Convergences

Éditions Nota bene

PRÉCARITÉS DE BRAULT

COLLECTION CONVERGENCES,

DIRIGÉE PAR ROBERT DION,

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

ET CHANTAL SAVOIE

LES AUTEURS

Mélanie BEAUCHEMIN

Thierry BISSONNETTE

Edward D. BLODGETT

Mario DUFOUR

François HÉBERT

Jean-Pierre ISSENHUTH

Marie-Andrée LAMONTAGNE

Karim LAROSE

Gilles MARCOTTE

Jacinthe MARTEL

Jean-Michel MAULPOIX

Robert MELANÇON

Denis SMITH

Nathalie WATTEYNE

Sous la direction de
FRANÇOIS HÉBERT et NATHALIE WATTEYNE

Précarités de Brault

CONVERGENCES

n° 41

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), sites de l'Université Laval et de l'Université de Montréal.

© Éditions Nota bene, 2008
ISBN : 978-2-89518-294-8

PRÉSENTATION

François Hébert et Nathalie Watteyne

Non seulement il a été professeur à l'Université de Montréal où il a formé nombre d'étudiants en philosophie et en littérature, mais aussi, on le sait, il est un poète très estimé et il est lui-même un grand lecteur. L'amitié de Jacques Brault pour des poètes de la lucidité mélancolique comme Nerval et Baudelaire, Saint-Denys Garneau et Juan Garcia, témoigne de sa vision qui allie une conscience inquiète de la finitude, jamais complaisante, à une simplicité de ton et à un sens discret de la mesure.

On retrouve dans ses recueils et essais toute une gamme de valeurs, philosophiques, esthétiques, éthiques, langagières, qu'il partage avec les poètes qu'il fréquente, de Marie de France à Emily Dickinson et à Marie Uguay, matière diversifiée qu'il organise à sa manière, liée à sa voix que l'on ne saurait confondre avec aucune autre. La palette est riche. On n'en finirait pas de répertorier, chez Brault, les registres, les palimpsestes et les audaces, les nuances de l'émotion ou de la pensée. Amour de la langue. Simplicité. Rigueur. Modestie. L'authenticité, avec ses exigences. La souplesse de la forme. Le jeu des rythmes, appuyés ou chuchotés. Ferveurs et doutes. Recherche d'une quiétude, malgré l'angoisse, le désespoir, l'ennui qui guettent. Mélancolie et allégresse. Tristesse et humour. Perdition et émerveillement. Paysages et petits matins. Fraternité. Les secrets de l'amoureux, les tendresses de l'ami. Les débats philosophiques. L'accueil,

l'adresse à l'autre, célèbre ou inconnu. Souci de la communauté en marge de la rumeur ambiante. Intimité. Transparences. Fragilité. Recueillement, silence. Compassion pour les déshérités. Bonheurs fugaces. Mémoire des disparus. Rhétorique des fleurs...

Jacques Brault est un poète majeur et cela nous étonnait que le milieu universitaire ne se fût pas encore penché sur son œuvre dans un colloque digne de ce nom. Certes il y aura eu un collectif sur le roman *Agonie* dirigé par Robert Dion en 1997. Et aussi des hommages et des manifestations d'amitié, comme la rencontre du 22 octobre 2004 à Montréal, suivie de la publication des témoignages dans la revue *Contre-jour* (n° 7, 2005). À l'Université de Sherbrooke, les 27 et 28 avril 2006, des chercheurs d'horizons divers, spécialistes, essayistes et jeunes chercheurs, ont voulu examiner diverses facettes de cette œuvre.

La vigueur de la poésie de Brault réside dans l'importance qu'il accorde au matériau langagier, non moins que dans la sollicitude qu'il voue aux êtres fragiles, d'exception ou ordinaires. La densité et la complexité de son œuvre tiennent tant aux formes précises et diversifiées de son écriture, patiemment élaborée, qu'à la subtilité, à la finesse du propos, toujours généreusement nuancé, et qui ne fait pas l'économie de la souffrance humaine. De toutes sortes de façons, l'être humain est précaire, pour reprendre le bel adjectif d'André Malraux.

C'est en effet ce que constatent les quatre auteurs dont les textes figurent dans la première section de l'ouvrage, « La poésie, la langue », qui porte sur la parole poétique, l'écriture de poèmes et leur (non)traduction. Une deuxième section, « Affinités », est consacrée aux amitiés littéraires de Brault, à sa pratique de genres littéraires variés et à différents moments de son écriture. Dans « Balises », on cherchera à dégager les caractéristiques du style de Brault et son évolution. Enfin, la section « L'artisan » fait le point sur le métier de Brault, sur le processus créateur et sur la genèse des poèmes.

« LA POÉSIE, LA LANGUE »

Jean-Michel Maulpoix y entend une voix familière, simple et accueillante, faite d'espérance inquiète et rebelle, qui n'a pas cédé à l'épuisement ou au renoncement, ni aux facilités de la langue. La parole poétique de Brault requiert un accord intime que nul ravissement ne vient perturber. Cette poésie dit au contraire les ombres, les douleurs et les oppressions de l'histoire, et elle constitue à cet égard une « leçon de précarité et de finitude ».

Nathalie Watteyne décèle un certain romantisme chez Brault dans son attachement au paysage et sa prédilection pour les écrivains marginaux, ainsi que dans le regard qu'il porte sur l'enfance solitaire et les humiliés. Les contradictions sont affrontées et surmontées : le silence concourt à la plénitude du langage, l'instant est vu comme cristallisation du temps, l'allégresse est retrouvée après le passage obligé de la mélancolie, la connaissance de soi est rendue possible par une expérience intense de l'altérité, l'apprentissage de la proximité se fait dans la distance assumée. La démarche est cohérente qui « donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu », pour reprendre la définition du romantisme selon Novalis.

Karim Larose s'intéresse pour sa part à la « pauvreté » consentie de la langue chez Brault, à partir d'un de ses essais, écrit en 1976. Il y constate le désir de l'écrivain de se ressourcer dans les mots de son enfance, associés à la rue ou à la ruelle. Un tel espace urbain renvoie à la mémoire des origines et de la pauvreté, et apparaît comme un lieu de conjuration et d'appropriation. Les êtres y sont réels et la parole est possible, mais hasardeuse. Le chemin, par ailleurs, revêt des connotations plus philosophiques. Parole et rue entretiennent un lien de complicité susceptible de convertir le mutisme négatif en silence ouvert sur le sens.

Edward D. Blodgett fait de l'accueil d'autrui la marque profonde tant de l'écriture des poèmes que de leur traduction. Il

étudie dans les *Poèmes des quatre côtés* l'idée de « non-traduction », chère à Brault. Dans la relation entre un texte de départ, lui-même en quelque sorte traduction d'un poème inexistant, et un texte second, rendu dans la langue de l'autre, que se passe-t-il, sinon quelque chose comme une transfiguration, voire une renaissance ? Qu'en est-il alors du moi et de l'autre, entités incernables, innombrables, inconnues mais néanmoins intimes ?

« AFFINITÉS »

Pour sa part, Gilles Marcotte rappelle que plusieurs mouvements de rupture et de renouveau poétiques ont cours en 1965, dans un climat d'effervescence auquel Brault n'est pas étranger, par exemple dans la mesure où il collabore à la revue *Parti pris*. Si *Mémoire* participe d'un désir général de libération, les poèmes de ce recueil se règlent aussi bien, déjà, sur un principe d'ouverture original : refus d'une certaine éloquence, pour dire le frère disparu et le père humilié ; rhétorique de la mémoire vivante, déclinée sur tous les tons, qui va de la plainte personnelle à la révolte nationale... Ces poèmes proposent une puissance de transformation difficile à percevoir à l'époque. La lutte qui les anime est à replacer dans la perspective des recueils suivants qui, eux, combattront par d'autres langages la « cacophonie » ambiante, et iront dans le sens de l'allègement, de la subtilité et de la concision.

Marie-Andrée Lamontagne s'intéresse au lecteur empathique et rigoureux à la fois qu'est Brault depuis *Chemin faisant* et jusqu'à *Au fond du jardin*. Poésie et essais se répondent dans une œuvre marquée par une volonté d'effacement, le moi étant tenu pour peu de choses. Ainsi peut-on aborder ses pastiches des écrivains qu'il fréquente. Si la figure de l'ellipse domine, c'est pour priver le lecteur de ses certitudes. L'allusion de connivence, autre procédé rhétorique privilégié par Brault, permet de voir en la littérature un vaste palimpseste, et de confronter le songe au réel dans un monde où règne l'indécision, grâce à la « communauté inquiète » des signes.

Mario Dufour montre que l'expérience poétique et la pensée sont complémentaires dans le roman *Agonie* et donne à voir la quête de la beauté comme singularité et la réflexion esthétique sur le beau comme généralité. Pour que soient aménagés des passages entre littérature et philosophie, différents textes se trouvent enchâssés dans le roman de Brault : poème, carnet, narration, biographie du professeur et autobiographie de l'étudiant. Le poème d'Ungaretti apparaît ainsi comme un puissant vecteur qui structure le texte et se fait le récit de la vie du professeur et de l'étudiant, et il renvoie par-delà la grisaille de leur existence et l'effacement des traces du passé, à la vie, en tant qu'elle est un combat, une agonie, une lutte contre la mort. L'œuvre trouve tout son sens en transmutant l'échec et la désillusion en voyage initiatique, la détresse en tendresse lucide.

Pour Thierry Bissonnette, la mélancolie est une ruse qui dépasse l'artiste, le déjoue, et participe aux stratégies de l'œuvre, soit sous forme de rejet du lyrisme et de la métaphore, soit encore par la contemplation du vide ou le saccage du poétique. Comment aborder la filiation à partir d'un effacement, apprivoiser le non-être par un non-legs ? Il aborde ensuite la dernière section du recueil *Au bras des ombres*, pour y cerner la part nihiliste et la dynamique mélancolique des textes en prose, liées, selon lui, tant à la question de l'unité du recueil qu'à celle du lien avec autrui.

« BALISES »

Robert Melançon estime que c'est la retenue du ton, prudent et pudique, et le refus de l'empathique qui font la voix de Brault dans ceux d'entre ses poèmes qui ne se déclament pas mais se chuchotent. Un changement de rythme s'opère entre 1971 et 1975, la poésie est recentrée, en quelque sorte se rapproche d'elle-même. Un être solitaire y dit sa déréluction avec les mots simples de la semaine et de la rue, ce qui n'exclut pas la communauté, présente dans le désir de communiquer avec les mots de tous.

Après avoir relevé l'humour compatissant, discret, bon enfant et narquois de Brault, François Hébert étudie ses dessins et peintures reproduits dans les livres et revues au fil des ans. Il y remarque de l'humour et un beau trouble de la vision, déclinés en noir ou en teintes pastel, révélant tantôt des formes abstraites, tantôt des hiéroglyphes ou des ombres évocatrices de végétaux et d'oiseaux métaphysiques. Si toujours les signifiés restent mystérieux, la démarche de l'artiste semble, comme en poésie, celle de l'enlumineur et du bricoleur, en quête d'une éclaircie dans un ciel brumeux.

Pour Mélanie Beauchemin, l'homme gris d'*Agonie* est celui qui reste prisonnier de sa mélancolie native et d'un serment de l'enfance qui n'a pas été tenu. Le départ de Michèle, dans le roman, témoigne des douleurs de l'exilé, explique ses blessures, sa détresse et sa déchéance. La marche douloureuse d'un homme trop tôt privé d'amour renvoie à des interrogations sur la présence des figures féminines dans l'œuvre de Brault.

Denis Smith s'intéresse au procès instable et complexe d'*Il n'y a plus de chemin*, où des propositions impersonnelles avoisinent des expressions de la vie affective. Le flottement des repères spatiaux et le flux verbal rendent sensible le désarroi de celui qui se dit en même temps qu'il s'efface. Ce dessaisissement de soi ne doit pas nous leurrer pour autant. Viennent briser la logorrhée, des marques d'atténuation, une parole énigmatique et l'imparfait de la narration. La netteté des perceptions contraste avec le halo d'indétermination projeté par une voix blessée. Les souvenirs sont inscrits dans la mémoire du corps. « Personne », allocutaire évanescent et masque posé sur une figure absente, révèle la solitude en la brisant et oriente le soliloque vers le dialogue.

« L'ARTISAN »

À partir d'un poème sans titre de *Moments fragiles* que lui-même intitule « Nocturne », Jean-Pierre Issenhuth s'interroge sur les poèmes qu'il a pu apprendre par cœur et retenir, et sur ceux qui ont disparu ou se transformés avec le temps. Certains

sont restés les mêmes, inamovibles, les moins nombreux, et Issenhuth émet l'hypothèse que ceux-ci portent les marques d'un accomplissement spécial. Mais il admet que cela tient peut-être aussi à la mémoire et au travail souterrain du temps. Appréciant chez Brault son goût pour les textes brefs, pour les lieux communs et pour la poésie simple « qui dit ce qu'elle fait et qui fait ce qu'elle dit », il nous invite à méditer sur la mémoire et sur ce qui nous reste de la lecture de poèmes.

Jacinthe Martel, enfin, examine les archives d'*Au petit matin* et d'*Au fond du jardin*. Citations, découpages et collages surviennent au fil du temps et des réécritures. Le processus créateur viserait l'invention d'une mémoire placée sous le signe de l'intimisme, mais aussi l'effacement des traces. Pour le recueil ou ren-ga *Au petit matin*, écrit en collaboration avec Robert Melançon, le travail a donné lieu à un certain nombre de mises au net des matériaux et de corrections sémantiques sur le motif. Il en va tout autrement pour les essais d'*Au fond du jardin*, lesquels utilisent des matériaux anciens pour créer, par réduction ou condensation des références littéraires et du matériau de départ, de nouvelles versions : les émissions radiophoniques qui ont servi de point de départ à la plupart des « miniatures » rassemblées dans ce recueil sont porteuses d'une réflexion sur l'intimisme. Des passages y seront retenus pour leur justesse et leur tonalité.

*
* *
*

La tenue du colloque et la publication de cet ouvrage ont été rendues possibles grâce au soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, de la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal et du Service de la recherche et de la création de l'Université de Sherbrooke. Nous tenons également à signaler les contributions de l'Association internationale des études québécoises et du Centre d'études québécoises de l'Université de

PRÉCARITÉS DE BRAULT

Liège, dont le directeur, Jean-Pierre Bertrand, a bien voulu animer les débats de la fin du colloque et les échanges avec Jacques Brault. Nous remercions tout particulièrement Patrick Poirier du CRILCQ qui nous a aidés dans nos démarches administratives et Louise Marois de l'agence T-bone pour la conception de l'affiche et du dépliant, ainsi que Guylaine Charette, Natalie Chevalier et Simon Frenette pour leur assistance lors du colloque. Et Manon Plante et Isabelle Tousignant du CRILCQ pour la préparation du manuscrit aux fins de cette publication.

Un grand merci, enfin et surtout, à Jacques Brault, notre inspiration, un maître et un ami pour les raisons que chacun des auteurs du présent ouvrage donne et développe à sa manière. Nous aurons apprécié la non ingérence de Brault dans les affaires du colloque en même temps que sa non indifférence, son tact, sa disponibilité, sa finesse, son humilité, son exemplaire compagnie en somme.

I.

LA POÉSIE, LA LANGUE

EN CHEMIN AVEC JACQUES BRAULT...

Jean-Michel Maulpoix

Université de Nanterre – Paris 10

Il est peu de poètes qui me donnent aussi directement que Jacques Brault le sentiment de tracer dans leur écriture le chemin de vivre. Avec ses creux, ses bosses, ses détours, ses ravines, ce n'est pas un chemin facile... Nous autres, qui y marchons, « poreux et perméables à la souffrance / nous sommes pleins de trous d'espérance / nous croyons encore à la plaine promise » (Brault, 1996 : 29). Autant dire que ce chemin s'ouvre et court à l'intérieur de chacun, aussi bien qu'à travers un pays singulier. Un pays qui est ici de neige, « travaillé de froid » (57) et de « mauvais hiver », un pays qui rudoie la voix plus souvent qu'il ne l'adoucit, mais dont la « banquise neurasthénique » connaît parfois de prodigieux instants de dégel.

Dans son introduction aux *Poèmes choisis*, publiés par les éditions du Noroît en 1996, Yvon Rivard parle de la poésie de Brault comme d'une « sorte de maison ouverte aux quatre vents et que les chemins ne prennent même plus la peine de contourner ». Cette image est belle : elle évoque une demeure qui ne serait que de passage, faite pour qu'y transitent nos vies – puisque chacun de nous ici-bas n'est que *l'hôte d'un jour*, et pourtant contraint d'aménager une espèce de logis à même l'en allée du temps... Une demeure de mots familiers, où le froid et le vent viendraient eux-mêmes parfois s'asseoir à la table commune afin d'en partager la chaleur.

Est-ce pour cela que le poète en vient à ne plus distinguer entre intériorité et extériorité, et à nous parler de l'eau qui coule comme d'une plainte (Brault, 1996 : 30), ou du souffle de « bête mouillée » et de la pauvre voix des choses (37) ? Car voilà que dans ses poèmes, il accède à « l'intimité du dehors », pour reprendre une autre belle formule d'Yvon Rivard (13), ou qu'à l'inverse, il livre à la dureté du dehors sa propre « peau de petite-tesse », devenue pareille à un croûton de pain ou à « une boîte de conserve à la bouche ébréchée » (73). La poésie, n'est-ce pas cela : du « temps qui se déplie et s'explique en espace » (59), du temps humain saisi, surpris à même les choses ?

« Je ne sais guère que les joies banales du quotidien » (1994 : 15), écrit Jacques Brault dans le premier texte de *Chemin faisant*, intitulé « Quelque chose de simple ». Il le répète volontiers : la poésie n'est pour lui ni un état ni un langage d'exception. Ni une extase ni un ravissement. Plutôt l'épreuve rapide d'une espèce d'imprévu court-circuit entre le vivre et le mourir, entre le très simple, le très proche et l'épouvantable inconnu de la mort. Car si Brault affirme ne savoir « que les joies banales du quotidien » c'est pour préciser aussitôt : « celles qui font leur musique à cinq sous au creux d'angoisses d'un prix exorbitant ». La périphrase le dit avec discrétion et pudeur : il s'agit de nos vies dans la paume de la mort. Non pas la vie quotidienne hantée ou dévastée par les spéculations vertigineuses de la métaphysique, mais l'existence d'un mourant en chemin parmi ses semblables.

Jacques Brault prend dans ses poèmes la mesure d'une condition, la nôtre, et de ses limites, en répétant par exemple, comme en écho au mot d'Arthur Rimbaud, « nous ne partirons pas » (Brault, 1996 : 55). Sa parole nue et fraternelle, nourrie à chaque instant par l'expérience humaine, ne cherche aucune échappatoire. Elle porte ensemble, sur *les chemins d'ici*, la précarité de son auteur et la conscience du poids de malheur du siècle¹.

1. Voir par exemple à ce propos le poème « Mémoire » dont le titre, lui aussi, fait songer à Rimbaud.

Elle dessine, en une suite de croquis rapides, la figure d'hommes noués à leur sol, leurs villes et leurs climats, « assignés à demeure », mais « survolés de chimères croyables » (55), accrochés aux « lambeaux d'inutile éternité », aussi bien que « repoussés de terre ». Elle dit la grisaille des rues, les rengaines du temps et le désespoir étrié (32). Elle souligne l'épuisement et le renoncement qui menacent. Elle dénombre les douleurs infligées et les oppressions léguées par l'histoire. Tout cousu de cicatrices, l'humain n'encourage guère aux promesses. Et cependant « l'espérance indocile » (39) persiste ; elle insiste dans le poème qui est aussi bien ce lieu où le sujet *accuse le coup* (de l'angoisse et de la détresse) que celui où il se maintient, se redresse, réinvente et poursuit son chemin.

Ainsi l'écriture de Jacques Brault, si menaçantes qu'en soient les ombres, donne-t-elle vivement le sentiment d'une grande *tenue* de langue : le poète *tient* sa langue, il ne se laisse pas aller aux facilités et aux séductions du langage ; mais il est également *tenu* par la langue et ce sont les mots qui lui permettent d'endurer les contraires ; enfin il *tient* la langue, avec obstination, comme une position à défendre...

Même lorsqu'il suit un « chemin noir » (Brault, 1996 : 68) et en vient à établir sur le désespoir sa parole, le poème « opère ce miracle de reconverter la douleur et l'ennui en un peu de fraternité » (1994 : 126), écrit Jacques Brault à propos de Nelligan en qui il salue un trait singulier : sa poésie « sauve la tristesse ; elle lui évite de choir dans le vague à l'âme en la poussant jusqu'à la douleur la plus vive, c'est-à-dire la plus vivante » (125).

La poésie qui accentue le poids et la valeur du langage est une forme de l'attention et de l'intensité ; elle conjugue la ferveur avec l'inquiétude. Elle amplifie, elle enfièvre la sensation d'exister. Elle est une concentration de la colère et de la parole commune. Si elle « se cache dans la prose des jours » (Brault, 1996 : 14), ce n'est pas comme une surprise heureuse, un émerveillement rare, mais comme une vérité qui s'impatiente, qui réclame et qui brûle...

Pourtant, ainsi qu'en témoigne, entre autres, le premier texte de « Chemin faisant », Jacques Brault conserve de la poésie une conception simple et vivante : « la poésie [...] ne vit que du bonheur de vivre, comme de l'innocence d'être au monde » (1994 : 14), écrit-il. Et il entend cette « innocence d'être au monde » non pas comme une absence de péché ou de savoir, mais comme le fait d'être venu là « sans raison aucune », stupéfait, désireux de saisir, de comprendre, de « gagner le pain quotidien, celui d'une liberté modeste et désinvolte, celui du bonheur tout simple de vivre un peu avant de mourir » (111).

Il faut au poème un certain courage pour endurer les discordances et aller parmi les contradictions chercher son harmonie. Ainsi travaille-t-il aussi bien à « intégrer l'idée de la mort à l'existence » (Brault, 1994 : 69). Point d'apprentissage de la vie qui ne soit une leçon de précarité et de finitude. On écrit aussi pour apprendre, comme Saint-Denys Garneau, à « mourir de soi-même tranquillement ». Faute de pouvoir vivre *sa* vie, au moins ne pas se laisser voler *sa* mort. Car il est « terriblement difficile de mourir en toute nudité, de mourir pauvre et tranquille, sans justification et sans procès de canonisation ou d'infamie » (140). Difficile de s'en tenir, sans béquilles d'aucune sorte, à la claudication de notre condition. Difficile de retourner la parole trompeuse du poème en une parole de vérité.

« Juste de vie, juste de voix » : c'est par ces mots de Philippe Jaccottet, en forme de devise et d'injonction, que je voudrais conclure ces quelques réflexions rapides qui ne prétendent, je le répète, à rien de plus qu'à saluer Jacques Brault en faisant écho à sa voix, telle qu'en chacun de nous, familièrement, elle se propage.

BIBLIOGRAPHIE

BRAULT, Jacques (1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal.

BRAULT, Jacques (1996), *Poèmes choisis*, choix et présentation d'Yvon Rivard, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît.

L'ART DU PARADOXE
ET L'ÉNIGME DE L'ÉCRITURE :
UN CERTAIN ROMANTISME¹

Nathalie Watteyne
Université de Sherbrooke

Maintenant, il n'y a plus de chemin, toutes les traces derrière moi sont effacées, je ne trouve devant moi que silence – silence qui me fait signe d'écrire à n'en plus finir – je me retrouve sans aucun commencement, fils de personne, enfant toujours, et solitaire. Écrivain : qui écrit (façon de parler, de se taire) à quelqu'un, à toi, afin qu'ensemble nous nous prenions pour *un* autre. Maintenant (1973), au-delà de mon âge médian, je reprends le chemin par d'autres chemins, et je souhaite vieillir et mourir à la tâche, en cette enfance qui dure plus que la vie.

Jacques BRAULT,
Chemin faisant.

Écrit en 1973, ce fragment qui clôt le « livre-itinéraire » *Chemin faisant*, dont un passage servira de titre en 1990 à un autre livre de Brault, illustre de belle façon la cohérence d'une

1. La recherche ayant mené à la rédaction de cet article a été subventionnée par le CRSH. Je remercie Mathieu Blais de son assistance.

démarche et une idée de l'écriture comme moyen de parler et de se taire simultanément. On y voit la marque d'un certain romantisme, qui ne serait ni un débordement ni une effusion du cœur, non plus d'ailleurs qu'une réaction contre l'académisme ou un attachement superficiel aux formes du passé.

Avec son aversion pour les boursouflures du moi ou du style, Brault ne peut être considéré comme un écrivain de l'intériorité, tourné vers l'expression des sentiments personnels. Il n'accorde pas une primauté au rêve et à l'irrationnel. Il ne cherche pas non plus à aménager des lieux de passage entre le sensible et le spirituel, leçon esthétique que Nerval et Baudelaire ont reprise des romantiques allemands avec le bonheur que l'on sait. Pourquoi alors le considérer comme un romantique ?

D'un point de vue historique et culturel, il y a différents romantismes. Mais réduire des tempéraments ou des « manières de sentir² » à des écoles nationales – allemande, française ou autre –, desquelles nous aurions hérité du goût pour le renouvellement des formes et des genres littéraires, serait une façon d'invalider « l'aspiration à l'infini » en chacun de nous. On peut dire en ce sens que la tonalité romantique se manifeste à des degrés variables par le truchement de l'expression, dont l'exemple le plus parlant au Québec serait « le réel absolu », que Paul-Marie Lapointe emprunte à Novalis. Suivant encore ce dernier, le romantisme peut se caractériser par un tempérament enclin au mystère, à l'inconnu ou à l'infini : « Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise [...]. Philosophie romantique. *Lingua romana*. Alternance d'élévation et d'abaissement » (Novalis, 2002 : 46).

Si la verticalité et les motifs contrastés de la montée et de la descente constituent des mouvements chers à Brault, on ne

2. Au sens où l'entend Baudelaire dans le « Salon de 1846 » : « or on peut faire des Romains et des Grecs romantiques, quand on l'est soi-même [...] Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir » (1976 : 420).

saurait dire pour autant que l'exaltation caractérise sa manière tout en réserve et en ironie. Lecteur attentif de Nerval et de Baudelaire, il fréquente les écrivains de la lucidité mélancolique qui privilégient le retranchement solitaire et retient de leur esthétique un désir de singularité : qu'il s'agisse de Nelligan, de Garneau, de Michaux, de Garcia, de Cioran ou de Dickinson, ces marginaux³ nocturnes ont en commun avec le grand reclus qu'il est de se dérober aux tendances de l'heure et aux étiquettes⁴, y compris, bien sûr, celle d'écrivain romantique.

Mais cette sensibilité particulière de Brault ne tient pas qu'à sa position de lecteur « amoureux ». Les livres de poèmes qu'il a publiés depuis 1965 présentent pour la plupart un sujet solitaire qui cultive un dénuement, de même qu'une compassion pour les êtres humiliés. De Beckett, il retient le clochard tapi en chacun de nous. S'il porte un regard mélancolique sur l'enfance et la vie humaine, il ne s'étonne pas moins des forces de l'existence et voue au paysage comme à la poésie un attachement aussi généreux que constant.

Je voudrais faire ressortir ici l'exigence de Brault, en esquissant un certain nombre de rapports entre l'essayiste et le lecteur qu'il est et en dégagant quelques-unes des vues sur la littérature qu'il livre dans les revues et journaux depuis plus de cinquante ans. Je souhaite montrer ainsi les liens complexes qu'il trace entre l'amour, la tendresse et l'écriture, ainsi qu'entre la lucidité ironique et la mélancolie.

Dans un de ses premiers commentaires de lecture, Brault reprochait à Jean-Guy Pilon, l'auteur des *Cloîtres de l'été*, d'être bavard et de manquer de densité, livrant au passage une idée sur

3. La marginalité comme posture romantique a fait l'objet d'un colloque à l'Université Laval, dont les actes ont été publiés chez Nota bene en 2004, sous le titre *Les oubliés du romantisme*, par Marie-Andrée Beaudet et coll.

4. Une telle position est d'ailleurs assumée par l'écrivain, comme en témoigne la quatrième de couverture de *Chemin faisant* : « Connus surtout comme poète et comme critique, il ne colle guère aux étiquettes » (1975).

l'écriture qui n'a guère changé : « La poésie vit de sacrifices, donc d'exigence implacable à soi-même, à l'authenticité du premier enthousiasme où la danse des mots presse sur la paroi de l'inexprimé » (1955 : 181). S'il a fait usage depuis lors de formes et de thèmes diversifiés, qu'il ne manque d'ailleurs pas de transgresser, la valeur qu'il accorde à la poésie, « très écrite » et « nécessaire », c'est-à-dire « rigoureusement inutile⁵ », avec « [u]ne économie à tous points de vue » (Brault dans Bertin, 1996 : 37), ne s'est jamais démentie.

Attentif aux écritures qui créent leur forme et leur langage, celui qui ne « veut surtout pas [s]e répéter » ne saurait les enfermer dans des catégories à cloisons étanches. Notant dans une telle perspective, en 1958, que « [l]e vrai poète n'oublie jamais que la première fonction du langage fut sacrée et donc éminemment mythique », Brault a accordé à la poésie la vertu première de « convier la parole au chant » (1958 : 50, 63), ce que l'on peut mettre en parallèle avec la découverte, à l'âge de huit ou neuf ans, par l'entremise de sa voisine Pauline, de la poésie de Verlaine, et plus particulièrement du vers « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville », comme il le rapporte bien des années plus tard :

Que c'était beau cette chose-là. [...] je pleurais sans pouvoir m'expliquer si réellement je perdais ou gagnais le sens de ma vie. Voilà comment très tôt se sont liés en moi, formant une même passion, l'amour et la poésie. Désormais le reste n'aurait plus d'importance (1975 : 18).

Si « [l]'univocité en poésie n'est pas de soi un mal » (1964a : 24), Brault n'admet de lecture critique que celle qui reconduit à la pluralité ouverte de l'œuvre, rendue possible par un ton com-

5. Dans *La Presse* du 1^{er} octobre 1977, Brault répond à la question « La poésie, ça rime à quoi ? » : « La seule chose que je sache, c'est que la poésie est rigoureusement inutile. Ce qui en fait une absolue nécessité. »

posé de diverses tonalités. Et il distingue le poète classique et le poète moderne par la mission, propre à ce dernier, d'exprimer l'être humain dans son entièreté : « l'homme total, avec ses propensions à la déchéance et au dépassement ; l'homme historique, engagé dans le temps et circonscrit dans l'espace, et l'homme éternel, évadé des contraintes du moment ; l'homme lucide et volontaire, militant, et l'homme en proie à ses démons, livré aux tentacules de son subconscient » (1958 : 53).

L'idée baudelairienne selon laquelle la dualité propre à l'être humain suscite des contraires qui ne sont contradictoires que pour la psyché constitue l'un des fondements de cette écriture qui trouve son unité à travers la quête du multiple : « Le poète a pour objet de recherche l'être mobile, évanescent, multiforme, l'être qui coule entre les doigts, l'être aquatique du changement » (1960 : 166) et la poursuite de la « contradiction fécondante » (2006 : 71).

Tout comme Baudelaire et Bonnefoy, il fait de l'angoisse du temps qui passe et du sentiment de la finitude le lot commun des poètes et des philosophes. Dans cette perspective, l'instant poétique prend toute son importance. Par lui, « tout se verticalise et devient simultané, l'instant de bonheur vous a pris à la gorge, vous laissant stupéfait » (Brault dans Melançon, 1987 : 188). Loin d'être fatal, l'instant fugace apparaît comme une espèce de « fanal » qui génère le « sentiment d'éternité ».

En rapport avec une telle conception du temps, Brault distingue deux poésies, celle des poèmes et celle de l'existence, faites de choses simples, et qui ne souffre aucune discussion : « Ma mère est morte depuis dix ans. Il m'arrive, par la poésie, de la voir, de l'entendre, de la toucher. Elle essaie encore de me donner l'amour qu'elle n'a pas reçu (ce mal de nulle part). Et maintenant, que viennent les psycho-critiques » (1975 : 118, note). Ceux qui y sont perméables ont, selon lui, « la capacité d'accueillir les concentrés vitaux dans la vie quotidienne : tout à coup, il y a cristallisation de l'instant » (Brault dans Melançon, 1987 : 188). Ainsi qu'il le confie à Robert Melançon, cette

poésie de l'existence se manifeste comme une expérience intense du temps, voire comme une « grâce » :

Ça demeure un peu mystérieux pour moi, mais je continue à y croire : un instant parmi les instants, à cause des dispositions dans lesquelles on se trouve ou de la conjonction d'une foule de facteurs, prend un air d'éternité. [...] Ça peut être vécu dans le silence, et ça n'est pas nécessairement porteur de possibilités langagières (189).

Si la littérature lui semble de peu d'utilité au point de vue social, c'est aux écrivains pourtant que Brault accorde le privilège, immense comme l'est la tâche elle-même, de dire les liens que noue l'être humain avec le monde en vertu de son identité. Aussi, bien qu'il n'ait pas cherché à publier à l'Hexagone, a-t-il vite compris l'introduction du thème du pays dans la littérature québécoise comme le signe à la fois de notre appartenance à une communauté et de notre spécificité : « C'est grâce à nos poètes et romanciers que sur le plan du langage nous avons encore chance d'être au monde, que nous avons encore pouvoir, en étant valablement *soi*, d'être valablement *autre* » (1963 : 6). L'altérité, qui est l'accueil de l'inconnu en soi comme chez l'autre, reste au fil des ans une préoccupation véritable. Mais son souci et son engagement premier n'en demeurent pas moins la langue. Aucun thème, en ce sens, ne saurait être privilégié, sinon par le lien que celui-ci entretient avec l'énigme de l'écriture. Sur le rôle de la critique en cette matière, Brault affirme posément, en 1964 : « Mais sentir n'est pas tout. Il s'agit en outre de bien sentir » (1964b : 11), et il s'interroge la même année sur « le dessein profond de la poésie de Grandbois », qu'il choisit d'aborder en simple lecteur. Même si à ce jeu de la question et de la réponse avec lui-même il se dit incapable de répondre, il a alors une phrase étonnante sur les thèmes en poésie :

les thèmes d'une œuvre poétique ne peuvent pas être nombreux et finissent à plus ou moins longue échéance

par se résumer en ces deux certitudes de l'homme et de la parole humaine : nous aimons et nous sommes aimés, c'est-à-dire que nous créons et que nous sommes créés : nous mourrons dans l'autre et l'autre meurt en nous, c'est-à-dire que nous ne sommes pas à la hauteur de nos amours et que celles-ci ne sont pas à notre hauteur (1964a : 24).

En pareilles circonstances, aucune méthode critique ne permet d'appréhender efficacement les sens du poème. Mais une lecture approfondie doit succéder à l'impression naïve et à la lecture « étonnée », pour que soient ressaisies l'énigme de l'œuvre et ses diverses tonalités. D'où il ressort que, bien qu'inutile, la parole poétique est première et qu'elle n'est ni insignifiante ni mutique : « jusque dans les pires démissions de notre langage quotidien, et jusque dans la faillite de la moindre parole donnée. Sans la poésie nous ne dirions jamais rien, pas même le refus de la poésie » (Brault, 1964a : 25).

Dans l'écriture, Brault tient en estime, surtout, le silence et, par lui, la capacité que nous avons de communiquer et de communier. Cette valorisation du silence ne correspond pas à un romantisme de l'ineffable à la Maurice Blanchot. Brault affirme volontiers au contraire que « [l]a poésie relève aussi de la statistique, bien que cela scandalise les pèlerins de l'indicible. [...] tels quels, ces petits chiffres m'ont déjà éclairé quant à une impression de lecture » (1964a : 24). Mais il n'en conclut pas moins son étude sur la poésie de Grandbois par son incapacité à dire quoi que ce soit d'objectif sur la voix de ce dernier : « j'ignore ce qu'elle est, mais je sais d'une vérité incertaine, et jusque dans mon corps, qu'elle existe, tant elle me donne plaisir au langage des hommes et faculté d'être plusieurs en un seul » (25). C'est, en dernière analyse, la tendresse de ce poète qui le touche. Mais Brault prend soin tout de suite alors de préciser : « Tendresse dit non pas émotion facile, fragilité mièvre et faiblarde, mais malléabilité, disponibilité à l'être de la parole et à la parole de l'être » (25). Dans ses essais, il reviendra à

différentes reprises sur ce motif de la tendresse, notamment à l'occasion de mises au point sur l'intimisme littéraire.

Au cours d'un entretien avec Alexis Lefrançois, en 1975, Brault dit la fascination qu'exerce sur lui le silence, qui n'est ni un « thème » ni une « privation », mais une « plénitude du langage » par laquelle une communication avec l'autre peut être établie : « Écrire, fondamentalement, c'est parler à quelqu'un, et parler pour que ce quelqu'un réponde, pour que les deux, et tous les autres, communiquent dans ce que j'appellerais l'idéal du langage, c'est-à-dire le silence » (Brault dans Lefrançois, 1975 : 1). Vue sous cet angle, l'écriture n'aurait d'autre finalité que de reconduire au silence. Et c'est en ce sens que l'on peut comprendre la lecture qu'il fait de Saint-Denys Garneau comme celui qui « eut le courage de tout risquer, et ce geste sans retenue, nécessaire en toute création, lui permit, parfois, de dépasser la parole vers le silence, la littérature vers la poésie. Langage du vide, langage vidé de ce qui encombre le vide » (1975 : 109). Brault approfondira ce motif dans un texte livré à l'occasion de la remise du prix Duvernay en 1979 et reproduit un an plus tard dans *Liberté*, en faisant valoir que le silence ne s'oppose pas au langage, qu'il en fait plutôt partie : « C'est grâce au silence qu'on peut vraiment entendre ce qui n'est pas vraiment silencieux ». Il ajoute que « dans les circonstances extraordinaires, dans les grandes émotions, c'est le silence qui s'impose » (Brault dans Royer, 1979 : 16).

Brault ne pratique pas l'art du paradoxe en dilettante ou en esthète raffiné. Ce qui dans un premier temps a l'allure de vérités équivoques est simple, pour peu que l'on veuille bien traverser l'apparente complexité de « l'écriture subtile ». À cet égard, il faut reconnaître avec lui que la fonction poétique n'en est pas à une contradiction près. Partout dans les choses mais nulle part en particulier, la poésie reste indéfinissable : « j'ignore ce qu'est la poésie, d'où elle vient, où elle va, j'ignore jusqu'à son nom, son visage. Mais je connais à en mourir son absence » (1975 : 13). Et pourtant, son œuvre essayistique tout entière peut se comprendre comme une longue et patiente caractérisation de l'écriture. Sa

réflexion sur le bonheur que procurent la lecture et l'écriture de poèmes débouche sur l'affirmation que le but ultime de l'écriture est d'« effacer toutes les traces. Non pas raturer, car c'est encore tracer des signes... » (18) et, somme toute, sur l'idée que l'écrivain tend lui-même à l'effacement⁶ : « Car j'écris pour arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire » (18). Son attachement pour la lecture et l'écriture repose tout de même sur une confiante et bienveillante disposition envers autrui : « Telle est la poésie selon mon cœur : faite homme parmi les hommes » (15). Celle-ci ne saurait répondre toutefois à des préoccupations utilitaires :

[elle] n'est jamais qu'une promesse mal tenue. Elle est rare, et beaucoup plus qu'on pense, elle est impure comme tout ce qui existe et de surcroît elle est inutile aux affaires de l'État, malhabile dans les affaires du cœur. Bref, l'exercice de la poésie ne justifie rien dans l'immédiat, et chacun sait qu'être poète ne fait pas partie de l'état civil. La poésie pourtant est de ce monde, elle marche dans la rue, elle parle à la bouche des hommes et luit dans le regard des choses (41).

Il n'y a pas de vérité littéraire sans enracinement dans un « terreau national », mais on ne saurait réduire pour autant la poésie à un discours communautaire ou engagé. Il s'agit d'une aventure qui se donne pour rien et qui transforme cependant les êtres, qui dit quelque chose de simple et de naïf, d'évident presque, pour la première fois, et qui, pour cela, entretient un lien avec l'amour :

Je ne connais aucun poète digne de ce nom qui n'ait écrit de l'amour et par amour. Hommes ou femmes, qu'ils s'appellent Paul Éluard ou Louise Labé, Anne Hébert ou Alain Grandbois, les grands poètes excellent à célébrer les joies et les souffrances emmêlées des corps et des âmes enchevêtrés (30).

6. Comme le montre le bel ouvrage de Frédérique Bernier (2004).

Autres contraires qui s'appellent : les forces de la vie et la clarté du jour succèdent aux ténèbres engendrées par la pulsion de mort, tout comme la joie et la lucidité ne se rencontrent qu'en chemin, après la mélancolique traversée de la noirceur, et la reconnaissance de ses peurs et de sa fragilité. La mélancolie est pour l'écrivain une manière de sentir et un mode de connaissance qui soulage et qui se retourne parfois même en joie profonde, lorsqu'un sens est atteint. La lucidité naît de la distance prise avec le vertige de la béance du sens qui tient à une complication native :

Car il y a un nœud mortel de la connaissance mélancolique. Elle se donne accès à une vérité trop précoce. Elle finit par s'engloutir dans la faille de l'identification originnaire. La mélancolie existentielle succombe à la tentation d'appréhender directement le pourquoi de notre finitude, elle veut sans attendre fondre le moi dans son assurance et réduire la multiplicité à l'Un (Brault, 1991 : 56).

En ce qu'il ne découle pas d'une illusion et qu'il n'est pas encore un cynisme, l'humour constitue un antidote à cette « inadéquation d'être » (Côté, 1992 : 118) et un baume à cette blessure de l'âme, dont le siège ne peut être localisé...

À la fin des années 1980, Brault va poursuivre sa réflexion sur les jeux du clair-obscur et de la proximité dans la distance, en lien avec les idées qu'il développe sur l'intimisme littéraire. Caractérisant celui-ci par une tonalité spécifique, une « effusion [...] interne au texte » (1989 : 388-389), la recherche d'un style juste et de mots simples, Brault conçoit l'intimisme non comme l'exploration d'une intériorité mais comme une adhésion profonde aux choses du quotidien qui naît de la fréquentation soutenue de celles-ci :

L'intime demande qu'on l'habite longuement et même qu'on risque de s'y enrager. Il ne se révèle qu'avec lenteur et par chuchotement, dans une espèce de pénom-

*bre laiteuse, on ne sait plus si c'est nuit claire ou bien
jour de lourds nuages, on mesure mal où commence le
moi, où s'achève l'autre (387).*

Après la fusion, l'éloignement devient nécessaire pour marquer un mouvement, pour échanger une différence et pour créer des lieux de passage entre le même et l'autre, soi et le monde : « Car si le prochain et le lointain s'appellent, c'est parce qu'ils se repoussent. [...] C'est pourquoi on réagit souvent par le rejet quand s'annonce une séparation » (396).

En dernière analyse, l'intimisme littéraire serait fait de plusieurs inflexions, témoignant d'une « attention empathique [...] à l'altérité de l'autre » (2006 : 76), d'où une sorte d'équilibre précaire naviguant à vue entre la tendresse, l'ironie et la sobriété : « C'est là, en état de malaise et de bien-être, que la tonalité intimiste se pose en hypothèse stylistique » (Brault, 1989 : 397). L'intimisme n'est pas sentimental dans la mesure où il « ne console pas » du malaise de l'existence et de l'exil solitaire. C'est la sobriété du ton, retenu, de même que la voix, « posée », qui épouse le mieux le « cœur blessé » de l'incroyant ironique.

Incapable de supporter la complaisance du moi et les enflures du style, Brault suggère que le langage pauvre et la modestie ne sont pas un renoncement, mais un gain en regard de « l'éloquence [qui est] un indice d'impuissance politique, d'inhabitation prosaïque du quotidien – de servage » (1975 : 63). Préférant à l'extraordinaire la poésie de la vie de tous les jours et à la passion incendiaire, la tendresse d'un style qui « suit le court vacillement de la vie qui se glisse entre naissance et mort, cherchant au cœur de l'orage une embellie » (Brault, 1996 : 123), les œuvres intimistes sont faites de « transparence », de « fragilité », de « naïveté ». Elles se caractérisent par la sobriété de leur langage et la justesse de leur style « où la mort est la mère des formes ». Leur réussite tient à la position transgressive, utopique et anarchique (Brault dans Bourneuf, 2001-2002 : 34-38) de ceux qui désirent humaniser l'existence. Des écrivains qui refusent la compromission :

Sous toute forme de pouvoir ils décèlent la volonté de puissance, figure moderne de l'antique loi du plus fort. Ils 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 joug (Brault, 1996 : 139-140).

Au terme de ce tour rapide du jardin de l'écriture essayistique de Brault, qui, sans nous laisser perplexe, n'a pas fini de nous étonner, on pourrait interroger le titre de mon texte qui, après tout, ne sied pas si bien à un poète qui pratique le *haïku* et qui appelle précisément au dessaisissement du moi, dont l'écriture va dans le sens d'un dépouillement et d'une ascèse.

Loin des tendances et des engouements de l'heure, celui qui dit écrire pour le plaisir et en artisan, tout en recherchant patiemment le ton et le tableau appropriés, ne cesse de creuser l'énigme du sens. Et c'est bien pourquoi il compte parmi les plus romantiques de nos contemporains, selon moi. À l'instar de Baudelaire, Brault règle sa démarche sur le désir de retrouver la perception enfantine. Son écriture qui est tout ensemble mesure et désinvolture, ne cesse de réclamer sa liberté, et se présente aussi, à travers le temps, comme un engagement social et politique en faveur de la langue – trop souvent humiliée chez nous – et des déshérités : « la poésie assure le service d'abord des moins humainement traités d'entre les hommes » (Brault, 1975 : 149). Mais la poésie est capable de plus encore. Laissons le dernier mot à celui qui a horreur des limites et des enfermements, qui pratique l'art des paradoxes comme une manière de surmonter les ambivalences et une avancée exigeante : « Et j'ajoute que si la poésie se bornait à nous gracier, un instant, de notre médiocrité, elle serait chiche consolation. Mais si elle s'engendre dans le dégoût du monde organisé, c'est qu'elle vise le sublime, la révolution de l'être » (1991 : 89).

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles (1976), « Qu'est-ce que le romantisme ? » dans « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, p. 420-422. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BERNIER, Frédérique (2004), *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- BERTIN, Raymond (1996), « Jacques Brault. Jeux d'ombres », *Voir*, semaine du 5 au 11 décembre, p. 37.
- BOURNEUF, Roland (2001-2002), « Jacques Brault. Le jeu dans le grave », *Nuit blanche*, n° 85 (hiver), p. 34-38.
- BRAULT, Jacques (1955), « Le sens des faits. *Les cloîtres de l'été* », *Revue dominicaine*, vol. 61 (avril), p. 180-182.
- BRAULT, Jacques (1958), « Propos sur la poésie et le langage », *La poésie et nous*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, p. 45-64. (Coll. « Les voix ».)
- BRAULT, Jacques (1960), « Le temps irréversible », *Liberté*, n°s 9-10 (mai-août), p. 166-173.
- BRAULT, Jacques (1963), « Philosophie et littérature », *Incidences*, n° 3 (octobre), p. 5-7.
- BRAULT, Jacques (1964a), « Alain Grandbois : une manière d'être au monde par la parole la plus fidèle et la libre joie de parler », *Le Devoir*, 7 novembre, p. 24-25.
- BRAULT, Jacques (1964b), « Sentir n'est pas tout ; il faut BIEN sentir », *Le Devoir*, 6 juin, p. 11.
- BRAULT, Jacques (1975), *Chemin faisant*, Montréal, Éditions La Presse. (Coll. « Échanges ».)
- BRAULT, Jacques (1977), « La poésie, ça rime à quoi ? », *La Presse*, 1^{er} octobre, p. D3.

PRÉCARITÉS DE BRAULT

- BRAULT, Jacques (1989), « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et Images*, vol. XVI, n° 3 (printemps), p. 387-398.
- BRAULT, Jacques (1991), *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (1996), *Au fond du jardin*, Montréal, Éditions du Noroît. (Coll. « Chemins de traverse ».)
- BRAULT, Jacques (2006), « Remarques sur l'écriture de Gilles Archambault », *Voix et Images*, vol. XXXI, n° 2 (hiver), p. 71-84.
- CÔTÉ, Lucie (1992), « Le timide sarcastique », *L'Actualité*, vol. 17, n° 18 (15 novembre), p. 118.
- LEFRANÇOIS, Alexis (1975), « Entretien avec Jacques Brault », *Liberté*, vol. XVII, n° 4 (juillet-août), p. 66-72.
- MELANÇON, Robert (1987), « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », *Voix et Images*, vol. XII, n° 2 (hiver), p. 188-211.
- NOVALIS (2002), *Le monde doit être romantisé*, traduction et présentation d'Olivier Schefer, Paris, Allia.
- ROYER, Jean (1979), « Jacques Brault. Du côté du silence », *Le Devoir*, 9 juin, p. 16.

« CONSENS À LA RUE¹ ».
LA PAROLE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE
DE JACQUES BRAULT

Karim Larose
Université de Montréal

Un jour, à l'heure de midi, j'ai vingt-cinq ans. Je me retrouve au coin de la rue. C'est plein de bruits et d'odeurs qui me font mal. Et ça n'arrête pas de parler. Dans diverses langues. Je les reconnais, ce sont de vieilles rencontres. Mais j'éprouve toujours ce mal étrange. Parmi toutes ces langues, il y en a une qui me frappe au cœur et au corps [il s'agit de la langue maternelle]. Je m'appuie à la devanture d'un magasin, je ne ferme pas les yeux, non, je regarde et je vois clairement devant moi mon père et ma mère, je les entends. Ils parlent cette langue, ils me parlent² (Brault, 1989 : 41-42).

1. Brault, « L'homme usiné » (2000 : 37).

2. Dans *Poèmes des quatre côtés*, « Nontraduire 1 » s'ouvre de la même façon : « Par un de ces dimanches bannis de l'infini, je reçois des quatre côtés un appel (d'où vient-il ?) indéchiffrable. Et je resonge malgré moi à cette vieillerie toute étonnante : les mots nous choisissent autant que nous les choisissons, surtout ceux d'une langue étrangère [...]. Je ne sais plus où donner de mon corps ; une angoisse heureuse m'invite à sortir dans les rues désertes et me fige sur place, me tasse en

Dans l'œuvre de Jacques Brault, « Sur le bout de la langue », d'où je tire cette longue citation, occupe une place à part. Écrit en 1976, au moment où la querelle du joul s'épuise, alors que l'idée d'une Charte de la langue française s'impose dans l'espace social, au moment aussi où Brault vit ce qu'il appelle une « expérience de noir total » (Brault, cité dans Lefrançois, 1975 : 72), cet essai se présente comme un état des lieux.

Lu, à l'origine, au cours d'une rencontre d'écrivains consacrée à la situation des littératures nationales, « Sur le bout de la langue » retrace en cinq *stations*, en cinq étapes chronologiquement marquées, le parcours d'un personnage d'écrivain en partie fictif, et dont le rapport à la langue évolue avec les années, de l'adolescence jusqu'à la vieillesse et à l'agonie. De cet essai sur la pauvreté de langue, je retiens la deuxième station, qui fournit l'occasion d'un retour inattendu du joul secret de l'enfance, par parents interposés : « ma mère et mon père, je les entends. Ils parlent cette langue, ils *me* parlent ». Portée par des passants anonymes, la parole du père et de la mère *adresse* au poète une langue, que Brault décide alors de se réapproprier. Cette langue – il faut le noter car tout l'essai se fonde sur cette coïncidence –, cette langue s'impose en surgissant « au coin de la rue³ », lors d'un de ces hasards qui pour Brault font l'existence. Longtemps mise à l'écart, elle réapparaît ainsi, imprévue, dans l'excès et le débordement du quotidien – en un jour comme tous les autres –,

moi-même » (Brault, 1975a : 14). Et dans « Nontraduire 2 » : « ça parle à mon oreille, ça n'arrête pas de parler » (Brault, 1975a : 32). Tel est bien le problème : « ça » n'arrête pas de parler, tout parle.

3. L'essai entier conjugue expérience du langage et circulation dans la ville : « Je me rappelle un coin de rues désert, un matin d'été à Montréal, dans le quartier Rosemont. Tombé de mon enfance sous le soleil, j'ai quinze ans. Je ne me sens plus le fils de personne. Je suis pauvre et surtout de langage » (1989 : 40). Puis, à quarante ans : « l'après-midi s'achève au coin de rues inconnues », où « je dresse le bilan de mes richesses acquises » (42) ; « J'ai soixante ans. La nuit s'avance à ma hauteur dans la rue où je me suis attardé » (44). Et sans âge désormais, alité et retiré du monde : « Je ne me tiens plus debout au coin de quelque rue, ici ou ailleurs, je repose sur un lit » (45).

au milieu des circonstances, des odeurs, de la lumière et surtout du bruit. Elle vient meurtrir et dénoncer l'être de papier qu'est devenu le sujet au terme d'un long et douloureux apprentissage de la norme la plus stricte d'un français trop désincarné.

Cet extrait présente un double intérêt. Dans « Sur le bout de la langue », Brault choisit, au moment de sa halte au coin de la rue, de se « rapatrier » dans la langue de son enfance, avant d'abandonner, dès la station suivante, cette position devenue rapidement trop confortable. Le poète, on le sait, a toujours eu une position critique à l'égard du joul littéraire. Il s'en est expliqué en entrevue et dans ses essais, sans d'ailleurs y insister outre-mesure. Or on chercherait en vain, je crois, à quoi correspond un tel *rapatriement* dans l'œuvre poétique de Brault, qui ne fait aucune concession à la langue populaire⁴, ou si peu. Le sens à donner à l'expérience de langage vécue lors de cette deuxième station reste donc incertain, au point de confirmer l'impression que cet essai, si personnel à tant d'égards, rend compte d'une évolution du rapport au langage, non chez Brault lui-même, mais dans l'ensemble du milieu littéraire québécois. Au-delà de cette hypothèse, ce passage me semble en outre important en ce qu'il associe la parole et la rue. Chez Brault, la parole est *à la rue*, appartient à la rue, est mise à la rue. Le vers de « L'homme usiné » dont j'ai fait mon titre – « consens à la rue » – peut lui-même être interprété dans une perspective large, dans la mesure où la marche dans la ville révèle un enjeu langagier. C'est à cette proximité de la rue et de la parole que j'aimerais m'arrêter ici.

À l'inverse de ce qu'on peut trouver chez la plupart des poètes québécois de la génération de *Liberté/1*/Hexagone, la

4. On peut juger du renversement qui s'opère dans « Sur le bout de la langue » en le rapprochant d'un texte antérieur dans lequel, en recourant aux mêmes images, ou presque, Brault critique alors la langue parlée : « Si d'aventure ce langage pauvre sous de riches oripeaux nous prend au corps et nous amène dans la rue, il tourne à l'éloquence radicale », éloquence évidemment dévalorisée dans cet essai consacré à toutes les formes de langage mythique (« Notes sur un faux dilemme » [1965] 1975b : 63).

parole, chez Brault, tire sa fragilité du fait qu'elle surgit toujours comme une chance inespérée, un bonheur singulier, un « accident », à la façon de ces rencontres épiphaniques qui, dans son œuvre poétique, se produisent souvent sur le trottoir, au coin des rues, sans crier gare, sans s'annoncer. Le lieu a son importance puisque le coin de la rue est peut-être, dans la géométrie de Brault, l'endroit le plus chargé de sens à l'intérieur d'une œuvre qui laisse une large place à l'espace urbain, sous de multiples formes (asphalte, rues, ruelles, pavés, trottoirs), envisagés souvent depuis la marge : le bout, le bord et surtout le coin. Espace de transit, espace frontalier, la rue chez Brault n'est pas le cadre de manifestations ou de rassemblements ; elle ne débouche pas sur la place publique, comme chez Miron, où l'on déparle dans les haut-parleurs, dans « Monologues de l'aliénation délirante ». Elle s'affirme chez Brault comme un espace mettant en évidence la solitude du sujet et permettant, tout à la fois, les rencontres au fil d'une déambulation aux conséquences imprévisibles.

On a souvent insisté, à juste titre, sur l'importance du chemin dans l'œuvre de Brault, occasion d'un accompagnement précaire, mais possible, ou envisageable du moins. Ce « chemin » a une histoire : à relire l'œuvre poétique, on voit que l'image apparaît en fait avec *L'en dessous l'admirable*, c'est-à-dire au milieu des années 1970. Dans les deux premiers recueils, c'est bien davantage la rue qui configure l'espace. Or la faveur qu'a connu la métaphore du chemin dans le commentaire critique a eu pour effet de masquer un peu, me semble-t-il, son pendant urbain : la rue, qui s'y oppose de maintes façons. Jamais Brault, par exemple, n'aurait dit qu'il n'y a plus de rues comme il dira qu'il n'y a plus de chemins ; il ne l'a pas fait, du reste. Et c'est significatif : rhizomatique, la rue ouvre sur le multiple et l'infini de l'espace⁵. Elle réseaute la ville et, contrairement au chemin, n'a de sens, évidemment, que dans ce contexte urbain, avec sa socialité déterminée et des limites imaginables. L'infini,

5. Dans « Visitation », le poète évoque le vertige d'avoir « tant trainé la semelle dans des rues qui n'en finissent plus » (2000 : 27).

lui, n'existe que par les parcours toujours réinventés qu'on trace dans la ville ; la rue s'inscrit ainsi dans un tissu, dont les fils s'entremêlent et se croisent. Là où le chemin – impasse, plongée ou traversée intérieures – fait la plupart du temps image, image de l'en dessous notamment, la rue renvoie à des rencontres réelles, concrètes. À une expérience pratique de l'espace, qui est aussi une expérience de la parole dans l'espace. C'est une parole vive, souvent marquée par les éclats de voix, le cri, le rire. Dans l'œuvre poétique, elle apparaît souvent perdue, immergée jusqu'à l'indistinction dans les bruits, et vacillant elle-même entre le bruit et la parole intelligible : « À voix basse baisse la voix je t'en prie approche et que ton souffle me touche à l'oreille cela fait un bruit que j'avais oublié la parole humaine » (« Visitation », 2000 : 28). La parole dans la poésie de Brault, son point aveugle du moins, n'est souvent qu'un bruit parmi les bruits, mais un bruit humain, rumeur, voix et souffle, présence qui se transmet de bouche à oreille, de visage à visage – particulièrement dans la rue. De façon éminemment paradoxale, le bruit est peut-être l'indice de cette part de la parole qui ne se traduira jamais en communication.

Dès ses premiers essais sur la langue, dans les années 1950, Brault a été sensible au cercle vicieux de tout processus de communication, en l'occurrence l'absence de reste dans l'interlocution, la nécessité d'aller du même au même – idée dont il fera le cœur de sa réflexion sur la nontraduction. À ses yeux, la parole du sujet, une fois comprise par l'autre, s'abolit en tant que parole ; sont consumées tant sa langue que sa forme spécifiques. Du philosophe Georges Gusdorf, dont il s'inspire dans « La poésie et le langage », son essai de 1957, il reprend l'idée qu'à partir du moment où l'on conçoit la parole comme un « trait d'union » entre deux interlocuteurs, l'impasse est inévitable, car « pour que l'autre me comprenne », il faut que « mon langage soit le sien » (Gusdorf, [1952] 1971 : 51)⁶. Par le fait même,

6. Voir sur le même sujet « Propos sur la poésie et le langage » (Brault, 1958 : 51).

ajoute Brault, s'adresser à l'autre exige que l'on renonce à l'originalité dans l'expression, que l'on renonce à une part de soi. Dès lors, pour parler tout de même, on peut nommer son propre silence : « le sais-tu ce que c'est que je ne dis pas que je ne dirai jamais et c'est là entre nous comme un soir qui tombe » (« Visitation », 2000 : 28). Mais on peut aussi privilégier, comme Brault le fait en insistant sur l'importance de la rue, l'image d'une parole brouillée, qui transite mal vers l'autre à cause d'interférences multiples. Car le bruit – parasite par définition – est précisément ce qui ne peut être récupéré au profit de la communication linguistique. Situer la parole dans un cadre urbain peut ainsi être compris comme une façon d'insister sur ce parasitage de la parole par ce qui la déborde constamment, au quotidien.

La rue porte témoignage de l'usage et de l'usure du monde. Dans l'œuvre de Brault, on y entend tout aussi bien les cloches de la « rue Saint-Denis la morose » et le klaxon des automobiles que la « plainte » de l'eau sur l'asphalte, les voix des choses qui « remontent la rue » et celles du « vieux bruit de sous noirs » sur le trottoir⁷. Toujours « la rue est sonore », comme le rappelle Brault dans *Mémoire*, « et traversée de cris debout et pointus » (« Mémoire », 2000 : 75). La rue est la caisse de résonance des bruits divers dans laquelle l'humanité des choses croise la choséité de paroles devenues lointaines et imprécises, conversations dont ne subsistent souvent que les lèvres qui bougent sans se faire entendre :

parler c'est ne vivre
que de vent
ce qui reste
ta bouche remuante
(« Faire une fin », 126).

7. « Rue Saint-Denis », « Anonyme », « Visitation » et « Rue Saint-Denis », *P*, 48, 42, 29 et 49.

La parole échappe alors à la signification. Il n'y a là rien de tragique ou de désolant, car la rue, contrairement au chemin, permet une habitation véritable. À la rigueur, chez Brault, on vit « en dessous » du chemin, mais pas dans le chemin lui-même. Dans la rue, par contre, l'espace est accueil, comme pour ce vieux couple d'« Un jour quelconque » dont l'homme, à l'aube, invite à quitter le « pas de la porte » : « viens sortons au grand jour la rue n'a point d'âge » (2000 : 213). Pourquoi la rue ? C'est que le petit matin, s'il marque un éternel début du monde, nous parle surtout d'espace : « le temps se déplie s'explique en espace [...] / est-ce l'hiver est-ce l'été nous ne savons plus / entre nous l'instant tombe » (2000 : 213). Éternellement jeune, « sans ride », le temps déplié au point du jour éclaire et déploie l'espace de la rue. La rue est ainsi chez Brault le lieu où le temps s'expose en exposant, aussi bien l'espace que les êtres qui l'habitent, oiseaux chanteurs, arbres ajourés, passants solitaires, foule empressée. On se souvient aussi d'un des courts poèmes sans titre de *Moments fragiles* : « Il pleuvait il neigeait comme aujourd'hui / que faisais-je enfant immobile au bord / de la rue je voyageais » (2000 : 273). Proie des intempéries, la rue, dévoilée, s'ouvre en permettant un voyage intérieur.

Mais il existe un lieu où le pli du temps et de l'espace devient particulièrement visible : le *coin* de la rue, pli dans le mur, lieu des accointances et des rencontres inattendues. Rien de comparable dans le chemin. Au coin de la rue, les odeurs prennent à la gorge, les accents refont surface, la langue maternelle atteint avec force le passant distrait : en ce lieu, « ça » parle. Plus encore, ça « n'arrête pas » de parler. Dans *La poésie ce matin*, Brault confie : « j'aime les coins de rues », à la fois

lignes de séparation
bazars d'accidents
passages à vide
demeures des départs
(« À toute heure », 2000 : 128).

Le coin de la rue fait angle, ajointe des avenues opposées, à la façon de la rose des vents de *Poèmes des quatre côtés*. Croisée et carrefour⁸, il est le lieu où se déplie l'horizon d'une rue autre, sitôt le coin tourné. C'est alors que le « temps tombe » et qu'un espace inattendu s'ouvre. Le coin de la rue est, littéralement, un pli de l'espace que l'instant explicite, l'une des nombreuses formes de seuil disséminées dans l'œuvre de Brault. Lieu suspendu où le sujet vit des « passages à vide » (je souligne), le coin de la rue est un « trou dans le monde », le terrier du lapin d'Alice, un point de transit vers un autre univers. Ravissement, surgissement, moment d'oubli et d'écart par rapport à soi, le coin de la rue est le lieu où se contractent le temps et l'espace en échappée⁹.

Si la parole chez Brault apparaît là sous sa forme la moins savante, la plus spontanée, et qu'elle surprend le sujet dans « Sur le bout de la langue », c'est que la parole, comme le coin des rues, se présente comme un « bazar d'accidents ». Un étal mixte, où les mots, modestes, pourris ou honteux, « désassemblés » (2000 : 97), dira Brault, ne sont guère monnayables, ou alors ne s'échangent dans le troc des conversations que sur fond de pauvreté. Il s'agit aussi d'une parole dont le surgissement même est accidentel, rejoignant le sujet par des voies détournées, et l'éperonnant. L'accident est important dans cette configuration puisque, foncièrement historique et contingent, il nous révèle le refus de toute essentialisation, de toute téléologie. 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

8. Des « rues croisées » naît le « vacillement de l'heure » (Sans titre, 2000 : 251).

9. Dans plusieurs textes de Brault, la rue introduit une réalité jusqu'alors inconnue : « j'entends la rumeur d'un autre monde dans la rue » ; « cette chose au bout de la rue n'est pas si terrible, cette chose venue là pour m'appeler de son regard aveugle » (« Rue Saint-Denis », 2000 : 48-49) ; « la rue débouche soudain sur un autre monde » (« Riveraine », 170) ; « parfois dans notre monde haï-aimé, j'entends chanter la promesse présente d'un autre monde, et bêtement je marche, par les rues, entre les automobilistes, à cet appel sans voix » (1975a : 89).

dépayse. C'est un pas de côté dans le récit que nous nous faisons de nous-mêmes.

Mais d'où vient cette fascination de Brault pour Montréal, ses ruelles, son bitume, ses trottoirs, son vent, sa pluie, ses bruits, ses jours, ses mois et ses saisons, fascination dont je n'ai donné ici qu'une idée imprécise ? En s'appuyant sur l'œuvre poétique, on peut hasarder une réponse : elle s'enracine, comme souvent chez Brault, dans la mémoire de l'enfance¹⁰, liée dans de nombreux vers à Montréal et à ses rues : « poésie poubelles renversées ruelles de mon enfance » (« Louange XIII », 2000 : 111). Rues marquant les âmes d'enfants en voyage, comme dans le poème déjà cité de *Moments fragiles*. Rues d'une songerie douce-amère, souvent elliptique par une sorte de pudeur dont Brault ne se départit jamais tout à fait. Dans le poème « Rue Saint-Denis », il notera simplement « je pense à cette rue de mon enfance » (48), sans la qualifier, sans rien en dire, sinon qu'elle est objet de sa pensée. Sur le même mode, les premiers vers de « L'heure du laitier », poème liminaire d'*Au bras des ombres*, renvoient à la même rue, avec un démonstratif abrupt qui en montre toute l'évidence sensible : « C'était il y a bien longtemps / c'était ma rue avec beaucoup d'arbres / et sa lumière joufflue comme le visage » (1997 : 7). Figures familières, les rues du quartier de l'enfance, comme il le signale ailleurs, « avaient des tendresses d'avant les humains » (2000 : 375). Même dans le mouvement, même à travers la foule, même à la sortie des bureaux, dans la cohue, la rue pour Brault est demeure, au sens plein du terme.

Cela dit, une telle lecture me semble insuffisante, du moins si elle conduit à faire abstraction de l'autre point de vue sur la ville présent chez Brault, quand la « maudite rue » devient un « sale chemin » dans *Il n'y a plus de chemin* (2000 : 371). Cette maudite rue, ne menant nulle part dorénavant, qui l'aura vécue

10. S'enfoncer dans la rue va en effet souvent de pair avec un processus d'anamnèse : « je me souviens de vous déjà du fond de la rue où ne me suit que l'écho de mes pas » (« Visitation », 2000 : 28).

dans sa chair, dans son abjection, plus profondément que le père dépeint dans l'œuvre de Brault, « balayeur appointé » sur le trottoir, lui dont le poète dit précisément qu'à l'heure de midi, il « allai[t] [s]'asseoir quelque part dans la ville sale et triste » (« Mémoire », 77) et ailleurs que « la ville ne l'aimait guère » (1997 : 32) ? De corvée dans les rues de Montréal ou abattu par la fatigue, échoué dans la rue, le père vit un pénible exil. Il est littéralement jeté sur le trottoir, et l'image est à prendre au mot. Dans « L'homme usiné », qui lui est dédié, le poète l'invite – cela n'allant pas de soi – à consentir enfin à la rue, impérativement. Dès lors, on peut se demander si le recours fréquent chez Brault aux images urbaines n'aurait pas le sens d'une conjuration et d'un apprivoisement de cette ville, étrangère dans les yeux du père. Désirer, comme dans *Mémoire*, « la blessure fidèle d'être chaque jour sur les trottoirs un homme parmi les hommes » (« Visitation », 2000 : 30), nous signale tout à la fois le vertige du trottoir, l'égalité dans et par la foule et, du même coup, la profonde humanité que confère la rue. La clochardisation du professeur d'*Agonie* et des figures d'*Il n'y a plus de chemin* montre bien qu'en un sens, le travail de conjuration aura échoué. En l'absence de coin de rue pour le démultiplier et le déplier, le chemin, qui prend désormais toute la place, n'est plus qu'une errance indéfinie sans carrefours et sans autres accidents que la rencontre d'un banc, d'une chaussure abandonnée ou de boîtes de conserve rouillées et chantantes¹¹.

Pour le père muet de « Mémoire », la rue hostile se tait. C'est contre elle et son silence initial que Brault semble investir la ville, rue après rue. Ou plutôt, contre le mutisme de naissance, le mutisme héréditaire de ceux qu'il nomme les grands « silencieux », les pauvres en parole aux prises avec un silence poisseux dont on ne sort pas (2000 : 136). Brault, en entrevue, distingue clairement le silence du mutisme, mutisme qu'on pourrait définir comme un silence sans visage, sans lèvres, pour le dire

11. Dans *Il n'y a plus de chemin*, Brault évoque ainsi une « ruelle » douloureuse « où l'âme se clochardise » (2000 : 382).

dans les termes de Brault. Mais hors du mutisme, le silence a ses vertus. Il a parfois dans l'œuvre de Brault la même importance que le bruit dans la mesure où il rapproche de l'idéal d'une communication foncièrement utopique où le sujet n'est pas réduit à la signification et au référent. Pour Brault, le silence est ni plus ni moins « le cœur secret du langage » en autant qu'il ne soit pas vécu comme une « privation », mais comme une « plénitude » (Brault, cité dans Lefrançois, 1975 : 66). Il ajoute en entrevue que « [s]i on arrivait à réaliser véritablement le langage, à le saturer, peut-être aboutirait-on à un silence communicatif ou [...] à un silence de communion » (66). Saturer le langage, envisager une communication au-delà des mots, n'est-ce pas également ce que trament, au quotidien, les bruits de la ville qui s'entremêlent, au coin des rues, à la rumeur intraduisible de voix, de rires et de souffles indistincts ?

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques (1958), « Propos sur la poésie et le langage », *La poésie et nous*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, p. 45-64. (Coll. « Les voix »).
- BRAULT, Jacques (1975a), *Poèmes des quatre côtés*, Montréal, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1975b), *Chemin faisant*, Montréal, Éditions La Presse.
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal.
- BRAULT, Jacques (1997), *Au bras des ombres*, Paris/Montréal, Arfuyen/Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (2000), *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît.
- GUSDORF, Georges ([1952] 1971), *La parole*, Paris, Presses universitaires de France.
- LEFRANÇOIS, Alexis (1975), « Entretien avec Jacques Brault », *Liberté*, vol. 17, n° 4 (juillet-août), p. 66-72.

L'INNOMBRABLE BRAULT

Edward D. Blodgett

Université de l'Alberta

Serait-ce parce que Jacques Brault est « profondément ancré dans le contexte historico-politique du Québec » (Simon, 1994 : 63) que son travail sur la traduction, paradoxalement, reste souvent inconnu en dehors du Québec ? Quand mon cheminement me menait, il y a maintes années, à m'intéresser à la pratique de la traduction au Canada et au Québec, un ami québécois m'a signalé l'existence de ses *Poèmes des quatre côtés*, dont les qualités continueraient jusqu'à ce jour à me nourrir d'étonnante façon. J'ai parlé de Brault à un collègue anglophone dont le champ de recherches était pourtant la littérature québécoise, mais Brault n'était qu'un nom dont il avait entendu parler. De toute évidence, hélas, Brault, en dépit de sa réputation au Québec, n'intéressait que vaguement les spécialistes. Mais pour moi, Brault, à la fois en tant que poète et que traducteur, deviendrait intimement, profondément présent, innombrable même.

J'ai fait sa connaissance lors de son premier voyage, loin dans le Canada, à l'occasion d'un colloque qui eut lieu à Calgary en 1983. Mais ce n'est que dans le cadre d'un autre colloque, cette fois à Montréal, en l'honneur de Philip Stratford, que nous avons formulé le projet d'un échange de poèmes, qui se matérialiserait dans le recueil *Transfiguration*. Je pensais alors que notre entreprise commune serait la seule, mais j'avais tort. Plutôt, ce ne serait que le début d'un voyage intérieur sans destination

déterminée. Et peu à peu, sans que je m'en doute au départ, la présence de Brault se fit sentir dans plusieurs de mes textes, à la fois dans des poèmes et des traductions. C'était également à cette époque-là que l'idée que je me faisais de la poésie est devenue intimement liée à l'idée de la traduction. Étrange idée, n'est-ce pas, car un poème, en général, ou dans ses profondeurs, exprime celui ou celle qui le signe. La poésie, surtout celle que l'on qualifie de « lyrique », se targue d'une certaine exclusivité, tout en s'adressant à autrui certes, mais sans réellement inviter l'autre dans le texte même. Je voudrais montrer que l'accueil d'autrui, qui est la marque profonde de la traduction, peut aussi avoir lieu dans certains poèmes et, par là, leur conférer un statut, en quelque sorte, trouble et troublant.

Après *Transfiguration*, il y eut une deuxième tentative d'intégration, pour ainsi dire, de l'art de Brault dans le mien lorsque j'ai traduit *Au fond du jardin*. J'avais été attiré par la mélancolie qui se dégage du livre, mais, en dernière analyse, c'est plutôt la dominante de l'intimité dans le texte qui m'a conduit, je crois, à le traduire. Quel choc ce fut, je m'en suis rendu compte, que d'être confronté à l'intime, d'autant que ce que je considérais comme n'étant qu'un problème de traduction est vite devenu la problématique même du livre. Pour l'approfondir, il me fallait revenir sur les fondements du moi (sur quoi repose, en effet, le *fond* du titre). Car tous les micro-récits dont *Au fond du jardin* se compose concourent à l'élaboration d'un sujet multiple : il y a le narrateur, il y a le personnage et il y a le lecteur. Brault, me suis-je dit, construit ses petites histoires comme des maquettes de la vie intérieure de tout un chacun dans des circonstances variées, de manière à nous laisser entrevoir que nos vies – des narrations, ni plus ni moins – sont toutes régies par des narrateurs et par des lecteurs dont nous ne contrôlons pas toujours les choix. Mais même si l'altérité inscrit sa différence au plus profond de notre moi, elle n'en est pas moins notre intime. L'autre participe inmanquablement à la narration de notre vie. Je voudrais m'inscrire en faux contre la fameuse remarque de Rimbaud, car « je » n'est pas un autre. Je lui répondrais par la bouche de Brault, à

savoir que l'on ne doit pas « annexer l'autre ». Car ce faisant, on court le risque d'être soi-même annexé. Toute l'inquiétude de la traduction, surtout celle qui traverse les *Poèmes des quatre côtés*, réside dans cette tension nécessaire entre le moi et l'autre. Mais à partir du moment où l'on entreprend de traduire, il faut faire place à l'autre, sinon « devenir son hôte » (Brault, 1975 : 15). Quel jeu tout en nuances que le rapport intime entre le traducteur et le traduit ! Mais sans cette intimité, sans cette « étrange familiarité », dit Brault dans la « Note liminaire » de *Transfiguration*, la traduction ne serait qu'exercice de style. Voilà pourquoi j'ai eu l'idée du mot « transfiguration » pour le titre. D'abord, il convient aux deux langues. Mais surtout, il mettait de l'avant un rapport entre poème et traduction qui était aussi un rapport de figuration et de figures, avec toutes les connotations de ces mots qui sont plus riches en français qu'en anglais, hélas, par exemple dans le cas des verbes « figurer » et « se figurer ». On peut, en ce sens, estimer qu'un poème en traduction est un partage de figures.

Mais je n'avais pas parfaitement conscience de cet aspect de ma recherche sur Brault lorsque j'ai essayé de traduire *Au fond du jardin*. Je me suis préoccupé d'approfondir sa notion de l'intime. Ensuite, j'irais plus loin dans ma traduction de la suite poétique de Brault intitulée *Ce que disent les fleurs* et, à la même époque, dans mon propre recueil de poèmes, *An Ark of Koans*, que j'ai dédié notamment à Jacques. Celui à qui un livre est dédié joue souvent le rôle du lecteur idéal, il participe à l'intimité du texte et à son écriture. Naturellement, Brault était constamment présent pendant que j'écoutais ce que disaient ses fleurs. Tout en m'appliquant à mes nontraductions, thème foncier de ses *Poèmes des quatre côtés*, je gardais à l'esprit les conseils de Brault qui s'y trouvent et que j'ai déjà mentionnés. Comme je le signale dans l'épilogue de *Speaking Flowers*, « [la nontraduction] tient à ce que l'Autre demeure autre même quand on lui demande de parler une langue différente. [La nontraduction] acceptera un léger accent de la part de l'autre, mais n'ira pas plus loin que cela » (2003 : 28 ; je traduis). On peut dire que la nontraduction, ainsi que je la comprends, intègre, d'une certaine façon, l'auteur

en tant que lecteur ou auditeur du poème de départ, ou en tout cas du poème traduit. Mais je suis allé plus loin. Il m'est venu à l'esprit que « le traducteur cherche à atteindre le poème qui a échappé à l'auteur lui-même » (30). Bien sûr, je pense ici au célèbre essai de Walter Benjamin sur *Les tableaux parisiens* de Baudelaire, dans lequel il conçoit la traduction comme la recherche d'une langue pure, ou plus précisément « *den Samen reiner Sprache zu bringen* » (1961 : 64). Mais je ne pense pas que la vision que nous avons, Jacques Brault et moi, de la traduction repose sur une telle quête de pureté. Nous laissons cela aux philosophes.

Pour ma part, à tout le moins, je n'étais pas aussi ambitieux. Plutôt que de pureté, je rêvais d'un poème inexistant, « perdu, irrécupérable » que les deux versions écrites, le texte de départ et le texte d'arrivée, « cherchaient à transcrire » (Blodgett, 2003 : 30). Assurément, le mot « nontraduction » semble renvoyer à autre chose qu'à une traduction, même si de toute évidence la nontraduction prend tout de même appui sur un texte de départ. En fait, c'est que le poème de départ est lui-même la traduction d'un poème inexistant. Ce sont bien les deux textes impliqués dans le processus de la traduction qui sont ambigus, et ce qui méritera véritablement le nom de *traduction* sera

une lecture seconde qui s'efforcera de « traverser » [read through] le premier texte pour en connaître les limites et passer outre. Elle dit, par conséquent, « je suis et je ne suis pas une traduction. » La nontraduction assume la contradiction jusqu'au bout, et par là clame sa propre ambiguïté (31).

À maints égards, pourtant, le rapport entre le volet anglais et le volet français de *Speaking Flowers/Ce que disent les fleurs* aurait pu être beaucoup plus étroit. Je n'ai pas fait l'effort de suivre l'agencement des rimes en *abba*. Ma version est en *xbbx*, et je n'ai rien fait pour faire écho à la musique des poèmes de Brault. Comme je l'ai déjà suggéré, je n'en ai pas moins essayé de témoigner de *Ce que disent les fleurs* dans mon *Ark of Koans*.

Dans ce texte, j'ai choisi à dessein la forme du quatrain dont Brault s'est servi, me contentant de modifier l'agencement des rimes en *abab*. Je dois pourtant confesser que mes rimes sont moins osées que les siennes, et moins élégamment teintées de *sprezzatura*. Comment, par exemple, rendre les vers suivants :

la vulgaire on la décoiffe on l'épouille
sourit alors qu'on se porte des toasts
amourettes ou grand amour de Faust
c'est la marguerite qui les effeuille ?

Sans déclencher toute une discussion sur la fonction de la rime dans les littératures anglaise et française, il suffit de noter, je crois, que la tyrannie de la rime a été moins forte dans l'anglaise. Donc, quand on s'en sert en anglais, où elle existe d'ailleurs de moins en moins, on ne sent pas le besoin de signaler que l'on se joue de la rime, qu'elle n'exerce plus aucun pouvoir, que l'on est au-dessus de la tradition, etc. La rime anglaise n'est qu'un procédé parmi d'autres. Elle est un trait d'esprit, même si la rime est très travaillée. Quant à moi, j'ai visé deux effets, entre autres, avec la rime : opposer, d'une part, une sorte de contrepoint à la gravité du thème, procédé qui, d'autre part, ménageait quand même l'étrange confort de la rime. Par conséquent, quand je dis dans ma dédicace à Brault que c'est lui qui m'a « frayé le chemin », c'est pour signaler que ce sont précisément de tels éléments dans ces poèmes que je cherchais à transmettre (comme, pour ainsi dire, les nymphes de Mallarmé). Et de la même manière que Brault a pris des fleurs comme symboles de fragilité, moi-même, j'ai choisi des animaux. Mais à travers ces humbles fleurs, il est impossible de ne pas voir le « le sourire taoïste » qui oriente d'une certaine façon l'esprit des poèmes et des rimes. C'est la facture même du poème qui donne à ses thèmes leurs contours, là où se manifeste la présence de l'autre, c'est-à-dire cela même que j'ai essayé de saisir. Dans cette optique, *Speaking Flowers* était la première ébauche de *An Ark of Koans* et ce dernier recueil a été la véritable nontraduction de *Ce que disent les fleurs*.

Cela étant, les deux textes ne reposeraient-ils pas sur un même poème absent qui serait, telle est du moins mon hypothèse, l'élément fondamental d'une nontraduction ? Voilà précisément sur quoi je me suis basé dans deux textes : *Au cœur du bois/In the Heart of the Wood* et un recueil encore inédit. On remarquera différents aspects de la nontraduction dans les deux textes.

Le premier ouvrage est constitué de bois gravés de Lucie Lambert, de onze poèmes de Brault et de mes poèmes qui y répondent. Quand je me suis lancé dans cette aventure, je me suis retrouvé en présence de deux œuvres, celle de Jacques et celle de Lucie. Et tandis que Brault n'avait à s'inspirer que des dessins de Lambert, de mon côté, j'avais le loisir de puiser aux deux sources, ce qui m'a permis, je crois, de faire parler autrement les poèmes de Brault, selon ma propre interprétation des bois gravés de Lambert. J'offre le onzième à titre d'exemple :

Ça ne finit pas ce monde traversé d'étincelles
têtues torches rubanées le bois décapité
au cœur sa tendre lumineuse et sa pensée nue

*The world is thought in its infinity where light descends
burning through itself thought the nakedness of all that it
contains the trees that would possess the stars the open heart*
(Blodgett, Brault, Lambert, 2005).

Évidemment, ce n'est pas une traduction qui cherche avant tout les équivalences. Elle se sert plutôt des images pour les doter d'autres sens. Lucie Lambert, qui a lu mon travail au terme d'un séjour chez des taoïstes, m'a fait remarquer la chose suivante : même si notre méditation prenait comme point de départ les mêmes images, les images de Brault avaient tendance à être plus sombres que les miennes, mais ensemble, elles formaient les deux moitiés d'un mandala en noir et blanc. De la sorte, nos images étaient complémentaires, partageaient une intimité, tout en étant opposées, encore que réconciliées par le truchement des bois gravés.

L'autre ouvrage mentionné, intitulé *Le poème invisible/The Invisible Poem*, est différent puisque je n'ai pas traduit les poèmes de Brault. Les textes en français, qui sont les poèmes de départ, sont cette fois les miens. Il s'agit, en l'occurrence, d'auto-nontraduction. Comme le titre l'annonce, le processus en est encore un de triangulation. C'était le cas des textes préparés pour Lucie Lambert, dont les bois gravés suggéraient l'existence d'un poème virtuel que les versions française et anglaise avaient pour mission de concrétiser. Puisqu'il s'agit cette fois d'auto-traduction, on doit comprendre que le tiers élément qui relie le texte de départ au texte d'arrivée est d'emblée présent dans l'esprit de l'auteur/traducteur. Michaël Oustinoff montre bien la profondeur du problème quand il pose la question suivante : « un texte que l'on traduit soi-même est-il à proprement parler une traduction ? » (2001 : 12). Dès lors, la configuration déjà complexe de la nontraduction chez Brault devient encore plus subtile dans le processus de l'auto-traduction, car l'auteur est traducteur et le traducteur est auteur. Les règles d'un tel jeu exigent en définitive que le texte de départ brille par son absence, n'existe ni en français ni en anglais, et ne soit pas non plus quelque pure essence (tant pis pour Benjamin). C'est un *rapport* qui dépend de la complémentarité des deux versions.

À cet égard, on mesurera bien l'effet mutuel de l'auteur sur le traducteur, et vice-versa, dans le poème « Pommier ». Un premier brouillon présentait la lumière de la lune :

elle te parle
 [par] le souffle
 de sa voix arborescente

 [rêveuse]
 contre [ta] joue
 où seulement pour toi

 les feuilles bougent
 les lunes dansent
 très doucement.

En traduisant, j'ai refait le poème de la manière suivante :

it speaks to you
the breath of her voice
arborescent

pensive with birds
against your cheek
where for you alone

the leaves dance
its moons so
tenderly in flower.

Il faut, pour être conséquent, recomposer deux strophes de la version française pour la plier au sens en mouvement du poème virtuel, et j'en viens à ceci :

et [rêvant] d'oiseaux
contre [ta] joue
où [seulement] pour toi

les feuilles dansent
très doucement
[pour d]es lunes en fleur.

L'auto-nontraduction, qui est l'ultime étape de mon évolution sous la tutelle de Brault, acquiert ici une certaine liberté, mais une liberté restreinte.

Restreinte sans doute, mais, de manière surprenante, créatrice. Quand je pense à la présence de Brault dans mon travail, une phrase d'*Au fond du jardin* me revient souvent à l'esprit et fait exploser l'intimité : « On devine alors qu'on n'écrit que pour soi, à un soi-même inconnu, jamais né sauf dans l'autre, figure ambiguë du dédoublement et qui désengourdit la stupeur d'être deux – innombrable » (1996 : 38). En ce seul mot, *innombrable*, voilà exactement comment Jacques se sera présenté dans certains de mes textes : il y aura été l'autre inconnu et intime, l'exemple parfait de celui qui donne et reçoit, toujours reflété dans son

double. Depuis *Transfiguration*, j'ai compris que toute (non)traduction avait nécessairement lieu sous ce signe, celui d'une transfiguration ou d'une renaissance, et que dans le processus, tandis que le moi et l'autre restent distincts, néanmoins, à un moment donné, l'un rend visite à l'autre. Cela nous renvoie à une série de questions : quand je parle, qui parle ? quand j'écoute, qui écoute ? quand je tourne une phrase, qui la tourne ? Qui est donc, au bout du compte, l'auteur ? Qui, son interprète ? Et à qui est-il destiné, le texte ? Quel texte, au fait ? Pas de (non)traduction possible sans transfiguration du moi et de l'autre, par le fait même devenant innombrables.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter (1961), *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag.
- BLODGETT, Edward D. (2003), *Speaking Flowers/Ce que disent les fleurs*, Edmonton, Inkling Press.
- BLODGETT, Edward D., Jacques BRAULT et Lucie LAMBERT (2005), *Au cœur du bois/In the Heart of the Wood*, Vancouver, Éditions Lucie Lambert.
- BRAULT, Jacques (1975), *Poèmes des quatre côtés*, Montréal, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1996), *Au fond du jardin*, Montréal, Éditions du Noroît.
- OUSTINOFF, Michaël (2001), *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

II. AFFINITÉS

JACQUES BRAULT EN 1965

Gilles Marcotte

Université de Montréal

L'année 1965, où paraît le premier grand livre de Jacques Brault, *Mémoire*, est au Québec une année agitée – comme d'ailleurs ses voisines, en amont et en aval. Elle se situe au milieu d'une Révolution qui devient de moins en moins tranquille, avec son idéal séparatiste, ses manifestations bruyantes, ses quelques bombes, ses mouvements sociaux. 1965, c'est aussi l'entrée des « trois colombes » en politique fédérale, le Rapport de la Commission Laurendeau-Dunton sur le biculturalisme et le bilinguisme, quelques manifestations assez violentes à propos de la Reine et de la Confédération, la fondation d'un Mouvement de libération populaire comme il y en a un peu partout dans le monde. Car il se passe des choses également aux États-Unis, où la guerre du Vietnam ne fait pas que des heureux, et en France, où l'on marche allègrement vers 1968.

Je donne ces quelques indications pour évoquer un climat, un désir effréné de rupture, à tout le moins un espoir de renouveau. Non seulement la littérature québécoise a-t-elle changé de nom – elle s'appelait quelques années auparavant, je le rappelle, la littérature canadienne-française – mais, par exemple, dans le numéro spécial de *Parti pris* intitulé « Pour une littérature québécoise », elle se donne également une vocation proprement politique. Jacques Brault a d'ailleurs publié dans cette revue, dès sa fondation en 1963, un large extrait de *Mémoire*. Quand le livre

paraît, deux ans plus tard, il est remarquablement entouré. Trois romans paraissent qui, chacun à sa façon, font l'effet de bombes : le *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, où la révolution fantasmée joue un premier rôle, *L'incubation*, très « nouveau roman » de Gérard Bessette et *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais qui portera jusqu'en France, et jusqu'au Prix Medicis pour être précis, le message de la nouvelle littérature québécoise. En poésie, cinq titres, choisis non pas tout à fait au hasard, en premier lieu des œuvres de forte maturité : *L'âge de la parole*, où Roland Giguère rassemble ses poèmes écrits de 1949 à 1960, ce titre étant interprété, selon l'esprit du temps, comme une invitation au déferlement de la parole, et ces grands livres de poésie que sont *Le soleil sous la mort* de Fernand Ouellette et *Pour les âmes* de Paul-Marie Lapointe. Chez les jeunes poètes, disons *pro tempore* les révolutionnaires, *L'afficheur hurle*, deuxième recueil de Paul Chamberland, dont le titre évoque les fureurs iconoclastes de la revue *Parti pris* ; et enfin, dans la marge pour ainsi dire, le *Je* de Denis Vanier, préfacé par Glaude Gauvreau, annonciateur de la « nouvelle culture », la culture d'acide, où l'on entend tout de même des échos du lamento partipriste, témoin ce petit poème intitulé « Hiver » :

Nous sommes morts
pays de froid
sillons de néant glacé
à l'enchevêtrement des nuits crispées
peuple à effluves de frimas
([1965] 1974 : 39).

Telle est la scène sur laquelle apparaît en 1965 le *Mémoire* de Jacques Brault. Comme on l'a déjà indiqué, un des poèmes les plus importants de ce livre, « Suite fraternelle », a déjà paru – c'est assurément significatif – dans la revue *Parti pris* en 1963, et c'est justement cette date que l'auteur donne comme fin au travail du recueil. Mais la date inaugurale, 1943, n'est évidemment pas celle du commencement de l'écriture. Tout au plus peut-on imaginer que ce poème de la mort du frère, Jacques Brault l'a

porté en lui-même pendant plusieurs années. L'écriture a d'ailleurs pris chez Brault des formes diverses durant cette période : en 1957, des poèmes dans *Trinôme*, recueil collectif qu'il publie avec Richard Pêrusse et Claude Mathieu, et un autre recueil collectif, de nouvelles cette fois, avec André Major et André Brochu, qui porte simplement le titre du genre (1963). Oserons-nous dire que ce sont là les gammes d'un écrivain en devenir ? Mais il est déjà entièrement présent dans quelques phrases, celles-ci, par exemple, qui ouvrent la nouvelle intitulée « Celle qui sera » : « Elle m'apparut sur le seuil du parloir. J'allais partir. Et soudain en moi quelque chose s'est mis à fondre dont la violente douceur – je l'ai reconnue – me dit l'espace d'un éclair qu'encore une fois j'allais avoir mal » (1963 : 89). Cette « violente douceur », nous la reconnaissons nous aussi, elle contient la contradiction sensible qui se retrouvera dans toute l'œuvre de Brault, dans le poème aussi bien que dans l'essai.

Je m'arrête un moment aux essais, dont on sait l'importance qu'ils ont dans l'œuvre de Jacques Brault, et qui commencent un peu avant les années 1960 à dessiner dans son œuvre une trajectoire parallèle au développement de l'œuvre poétique. Il y a d'abord, en 1957, la communication au colloque sur « la poésie et nous¹ », un texte qui se donne pour but de distinguer clairement, de façon peut-être un peu scolaire, « langage, langue et parole ». Mais l'essayiste, dans ce texte, ne se laisse pas imposer silence par le jeune professeur, et le premier a des propos assez virulents contre l'automatisme, contre la « hantise de l'actuel », contre les nouveautés linguistiques – « [c]e fameux problème de la "langue canadienne" n'existe pas » (1958 : 60), déclare-t-il –, contre « l'importation massive de thèmes poétiques européens arrosés de socialisme, communisme, existentialisme et autres sauces du même plat » (62) – ce qui ne l'empêche pas de déclarer en fin de course : « La poésie accédera à la conscience collective, ce qui ne veut pas dire qu'elle sera sociale ou historique » (63-

1. Publié l'année suivante en volume, voir van Schendel, Hénault, Brault, Lemoine, Préfontaine (1958).

64). Cette déclaration n'est pas sans ambiguïté, mais on peut penser qu'elle prédisposait Jacques Brault à collaborer quelques années plus tard, après un séjour d'études en Europe, à la revue *Parti pris*. Il y donnera quatre articles importants : d'abord, en 1964, « Une logique de la souillure », puis l'année suivante, « Notes sur le littéraire et le politique », « Pour une philosophie québécoise » et « Un pays à mettre au monde ». Sa production d'essais, durant cette année 1965, comprendra également trois articles : « Le cœur de la critique » et « Le joual : moment historique ou aliénation linguistique », tous deux publiés dans *Le Devoir*, et, dans *La Presse*, « Quelque chose de simple » ; articles dont la plupart auraient pu paraître aussi bien dans *Parti pris*. Il n'est pas sans intérêt de noter que durant cette année, déjà, Jacques Brault travaille à son grand texte sur Gaston Miron, « Miron le magnifique », à une étude sur la poésie d'Alain Grandbois qui paraîtra à Paris, dans la collection des « Poètes d'aujourd'hui », et, avec le Père Lacroix, à la première grande édition critique de Saint-Denys Garneau.

Disons d'entrée de jeu que tous les textes de l'année 1965, même ceux qui sont destinés aux journaux, sont des textes fortement pensés, parfois difficiles, très *écrits*, abondants en nuances extrêmement fines, à l'opposé des coups de clairon qu'on entend souvent à cette époque, et particulièrement à *Parti pris*. À la première page d'un de ses articles les plus importants, « Un pays à mettre au monde » (1965 : 9-25), Jacques Brault manifeste clairement son éloignement par rapport à ces « demi-vérités pour et contre lesquelles nous nous battons inconsidérément, et surtout en paroles. Certains séparatistes s'impatiente et s'aveuglent au point de souhaiter que le sang coule, et assez longtemps pour que la situation actuelle devienne irréversible et intolérable. Alors, tout sera clair : il faudra vaincre ou périr. Une seule vérité subsistera » (9). Contre cette « seule vérité », cette fausse clarté, Jacques Brault ne cessera pas de s'élever. Il ne parlera guère du socialisme, de la révolution, qui sont des thèmes obligés de *Parti pris*. Oui, certes, ces mots courants apparaîtront parfois, et Jacques Brault ira jusqu'à écrire, conformément à la doxa parti-

priste, que « nous ne pouvons faire l'indépendance et réaliser le socialisme que conjointement », ou encore : « La révolution prolétarienne est sans aucun doute, pour le moment, la vraie révolution ». Mais c'est laisser entendre qu'une autre révolution, plus totale et plus humble à la fois, sera nécessaire, sera toujours nécessaire – il en fait le devoir de la poésie – pour donner droit « aux plus démunis, les plus noirs, les plus oubliés ».

Comment traiter dans cet esprit le thème chauffé à blanc de l'indépendance ? Globalement, il s'agit d'opposer au « séparatisme nationaliste canadien-français », qui a été souvent allié aux causes sociales et politiques les plus rétrogrades, d'opposer donc à ce séparatisme de fermeture l'« indépendance québécoise » qui ne peut être, elle, qu'un principe d'ouverture, de libération. Ainsi présentée, l'opposition paraît un peu simple, mais c'est surtout dans les interstices de l'argumentation que la pensée de Jacques Brault se fait vraiment agissante, innovatrice. Particulièrement remarquable, pour les années 1960 mais aussi peut-être encore pour les nôtres, est l'idée d'« une incessante *interprétation* » du passé – Brault ajoute : « au sens musical du mot » – qui ne fait évidemment pas bon ménage avec celle d'une rupture farouchement révolutionnaire. Il emprunte même à la prospective le projet d'une refertilisation de l'archaïque, et cite à ce propos Pierre Francastel : « *Le véritable progrès exige une certaine adhérence au passé* » (1964 : 230). Brault dira de son côté que le « meurtre du père » exigé par la révolution « demeure un remords intuable, tant que le père ne revit pas d'une vie nouvelle dans le fils ».

Voilà – et la mention du « sens musical » aurait dû nous en prévenir –, voilà que nous nous approchons de la poésie, et particulièrement du dernier poème de *Mémoire*, celui du père. Tout est déjà dans le titre du recueil, dans le scandale qu'il devrait provoquer et malheureusement, il faut bien le dire, ne provoque pas parmi les humeurs idéologiques des années 1960. Jacques Brault avait évoqué ce thème de façon un peu abstraite dans l'essai de *Parti pris*, mais le poème lui permet, on oserait dire lui intime, d'aller plus loin, d'aller autrement, là où les « demi-

vérités » sont interdites de séjour. Je propose la formulation suivante : ce que dit l'essai, avec les indispensables précautions, le poème *le fait*. Ce n'est pas que, chez Jacques Brault, la poésie se coupe de la prose. On est frappé, au contraire, lorsqu'on lit la « Suite fraternelle » et le poème intitulé « Mémoire », par l'absence de tout recours à telle forme de lyrisme qui éloignerait le langage commun, par la façon dont le poème se tient tout près de ce que j'appellerais l'écriture générale. Exemple entre plusieurs :

Mes amis mes camarades ne vous moquez pas
si je vous arrive ainsi de travers
mou de songerie
mal accordé à mes gestes
(Brault, 1965 : 61).

Dans les essais de 1965, d'ailleurs, Jacques Brault n'a pas beaucoup parlé de poésie et, lorsqu'il l'a fait, c'était sur le mode mineur, voire le mode de l'humilité, comme par exemple dans un petit texte paru dans *La Presse*, auquel il donnera la première place dans son recueil de textes, *Chemin faisant*. Cela s'appelle, justement : « Quelque chose de simple », et Jacques Brault y dit : « j'écris sans me demander, après comme avant, si cela est de la poésie ou autre chose » ([1975] 1994 : 13), c'est-à-dire qu'elle ne s'autorise pas d'une définition qui lui donnerait quelque prééminence dans l'ordre des discours. Il dit encore, parlant des « instants neutres » qui nous atteignent tous et risquent de nous faire perdre pied, qu'ils le « portent volontiers à écrire, comme si la mémoire d'un infime bonheur chez [lui], à la face des hommes, donnait rendez-vous à quelque lendemain problématique » (14). Un « infime bonheur », un « lendemain problématique », ces choses-là entrent difficilement dans un programme qui invite à l'action sociopolitique. Pourtant, le poète n'est pas *ailleurs*, dans « le mystère tout-puissant, à masquer de grandeur fumeuse l'homme rompu au pire » (15), comme il le dit lui-même ; il ne s'extrait pas non plus de l'action commune lorsqu'il parle à la première personne, lorsqu'il évoque les circonstances de sa vie la plus intime, son frère mort en 1943, lorsqu'il évoque le père dans

son grand âge, proche de sa fin. Tout ce qu'il porte en lui, Jacques Brault le confie à la poésie, au dés-ordre d'une poésie qui n'accepte pas de se laisser conscrire par les nécessités immédiates.

On connaît ces deux poèmes de « mémoire », celui du frère et celui du père. On les a lus, et plus d'une fois, on s'est laissé emporter par le flux de leur forte et chaleureuse éloquence, ils font partie de notre mémoire personnelle et collective, nous les portons en nous comme un héritage. Mais le mot « éloquence », que je viens d'employer, fait déjà problème. Jacques Brault lui-même, dans ses « Notes sur un faux dilemme » (1964), l'a défini négativement, comme « un langage mythique » qui « travestit l'action en exutoire, [qui] débride la passion comme une plaie infectée, [et] ne vit que de l'inconditionnel et de la croyance » ([1975] 1994 : 73). Mais il ajoute quelques lignes plus loin : « la prose et la poésie pures n'existent pas ; elles sont toutes deux éloquentes » (73-74). Dans les deux poèmes de *Mémoire*, Brault a consenti, peut-être plus qu'il le fera plus tard, à cette *impureté*. J'ajoute un autre sens au mot « éloquence », celui d'un discours vaste et divers, par sa forme d'abord – où se mêlent le verset, la répétition quasi litanique (celle-ci, particulièrement dans « Suite fraternelle »), et, tout à coup, la masse quasi opaque d'un bloc textuel qui fait contraste avec la coulée des versets, ou encore un bout rimé –, par sa forme donc, qui semble rêver d'une totalité du langage, mais aussi par le paysage historique, une image du monde qui peu à peu se compose sous nos yeux. On croyait lire une sorte de plainte toute personnelle : « Je me souviens de toi Gilles mon frère oublié dans la / terre de Sicile je me souviens d'un matin d'été / à Montréal [...] ». Et encore, au début du poème intitulé « Mémoire » : « Longtemps dans la rumeur de mon âge j'ai / sommeillé près de toi tiède et calme / comme une flaque d'eau sous le soleil ». Mais voici que le « je » se transforme dans un « nous » qui reprend les thèmes essentiels de la révolte nationale, on oserait dire partipriste : « Nous / les croisés criards du Nord », « les seuls nègres aux belles certitudes blanches », « royaume de nulle part », mais sous

le signe ou plutôt sous l'action d'une mémoire vivante qui remet en mouvement ce qui, sans elle, risquerait de s'épuiser dans une impuissante revendication. Elle introduit dans les thèmes de l'époque des flottements, de profondes ambiguïtés, des distances qui les livrent au travail d'ouverture de l'imagination. « Non ne reviens pas Gilles en ce village perdu dans les / neiges de la Terre Promise / Ne reviens pas en ce pays où les eaux de la tendresse / tournent vite en glace », dit d'abord le poème, comme si le recours contre l'absence ne pouvait se trouver, paradoxalement, que dans la mort, et la mort la plus lointaine, la mort pour ainsi dire hors de portée. Nous sommes à l'opposé, ici, d'une positivité retrouvée, d'un chant de victoire. Mais précisément c'est la distance, dans l'espace et dans le temps, qui fait de la révolte locale une aventure pleinement humaine, une aventure de vie et de mort qui permet, à la fin, de donner au pays le nom du frère. « Ton nom Gilles / [...] c'est le nom de mon pays ». Seul ce qui est loin peut sauver le proche, seul ce qui est mort peut sauver la vie.

Le travail de la mémoire se fera plus insistant et plus vaste dans le grand poème qui porte le titre du livre : « Mémoire ». Il s'agit cette fois du père, « notre racine et notre héritage », dit le poème, d'un passé que la littérature québécoise de l'époque et même l'actualité politique – on pensera au célèbre « Désormais » de Paul Sauvé succédant à Maurice Duplessis –, d'un passé que tout semble vouer à la culpabilité, voire à la négation violente. Le père, ici, n'est pas seulement la mémoire d'un homme, de cet homme dont, dit le poète, « j'avais honte quand tu partais / lourd sans travail et penaud », c'est aussi *toute la mémoire*, qui à la fois contient le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, l'ouverture sur le pire et le meilleur, leur communion pour ainsi dire, qui déborde toutes les frontières. La mémoire, c'est la Sicile de la mort de Gilles, la guerre et l'horreur, « la Pologne démembrée », Auschwitz et Dachau, Hiroshima, et c'est aussi la profondeur temporelle presque toujours oubliée de notre propre histoire, l'« ombreuse mémoire la flèche et le mousquet », l'Indien que « nous avons tué ». Le poème « Mémoire » termine ces rappels,

les tragiques et les chaleureux, les nationaux et les lointains, inextricablement mêlés, par l'évocation d'un salut : « Seuls et ensemble éperdus d'une peine sans histoire / sauvés par celui qui se casse et crie sa tombée / au vent de liberté ». D'où vient ce salut, qui arrive comme une grâce au bout d'une telle litanie de souvenirs où les malheurs semblent l'emporter de beaucoup sur les bonheurs ? Risquons une réponse : il vient par le vaste, par le total, par l'abolition des frontières régionales qui séparent le passé et le présent, l'ici et le monde, fût-il marqué, sali à jamais par l'horreur concentrationnaire.

Je ne suis pas sûr que nous ayons pu lire, en 1965, dans ces deux grands poèmes de Jacques Brault, la puissance de transformation qu'ils portaient. Oui, certes, nous avons été touchés, nous avons été émus, nous avons reconnu la beauté, la force d'une langue poétique à nulle autre pareille, mais la cacophonie ambiante ne permettait peut-être pas le difficile, le lent travail de mémoire – « Cela est lent la mémoire », dit le poème – auquel le texte nous invitait. Dans les poèmes qui suivront, Jacques Brault s'éloignera progressivement de cette grande, cette admirable rhétorique. Ce n'est pas que les poèmes de 1965 cessent de nous parler, bien au contraire, nous commençons toujours à les lire ; ce n'est pas non plus que ses poèmes d'aujourd'hui n'aient plus rien à voir avec les nécessités générales de leur temps. La cacophonie meurtrière contre laquelle ils luttent par une concision de plus en plus exigeante, leur légèreté, leur subtilité, n'est plus celle des années 1960. Elle doit être combattue par d'autres langages.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques (1965), *Mémoire*, Montréal, Déom. (Coll. « Poésie canadienne », n° 10.)
- BRAULT, Jacques (1965), *Parti pris*, juin-juillet, p. 9-25.
- BRAULT, Jacques ([1975] 1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal.
- BRAULT, Jacques, Gilles HÉNAULT, Wilfrid LEMOINE, Yves PRÉFONTAINE et Michel VAN SCHENDEL (1958), *La poésie et nous*, Paris, Éditions de l'Hexagone, p. 45-64. (Coll. « Les voix ».)
- BRAULT, Jacques, André BROCHU et André MAJOR (1963), *Nouvelles*, Montréal, Association générale des étudiants de l'Université de Montréal. (Coll. « Cahiers/AGEUDM ».)
- FRANCASTEL, Pierre (1964), *Art et technique*, Paris, Bibliothèque Médiations, n° 16.
- VANIER, Denis (1965), *Je*, Éditions Image et verbe ; repris en 1974, aux Éditions de l'Aurore, avec une préface de Roger Des Roches.

LA LECTURE ENFUIE

Marie-Andrée Lamontagne

Éditions Fides

L'échec. Tel est bien ce qui nous guette en ce lieu, à céder au rite académique qui consiste à vouloir attraper un papillon, soi-disant pour mieux en faire voir la finesse des antennes, le motif des ailes, leurs reflets mordorés, et l'abdomen – admirez-en la robustesse, mais admirez surtout la main sûre de l'entomologiste lorsqu'il y enfonce l'épingle. Le colloque, oui, est une mise à mort. Mais on a vu des papillons s'en échapper et reprendre leurs très longs voyages, au pluriel, s'il vous plaît, à moins de considérer comme un seul et même périple l'ensemble des figures dessinées dans l'air par notre papillon et dont les livres ne seraient que la traduction approximative en langage humain.

Échec du commentaire et, pourtant, désir de commenter, tant l'œuvre de Jacques Brault installe chez ses lecteurs une « immense compagnie fraternelle », pour le redire dans des termes trouvés « au fond du jardin ». Mais voyez aussi comment opère cette compagnie, quelle qualité de liens elle fait se tisser dans le silence de la lecture. Il en résulte comme un phalanstère de lecteurs qui se seraient donné un guide dans ce lecteur plus avisé, lequel se garde bien de guider mais se veut attentif aux sensations, et aux idées tout aussi bien, que les mots d'autrui font lever en lui. Jacques Brault lecteur, en somme, sera notre sujet.

Surtout, gardons-nous des fausses découvertes. Il ne s'agit pas ici d'avoir l'air de s'étonner de l'étendue et de la profondeur

de ses lectures, mais d'essayer de comprendre comment peut lire un homme en qui s'entremêlent le poète, l'écrivain de la maturité, le critique, le professeur à l'université, l'enfant et le jeune homme, dans un concert de voix et d'affects heureusement inextricables. « Comment lire » et « Comment vivre » se confondent trop souvent dans l'œuvre critique de Brault pour qu'on n'ait pas envie d'y voir à l'œuvre une conviction, presque une méthode, si la lecture n'obéissait pas surtout, comme elle semble le faire toujours chez lui, à son bon plaisir. Sans doute est-il arrivé à Jacques Brault de lire aussi par nécessité, et on sait alors à quels périls, à quelle insignifiance, à la lettre, est exposé le lecteur professionnel. Mais ces lectures-là, manifestement, n'ont pas laissé de traces écrites probantes.

Faut-il s'en étonner ? « Le cœur de la critique est fait d'abord de sentiment », écrit le jeune homme en 1964. « Quand la critique se veut "créatrice", ajoute-t-il, elle donne à entendre qu'il ne lui suffit pas de comprendre et de juger ; elle veut plus et mieux : être heureuse du même bonheur que l'œuvre, et d'un bonheur de langage ». Pour autant, prévient-il, « cette critique n'a guère de scrupules à éreinter avec brio une œuvre ratée ; elle comble une absence, elle récupère un possible perdu » ([1975] 1994 : 68).

Par conséquent, on pourrait émettre l'hypothèse que, chez Jacques Brault, empathie, rigueur et sensibilité combinées ont quelque peu inversé les termes de l'équation. Ce n'est pas Brault lecteur qui scrute telle ou telle œuvre, mais le regard que cette œuvre, douée de vie, pose sur lui, lisant, qui invite à une mise à l'épreuve du monde. C'est ce texte témoin, miroir ou appel, que nous essaierons d'apercevoir à notre tour, et alors seulement la lecture s'inscrira-t-elle véritablement dans le cycle qui est le sien : les mots qu'un écrivain a accolés un jour à une certaine réalité, voilà qu'un lecteur écrivain, Jacques Brault, les fait siens jusqu'à faire surgir une réalité qu'il désignera par des mots que s'approprieront d'autres lecteurs : qui a parlé de la solitude intrinsèque de l'homme, celui-là ne savait pas lire.

On peut en appeler à des communautés plus charnelles, plus bruyantes, plus tangibles. Ainsi, dans une récente livraison des *Cahiers littéraires Contre-jour* (2005), l'écrivain Catherine Mavrikakis s'indigne, avec raison, du caractère atomisé que revêt la vie intellectuelle au Québec. Chacun soliloque dans son coin, écrit-elle avec un mordant salubre, dans le pré carré de sa discipline, une main agrippée à ses subventions, l'autre au barreau de l'échelle d'un pouvoir que l'intellectuel ne possède plus, toujours soucieux par ailleurs d'originalité, d'indépendance et de probité, tous mots détournés de leur sens par une réalité qui n'est jamais aussi grégaire que lorsqu'elle se drape dans la vertu de l'individualisme. Et Catherine Mavrikakis de citer en exemple les cinéastes du Dogme, au Danemark, Lars von Trier en tête, qui ont constitué en mouvement esthétique un ensemble de règles contraignantes devant agir comme un aiguillon – dans la soumission comme dans l'écart revendiqué. L'un des buts avoués du Dogme prend des accents monastiques : dompter le moi du créateur jusqu'à le faire disparaître.

Moi haïssable, boursoufflé, qui condamne au solipsisme le tout-venant qui pense, c'est-à-dire la plupart d'entre nous : intellectuels et écrivains, savants et cinéastes, journalistes et les centaines de milliers de croyants qui font de l'humeur imprimée ou proférée des premiers l'évangile du jour. Moi fragile, insaisissable, comme l'a bien vu un certain contempteur de génie : « Qu'est-ce que le *moi* ? Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants, si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir ? [...] Où est donc ce *moi*, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables ? ([1670] 2000) : 784 »

Jacques Brault, s'il a sans doute lu le Pascal des *Pensées*, affiche à l'égard de ce moi une indifférence navrée. Un tel leurre, il le sait, ne fait pas le poids devant ce qui se donne à lire et, peut-être aussi, doit s'écrire. Dans la marge d'un texte paru en 1969, sous un titre éminemment pascalien, « Une grammaire du cœur », Brault écrit, quelques années plus tard : « Le but ultime de l'écriture : effacer toutes les traces. Non pas raturer, car c'est

encore tracer des signes » ([1975] 1994 : 19). Dans cette volonté d'effacement qui traverse l'œuvre poétique comme l'œuvre critique de Jacques Brault, comment ne pas voir un mouvement vers l'autre, certes, mais aussi un désir d'anéantissement joyeux proprement mystique ?

On peut ergoter sur les motifs de ce besoin d'effacement. Évoquer l'humble travail de l'agenceur de mots, par exemple, mais ce serait oublier les noces solaires que le même célèbre avec le vivant en ses imprévisibles épiphanies. Ainsi, un vers de Verlaine : « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches », en toute simplicité, le met en joie. Mais cette musique aussitôt déposée en lui, le lecteur Jacques Brault ne manque pas de remarquer la place éminente qu'occupent ces branches, rejetées à la fin du vers. De simples supports dans la nature, les voilà auréolées d'une importance sémantique qui traduit, écrit Brault dans un texte intitulé « Mon ami Nelligan », « une espèce de rachat poétique du monde prosaïque » ([1975] 1994 : 125).

Par cette observation à caractère anthropomorphique, l'homme révèle ses convictions, et il se révèle lui-même par ce regard posé sur les humbles que personne ne remarque, mais qui sont pourvus d'une grandeur propre pour qui sait la voir. Cette part subjective, loin d'affaiblir le critique en réduisant la portée universelle de ses observations, lui confère un surcroît de justesse et, partant, de crédibilité. En faisant remarquer la place qu'occupent les branches dans le vers de Verlaine, Jacques Brault n'injecte pas dans celui-ci un sens qui lui ressemble. Il rend manifeste celui qui s'y trouvait, peut-être même à l'insu du poète et que seul Jacques Brault, irréductiblement homme, critique, poète, lecteur, pouvait voir. En somme, le geste critique tel que l'entend Jacques Brault, tient à ce paradoxe : tenir le moi pour peu de chose, tout en se sachant seul pourvu d'un certain regard ou, plus exactement, de ce cœur-là, pour reprendre, encore une fois, un terme pascalien de prédilection et rendre aussi l'écho, au passage, de quelques oxymores fameux de l'écrivain français sur la grandeur et la petitesse de l'homme.

Cependant, la conscience aiguë de sa spécificité ne marque pas le retour inopiné du moi. Qu'exige, en effet, le premier mouvement du cœur sinon abandon – de ses certitudes, d'un savoir, de la raison ? Dès lors qu'il se confond presque toujours avec ces derniers termes, le moi n'est d'aucun secours dans l'élan vers autrui qu'est la lecture. Il faut donc s'en défaire, aménager le vide qui permettra la rencontre de l'intuition d'un lecteur et des mots, pour une grande part intuitifs, d'un écrivain. Se comprend mieux, alors, cette volonté d'effacement dont l'œuvre de Jacques Brault porte diversement la trace, que ce soit dans les poèmes, le choix des titres ou celui des objets critiques. Chez Saint-Denys Garneau, Brault louera ainsi le risque d'anéantissement dans l'épure, la volonté, écrit-il, « de dépasser la parole vers le silence » pour retrouver un « langage vidé de ce qui encombre le vide » ([1975] 1994 : 140, note). Chez Juan Garcia, celle de « dissoudre le moi tenu pour propriétaire de son langage » (171). Et il n'est jusqu'à la poésie même qui ne fasse appel, chez Jacques Brault, à une sorte de théologie négative dans sa définition : « J'ignore ce qu'est la poésie, écrit-il en 1965, dans "Quelque chose de simple", d'où elle vient, où elle va, j'ignore jusqu'à son nom, son visage. Mais je connais à en mourir son absence » ([1975] 1994 : 14).

Ce vide aménagé, et seulement alors, Jacques Brault veut-il rappeler auprès de lui le savoir et la raison, et les faire s'arc-bouter sur ce qu'il faut bien appeler une vérité. C'est ainsi que le paradoxe est résolu, dans l'ordre adopté par les différentes attitudes du critique :

Quand le sentiment fulgure, écrit Jacques Brault dans un texte intitulé « Au cœur de la critique », et va droit à la vérité de l'œuvre, il se moque des démarches prudentes du savoir objectif. Même en ces rares cas, il demeure fragile et – bien que tout à la joie de sa vérité – incertain, incapable de se rassurer ou de se désabuser au moment que le doute viendra, et le doute vient, tôt ou tard, à la faveur d'une évidence contraire.

La connaissance, alors, et elle seule, a les pouvoirs de remettre le sentiment sur la voie du risque et de la liberté ([1975] 1994 : 68-69).

La connaissance, l'expérience, la maturité, s'ajoutant à la souveraine maîtrise de l'expression, nulle part ailleurs toutes ces qualités ne se donnent à voir de manière aussi stimulante que dans les pochades qui forment le recueil *Au fond du jardin*, paru en 1996. À dessein, nous avons cité jusqu'à présent le Jacques Brault de *Chemin faisant*, qui, en 1975, réunit et enrichit de commentaires un ensemble de textes critiques parus dans des revues, au cours de la décennie 1960. Trente ans plus tard, dans *Au fond du jardin*, les idées et les attitudes sont les mêmes : « L'écrivain ne s'adresse à personne, prévient-il d'emblée. Il ne soliloque pas. Il ne signe que sa disparition » (1996 : 12). Mêmes idées, mêmes attitudes, c'est vrai, mais la méthode a changé : à la démonstration d'alors, même sensible, Jacques Brault préfère maintenant la « monstration » et appelle « accompagnements » des portraits littéraires tout en allusions et esquisses, ayant pour eux la netteté du vrai.

Il va de soi que chacun de ces courts textes suppose une intime fréquentation de l'œuvre en cause, et certains d'entre eux sont en réalité, aussi, d'amusants pastiches qui, à la lettre même, permettent d'apercevoir la silhouette du Président de Brosses, les fantômes peuplant la solitude de Katherine Mansfield, ou de vibrer à l'unisson de l'esprit que fait une certaine marquise déraisonnablement amoureuse de sa fille absente, à qui écrire dans la proximité des « choses vues ».

Mais le pastiche n'est qu'un des moyens rhétoriques ici mobilisés, et encore ne l'est-il qu'en passant, de manière ludique. Dans *Au fond du jardin*, c'est l'ellipse qui domine, cette figure, écrit Guillevic dans un poème, qui oscille sur son parcours « [e]ntre deux centres qui s'ignorent/[o]u qui s'en veulent » ([1967] 1985 : 150). Dans le recueil de Brault, le sujet croqué et le nom qui le désigne renvoient à ces deux centres brouillés, en

apparence frères ennemis, que l'intelligence du texte, montrée par le lecteur, véritable tiers agissant, viendra réconcilier.

Dans ces textes-accompagnements, l'ellipse enlève au lecteur ses certitudes. Elle lui donne – cadeau des dieux – le regard un peu flou du myope, contraint à de successives mises au point. De même, elle lui permet d'avouer son ignorance ou, mieux encore, de se tromper, en introduisant des parentés inattendues, mais après tout, pourquoi pas ? Pourquoi ce « relégué de la mer Noire », comme le désigne allusivement Brault, où l'on avait cru voir Ovide jusqu'au moment d'y reconnaître Tchekhov, pourquoi ce « relégué de la mer Noire » cesserait-il d'être Ovide tout en devenant Tchekhov ? La littérature comme un palimpseste se révélant au lecteur, la conscience d'écrire pour être entendu de quelques grands écrivains morts, qui les dira mieux que ces heureuses méprises ?

Dans un monde de communication à tout crin, où tout propos, dit et repris, est rendu explicite jusqu'à l'écœurement, les proses de ce recueil sont comme une profonde respiration, dans un lieu vaste, non encombré de bruit ou de verbiage.

Ce faisant, Jacques Brault fait appel à une autre figure rhétorique que l'on pourrait appeler l'allusion de connivence. Dans « Fouette cocher ! », c'est bien parce que le sujet principal n'est pas nommé, tout en étant reconnaissable, que chacun peut le faire sien, entrer dans cette rêverie, prendre ses aises et sentir, à son tour, le brinquebatement d'une diligence lancée sur un col des Alpes. De cette indécision qui autorise toutes les audaces résulte un effet de réel extrême et une proximité au cœur même du songe. Au point où l'on hésite à mettre un nom sur ce songe qui pourrait ne jamais s'en remettre et s'évanouir. Pourtant, un nom brûle les lèvres : Stendhal ! Il tourne la tête, se sait reconnu, veut s'éloigner. Ah ! fuyons ensemble, Monsieur Bayle, aimons, vivons : nous ne mourrons pas.

Jacques Brault serait-il un intercesseur ? « Dépouillement : le mot n'a plus cours », fait-il observer dans quelques considérations intercalaires sur l'art d'écrire qui parsèment ce recueil de portraits. « [O]n l'associe à la mortification, poursuit-il.

Cependant, la dissipation de soi ne vise pas autre chose que de se délester, se rendre à une liberté nuageuse, se perdre dans une *vagance* ludique » (1996 : 53-54). Par le jeu magnifiquement maîtrisé de l'allusion de connivence, jeu vu comme l'aboutissement d'une série d'abandons et d'effacements, s'installe donc, entre le Brault lecteur et les lecteurs de Brault, une communauté inquiète de signes. C'est que jeu n'est pas repos.

BIBLIOGRAPHIE

BRAULT, Jacques ([1975] 1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal.
(Coll. « Papiers collés ».)

BRAULT, Jacques (1996), *Au fond du jardin*, Montréal, Éditions du
Noroît. (Coll. « Chemins de traverse ».)

GUILLEVIC, Eugène ([1967] 1985), *Euclidiennes*, précédé de *Du
domaine*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)

MAVRIKAKIS, Catherine (2005), « Le dogme de l'Immaculée Création »,
Cahiers littéraires Contre-jour, n° 8 (hiver), p. 147-156.

PASCAL, Blaise ([1670] 2000), « Pensées », *Œuvres complètes*, Paris,
Gallimard, « La Pléiade », t. 2, fragment 582, p. 784.

PASSAGES. POÉSIE ET PHILOSOPHIE
DANS AGONIE

Mario Dufour

Université du Québec à Montréal

Le roman *Agonie* de Jacques Brault ([1984] 1993), qualifié de « classique » dès sa réception, offre par le labyrinthe de son récit, à la fois très long et très court, une œuvre d'une rare richesse¹. Par ses aspects narratifs, poétiques, herméneutiques, symboliques, politiques et philosophiques, l'œuvre se donne à lire de diverses façons et constitue, par sa beauté et sa densité, une invitation à des interprétations, par définition, insuffisantes. Je propose ici une lecture d'*Agonie* qui restitue, bien que très partiellement, les relations d'ouverture entre littérature et philosophie, ainsi que certains passages où l'expérience poétique et l'expérience de la pensée sont proches, et où sans se confondre, elles deviennent complémentaires l'une de l'autre². Qu'il s'agisse du rapport entre la vie affective et la vie réflexive, de l'expérience de la beauté et de la singularité irréductible, du silence qui hante la parole et du rapport à la mort, *Agonie*

1. Ce que souligne le collectif publié sous la direction de Robert Dion (1997).

2. L'étude de ces liens a fait l'objet d'un essai important et remarquable, mené dans une perspective déconstructionniste, par Claude Lévesque (1994). Je ne saurais assez dire ce que je dois à cette riche étude et ne peux qu'y renvoyer le lecteur.

sensibilise : il parle du vide et de l'absence à assumer qui est, selon la formule romantique proposée par Brault dans « Le poète et le réel », « l'être même » (1989 : 118)³. De ce point de vue, la poésie et la philosophie auraient toutes deux une portée existentielle. Elles seraient aussi, et peut-être avant tout, des leçons de « sagesse », des arts, des manières d'être qui nous portent à assumer l'exil originaire et la finitude, à habiter sans habitude, à mourir « sans mourir » (Brault, [1984] 1993 : 77), à vivre le vertige des apparences absolues dont témoigne la poésie et que suppose toute connaissance du réel en tant qu'elle est toujours relative et falsifiable (116-118). Ainsi que nous le verrons, le roman *Agonie* peut se lire comme le passage et le retournement de la philosophie abstraite en poésie et en philosophie concrète, et, de là, à une expérience de l'errance partagée par la pensée et par la poésie.

Pour explorer ce passage de la philosophie à la littérature, je présenterai d'abord l'action principale du récit : la prose du récit est, dans cette œuvre, inséparable de la poésie qui la transfigure et lui donne son régime. Mais cette transfiguration compte aussi une dimension philosophique. Dès le début du récit, elle s'annonce sous le mode du choc d'une pensée investie d'affectivité et engageant l'existence du narrateur sur le chemin d'une quête de sens passionnée et ultime. De plus, l'origine de cette quête coïncide avec et s'intègre à une réflexion esthétique sur la beauté, elle-même inséparable, dans ce contexte, d'une réflexion sur la mort et sur la singularité de l'expérience. Le récit de Brault commence là-même où la différence entre le beau et la beauté s'impose. Cette différence invite au saut de la philosophie à la poésie, au passage d'une détermination du beau comme généralité à la beauté comme singularité, et au passage d'une recherche de la connaissance abstraite à l'expérience de ce qui ébranle par son éclat. Le récit de Brault illustre cette différence, ce passage

3. Le vide, dont il est question, a une connotation mallarméenne : c'est un « vide vibratoire et ductile » (Brault, 1989 : 118), une « vaporisation de l'être », une « extrême limite du pur sentir » (223).

risqué, cette avancée au point où beauté et agonie, esthétique et relation à la mort, se rencontrent. *Agonie* se présenterait ainsi comme la mise en scène de ce passage redoutable où se trame un lien entre poésie, beauté, singularité et relation à la mort. Ce passage est celui où la philosophie se rappelle l'expérience poétique du monde.

UN SOMBRE RÉCIT ENCHANTÉ

Le récit repose sur l'identification d'un étudiant à un vieux professeur de philosophie qui l'attire et lui répugne tout à la fois. Depuis le cours de philosophie qu'il a suivi sous sa gouverne, l'étudiant n'a cessé d'être hanté et obsédé par l'obscur secret du vieil homme. Une dizaine d'années plus tard, au hasard d'une soirée ayant pour thème le Népal, l'étudiant reconnaît à sa silhouette typiquement hésitante son ex-professeur. Il s'est beaucoup transformé, est devenu une sorte de clochard illuminé, un corps devenu « transparent » ([1984] 1993 : 69) par le manque de nourriture et l'insomnie. À la sortie de la salle, il décide de le suivre dans un parc où le vieil homme va s'assoupir puis agoniser sur un banc. Espérant percer à jour le vieux secret de cet homme, l'étudiant ne résistera pas au désir de lui subtiliser son vieux carnet gris, gris comme lui, objet de légendes et de risées pour les étudiants, carnet qu'il sortait à l'occasion de sa poche lors de ses cours. Retourné chez lui après avoir laissé le vieil homme à son sort, il s'enfonce dans la lecture du carnet pendant une froide nuit d'octobre. C'est ainsi que commence la narration du roman. À partir de la lecture du carnet, l'étudiant reconstruit le récit des échecs amoureux et professionnels du professeur. Il se remémore aussi les siens et se souvient du cours de philosophie de son ancien professeur, lequel fut marqué par un revirement qui eut un fort impact sur l'étudiant.

En effet, vers la fin des séances qui portaient sur les transcendants dans le contexte de la scolastique médiévale, le professeur avait décidé, contre toute attente, de consacrer la dernière partie de son propos au « beau », plus précisément, à la

« beauté », et cela en commentant un poème de Giuseppe Ungaretti intitulé « Agonie ». Brusquement parti en Europe sans avoir parlé du titre dont il réservait le commentaire pour la conclusion et le dernier cours, le professeur ne permit jamais à l'étudiant de connaître entièrement l'interprétation du poème qui l'avait fasciné, ni d'apprendre pourquoi ce vieux philosophe était devenu clochard à l'article de la mort. Au dernier cours, avant le départ inopiné du professeur, l'étudiant s'était mis à somnoler. Mais à la toute fin de la séance, il fut saisi d'une inquiétude intense qui le sortit subitement de sa torpeur habituelle. En effet, « le sens global » des derniers mots prononcés par le professeur venait de lui échapper et cela l'avait « réveillé net » ([1984] 1993 : 7), et, pour ainsi dire foudroyé sans qu'il ne sache pourquoi. « Qu'avait-il dit au juste ? se demande l'étudiant. La tonalité de la phrase seule m'avait frappé ; comme une gifle. Son sens précis, mon demi-sommeil lui avait fait écran et me le dérobaient encore. Il faudrait traverser cette grisaille de la conscience, reconstituer la phrase entière ; et juger » (9). Cette interruption, cette sorte d'interpellation en deçà de la conscience, ce réveil foudroyant sur l'arrière-fond d'un non-savoir et d'un passage glissant de la philosophie à la poésie, motive la quête de sens du récit.

Cette quête qui est au cœur du roman se réverbère à travers un ensemble textuel complexe où poésie et prose, parole fondatrice et parole descriptive, ne cessent de renvoyer l'une à l'autre. Chez Brault, la poésie est inséparable de l'existence et de la langue prosaïque. Dans « Notes sur un faux dilemme », celui-ci reprend une tradition, qui, de Hölderlin à Mallarmé, et de Heidegger et à Merleau-Ponty, affirme, contre le *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre, le caractère primordial de la poésie et son lien intrinsèque, dynamique, historique, avec la prose. Brault soutient que « [l]a poésie tend à *être* le sens » et, un peu plus loin, qu'« elle ne s'écrit que mêlée à la prose, *risquée* dans la prose qu'elle a pour tâche de fonder et d'ouvrir au monde » ([1975] 1994 : 73, 81). Il ne s'agit pas ici d'un royaume autarcique, car la poésie n'est pas une « une déesse, un refuge maternel, la voie

royale de la régression » (78, note), mais un lieu de « liberté où s'implantent la distance et la différence essentielles à chacun pour former avec d'autres un *nous* qui ne dégénère pas en un *isme* quelconque » (80-81, note). Toute prose, toute langue ne vivent que de la poésie des rapports humains qui les institue et les réinvente dans le risque.

Ainsi, on comprendra que le poème d'Ungaretti qui donne son titre au roman et qui est placé en exergue du récit, est un puissant attracteur qui structure le texte. Chacun des vers du poème sert d'intitulé à chacun des chapitres du roman et lui dicte la ligne de son développement. La structure du poème est donc aussi celle du récit : le poème devient récit de vie. Celui-ci est par conséquent très sédimenté. Il raconte d'abord la nuit dans laquelle s'enfonce l'étudiant alors qu'il vient tout juste de dérober le carnet de son ex-professeur. À partir de ce carnet « à peu près illisible » ([1984] 1993 : 75) et de ses souvenirs, l'étudiant cherche à reconstruire le sens de la phrase oubliée, le sens du poème et la biographie secrète de son ancien professeur. En outre, le récit de la nuit de l'étudiant est aussi le récit autobiographique de l'étudiant lui-même qui s'identifie à la vie de l'ex-professeur, au poème et aux oiseaux dont il fait mention. *Agonie* enchâsse ainsi différents textes : ceux du poème, du carnet, de la narration et les textes biographique du professeur et autobiographique de l'étudiant. L'agonie des oiseaux, du professeur, celle de l'étudiant et la nuit de lecture de l'étudiant deviennent des tunnels ou des miroirs aux courbures variables selon une trame complexe et un réseau de sens extrêmement dense, mais limpide, où les postures de l'énonciation sont largement indéterminées⁴. Le poème condense ce qui arrive au professeur, à l'étudiant, à la nuit qu'il est en train de passer et finalement renvoie à la vie en général : elle est un combat, une agonie, une lutte contre la mort, tout contre elle, un exil, un risque, une confrontation au vide, une

4. D'un point de vue narratologique, il y a lieu de conclure à une « indiscutable fictivité du récit » selon l'analyse proposée par Havercroft et Roy (1997 : 176).

création de sens à partir de l'absence de sens. Comme le suggère le poème d'Ungaretti, vivre c'est mourir. Nous allons, sans origine ni raison, de mirage en mirage, de douleur en douleur, de buisson épineux en buisson épineux.

À ne s'en tenir qu'au registre des personnages, on est renvoyé à des vies quelconques, manquées, soumises à l'échec. Sous la densité et la beauté du langage chargé d'en rendre compte, le récit confronte le lecteur à la désillusion la plus morne, la plus désemparante, la plus insupportable. L'étudiant et le professeur sont en effet des anti-héros, pour ne pas dire des minables. À la fois tragiques et comiques dans leurs efforts, ils sont voués au double échec amoureux et professionnel, à la médiocrité, à l'anonymat (ils n'ont pas de nom propre), à la grisaille de la vie prosaïque, à une vie éteinte avant même la mort. Ainsi, ce roman, dit André Brochu, « serait la lamentable description de la vie lamentable, sans cette référence à une langue réservée, la poésie, qui tire la beauté de cela même qui la nie [...] prose ébranlée de poésie, ouverte à une angoisse d'être soudain devenue merveilleuse » (1997 : 25). En effet, toute cette grisaille est marquée par le redoublement et l'inversion poétique – au sens de Blanchot (1949 : 328 et suivantes)⁵. Elle ne serait que la mise en scène de l'épreuve de la vie la plus banale, la destruction du sens se renversant en production de sens, l'échec et la désillusion ordinaire en voyage initiatique, le désenchantement en enchantement, la détresse en tendresse lucide. Pour reprendre une formule de Brault dans « L'ange boîteux » au sujet justement « de la poésie de l'existence », il s'agit d'avaler « un peu d'éternité » (1991 : 86-87). Les moindres détails sont hissés à une seconde puissance : oiseau, mer, ciel, buisson, carnet gris ne sont pas des objets mais des symboles, des choses d'une inquiétante beauté, qui humanisent et s'opposent à la réduction du réel aux seules valeurs utilitaristes. L'image poétique, laquelle s'enracine dans la sensation comme l'affirme Brault dans

5. « La littérature est ce langage qui se fait ambiguïté » (Blanchot, 1949 : 328).

« Sagesse de la poésie », met à « l'abri la fragilité du fond où vivre est une désespérance intacte et paradoxalement savoureuse » (1989 : 224).

SENSIBILITÉ ET PENSÉE

Au sein même de la déperdition et de la « désespérance », de la vie la plus vulnérable et la plus fragile, la plus risible et la plus médiocre, le retournement poétique devient quête de sens, de sagesse et de « liberté » (Brault, « Notes sur un faux dilemme », [1975] 1994 : 77, 80). À même le récit du quotidien dans ce qu'il crée de plus insignifiant et de plus anonyme, poésie et philosophie se rejoignent à la bordure des questions ultimes et limites. Et si la philosophie, comme l'étymologie l'indique, est amitié avec la sagesse, comment pour sa part la poésie serait-elle sagesse ? Et comment, ici, la sagesse est-elle poétique ? Sur quelle bordure partagée philosophie et poésie se rencontrent-elles dans *Agonie* ? Si la poésie, « dans et par la sensation néantisante, est perte et bannissement », si elle se constitue à partir d'un « pur sentir où se dissout l'existence particulière », aucun dialogue avec la réflexion philosophique dans sa tradition dominante n'est possible, à moins que la philosophie ne puisse accepter de « se perdre et consentir à l'exil » (223). Le peut-elle ?

Toute philosophie qui veut s'ouvrir à la poésie doit accorder de la valeur à l'intensité de l'expérience et cela même dans ce qu'il y a de plus limite et de plus obscur. Reconnaître que la pensée *est* sensibilité, est constituée de singularité et d'altérité. Le passage entre poésie et philosophie se fait en restituant son plein droit à l'affectivité, à la passivité, à la sensibilité, voire à la déraison, qui sont par-delà tout rationalisme trop vertueux et tout sentimentalisme aveugle.

C'est ce que met en scène *Agonie* dès ses premiers mots. Le langage est contact, proximité, présence de l'autre, imprégnation affective et sensible chargée d'une transformation possible du sujet. Une « obscure pensée » et une « note lugubre », mais d'une « affectueuse déraison », dont le « sens global » a échappé

à l'étudiant, suscitant chez lui une réaction violente, marqueront à jamais le sens de sa vie et l'importance qu'il accorde au professeur :

Depuis combien de temps somnolais-je, le menton calé dans la paume ? J'avais entendu la dernière phrase imparfaitement, certains mots m'échappaient, mais le sens global, plus que le bruit, m'avait réveillé net. [...] Je ne savais trop comment les autres avaient réagi, mais une stupeur soudaine, un dégoût agressif me prenaient à la gorge, m'empêchaient de me lever [...] La nausée m'empêcherait même de boire un verre d'eau. Mes yeux s'obscurcirent, à ma grande confusion les larmes jaillirent, le couloir était plein de monde, je me précipitai mouchoir sur la bouche vers les toilettes. Je vomis ([1984] 1993 : 7-8).

L'affectivité et la sensibilité ne se dressent pas ici contre l'éveil de la pensée ou la recherche de sens, elles ne sont pas pathologiques. Au contraire, elles semblent les convoquer. La pensée est réveillée par l'intensité débordante de sens d'une voix qui enveloppe l'étudiant malgré lui. Cependant, on ne peut donner à la stupeur, au dégoût agressif et à la nausée qui saisissent l'étudiant le statut de simples réactions qui s'expliqueraient de manière physiologique. Il s'agit d'un ébranlement qui concerne l'existence de l'étudiant, d'une ouverture sur des intuitions extrêmes, d'autant qu'elles lui sont incompréhensibles. C'est la tonalité de la voix, le *dire* lui-même plutôt que *ce qui* est dit, qui le renverse. « Qu'avait-il dit au juste ? se demande l'étudiant. La tonalité de la phrase seule m'avait frappé ; comme une gifle. Son sens précis, mon demi-sommeil lui avait fait écran et me le dérobait encore » (9). À l'évidence et sans qu'il ne le comprenne sur le champ, quelque chose de décisif lui arrive, une « affectueuse déraison » l'envahit corps et âme sans qu'il n'en soit le maître et elle deviendra sa « hantise » (11) en lui, malgré lui.

Il faut rappeler ici que ces affects de nausée et d'angoisse sont, pour Heidegger comme pour Sartre, des révélateurs pré-

réflexifs et prératiionnels de la question du souci de soi au sein même de la question plus large du sens de l'être. Ces tonalités affectives fondamentales sont au cœur de l'expérience philosophique entendue comme appréhension de la totalité de l'étant sous la forme du dépaysement, du glissement, de la suspension et de l'indétermination qui rapportent au néant et au rien⁶.

En outre, et puisqu'il en va de l'aspect « prératiionnel » et « précognitif » de l'expérience, qui n'est pas le contraire de la raison connaissante, il faut aussi souligner la dimension *appellative* de la parole du vieil homme gris, la *force* performative d'interpellation et d'assignation à soi de sa « note lugubre », de son « obscure pensée », de son « incroyable confidence ou réflexion étonnée, peut-être murmurée ». La « gifle » reçue est en effet liée à un événement de parole adressée, liée au rapport à l'autre qui est toujours, comme le dit Lévinas, « traumatisme » et hantise sous le mode d'une implication incarnée, involontaire et passive. Sur ce point, le texte me semble clair : « Croyait-il que j'allais lui parler, se demande l'étudiant ? Je ne lui avais jamais adressé la parole. [...] En sortant, je sentis son regard se poser entre mes épaules et s'y accrocher, me poussant et me retenant à la fois. J'aurais dû m'attarder un moment, juste un moment » ([1984] 1993 : 8). Le rapport à l'autre et à son appel suppose un tel écart sans fusion, la dislocation du temps. Il a frappé à la porte, « j'ai ouvert [...] il avait disparu, dit Lévinas⁷ » ([1974] 1990 : 141).

Par ailleurs, cette force d'interpellation et la réponse qu'elle entraîne, c'est-à-dire rien de moins que le roman, est aussi confirmée par le fait que l'étudiant estime que le carnet déposé sur le banc le fut « tout exprès » ([1984] 1993 : 9) et que le professeur le lui avait « légué » (29). À la fin du récit, l'étudiant se demande s'il ne s'était pas « à dessein enseveli dans l'hébétude du sommeil pour ne pas entendre, pour ne pas recevoir comme un appel, [et] être chargé » (76) de cette « incroyable confidence » de la

6. Voir Heidegger ([1927] 1985 : § 40), ([1929] 1968) et Sartre (1938).

7. Lévinas reprend ici une formule du *Cantique des Cantiques*.

phrase oubliée. Cette rencontre avortée, cette rencontre sans rencontre, ne cessera de le hanter. Dix ans plus tard, elle donnera naissance à une étrange communauté dans la nuit du récit qui forme le cœur du roman. Le narrateur plongé dans la lecture insomniaque du « carnet gris », cherchant le sens de cet appel obsédant, mêlant récits de vie et poésie, s'attendrissant de plus en plus sur le destin du vieil homme qui le hante ; et le philosophe, devenu ce clochard illuminé, ravi par la paix du silence et à l'agonie quelque part sur un banc dans un parc. On ne saurait témoigner aussi bien des liens possibles entre sensibilité, pensée, rapport à l'autre et poésie. À quel point le rapport à l'autre est-il lié à la poésie et à la vie incarnée ? Dans « Langage et proximité », Lévinas affirme, indéniablement influencé par Merleau-Ponty pour qui la perception, le rapport à l'autre (toujours éthique) et l'expression artistique sont indissociables et enchevêtrés :

La perception est proximité de l'être dont l'analyse intentionnelle ne rend pas compte. Le sensible n'est superficiel que dans son rôle de connaissance. Dans la relation éthique au réel, c'est-à-dire dans la relation de proximité qu'établit le sensible, s'engage l'essentiel. Là est la vie. Le visible caresse l'œil. On voit et on entend comme on touche. [...]

La poésie du monde n'est pas séparable de la proximité par excellence ou de la proximité du prochain par excellence (1988 : 228).

EXPÉRIENCE DE LA BEAUTÉ ET RAPPORT À LA MORT

Le passage de l'affect à la pensée, la vibration de la voix du professeur qui a frappé l'étudiant comme une « gifle » au point d'en changer le destin, s'inscrit dans le contexte du passage et d'un retournement plus large qui va du discours philosophique au discours poétique. En effet, à la fin de son enseignement, le professeur de philosophie, avant la « gifle » de la phrase obsédante, « déclara qu'il consacrerait ses cours, jusqu'à la fin, au

beau. Il ajouta, après une légère hésitation : *Et aussi à la beauté*. Quelqu'un demanda, ironique : *Où est la différence ?* ([1984] 1993 : 11). Le professeur hésita et il sortit alors son vieux carnet gris de sa poche où il avait noté le poème d'Ungaretti qui « *marque très bien*, dit-il, *cette différence* » (12), provoquant par son geste un étonnement général dans la classe.

Ce passage de la philosophie à la poésie et à l'œuvre d'art équivaut à la sortie d'une logique du même en direction d'une logique de l'autre, c'est-à-dire qu'elle exige l'errance, l'exil, le non-retour. En effet, la différence en question fait passer du concept à l'image, de la généralité à la singularité, du clair à l'obscur, du certain à l'incertain, de la distance théorique à la proximité poétique – qui n'est pas, on l'a dit, la « voie royale de la régression », mais *liberté, risque* d'ouverture au monde. Devant un tel saut, nécessairement risqué, on ne peut qu'hésiter : toute œuvre d'art digne de ce nom opère à partir d'une résistance esthétique qui déborde la fermeture conceptuelle, en admettant que toute œuvre est unique, autre, différente. De plus, le fait de choisir le poème « Agonie », et plus précisément son premier vers (« Mourir comme les alouettes altérées ») pour marquer la différence et le saut risqué en question, cela est très significatif et suggère fortement le rapprochement de l'expérience de la mort et de l'expérience de la beauté. « Ainsi la beauté, toujours incarnée, toujours en désincarnation, se distingu[e]-t-elle du beau universel par son individuation, sa singularité et, selon l'expression chère aux scolastiques, par son caractère ineffable en ce qu'elle échapp[e] à toute définition » (Brault, [1984] 1993 : 13-14).

Dans la logique du récit, le beau est l'un des transcendants à côté du Bien, du Vrai, de l'Être. C'est une entité idéale, abstraite, lointaine, universelle qui organise la totalité du réel. La singularité est un élément de l'ensemble qui la définit. La beauté est incarnée, en prise sur la singularité des êtres, liée à la contingence de l'existence, à l'expérience multiple, disséminante. Elle remet en question non seulement la compréhension ordinaire et utilitaire, mais aussi la compréhension conceptuelle, lesquelles ne s'intéressent qu'à ce qui est clair, définissable, universalisable,

donc maîtrisable. L'expérience de la poésie, entendue comme beauté, restitue la singularité, la densité et l'étrangeté du rapport aux choses, aux autres et au monde, cependant que par ses « perceptions pensantes », dont procède l'imagination poétique, et qui ne « pèsent pas plus que des bulles de savons », la poésie est un « ange boîteux » (Brault, 1991 : 87) qui ne peut viser à dominer le monde ou à en user, mais seulement à l'habiter et à l'aimer.

Du point de vue du savoir, la poésie est « exil », « perte et bannissement », « ravissement et ravage » (Brault, « Sagesse de la poésie », 1989 : 223, 225). Dans le poème, la sensation est conduite à « l'extrême limite du pur sentir où se dissout l'existence particulière et où le vide de l'existence n'est rien d'autre que la propre révélation de l'existence » (223). La beauté du poème est donc aussi une vacuité. « Mourir comme les alouettes altérées / sur le mirage », dit le poème d'Ungaretti. La beauté attire et suscite la soif, le désir des alouettes. Mais si elle suscite le désir, elle ne serait finalement et en vérité que ce « mensonge qui masque la vacuité de tout », dit le narrateur à la fin de son récit ([1984] 1993 : 76). Le voile ne cache rien : seule l'apparence est absolue. L'expérience de la beauté renverrait le désir, ce tonneau percé, à sa propre image ou à son propre mirage, car le désir ne se nourrit que du manque et de sa soif. Selon la leçon de cet autre sorte d'oiseau qu'est Icare : « Voler. Tomber. Même chose » (61). Cette vacuité, ce vide, l'être même, selon la formule de Brault, est ce vers quoi s'achemine l'ex-professeur de philosophie devenu clochard à la peau ridée « dont chaque creux semblait un refuge pour la lumière ambiante » (69). Ce vide ou ce retrait lumineux, cette grâce envahit le récit de Brault et appelle le professeur à l'évidement du désir, au dépouillement graduel de soi, au retrait et au silence.

Ainsi, la recherche de la beauté se transforme en un art de mourir en beauté, de disparaître avec grâce, sans laisser de trace. L'énigme de cet art et la morale stoïque qui s'en dégage réside dans la mort du désir : « parce qu'elle [la caille] n'a plus désir / de voler / Mais non pas vivre de plaintes / comme un chardon-

neret aveugle », comme le dit le poème. Il s'agit de mourir en beauté, sans plainte, discrètement, quelque part dans le silence de la nuit, sur un banc, ou ailleurs. Pratiquer la discrétion et l'effacement, « non pas vivre de plaintes », mais consentir à la perte et au manque, affirmer la mort et l'échec, pratiquer la joie malgré la finitude : « mourir, les ailes déployées, lucidement. Ah ! je n'y croyais pas tellement, à cet héroïsme de pacotille », rapporte l'étudiant ironique ([1984] 1993 : 32).

Le vieux philosophe fasciné par la beauté quitte l'enseignement pour entreprendre une sorte de voyage initiatique qui le conduira progressivement à se détacher du désir, jusqu'au ravissement du silence total, jusqu'à l'effacement des traces du passé :

On l'oublia complètement. Son refus avait porté fruit. [...] Ces choses qui résistent à ma compréhension et à mon expression, je les avais pourtant perçues sans m'en rendre compte et comme en un rêve prémonitoire, durant les semaines qu'il fut mon professeur. [...] si par cette nuit finissante je frissonne, ce n'est pas tant à cause du froid que par la stupeur où je me trouve de voir confusément qu'il n'enseignait rien hormis cela. Qui n'a ni mots ni sens.

Je m'égare à force de souhaiter l'impossible (Brault, [1984] 1993 : 69-70).

Le parcours du professeur le conduit ainsi à l'effacement de soi, au refus radical des codes et au silence. Le silence est l'autre nom du vide, du rien ou de l'être en totalité. Il y a chez Brault, une apologie du silence qui n'est pas nihiliste, qui se trouve au cœur de la parole poétique et qu'allégoriserait, en quelque sorte, le parcours du professeur dans *Agonie*. La parole naît du silence, s'en nourrit et y retourne.

Tout se passe comme si l'important dans la parole était intransitif, comme si la parole, avant même de signifier quelque chose, d'être instrumentale et subordonnée à la satisfaction des intérêts ou à la communication d'un contenu, consistait à ne rien dire, voire à dire le rien. Comme si la parole, qu'elle soit banale,

quotidienne, poétique ou exploratoire, trouvait son plus haut déploiement à partir du rien ou du silence. Dire « [d]es riens. L'essentiel » ([1984], 1993 : 62). Parler pour parler, parler pour ne rien dire, « dire quelque chose de simple ». Je te parle, tu écoutes, tu existes pour moi ; tu me parles, je t'écoutes, tu existes pour moi, voilà l'essentiel... « [J]e songe qu'ensemble nous marchons vers un homme inconnu, d'avance aimé. Telle est la poésie selon mon cœur : faite homme parmi les hommes » (Brault, [1975] 1994 : 15-16). Le retournement sur soi de la parole, son désengagement, atteint l'essentiel, favorise ce qu'il y a de plus humain dans la parole. « L'intention éthique (non pas morale) d'habiter le monde en poète et d'en répondre ainsi, dit par ailleurs Brault, ne s'impose que dans la mesure où l'on consent à la transcendance de l'humanité en chaque être humain » (201).

ART POÉTIQUE ET ART DE VIVRE

Le problème du rapport à la mort et au devenir est aussi au cœur de la philosophie, comme le dit Brault dans sa présentation de Grandbois : « les philosophes, les poètes partagent le pain quotidien de l'angoisse du temps » (1968 : 34). Tout texte littéraire ou philosophique, en général, est une manière de négocier ou de proposer, directement ou indirectement, une manière d'envisager cette extrême limite de la mort d'un point de vue existentiel⁸. Le poème « Agonie » commence là où se termine la vie, son premier mot est l'infinitif « Mourir ». Dès lors, il affirme que « mourir » ne vient pas à la fin, mais au tout début, que mourir est un « acte initial plutôt que terminal ». Dès qu'on naît, on est assez vieux pour mourir : « *sum moribondus* », je suis, donc je suis mourant, destiné à mourir, à l'agonie, dit Heidegger⁹. Le deuil est originaire, il nous précède, faisant de nous des exilés, des sans origine, des étrangers dans l'existence, liés à soi par ce

8. Voir Ricœur (1984 : 191-192).

9. Sur cette version du *Cogito* par Heidegger, voir l'excellent essai de Dastur (1994 : 47).

qui nous sépare de nous-mêmes, liés à l'autre par ce qui nous sépare d'autrui.

Agonie est un exemple de philosophie, si philosopher, comme le dit Platon dans le *Phédon* (80 e), c'est « apprendre à mourir » (soin pris à la mort, « *mélète tou thanatou* »). Entre l'expérience de la mort et celle de la beauté, le nœud se tend : il est ce « resserrement d'être » ([1984] 1993 : 77) qui conduit à l'exil, à l'étrangeté et au silence total, à l'image de ce vieux professeur devenu clochard « transparent ». La mort est unique, elle est intransférable, nul ne peut mourir à ma place, ni à la place de l'autre, comme l'affirme Heidegger dans *Être et temps*. L'œuvre d'art partage cette unicité qui la distingue des autres activités, utilitaires ou cognitives. Elle dit ce qui reste, le résidu de l'expérience qui fait de nous des êtres humains, incalculables, fragiles, voués à ce drôle de savoir qu'est « Aimer. Façon de mourir » (61).

À la fin du récit, l'étudiant retrouve les mots dont la tonalité l'avait frappé comme une « gifle », ces mots oubliés dans un demi-sommeil et qui consignaient l'obscur et obsédante pensée à laquelle il s'était puissamment identifié au point de la vomir comme un corps étranger, paradoxalement :

Il se mourait. Moi aussi. Chacun à sa manière. Tous deux ensemble. L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays. Une promesse ? Non. Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays. C'était, textuellement, la phrase. [...] Je n'irai pas au bureau. Ni sur sa tombe, si on lui en donne une. Je n'irai pas. Je mourrai sans mourir. Alouette, caille, chardonneret, quand vous reviendrez du soleil, quand vous rentrerez au pays agonisant, vos ombres se déchiquetant aux aspérités du sol, chantez, je vous prie, chantez à vous étouffer ([1984] 1993 : 77).

Dans le récit intervient ici pour la seule fois l'invocation du « nous » et d'une étrange communauté. Mais ce qui rassemble

maintient ici une différence. L'identification se construit à partir de l'absence et de l'errance. Dans « L'être et le béant », Brault prend le contre-pied de l'analyse fonctionnaliste traditionnelle qui fait reposer le lien social sur la nécessité des besoins et du partage du travail : « ce qui rassemble les êtres humains, c'est moins la coïncidence des intérêts positifs que la communauté dans le manque » (1991 : 57). Ailleurs, dans un passage où la dimension esthétique est ramenée à son intention éthique : « *Nous* est d'abord un être de scission ; l'écriture responsable l'atteste » ([1975] 1994 : 201). L'individu est plusieurs en lui¹⁰. Contrairement à une lecture qui verrait à l'œuvre dans le récit l'abolition de l'altérité et une logique de l'identification fusionnelle mortifère (Moser, 1997 : 107-131), il semble qu'on puisse discerner dans *Agonie* une dimension « hyperherméneutique » du lien avec l'autre, là où, dans l'obsession et la proximité la plus grande, s'affirme la différence infranchissable unissant paradoxalement les êtres humains dans ce qu'ils partagent en propre. « Il se mourait. Moi aussi. *Chacun à sa manière*. Tous deux ensemble » ([1984] 1993 : 77. C'est moi qui souligne).

La note lugubre et la pensée obsédante sont révélées à la toute fin du récit. Déclinées sous les trois aspects du temps (passé, présent, futur), elles disent l'exil, l'errance, l'absence d'origine et de destination, de pays comme origine, présent ou destination. Le vieux professeur devient l'exemple inouï de l'accomplissement de soi dans la clochardise, de la dignité, de la liberté et du calme au sein de la souffrance et du malheur. L'étudiant comprend qu'il n'y a rien à comprendre, mais que l'essentiel est ailleurs, dans l'état du mourant mais *aussi* dans un esprit de naissance. La désespérance fébrile du narrateur et son ironie deviennent alors affirmation, prière, vœux, chant des oiseaux, jeunesse, l'affirmation même de la vie, joie dans le deuil, plus loin que l'agonie, le dépouillement de soi, l'exil et l'errance.

10. « Chaque homme est un faisceau de divers plans d'existence ; là est le risque, et la liberté » (Brault, [1975] 1994 : 74).

BIBLIOGRAPHIE

- BLANCHOT, Maurice (1949), *La part du feu*, Paris, Gallimard.
- BRAULT, Jacques (1968), *Alain Grandbois*, Paris, Seghers. (Coll. « Poètes d'aujourd'hui ».)
- BRAULT, Jacques ([1975] 1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers Collés ».)
- BRAULT, Jacques ([1984] 1993), *Agonie*, Montréal, Boréal. (Coll. « Compact ».)
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal.
- BRAULT, Jacques (1991), *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BROCHU, André (1997), « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », dans Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*, n° 20, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 13-25. (Coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ».)
- DASTUR, Françoise (1994), *La mort. Essai sur la finitude*, Paris, Hatier.
- DERRIDA, Jacques (1978), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- DION, Robert (dir.) (1997), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*, n° 20, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ».)
- HAVERCROFT, Barbara, et Marie-Josée ROY (1997), « Agonie ou la fiction. D'une autobiographie oblique », dans Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*, n° 20, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 167-184. (Coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ».)
- HEIDEGGER, Martin ([1927] 1985), *Être et temps*, Paris, Gallimard.
- HEIDEGGER, Martin ([1929] 1968), « Qu'est-ce que la métaphysique ? », dans *Questions I*, Paris, Gallimard.

PRÉCARITÉS DE BRAULT

- LÉVESQUE, Claude (1994), « L'appel désordonné du lointain. Lecture d'*Agonie* de Jacques Brault », dans *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB éditeur.
- LÉVINAS, Emmanuel ([1949] 1988), *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin.
- LÉVINAS, Emmanuel (1972), *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana/Le livre de Poche. (Coll. « Biblio Essais ».)
- MOSER, Walter (1997), « La compréhension agonisante », dans Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*, n° 20, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 107-131. (Coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ».)
- RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit II*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- SARTRE, Jean-Paul (1938), *La nausée*, Paris, Gallimard.

BRAULT BOURREAU DE SOI-MÊME.
SUR QUELQUES STRATÉGIES MÉLANCOLIQUES

Thierry Bissonnette
Université Laurentienne

Le mélancolique est souvent décrit comme un pervers parmi les plus sophistiqués, notamment lorsqu'il se propose d'exploiter les mouvements bipolaires de son être à travers une expression artistique. Tour à tour souffrant et amoureux de son mal – au su ou à l'insu de lui-même –, le poète mélancolique n'exhiberait le dégoût de soi et du monde que pour mieux faire fonctionner l'amour dans sa manifestation psychique. C'est ce que dit entre autres Martine Broda à propos de Pierre Jean Jouve, lorsqu'elle le peint en nécrophile afin de mieux le relier, ensuite, à la tradition de l'amour courtois et du désir sans objet¹.

Ruse du mélancolique, certes, mais ruse qui le dépasse, ou encore le précède, et qui lui permet de mieux manipuler les contradictions innervant toute existence : « [...] comme Démocrite dans son jardin, à *moi-même mon propre théâtre*, à l'écart du tumulte et des préoccupations du monde [...] » (Burton, 2000 : 20), peut-il alors penser avec Robert Burton alias

1. « [...] le vers poétique conçu, à la manière des poètes du seizième siècle, comme immortalisant, et, d'une façon plus secrète, le ver qui ronge le corps et auquel un poète nécrophile peut s'identifier » (Broda, 1997 : 147-148).

2. La citation en italique provient de J.C. Scaliger, *Poemata*.

Démocrite junior, auteur, au XVII^e siècle, d'une monumentale *Anatomie de la mélancolie*. Soulignant à quelques reprises la vanité d'écrire parmi les trois volumes volontiers bavards de cette somme, Robert Burton s'est donc lui-même refusé au silence que la logique binaire appelait, estimant ses phrases un meilleur moyen de faire taire en lui le tourbillon maniaque des paroles humaines. C'est qu'il lui fallait parler en abondance pour parvenir ensuite à rire efficacement de sa propre activité – décrite comme une maladie – et neutraliser en lui un besoin proliférant, jeu dangereux qu'on peut comparer à une vaccination ou à l'usage médical d'une substance pouvant entraîner la dépendance. Combattre le feu par le feu, le mal par un mal un peu moindre, retourner la cause contre elle-même, voilà l'opération théâtrale qui serait la sienne, mais d'où semble irrémédiablement surgir, au hasard contrôlé des anecdotes et des digressions, l'expérience de la beauté :

J'étais fort gêné par cette maladie, mais peut-être devrais-je dire par ma maîtresse la Mélancolie, mon Égérie ou mon mauvais génie ; et c'est pour cette raison que, comme quelqu'un qui aurait été piqué par un scorpion, il me fallait faire sortir clavum clavo, pousser un clou avec un autre, soulager un chagrin par un autre, une oisiveté par une autre, extraire un antidote de la vipère [Pline l'Ancien], transformer en contrepoison la cause première de ma maladie (Burton, 2000 : 25-26).

Opposer l'esprit à lui-même, court-circuiter le nécessaire amour de soi fut aussi le but de Blaise Pascal dans ses *Pensées*, afin de briser le cercle que peut devenir l'individu parlant, voire l'espèce humaine entière. C'était déjà l'objet de Montaigne, dont Pascal jugera sévèrement le plaisir qu'il aurait pris à détruire les certitudes, alors que ce lecteur des *Essais* nous entraîne parfois, quant à lui, dans une dérive non moindre, soit la négation janséniste du monde créé, nausée irrémédiable qui rend la mort préférable à la vie.

Trop s'aimer, nous disent ces trois auteurs dans un concert dissonant, ce serait faillir à l'amour de ce qu'il y a de plus cher en soi, c'est-à-dire la disponibilité à soi au-delà des erreurs actuelles du moi sur lui-même. Mieux s'aimer, cela doit donc passer par la haine de soi, et ainsi pourrait-il en être de notre relation à l'art et à autrui :

S'il se vante je l'abaisse.
S'il s'abaisse je le vante.
Et le contredis toujours.
Jusqu'à ce qu'il comprenne
Qu'il est un monstre incompréhensible
(Pascal, 1962 : 83).

Le très chrétien Baudelaire n'agit pas très différemment, sinon qu'il prend un recul supplémentaire vis-à-vis ce théâtre paradoxal où le sujet s'avance en faisant alterner l'amour et la haine :

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 !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !
(Baudelaire, 1961 : 74)

À la fois objet et sujet de l'ironie, « L'Héautontimorouménos » (ou le bourreau de soi-même) a quelque chose de travers dans la voix, et on pourrait affirmer qu'il se complaît dans son auto-torture, si cette dernière n'amputait justement son libre-

arbitre, ne l'entraînait dans un mécanisme fatal. Hantée par une mégère, cette conscience ne peut s'empêcher de fausser vocalement, participant à son bannissement d'un céleste concert, d'un concert trop parfait pour ne pas lui faire perdre la mesure de son imperfection.

Il y a pourtant beaucoup d'euphonie et de langueur dans ces vers baudelairiens, parfois assimilés à un masochisme morbide, mais dont la cadence suggère une méthode alchimique pour remotiver la douleur. Plus près de nous temporellement, écoutons aussi Marcel Moreau dans sa réécriture récente du volume *Le chant des paroxysmes* :

Rien de tel qu'une humiliation pour mettre en mouvement, au plus intime de nous, des énergies dont nous n'avions jamais soupçonné, jusque-là, qu'elles fussent si soucieuses de nous apparaître comme des valeurs à cultiver plutôt qu'à rejeter. Nous en serions presque à bénir nos humiliations de nous avoir fait découvrir toute l'ampleur et l'intensité, sans tabous, de ce qu'il y a de plus vrai en nous, notre identité pulsionnelle, vue et triturée et fécondée par une autre vérité non moins ample, intense et rythmique, celle de l'écriture (Moreau, 2005 : 35. C'est Moreau qui souligne).

Donc l'humiliation comme hygiène, mais aussi, comme provocation vers la nouveauté, pour susciter des grammaires musicales inconnues jusqu'alors, d'où la part d'euphorie qui accompagne de façon plus ou moins affichée la plainte et les lamentations de l'écrivain.

À considérer dans son ensemble la poésie de Jacques Brault, je ne peux qu'y percevoir une telle stratégie mélancolique, laquelle s'exprime notamment dans un périlleux rejet du lyrisme et de la métaphore. Écrivant « Après ce qui n'a pas d'après » (Brault, 1997 : 9), dans l'ombre encore sensible d'Adorno et de Celan, l'auteur a, en effet, beaucoup combattu la tentation du poème, hésitant à lui accorder le crédit d'avenir qu'il demande

pour être entendu ; au point qu'on peut se demander s'il y a une poésie possible après Brault, à partir de Brault, en filiation avec lui, ou si l'on ne ferait pas mieux de se consacrer à des activités plus silencieuses, plus efficaces que la littérature.

Avant d'en venir à des questions semblables, il faut retracer le développement de ce déni poétique dans un corpus relativement vaste et, au bout du compte, ambitieux. « Notre littérature raconte une histoire de petite misère et de grandiloquence », a dit Jacques Brault dans son recueil d'essais *Chemin faisant* (1975 : 62), et il est possible que sa poésie soit une tentative de dépasser ce balancement stérile entre l'apitoiement et une éloquence pomprière, ce qui ne pouvait s'effectuer qu'à travers une complexité énonciative permettant de récupérer et de faire dévier ce mouvement bipolaire.

Dès le premier recueil, la poésie est déclarée « peu de choses et sans importance » (Brault, 2000 : 29), mais il apparaît que ces « choses de peu » parlent, tout comme les morts en marge des premières suites et qui motivent l'essor de l'écriture. Si la poésie est dite pauvre, plus pauvre encore que la pauvre prose, c'est pour lui interdire d'oublier sa séparation d'avec la responsabilité et l'existence civile, pour qu'en ses extases mêmes, on se souvienne de son échec inaugural à réparer le monde. Face à la persistance du malheur, face au conflit perpétuel entre les humains, la poésie devient, en fait, symbole de la désunion et de l'absence de pays, d'une Terre véritablement commune :

monde ô monde prison des hommes
 pour rien au monde je ne veux m'acquitter de ta justice
 non je n'aurai jamais fini de pousser mes mots devant moi
 [jusqu'à vous
 du milieu de cette planète pourrie dont la peau crève un peu
 [partout (109).

Mettre la poésie à l'épreuve du prosaïque, sans pour autant basculer vers la prose et ses représentations, voilà qui montre un attachement tourmenté pour un genre plutôt facile à ridiculiser

aujourd'hui. L'écrivain a beau accumuler les récriminations et les arrière-pensées à l'égard du poème, c'est en *poète malgré lui* et en *poète perplexe*, dirait Jean-Michel Maulpoix, en *enchan-teur pourrissant*, disait Apollinaire, qu'il avancera :

s'enfouir
et cheminer pourriture
perçant la croûte dure flétrir
l'à-peu-près puis se laisser
cueillir

est-il écrit dans le poème « Si la poésie sacre le camp » (121), ce qui annonce une persistance contrastant avec des expériences autrement plus violentes de saccage du poétique. Plutôt que de pérorer sur l'ouverture qu'annonce l'épuisement des formes, Brault entend accompagner ces dernières dans leur agonie, s'approprier la décomposition du poétique occidental dans un ultime bain de mémoire où le vieux culte de la parole divine et de la divinité parlée s'éteint tranquillement : « et nous les sous-hommes les sans prouesse / pesteux mal miraculés // qu'on nous pardonne si la parole ne s'accomplit pas » (125).

Bien que soit « vaine jusqu'à la fin la vigile des vieux lendemains » (165), et que « tous les mots [soient] foutus même ceux-ci » (180), l'échec et la vacuité fournissent un aliment insoupçonné à cet « égarement d'un cri qui se crut extase » (225). Pointant à la fois vers l'inconscient et vers la mort, la formule *L'en dessous l'admirable* montre le paradoxe de cette parole maintenue en vie par la contemplation du vide, attitude dont le caractère répétitif et filé peut facilement devenir intolérable. C'est ce qui fit se demander à Philippe Haeck, flairant là quelque chose de malsain, si nous avons véritablement besoin de poètes de ce genre³... La question est effectivement pertinente, si l'on

3. « Que fait Brault sinon répéter d'une façon masochiste toute la problématique de l'indépendance de Parti pris [...] ? » (Haeck, 1984 : 137), puis « Nous n'avons pas besoin d'écrivains qui veulent nous apprendre le silence, de poètes déçus, de poètes mélancoliques qui ne savent pas ce qu'ils ont perdu » (138).

tient compte de la chaîne névrotique allant de Nelligan à Saint-Denys Garneau jusqu'au Grandbois tardif, le découragement et la pulsion de mort semblant guetter le poète québécois depuis les origines.

Mais l'irruption en soi de l'autre, la métamorphose langagière du soi ne peuvent que préparer l'ultime transformation qu'est la mort, d'où la mince démarcation entre l'acceptation du disparaître et le désir d'en finir, ce que la syntaxe à emboîtements de certaines strophes rend très bien :

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
(Brault, 2000 : 230).

Même si l'opération a quelque chose d'inachevable et de sisyphéen, il est un point dans *L'en dessous l'admirable* où l'identité meurt, où l'individu se quitte pour que l'indicible puisse proférer quelques phrases. À ce moment, l'imperfection du poème est réitérée, présentée comme un programme plutôt que comme une simple tare : « je me suis perdu en chemin. Le poème, loin de s'accomplir, s'est comme déréalisé. [...] C'est alors que dans cette espèce de no man's land, dans cette perfection d'inexistence, j'ai entendu le chant de l'indicible : un presque rien qui, justement, n'est pas rien » (239).

À cette épreuve du presque rien succéderont les trois recueils les plus apaisés de Brault, soit *Poèmes des quatre côtés*, *Trois fois passera* et le quasi bucolique *Moments fragiles*, où la négativité ne donne plus place au cri ou aux larmoiements, mais s'intègre aux sinuosités du discours esthétique. Il y a là un effet de noirceur souriante, à rapprocher notamment de ce que Georges Bataille exprime dans la première séquence de la suite *L'archangélique* :

PRÉCARITÉS DE BRAULT

je suis le père
et le tombeau
du ciel

l'excès de ténèbres
est l'éclat de l'étoile
le froid de la tombe est un dé

la mort joua le dé
et le fond des cieux jubile
de la nuit qui tombe en moi
(Bataille, 1971 : 78).

Héautontimorouménos fertile, désormais père et fils, le sujet lyrique est toujours traversé par une duplicité qui l'entraîne à parler encore de l'avant, et son abandon à la génération se double d'une préparation renouvelée à la mort. Car le vide produit en lui par le don combiné de la vie et des mots est un espace où la faucheuse universelle se logera naturellement, invitée qu'elle fut par la prise de conscience effectuée.

D'*Il n'y a plus de chemin* à *Au bras des ombres*, les poèmes et les proses affineront surtout cette relation à l'absence en diversifiant les pôles de cette dernière, et en recommençant l'inventaire des disparus pour mieux avancer avec eux dans la dérobade du sol.

UNE POÉSIE QUI DEMANDE À ÊTRE DÉTESTÉE

Cette œuvre a beau se détester avec brio, elle n'en demeure pas moins l'une des plus adulées et étudiées parmi celles de nos poètes et essayistes encore vivants. J'imagine que cela doit produire quelque inconfort occasionnel chez l'auteur, dont l'échec ironique vise en grande partie à rompre avec le cycle de suicides culturels et de masochisme spirituel dont l'histoire du Québec est parsemée.

« Il est des moments où une énergique psychanalyse fait grand bien à la mémoire des peuples autant qu'à celle des individus. À la condition qu'elle n'aboutisse pas à un constat généra-

lisé de l'échec cultivé avec masochisme », nous a prévenu Fernand Dumont dans son ouvrage *Raisons communes* (1995 : 104), et il semble qu'une infatigable herméneutique soit essentielle pour ne pas fausser l'héritage de nos plus grandes psychanalyses littéraires, que ce soient celles d'Hubert Aquin, de Claude Gauvreau, de Marie-Claire Blais ou de Jacques Brault.

Concernant ce dernier, je crois qu'il faut se permettre de détester son œuvre pour demeurer fidèle à son mouvement. Puisqu'en elle la poésie s'élève en s'abaissant, il faut abaisser l'élévation coupable qui est la sienne afin d'accéder nous aussi à la transfiguration des contraires. Aduler trop pleinement ce constat d'échec, ce serait se séparer hermétiquement de la réussite paradoxale à laquelle il incite, et confondre le messager avec le mécanisme alchimique qu'il convoie.

Car malgré lui, ou avec sa complicité secrète, Brault est probablement devenu cet élément du paysage qu'il redoutait : « Il paraît que lorsqu'on avance, l'horizon recule. [...] Je n'aimerais pas me terminer en horizon. Finir chien couché. En arrière, les traces à mesure s'effacent. C'est fait exprès. Aller encore, mais où donc ? Je devine qu'après il y a du rien ; et encore du rien. Je reste » (Brault, 2000 : 358). Ces courtes phrases manifestent bien la difficulté du legs qu'entraîne cette démarche littéraire. Père et tombeau à la fois tel l'horizon autrefois contemplé, bourreau de soi-même, *Brault comme un autre*, comment envisager la filiation à partir d'un effacement, comment *léguer* l'appropriation du non-être, sinon par un *non-legs* ?

Ce scandale du don vide et de la transaction interrompue apparaît de plus en plus clairement depuis 1997, moment où, après le bilan poétique et la brillante clause d'*Au bras des ombres*, Jacques Brault disparaît virtuellement. Le seul ouvrage subséquent, *Transfiguration*, est écrit en collaboration avec Edward D. Blodgett à travers la forme du renga, laquelle mise justement sur l'anonymat d'une troisième voix n'appartenant à aucun des deux partenaires scripturaux. Le poète se serait-il donc acheminé vers la position du compositeur Sibelius, décrit dans *Il n'y a plus de chemin* comme atteint d'un mutisme artistique

d'une trentaine d'années à la fin de sa vie ? En omettant tout pronostic à l'égard du nouveau recueil annoncé récemment (*L'artisan*), j'aimerais maintenant revenir sur la section finale d'*Au bras des ombres* et la façon dont celle-ci me semblait achever un édifice cohérent.

DÉLOCALISATIONS

Cinquième et dernière section du recueil, « Utopiques » se distingue d'abord des quatre premiers moments par sa forme. Il s'agit d'une série de courtes proses reliées par des incipit semblables, sorte de vaste anaphore « horizontale », c'est-à-dire une répétition lexicale située non pas au début de vers successifs, mais, de page en page, au début de chaque poème. Tous commencent, en effet, par l'adverbe de lieu où, lequel subit une fluctuation de sens qu'il convient d'observer attentivement⁴. Dès le premier incipit, « Où et comment t'arracher du mourir » (1997 : 55), la résonance de l'adverbe s'éloigne d'une signification clairement spatiale. Le lieu qu'il désigne, conformément au titre de la section (« Utopiques »), est davantage une possibilité, voire un postulat de l'esprit, ce qui brouille dès lors la frontière entre l'espace et le temps, le réel et le virtuel. L'utopie, lieu sans lieu où la subjectivité se redéfinit comme projet, vient à correspondre à l'événement du poème, espace-temps ambigu dont l'équivocité le fait glisser hors de tout lieu et de tout moment malgré sa matérialité. Quant à « l'arrachement » du mourir, cette formule s'inscrit dans la lignée du titre général (*Au bras des ombres*) et de sa préfiguration par les œuvres précédentes.

Dans ce poème comme dans les suivants, l'emploi du mot où en tête d'une phrase ne constituant pas une question directe est inhabituel, surtout en l'absence de la locution où que, qui exprime souvent un état. On peut penser à la formule codée qui

4. Admettant la thèse d'une cinquième section qui soit une ouverture finale, cette anaphore constituée d'un phonème ouvert (où) contribuerait à exprimer cette dimension sur le plan sonore.

consiste, au début d'un chapitre de récit, à résumer l'action ou à introduire la péripétie : « Où le héros fait ceci... », « Où un événement soudain vient bouleverser... », « Où l'on apprend que... », etc., ce qui n'est qu'un des vecteurs de la fine exploitation par Brault des propriétés grammaticales de l'adverbe. Propre à exprimer non seulement le lieu, mais aussi la situation ou le temps, *où* peut également signifier le but : « là où je veux en venir », « où la vie nous mène », etc., ce que les textes de la section explorent en glissant entre ces modalités, comme on peut le constater en alignant les douze autres incipit :

- (poème 2) « Où tu marches monotone parmi les épis de foin sec »
- (poème 3) « Où comme l'autre [...] tu irais dormir crucifié à une sorte d'enfance »
- (poème 4) « Où fragment d'un cauchemar tu te pulses sentier qui a du chiendent [...] »
- (poème 5) « Où tu songeais comme en un pays maternant »
- (poème 6) « Où l'on t'accueille avec force mouillures des yeux »
- (poème 7) « Où le mal du pays longue plaie métal t'enserre »
- (poème 8) « Où quelque chose au lent cours des choses [...] s'étonne et te desserre les dents »
- (poème 9) « Où la douleur de durer ne t'abêtit pas »
- (poème 10) « Où l'âme de la pensée perdue d'éloignement garde sa naïveté »
- (poème 11) « Où le ruisseau social tourne autour d'un pieu »
- (poème 12) « Où tu t'assois enfin sur un replat de colline »
- (poème 13) « Où l'approche de la mort qui nous refait enfants t'ensommeille ».

Parmi les treize incipit, seuls ceux des poèmes 2, 3, 6 et 12 ont un sens d'emblée spatial. Dans la grande majorité des cas, c'est plutôt un événement ou une situation qui est désigné. Or, en plus de faire écho à nombre d'éléments précédents du recueil, cette section ne propose pas tant un événement qu'un vacillement *entre* les événements, dans un alliage ambigu de désir et de doute. Tout comme dans les sections précédentes, mais de façon accentuée, on ressent la prégnance du sentiment de distance, avancée discursive où l'impossibilité de dire jouxte la nécessité de le faire. Se révélant lui aussi une ombre de ces ombres qui l'ont suscité et accompagné, le livre nous confine en bout de course à la situation initiale de *L'innommable* de Samuel Beckett, avec la même imprécision spatio-temporelle (voir l'utilisation variée de l'adverbe *où*) et le même élan – à la fois jouissif et contrarié – vers la parole :

Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. Se peut-il qu'un jour, premier pas va, j'y sois simplement resté, où, au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin (Beckett : 1972 : 5)⁵.

Constituant la seule section en prose véritable du recueil, « Utopiques » n'est toutefois dotée d'aucune ponctuation hormis les majuscules initiales. Ce dernier aspect est contrebalancé par la présence d'espacements à certains endroits des textes et qui ont l'effet de contribuer au rythme de la lecture. Ce qui est frappant est la narrativité très accrue qu'on perçoit dans cette succession de treize poèmes, laquelle devient une sorte de micro-récit, un parcours où le recueil entier peut accéder à un sens plus circonscrit.

5. L'expression « Il n'y a plus de chemin » fut d'ailleurs empruntée par Brault à Beckett pour titrer un de ses recueils précédents.

Le parcours narratif « proposé » – lequel demeure enfoui dans la densité de la vision poétique et demande un net secours de l'interprétation pour apparaître – met en jeu un locuteur dont la promenade en treize stations lui permet d'accomplir ou d'accueillir une transformation intérieure. Voici une tentative de résumer brièvement chacune des treize étapes de cette opération visiblement libérante :

- 1- Le poète exprime le désir de se libérer de la mélancolie en s'adressant à son corps et en lui demandant d'écraser « ces larmes obèses ».
- 2- Promenade de la campagne vers la ville alors que le jour tombe. Cette nuit appartient au poète. Il exprime sa « honte de survivre aux rêves qui n'ont pas de patrie ».
- 3- Souvenir du père, qu'il se voit, à regret, imiter par son attitude.
- 4- Déambulation dans la ville, à laquelle se mêle le souvenir d'une ruelle d'autrefois. Il compare les secrets qu'offrait cette ruelle avec les « rêves » sans mystère de la rue. Le « temps apatride » apparaît comme un idéal.
- 5- Il songe à la mélancolie et la bénit.
- 6- Méprise le type d'accueil qu'il trouve dans la vie urbaine (peut-être celui des affiches publicitaires : « on t'accueille avec force mouillures des yeux des lèvres les bras grands ouverts [...] mais les bras ne se referment pas »). Un constat : il ne lui reste qu'à s'enfanter lui-même.
- 7- Le mal du pays mue en une ivresse du temps.
- 8- Il vit une libération, « quelque chose entre la parole et le chant ». De nouveau apatride, il est « paysan d'aucun lieu », expression qui vient commenter le titre de la section. En se libérant de l'espace, il en vient à vivre volontairement le temps.
- 9- Surmontant la « douleur de durer » (expression qui évoque le « dur désir de durer » d'Éluard), il est « repaysé »,

non pas « en la terre », mais « selon plutôt la beauté ». Bonheur de l'utopie.

10- Retour de l'innocence et de l'étonnement.

11- Il se détache d'un contexte social névrosé. Observant son corps, il voit sa présence comme « envers d'un espace infigurable ».

12- Retour à la campagne ; attente ; soulagement : « la douleur nomade t'abandonne ».

13- Engourdissement serein, progressif effacement de la mémoire.

En situant bien cette promenade dans le cadre du recueil et de l'œuvre, on peut y voir la fusion des différents aspects mis de l'avant précédemment. D'une part, un sentiment du néant issu de la mémoire, d'autre part, une légèreté issue du contact avec la nature. Ici, c'est la libération du pays possible tout comme du souvenir du « temps apatride » de l'enfance, ce qui permet un retour à l'innocence première, sorte de résurrection qui coïncide toutefois avec l'imminence de la dissolution corporelle. Le vagabond d'*Il n'y a plus de chemin* délaisserait donc le remords qui accompagnait son pessimisme par rapport à l'existence, abandonnant les ombres au bras desquelles il cheminait tout en devenant lui-même l'ombre infigurable de celui qu'il fut, faisant ses adieux à cette « vieille peau de papier » (derniers mots du livre). La parole a-topique du vieux professeur d'*Agonie*, « Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays » (1993 : 77), devient peut-être positive dans cette utopie ombragée. Plutôt qu'une expression de nihilisme, on pourra voir dans ce dénouement une réconciliation avec le réel, de même qu'un certain apaisement devant l'*unité* prochaine promise par la mort, terme de la dualité et des contradictions, ce caractère paisible de la relation avec les ombres étant cependant déjà visible bien avant ce recueil, notamment dans *Trois fois passera* : « Je vous aime, morts-vivants. Je vous aime de plus loin que mon enfance ; je vous retrace, citadins aux champs d'insouciance » (1981 : 18).

Lucie Bourassa remarque une chose semblable dans *Il n'y a plus de chemin*, où « le “rien”, l’“espace vide”, le “nulle part” sont revalorisés [et où] le non-sens, qui était au début le motif de l’arrêt, devient ici celui de la remise en route [...] » (2003 : 78).

Alors que la plupart des livres de l’auteur et surtout celui-ci furent marqués par les jeux de contrastes et travaillés par la dissymétrie, il semble bien que le « recueil » véritable soit à l’horizon : « Et si c’était cela la mort, tous les instants enfin réunis » (Gabrielle Roy dans Malenfant, 2000 : 7).

Ce bref saut dans la section finale d’*Au bras des ombres* a montré comment le dédoublement mélancolique est lié chez Brault autant à la problématique de l’unité du recueil qu’à celle du lien intersubjectif, sorte de recueil social. Solidarités incertaines, le recueil autant que la famille ou la communauté trouvent leur ciment dans l’absent et dans la possibilité de disparaître, seuls dénominateurs communs qui puissent durer, fournir un sol aux autres partages. Il y a bien sûr là quelque chose de choquant. Comme le disait Pierre Nepveu à propos des *Œuvres créatrices complètes* de Claude Gauvreau, « [c]e texte ne nous aime pas » (1977 : 17), ou du moins, il n’aime pas ce qui en nous veut s’arrêter au livre, le transformer en miroir narcissique pour une identité qui en ferait alors la métaphore de sa propre unité, de sa solidité et de sa pérennité. Au prix d’un risque de morbidité et d’un écho catholique, cette dynamique mélancolique inscrit non seulement le dédoublement à travers ses audaces formelles, mais aussi dans une pratique de l’altérité subjective qui n’épargne ni l’œuvre ni une figure de l’auteur que le lecteur croirait en vain pouvoir détenir grâce à quelque reliure temporaire. Ce qu’il détient, qui le libère du *tenir* d’inspiration technologique, c’est cette difficile saisie – saisie active autant que passive – de la perte, reduplication orphique que Brault nous lègue sans pouvoir en être responsable :

La possession s’achève, ou même se réalise dans la perte : ainsi Pétrarque de noter que Laure morte est plus clémente avec lui, et Nerval, qu’Aurélia lui appartient

PRÉCARITÉS DE BRAULT

*beaucoup plus dans sa mort que dans sa vie. [...]
Orphée, l'homme à la lyre, celui dont le chant tire du
deuil ses magiques pouvoirs, puisqu'il perdit son
Euridyce deux fois, n'est-il pas l'exemplum du poète
lyrique ? (Broda, 1997 : 65).*

BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, Georges (1971), *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1961), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BECKETT, Samuel (1972), *L'innommable*, Paris, 10/18.
- BOURASSA, Lucie (2003), « Poésie, narration et sens de la vie. À propos d'*Il n'y a plus de chemin*, de Jacques Brault », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, p. 71-88.
- BRAULT, Jacques ([1975] 1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (1981), *Trois fois passera*, Montréal, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1993), *Agonie*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- BRAULT, Jacques (1997), *Au bras des ombres*, Montréal, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (2000), *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît.
- BRODA, Martine (1997), *L'amour du nom*, Paris, José Corti.
- BURTON, Robert (2000), *Anatomie de la mélancolie*, Paris, José Corti.
- DUMONT, Fernand (1995), *Raisons communes*, Montréal, Boréal.
- HAECK, Philippe (1984), *La table d'écriture : poétique et modernité*, Montréal, VLB.
- MALENFANT, Paul Chanel (2000), *Des ombres portées*, Montréal, Éditions du Noroît.
- MOREAU, Marcel (2005), *Le chant des paroxysmes*, suivi de *La Nukai*, Montréal, VLB éditeur.
- NEPVEU, Pierre (1977), « Notes provisoires sur les *Œuvres créatrices complètes* », *Lettres québécoises*, n° 7 (août-septembre), p. 17.
- PASCAL, Blaise (1963), *Pensées*, Paris, Le Seuil.

III.

BALISES

MURMURER, GRIFFONNER

Robert Melançon

Un poème de Jacques Brault se reconnaît immédiatement à un ton un peu étouffé, fait de pudeur et de réserve, à un refus – un peu insistant parfois – de l’oraculaire, de l’emphatique, de l’ostensiblement énigmatique. Ce poème accueille son lecteur sans trop se donner les airs de la poésie. Je ne dis pas qu’il est simple, mais son abord l’est. S’il me fallait risquer un mot pour le définir, ce serait celui de murmure, en m’autorisant du titre de la première section de *Moments fragiles*, « Murmures en novembre » ; si je ne me trompe, un tel titre répète « murmure » en se datant du mois le plus assourdi de l’année, entre la splendeur de l’automne et l’austérité des premières neiges. Un poème de Brault ne se déclame pas ; il se dit à voix basse, au bord du silence. Il naît du silence et il y retourne aussitôt, coupant court, avec une façon à la fois résolue et discrète de tordre le cou à l’éloquence.

Ces observations ne s’appliquent toutefois pas au premier recueil, *Mémoire*, dans lequel se développaient, sur plusieurs pages – ce n’est pas là une observation triviale : la poésie est affaire de rythme –, d’amples laisses lyriques d’une orchestration calculée. Le prière d’insérer de l’édition parue chez Grasset en 1968 évoquait « l’ampleur incantatoire des grands lyriques, chez qui force et élégie, vigueur et musique, souffle et séduction, s’allient en une remarquable coulée ». On n’emploierait plus ces

mots à propos des recueils suivants, de *La poésie ce matin* à *L'artisan* : le vers, de huit à quinze syllabes – le plus souvent de cinq à onze dans les derniers – s'y substitue au verset, et le poème, parfois réduit à trois ou quatre vers, ne déborde plus le cadre d'une page. Un changement de rythme aussi net et définitif porte à conséquence : si la poésie naît bien d'une musique verbale, ce passage de la continuité à la fragmentation doit porter un sens.

Mais je souhaiterais d'abord marquer la continuité un peu secrète entre ce premier recueil et les suivants. Dans *Mémoire*, « l'ampleur incantatoire », la « force », le « souffle », la « coulée » de « Visitation » ou de « Louange » – et c'étaient là des qualités non négligeables, qui entraînaient un rapport particulier, je dirais, plus précisément, marqué d'une certaine noblesse née d'un sentiment de responsabilité – n'aboutissaient nullement à l'éloquence publique d'un Miron, tant le poème, quelle que fût par ailleurs sa dimension, semblait se nouer autour de moments très fugitifs – perceptions, images, émotions – qui formeront le tout des poèmes ultérieurs. Ceci, par exemple :

Le matin va venir il va venir comme la tiédeur soudaine
[d'avril et son parfum
de lait bouilli.

Détaché de « Suite fraternelle », ce verset prendrait place sans difficulté comme un poème autonome dans les recueils des années suivantes. À une telle image, à la fois inattendue, évidente et mystérieusement nécessaire, on reconnaît aujourd'hui la poésie de Brault. En voici quelques autres :

La boue de novembre hésite au bord des rues
L'aube est venue elle aussi humectée de doute
J'écoute la pluie s'endormir dans la neige
La rue après la pluie est ralentie.

Je les ai trouvées dans *La poésie ce matin*, *L'en dessous l'admirable*, *Moments fragiles* et *L'artisan*. De 1971 à ce printemps 2006, un ton, une voix ont perduré. De tels moments lyriques – « moments fragiles », dira le titre d'un recueil ultérieur – interrompaient tout à coup la continuité du chant ou de l'éloquence dans *Mémoire*. Quelque chose de familier, proche, immédiat, suspendait le discours ou le récit qui organisait alors le poème. Je replace le verset que j'ai cité tout à l'heure dans la strophe de « Suite fraternelle » où il se posait :

Paix sur mon pays recommencé dans nos nuits bruisantes d'enfants
Le matin va venir il va venir comme la tiédeur soudaine d'avril et son
[parfum

de lait bouilli

Il fait lumière dans ta mort Gilles il fait lumière dans ma fraternelle
souvenance

La mort n'est qu'une petite fille à soulever de terre je la porte dans mes
bras

comme le pays nous porte Gilles.

Dans les deux premiers recueils – du point de vue que j'adopte maintenant, il faut rattacher *La poésie ce matin* à *Mémoire* –, à ces moments qui me semblent définir la voix singulière de la poésie de Brault s'ajoutaient des marques poétiques plus ou moins convenues – un vocabulaire un peu recherché, des apostrophes, des anaphores, des refrains, une certaine emphase –, par lesquelles un jeune poète cherchait à se rassurer sur sa place dans le monde de la poésie tel qu'il le percevait. S'ajoutait surtout un discours collectif qui était la voix même de l'époque à laquelle ces livres ont été écrits et publiés, les années 1960, le début des années 1970. Qu'on se rappelle des recueils contemporains, *Arbres* et *Pour les âmes* de Paul-Marie Lapointe, *Terre Québec* et *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland, qui entretiennent une relation analogue avec l'œuvre subséquente de leur auteur. Si la poésie québécoise de ces années-là occupait tant de place dans l'espace public, c'était parce qu'un discours public

l'avait investie. À la poésie de Brault se superposaient alors des éléments qui ne lui appartenaient pas en propre, apportés par le grand discours qui traversait toute la poésie québécoise.

Je ne souhaite pas laisser entendre que ce discours était étranger à Jacques Brault : la personne d'un homme est aussi composée de ce qui définit son temps. Je voudrais encore moins suggérer qu'il n'était pas sincère : je dirais tout au contraire que cette éloquence formait sans doute la part la plus sincère de ces livres tant on n'est jamais plus sincère que lorsqu'on adhère ou veut adhérer à un grand élan collectif : cela s'appelle la foi. On ne s'exprime jamais avec autant de conviction que lorsqu'on reprend, sans toujours s'en apercevoir, les lieux communs que tout le monde répète autour de soi ; sa propre pensée, on la trouve en tâtonnant, dans l'incertitude. La singularité personnelle, qui doit frayer sa voie contre ce qu'on imagine être soi, s'avère beaucoup plus difficile que l'adhésion à quoi que ce soit, au point que la plupart, sans doute, n'y atteignent jamais, passant, toujours avec le même enthousiasme, d'une sincérité d'emprunt à une autre. La voix singulière qui est lentement devenue le tout de la poésie de Brault se trouvait bien dans ses deux premiers livres, mais elle y composait avec un discours qui lui restait un peu extérieur même si, par une erreur de perspective sans doute inévitable, on l'a pris d'abord – et peut-être Jacques Brault lui-même – pour sa qualité propre.

Je durcis sans doute une opposition qui appellerait des précisions et des nuances, mais elle permet de comprendre, me semble-t-il, une coupure qui passe, si on tient à la dater, entre *La poésie ce matin*, en 1971, et *L'en-dessous l'admirable*, en 1975. Entre ces dates, la poésie de Jacques Brault s'est, je n'ose tout à fait reprendre le mot de Ponge, « désaffublée », disons plutôt recentrée, rapprochée d'elle-même.

Son centre, si je me risquais à le nommer, ce serait un lieu, qui ne se réduit pas à un décor, « parmi les eaux de l'hiver finissant » où, dit Brault, « j'ai ma vie là posée dans un coin ». Son poème, tel que nous l'avons lu depuis vingt-cinq ou trente ans, se murmure au bord ou au bout du chemin, dans une rue « où

ne me suit que l'écho de mes pas ». (Nous ne sommes pas très loin, je le note au passage, d'« Accompagnement », à la fin de *Regards et jeux dans l'espace* ; il se pourrait bien que le travail d'édition des *Œuvres* de Saint-Denys Garneau, auquel Brault s'est consacré parallèlement au cours de ces années-là, ait joué un rôle déterminant dans la découverte de sa voix personnelle). Si cette rue « débouche soudain sur un autre monde », ce n'est pas sur ce que la poésie québécoise des années 1960, y compris *Mémoire*, appelait « le pays » – qui désignait bien plus et autre chose qu'un projet politique, même si ce projet entraînait dans sa composition : une sorte de parousie laïque, que le *Refus global* avait appelé « magie », « mystère objectif » –, ni sur l'utopie ou le Grand Soir, ni sur ce qu'Yves Bonnefoy appelle « vrai lieu ». L'autre monde de la poésie de Brault, c'est le même monde, transfiguré, dévoilé plutôt du seul fait qu'il est reconnu. Je l'appellerais « le lieu commun » si une telle expression n'emportait tant d'équivoques. D'un mot qu'on rencontre sous une forme ou une autre dans tous ses recueils et qui n'entraîne peut-être pas moins d'équivoques, je dirai que c'est le quotidien dans ce qu'il a de moins extraordinaire, de moins hors de l'ordinaire, mais devenu autre tout aussi bien du fait qu'il est nommé dans sa douce et terrible banalité. Ainsi, dans *Poèmes des quatre côtés* :

Ce serait à la fin
 d'un mauvais hiver
 le sel de neige tournant au noir
 quelques moineaux piaillant
 dans les ruines
 d'un château d'eau dynamité

 te voici au bout de la rue
 ombre venue voir une ombre
 ton dernier soir
 qui tombe
 ici.

La poésie de Jacques Brault traduit une immense solitude dont, en 1990, *Il n'y a plus de chemin* laissait tomber l'aveu :

*Je m'étais promis, quand ça arriverait, de me taire.
Voilà, c'est / arrivé ; je ne me tais pas. Personne,
pourtant, aux alentours.*

Ce n'est pas la solitude superbe de celui qui se met à part du commun des hommes : un sentiment d'abandon plutôt, une mélancolie ou une acédie qui semble sans rémission. Sa violence exclut, je crois, qu'on n'y lise que l'expression d'une détresse personnelle. La tristesse de cette poésie – « à mes pieds s'endort / comme un chien ma tristesse » – a bien une tonalité intime, mais elle prend une portée que je qualifierais de philosophique faute d'un meilleur mot ; elle naît, dit un poème de *Moments fragiles*, d'un « mal de vivre » fondamental. Cette solitude n'exclut nullement la fraternité, qui se manifeste en particulier dans le désir de communiquer. La poésie de Jacques Brault dit qu'elle est seule, mais elle le dit à quelqu'un, à chaque lecteur un à un, et elle le dit avec les mots de la langue commune, de la rue et de la semaine.

Ceux qui connaissent Jacques Brault savent qu'il prétend ne pas écrire : « je griffonne », lâche-t-il si on l'interroge avec un peu d'insistance, et lorsqu'on l'entend concéder cette modeste activité, on comprend qu'un nouveau livre achève de prendre forme. Tant de réserve face à l'écriture naît d'une pudeur bien rare à une époque où tout auteur d'une plaquette ou d'un minuscule premier roman ne se fait pas prier pour accorder des entretiens sur son œuvre. Mais il faut aussi prendre au mot cette réponse laconique à tout questionneur sur son travail : ses livres se forment insensiblement, distraitements, dans des cahiers d'écolier, sur des bouts de papier, au cours d'interminables rêveries. À la fin, lorsque des notes se sont accumulées, interviennent, je cite, « les ciseaux et la colle ». Je n'ai pu en apprendre plus au cours de nos conversations, parce que Brault ne souhaite pas

s'expliquer plus en détail, c'est entendu, mais aussi parce qu'il travaille sans doute vraiment de cette façon. À vrai dire, je viens d'employer mal à propos le verbe « travailler ». Jacques Brault ne « travaille » pas : il a écrit ou il va écrire, mais il n'écrit pas ; il assemble, corrige, retouche, découpe et colle.

Ses poèmes doivent prendre forme sans préméditation, comme si trop d'attention ou d'application allait laisser échapper l'essentiel, cette énigme à laquelle on n'atteint, par intermit- tences, que grâce à une distraction pensive. Entendons-nous bien : l'œuvre de Brault, sous les dehors de la simplicité, sous le masque de l'improvisation, naît d'un travail sans fin. Précisé- ment, ce travail est sans fin, c'est-à-dire qu'il occupe toutes ses heures et pas seulement celles qu'il passe à sa table. L'écriture de Brault se fait au-delà du travail, après que le travail ait été tout entier dépensé, lorsqu'il se métamorphose enfin en naturel et en spontanéité. D'où ces livres imprévisibles, dont aucun ne res- semble au précédent, qu'on s'efforcerait en vain d'imiter parce qu'ils ne s'imitent pas les uns les autres.

BIBLIOGRAPHIE

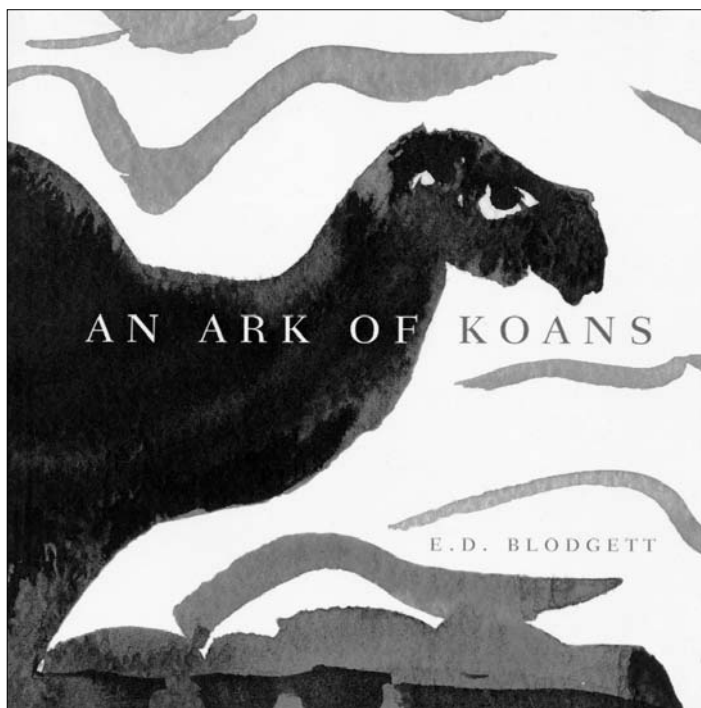
- BRAULT, Jacques (1968), *Mémoire*, Paris, Éditions Bernard Grasset.
- BRAULT, Jacques (1973), *La poésie ce matin*, Montréal, Éditions Parti pris.
- BRAULT, Jacques (1975), *L'en dessous l'admirable*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BRAULT, Jacques (1975), *Poèmes des quatre côtés*, Montréal, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1984), *Moments fragiles*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1990), *Il n'y a plus de chemin*, Montréal/Paris, Éditions du Noroît/Table rase.
- BRAULT, Jacques (2006), *L'artisan*, Montréal/Paris, Éditions du Noroît/Arfuyen.

L'ARTISTE EN BRAULT

François Hébert

Université de Montréal

Dans la lignée, pour ne prendre que des exemples québécois, d'un Albert Ferland, d'un Saint-Denys Garneau, d'un Claude Gauvreau, d'un Roland Giguère, l'artiste en Brault prolonge tant l'universitaire, le romancier, le dramaturge, l'essayiste que le poète, s'il ne les précède, les guide, les égare à l'occasion, les accompagne en tout cas. On peut passer par les travaux de la main pour en venir à l'écriture de Brault dans ce qu'elle a de plus profond, je parle de sa surface : son corps, sa peau de papier, le lisse ou le texturé, les nervures du filigrane. Les empreintes, digitales et digitalisées. Les humeurs, souvent noires comme l'encre de Chine, et l'humour, qui est à la hauteur, compense, avec des soupçons d'effronterie, d'espièglerie. À la fin, le caractère de Brault, ce sera ses caractères, les si précieuses minuscules de préférence. La lettre est bien noire, bavarde et cafardeuse, mais il y a les embellies dans les blancs du poème où le silence règne, avec la paix. On peut partir des poèmes pour mieux voir les dessins, ou à l'inverse se servir des dessins pour mieux lire les poèmes.



On sera le dromadaire de la couverture du bestiaire poétique, *An Ark of Koans* (Blodgett, 2003), à l'œil étonné mais méfiant, clopinant immobile sur fond de dunes, de gauche à droite, parti de la quatrième de couverture, ayant franchi l'épine et regardant droit devant les pages à ouvrir, c'est son horizon et on s'y précipitera, on ouvrira le volume et on trouvera, avec les quatrains d'Edward D. Blodgett, toute une faune comme dans un livre d'enfant : libellules, grenouilles, lionnes, busards, requins, souris, toutes bêtes qui font sourire, comme si on n'était pas dans un livre, en vérité, mais dans l'arche de Noé, et les encre de Brault, sur quoi flottent les poèmes de Blodgett, nous distraient du désastre, du Déluge, nous sauvent du monde qui s'en va à vau-l'eau, en attendant l'Apocalypse.

« Si la gravure creuse la matière, c'est que la matière est creuse » (Brault, 1989 : 141). La joliesse de la formule de Brault ne doit pas nous leurrer sur le fond : la matière n'est pas seulement, comment dire, matériellement creuse, pleine de bulles comme le gruyère, mais elle est creuse au sens philosophique. Pour aller vite, on pourrait dire que sa substance est de l'air, autant dire du néant, du noir, du rien, de l'absence, sans doute parce que le temps l'emporte et qu'il ne reste jamais rien de rien. Le plein est du vide à venir, de même que le passé n'est rien. Ne comptent que les moments, jalons précaires, fragiles. Ainsi le vide est-il premier, comme a dû le dire Lao Tseu, dans les pensées duquel l'Oriental des Cantons de l'Est qu'est Brault n'est pas tout à fait désorienté. Étiemble soutient que le Tao, étymologiquement, c'est le chemin (1967 : 54). Assis sur un banc de parc et avec un projet de gravure en tête, Brault, dans *La poussière du chemin*, c'est-à-dire dans la poussière du Tao, réfléchit au fait que, mort, l'on ne sera pas plus absent du monde que l'espace à côté de soi, déjà là de son vivant, juste là, non moins accueillant qu'une tombe invisible, que ce lieu-là, banal pourtant, n'est vide. Vide de soi, sinon de son ombre, forme instable et parodie de la matière. Votre fantôme vous nargue, par son inexistence. Votre identité est menacée, vous n'êtes pas plus avancé dans la vie qu'un vagabond, qu'un clochard, qu'un égaré. Votre corps n'est rien, et que serait une âme sans le support et les défauts du corps ? L'être est un tel flottement, une telle incongruité, vapeur ou béance, grisaille. Il y a évidemment de quoi être triste. Comme une tourterelle. Étonnamment, Brault, pince-sans-rire, trouve à cet oiseau de l'humour, mais il ajoute qu'il est « insondable » (1989 : 147).

On trouve chez Brault un certain sens de l'humour, compatissant, humble, timide et bon enfant, assez narquois tout de même. On le dit mélancolique, mais il s'en défend assez, tout en ne s'en défendant pas tout à fait, dans une chronique d'allure anodine, au titre moqueur, « L'être et le béant », parodiant Jean-Paul Sartre ou Jean-Sol Partre comme disait l'autre. Notre béant dans la chronique en question, c'est Brault. Il s'y portraiture

d'emblée en songeur désabusé, plongé dans la contemplation de la célèbre gravure allégorique de Dürer de 1514, intitulée « La Mélancolie », où un ange, forcément déchu puisqu'il est déprimé, ou vice versa, rêve parmi un capharnaüm d'objets, sablier, immeuble, balance, gros bloc irrégulièrement taillé, boule, rabot, cloche, nombres affichés à un mur dans le désordre comme au 6-49, un animal, vache ou agneau, des clous, etc. L'ange n'est ni mâle ni femelle, on s'en doute, et un Cupidon désœuvré broie du noir avec lui, vers le centre de la gravure. Dans le coin supérieur gauche, il y a un soleil rayonnant et un arc-en-ciel que Brault compare, en l'opposant, au soleil noir de la mélancolie de Nerval. Du spleen, Brault se sortira en sortant, justement, se promener parmi le commun des mortels, et partira en quête d'un sapin de Noël magique pour une petite fille, qu'il dénichera d'ailleurs, comme dans un conte réaliste et merveilleux à la fois de Jacques Ferron.

Le tableau qu'en sa prose, tableau métaphorique s'entend, Brault peindra à la fin de la chronique, mérite d'être comparé à la gravure de Dürer, et m'a fait penser à des choses vues et rapportées par Nerval dans son *Voyage en Orient*. On entend une cloche dans la campagne vallonnée, de Saint-Armand peut-être, on est en avril et c'est le Vendredi saint. Le chemin du Tao et le chemin de croix ne s'excluent pas l'un l'autre. Brault, encore une fois, sort se promener, c'est sa messe buissonnière, et pense à sa mère morte comme ça lui arrive souvent, mais la tristesse est constellée de ce qu'il appelle des « surprises moqueuses » (« L'être et le béant », 1991 : 60). En voici l'inventaire, le tableau devrais-je dire, un paysage, à la fois objectif et subjectif :

Ici une roche argentée se cachait, encore frileuse, sous un bonnet de mousse ; là un ruisseau comme un gamin se faufilait sous les clôtures ; ailleurs une maison blanche se découpait sur fond bleu de ciel et jouait au nuage tandis qu'une corneille silencieuse au fin bout d'une épinette se proposait au soleil comme une énigme (60).

L'anthropomorphisme romantique frappe : la roche a froid et porte un chapeau, le ruisseau batifole, espiègle et sans souci des limites, et la maison se prend pour un autre, pour un nuage. Elle rêve de hauteur. Seule la corneille juchée sur l'épINETTE n'est pas récupérable, n'est pas humanisée, intrigue. Elle répond à Nerval et à son soleil noir, et à tous les auteurs croisés dans la chronique : Panofsky, Freud, Lacan, Molière, Charles d'Orléans, un vicaire hystérique, Orphée, Kierkegaard, d'autres. Elle est la petite tache noire dans le ciel, incongrue, qui s'oppose au soleil et à sa grande lumière. La mélancolie est remise à sa place, centrale et dominante certes, mais une toute petite place, sur la pointe de l'aiguille qu'est l'épINETTE. Elle est le point sur ce « i » végétal. Tout opaque et secrète qu'elle soit, elle veille comme un peu de nuit en plein jour, elle est de faction dans une « béance de lumière ». Et le deuil de la mère s'estompe comme une brume se dissiperait au soleil ou sur une estampe. La mélancolie est un aiguillon, un agacement fécond, une petite bête noire amicale, permettant le bonheur, en l'occurrence la rencontre d'une adolescente insouciante, courant sur le chemin, légère et bondissant telle une biche. L'apparition lui sourit, du moins le croit-il, permet la reprise et le retour à la vie, la rédemption sinon la résurrection symbolique de la mère, qualifiée par Brault d'« ouvrière de beauté », comme si c'était bien plutôt sa mère qui avait ouvert, ouvert à lui toute la beauté du monde, et que le fils en avait reçu l'indicible secret et se trouvait désormais tout entier engagé dans le travail du regard, de la reconnaissance et d'un certain non-agir, comme la corneille. Il n'y a plus rien à faire ni à dire, arrivé à ce point. Il faut aimer la corneille, un oiseau de bonheur ici. « Corneille, ma noire » (1994 : 131), croassait Miron en son avril à lui, plus porté sur l'action et la reproduction de l'espèce qu'aspirant à la paix de l'âme et à un certain renoncement. Balise et sibylle est la corneille de Brault, ange gardienne, mystère approché, lointaine intériorité. Les dessins de Brault surgissent, pour ainsi dire, dans le sillage de cet oiseau paradoxal, noir intensément, mais porté par de l'espoir.

Dans le pastel de la couverture d'*Au fond du jardin* (1996), l'avant-plan buissonnant et sombre s'ouvre pour laisser se former au centre un œil, par lequel on peut voir un vague verdoisement de batture ou de savane, et plus haut dans le dessin, ou plus loin dans le paysage si l'on préfère, du rose léger et légèrement bleuté. L'œuvre montre qu'il y a de l'aurore dans l'air. Or ce pourrait être la brunante également, les contraires ne s'opposant pas : l'heure y est heureusement indécise, flottante, vibre avec les arbrisseaux poussant ici et là tout croches, tremblotant comme des mains qui ne sauraient pas trop quoi saisir, vides et s'agitant dans le vide. Une certaine transparence s'observe dans la manière du dessinateur : la matière, comment dire, a été frottée, chauffée, à preuve la braise que l'on discerne dans le rougeoiement en bas à gauche. La substance des choses a été atomisée, est devenue poreuse. Et pour un peu, on pourrait penser que Brault a fait comme le Riopelle tardif et qu'il a peint ce fond de jardin à l'aérosol. La vue d'ensemble reste marquée par l'émiettement, rappelle un pointillisme à la Seurat. C'est picoté, comme becqueté. Peut-être est-ce dû à la résistance du papier, peut-être à l'émulsion due au contact du fixatif et des couleurs sèches ou de l'encre. Peu importe la technique, pourvu qu'il y ait l'ivresse, en l'occurrence le beau trouble de la vision. On a l'impression d'être presbyte ou myope, on voit plus ou moins bien ce qu'on voit. On a ici quelque chose comme des couleurs en braille pour malvoyants dans l'âme.

Y a-t-il beaucoup de couleurs dans les poèmes de Brault ? Il y a surtout le noir, bien entendu celui de l'encre, un poème est d'abord cela, une impression ou une coulée, mais il y a aussi et surtout le noir de la nuit et de l'en dessous qui mène à l'admirable. Plus encore, il y a le gris, celui des brumes réelles ou du désœuvrement de l'âme, qui est le clair-obscur d'un royaume de l'intermédiaire et des passages, des temps incertains, des tâtonnements, des flottements. Il s'agit d'ouvrir « la grisaille » (1975 : 28), dit Brault. Aussi bien ses dessins, à la mine ou à l'encre, et ses lavis, pastels, gouaches et aquarelles, sont-ils l'œuvre du

noir, l'œuvre au noir et contre le noir, pour le blanc, le blanc du cœur et du papier tout autant.



Couverture
d'*Il n'y a plus de chemin.*

De gondolantes silhouettes comiques dessinées par Brault, monstres ou caricatures à la manière d'un Michaux ou d'un Alechinsky, illustrent la réédition scolaire de *Mémoire* (1998), par exemple celle de la page 98, datée de 1973, qui fait penser, dans la veine d'un La Fontaine, à une souris grotesque, prétentieuse. D'autres dessins, non moins parlants, s'intitulent « Allons au bois », « Le chemin du bien », « Visite au fantôme ». De semblables entités ectoplasmiques jalonnent le récit d'*Il n'y a plus*

Il n'y a plus de chemin,
p. 39.



de chemin : un homme-éléphant, un samouraï triste, un paysage renversé, un homme cabré, étourdi et chancelant, et un qui s'est carrément écrasé à la fin, et qui se confond avec le chemin, ou ce qui en reste, dans la poussière. Poussière devenant écriture,



Il n'y a plus de chemin,
p.53.

dirait-on : hiéroglyphes, runes, arabisantes arabesques, grimoire ou barbeaux d'enfant. Est-ce si drôle ? L'ambiance n'est pas à la fête :

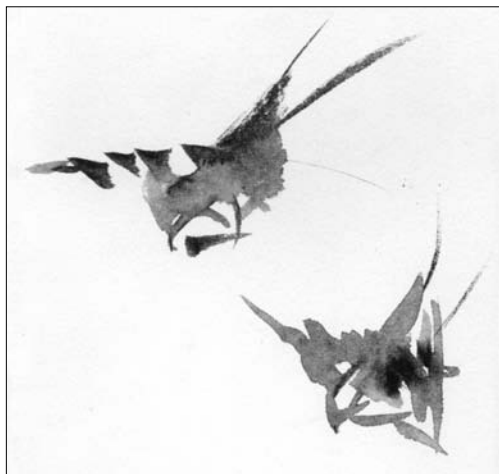
Tristesse de brunante
sur la route boueuse
empreinte d'hiver
un corbeau bleu
à la lisière du noir
débouche dans son cri
(1990 : 48).

En passant par du bleu et du noir, on est allé du brun du soir au rauque du cri du corbeau, qui exprime la tristesse, la débusque et en débouche, s'en libère ou agonise. La voix serait le terme du voyage, le dernier souffle, brise légère. Presque rien, bien peu. On trouve d'autres silhouettes de tels marcheurs, non moins allègres qu'étranges et anonymes, dans le monotype de Brault illustrant la couverture et la page 249 du dossier de *Voix et Images* (1987) consacré à son œuvre.

En couverture d'*Au petit matin*, poèmes écrits en alternance avec Robert Melançon, du noir et du blanc se côtoient, se menacent, s'échangent leurs pouvoirs, s'apprivoisent, restent sur leurs gardes, dialoguent comme le jour et la nuit. Le noir a l'air sale, est envahissant et pollueur, et le blanc se défend comme il peut derrière une sorte de quadrillage ou vitrail ou grillage de broche à foin. « Une chouette-philosophe / [...] fait le plein d'énigmes / pour distraire sa tristesse » (1993 : non paginé). Qui vient de dire ça ? Seize pages sont blanches en fin de volume, pour le lecteur-chouette qui voudrait répondre.

C'est peut-être bien une petite mésange qui est posée sur la couverture des *Moments fragiles* et qui préside tout discrètement aux pièces courtes que l'on va lire et qui seront comme soupirs « où grelotte un rire léger » (1984 : 99).

Deux oiseaux plus imposants, presque des avions de chasse, vous visent et viennent à vous à partir de la couverture de *Transfiguration* :



PRÉCARITÉS DE BRAULT

Des plumes par milliers
cherchent une issue
quelle pesanteur écrase la clarté
des cris flèchent le ciel
et la démente du monde
(Blodgett et Brault, 1998 : 33).

La créature ou caricature qui orne la couverture d'*Au bras des ombres*, pingouin skieur ou phénix sortant de son œuf de feu, renvoie en quelque sorte au Brault des ombres, dont elle serait la vision mi-figue mi-raisin, amusée, touchante et dérisoire, éphémère, effilochée. Ramène à l'utopique « pays maternant » (1997 : 59), à quelque ombre couveuse abritant dans le manteau de ses mots son « petit homme précaire » (« L'heure du laitier », 7). Mais pour le prémunir contre quoi ? En lisant les poèmes, on trouve déclinée diversement la réponse : contre « le soleil brisé » (10), contre « la buée du soir » (11), contre « les matins de survie » (12), contre « la douleur du temps » (13), etc.



Souvent le dessinateur fera un clin d'œil à l'écrivain, au lettré, au calligraphe, en traçant des idéogrammes à la manière orientale, par exemple pour la couverture de *Speaking Flowers* (Blodgett et Brault, 2000) où l'on voit le signe chinois désignant la fleur. Ou encore dans les illustrations d'*Ambre gris* (1985) de Michel Lemaire, hirsutes, hittites peut-être, en tout cas japonais, semble-t-il, en couverture, et plutôt arabes en page 29. Une sorte



d'hippocampe ébouriffé, en page 15, peut nous rappeler à l'ordre de ce que Brault appelle « l'humour insondable [qui] gît au cœur de la mélancolie » (« L'être et le béant », 1991 : 59), un peu celui du Jarry de l'*Almanach du Père Ubu*, ou d'un Apollinaire. André Malraux dessinait des animaux farfelus durant les séances du conseil des ministres. Aux réunions de l'université, je le tiens de source bien informée, Brault bayait aux corneilles.

Mais Brault n'est pas surtout ou seulement un tel galopin. Plutôt, il fait penser à quelque moine ou pèlerin oriental, mandarin et pauvre hère à la fois, et artiste, méditant des heures durant,

question de faire le vide. Cette méditation se décline diversement dans *Ce que disent les fleurs* (2000) : « arachnéenne chimère », « sourire taoïste », « psalmodie des jours noirs », chants « d'allégresse », « silence qui dort », « larmes brouillées », expiation, « âme éprise », « fleur d'ironie », « humour irrigant la mélancolie et vice versa », « endormissement de la douleur », « bon espoir » finalement.

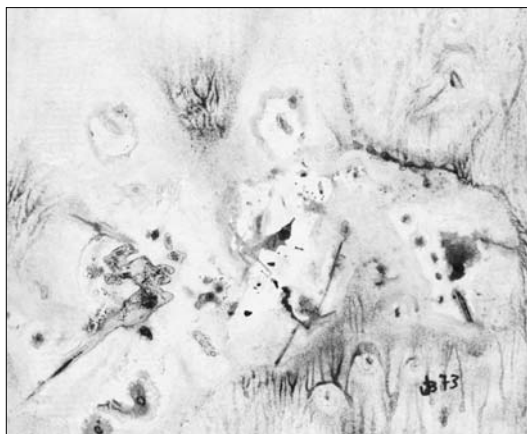
En rédigeant ces aperçus, je m'avise du nombre considérable d'oiseaux que l'on rencontre dans les poèmes. L'un d'eux me revient, et reste : c'est le « hibou des hivers » (Brault, 1975 : 28), appelé à descendre sur l'humanité, et peut-être cette périphrase désigne-t-elle le harfang des neiges, mais qu'importe. Cet oiseau est rare, et poétique, à cause du « h » initial, lettre bizarre, muette, haleine écrite, ni consonne ni voyelle : « esprit de silence », glose Brault. *Esprit* comme dans la Bible, souffle divin, ou comme en grec, doux ou rude, affaire d'accentuation. La voix, avec un « x », serait la voie, avec un « e ». En tout cas, les oiseaux de Brault ne sont pas ceux de Paul-Marie Lapointe, qui sortent du dictionnaire, ni ceux de l'ornithologue Pierre Morency. Ils sont métaphysiques : des signifiants volants, des signifiés mystérieux.

Dans le dernier des quinze dessins en couleur illustrant le recueil *Lac noir* (Hébert, 1990), que voit-on ? Ce pourrait être la vue aérienne d'un territoire cadastré, aux reliefs rocheux vers le bas, avec des herbages et une baie en haut à gauche, dont les arbres auraient l'air de petites boulettes noires et dont les lignes seraient des pistes pour l'atterrissage, diversement orientées pour profiter de tous les vents, concrets autant que ceux de l'esprit. Ou mieux, ou pire : nous serions en terre brûlée, en attendant que bouleaux et bleuets repoussent. Ou bien il y aurait eu coupe à blanc, et les traits montreraient les billots fauchés mais non récoltés. Ou alors c'est vu de tout près, au microscope, et l'on a devant soi la maladie avec ses taches, ses bactéries, ses métastases. Ou encore, nous avons là des bâtonnets jetés là pour la divination, des objets fractals, formant déjà des lettres ou presque, un A, un E, émergées du chaos. Ce pourrait être, en somme,

le brouillon du poète, avec graffitis et arabesques, en attendant l'inspiration et que les mots sortent de leur gangue. Ou ce pourrait être des traces d'écriture ou d'aquarelle telles que tamponnées par un buvard et à lire à l'envers comme on remonterait dans la mémoire. Citons Brault, parlant du peintre Gérard Tremblay : « Qui va là ? Qui parle et qui fait silence ? Personne. La feuille est un ciel inversé où les continents nuageux s'ouvrent et se ferment au regard » (« Lumière d'en dessous », 1989 : 140).

Parfois chez Brault, lignes et surfaces s'agencent en formes voulues, intentionnelles, ou venues, données et reçues, d'autres fois en configurations abstraites, mais généralement évocatrices de végétaux, de conifères, de roseaux, de branches aux bras grand ouverts ou entrelacées, ou bien évoquant des volatiles, moineaux perchés, formation d'outardes, quelque héron solitaire. En règle générale, les formes sont ambivalentes, ni simplement figuratives ni strictement abstraites, ont été surprises dans l'acte et au moment même de leur formation ou de leur dissolution.

Telle est la secrète touche et signature de Brault : dans le brassage des traits, des taches et des teintes, se joue une gestuelle en somme, personnelle et impersonnelle, voulue et dégingandée, errante et chercheuse, par exemple celle du renversant « fantôme émerveillé » (1975 : 28) des *Poèmes des quatre côtés*, translucide



et beau comme un ciel étoilé à l'envers, nocturne mais blanc : le papier, moucheté de petites étoiles noires, fait apparaître quelqu'un, regardez bien, alors qu'il n'y a personne. Ou alors ne serait-ce pas Emily Dickinson qui nous rend visite, dont Brault nous dit qu'« une blancheur fantômale est sa peau et son vêtement » (1989 : 132) ?

La démarche de Brault tient à la fois de celle de l'enlumineur, un lettré de toute évidence, et du bricoleur, de l'amateur, de l'artisan, du barbouilleur, du pauvre, du chercheur de trésors dans le désordre des couleurs et par les petites apocalypses du noir. On pourrait déceler, à la manière de Borduas, des « projections libérantes » chez lui et en faire un automatiste attardé, mais il vaut mieux voir en lui, bien plus attardé encore, un Wang Wei, peintre-poète chinois de l'ère Tang, quand les couleurs *in*, avec l'or, nous apprend François Cheng (1991), étaient justement le vert jade et le bleu, et que les différents types de traits de pinceau avaient de si beaux noms, si bien ajustés à leurs formes, noms que les critiques d'aujourd'hui et théoriciens de l'art devraient reprendre, formes dont on trouverait aisément des avatars dans les dessins de Brault : « tête de rat », « queue de serpent », « clou arraché », « à la petite hache », « chanvre démêlé », etc.

Ne se pourrait-il pas que la disposition sur la page du poème de Brault, la première impression visuelle que le poème donne, l'empreinte de base, seuil du poème, ainsi que la dernière, l'ultime impression, brunante du poème, c'est-à-dire le souvenir qu'il laisse quand le sens et les images se sont effacés, ne se pourrait-il pas que la façon que Brault a de placer son noir sur la page, son humeur mélancolique mêlée d'encre et de fantaisie, avec les vers en escaliers et les bouts de phrases raboutés, les marges justifiées ou non, les locutions non ponctuées et séparées par des blancs, les italiques des *Moments fragiles* pour le vent dans les roseaux du temps qui passe, les espaces diversement aménagés pour l'œil, que tout cela lui vienne de sa pratique du dessin ? Mais Brault n'est pas du genre à verser dans le ludisme d'un Apollinaire avec ses calligrammes ou dans le lettrisme d'un Paul-Marie Lapointe. Dans son article « L'écriture subtile »,

Brault avoue qu'un texte le « touche dans la mesure où il a été touché » (1989 : 246). Par une main, s'entend. Affaire de tact, littéralement. L'émotion part de la sensation, vient du corps. Le contact matériel, de main à main, garantit l'authenticité des idées et des sentiments. Dans une telle esthétique du tactile, on voit avec ses doigts, on a dix yeux. On pense avec ses ongles. La poésie sera une série de griffures, ou de caresses. On donne sa langue à la matière, à la lumière, à un vent d'automne, aux chemins et à la poussière, on s'abandonne. On se livre à l'autre, qu'il s'agisse de son semblable, ami ou étranger, qu'il s'agisse du monde avec ses oiseaux, ses pierres, ses fleurs. Brault ne parlait-il pas un peu de lui-même quand il disait de Roland Giguère : « La vigueur et l'élégance de cette œuvre picturale-poétique ne trompent pas : l'œil, l'oreille, la main, le cœur, tout le corps, s'y brûlent – s'y métamorphosent » (1989 : 160). Le monotype fantasmagorique « Allons au bois », mentionné plus haut, pourrait être signé Giguère, voire Max Ernst. Les corps sont tout, mais les corps ne sont rien : les extrêmes se rejoignent dans cette double postulation paradoxale, partout présente chez Brault, et qui ramène inéluctablement à la mort et à la mélancolie.

« L'aquarelle invite à la confiance et à l'intimisme » (1989 : 147), assure-t-il. Il y a beaucoup de noir sur celle qui orne la couverture de l'ouvrage de Frédérique Bernier consacré aux essais de Brault. Paix et violence s'y affrontent. D'emblée le paysage est calme avec ses pentes douces et l'ocre léger des terres agricoles, serties dans les halos de bleu pâle et de blanc d'un ciel de petit jour, à peine voilé. On aperçoit vaguement les toits de trois maisons, comme enfoncées dans le sol, derrière une rangée d'arbres. Or ces arbres sont d'un noir étonnant, ressemblent à des déflagrations comme si le site avait été miné ou venait d'être bombardé. Plus surprenante encore, une grosse tache rappelle moins un massif de buissons qu'il n'évoque quelque animal néfaste, brontosaurus ou dragon, s'avançant vers le centre à des fins obscures. Rien de doux. Ou alors c'est du brûlé, et le papier aura bu l'encre et cultivé des veinules qui ont fleuri à toute vitesse en quelque jardin de givre noir.

Chassez la mélancolie, elle revient au galop. « Je vois la mort ainsi qu'un dessin défigure un visage », confie-t-il en 1999. « Telle l'écriture », ajoute-t-il (1999 : 132). Et je ne puis m'empêcher de revoir, dans ces lignes, les huit visages de 1977 (1987 : 186, 199, 221, 255, 265, 313, 338 et 347) qu'il a tirés du noir, et rendus au noir, ou mis au jour et en lumière, et même en relief on dirait, émouvants et intrigants, beaux comme des bombardements expérimentaux de particules, ou des peintures rupestres, ou des masques de théâtre japonais, ou des photographies ratées mais retouchées, ou la sueur de Jésus sur le linge de Véronique, ou la surface de la lune, ou les faces des gazés d'Auschwitz ou des irradiés de Nagasaki ou des ensevelis de Pompéi ou des noyés de Sumatra, ou de simples fantômes à effrayer ou faire rire les petits enfants, et dans tout cela, la recherche d'une lueur, lumière, éclaircie, blancheur. L'intimisme de Brault n'exclut pas, loin de là, la proximité de cœur avec la douleur du monde et les duretés de l'histoire.

Donc la mélancolie est là, toujours, comme la corneille de tout à l'heure, juchée sur son épinette. La tache, c'est elle, *cornancolie* ou *mélanterneille*, comme on voudra. Elle n'est pas seulement noire, elle incarne, elle est le noir, et en cela elle est l'encre et l'écriture, dynamiteuse et dynamitée. La mort tuant la mort. Dans l'aquarelle intitulée « Seuils et effacements », les arbres ne sont pas des arbres à proprement parler et qui seraient vus à contre-jour, mais des lettres prises en flagrant délit d'irruption dans le décor : dansant dans le paysage comme un rond de sorcières ou fulminant, imprécises, immenses, incongrues, révélées mais restant voilées, énigmatiques.

BIBLIOGRAPHIE

- (1987), *Voix et images*, « Jacques Brault », vol. XII, n° 2 (hiver), p. 181-264.
- BLODGETT, Edward D., et Jacques BRAULT (1998) *Transfiguration*, Saint-Hippolyte/Toronto, Éditions du Noroît/BuschekBooks.
- BLODGETT, Edward D. [et Jacques BRAULT] (2000), *Speaking Flowers*, Edmonton, Inkling Press.
- BLODGETT, Edward D. (2003), *An Ark of Koans*, Edmonton, University of Alberta Press.
- BRAULT, Jacques (1975), *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1984), *Moments fragiles*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal.
- BRAULT, Jacques (1990), *Il n'y a plus de chemin*, Montréal/Paris, Éditions du Noroît/Table rase.
- BRAULT, Jacques (1991), *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (1996), *Au fond du jardin*, Montréal, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1997), *Au bras des ombres*, Paris/Montréal, Arfuyen/Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1998), *Mémoire*, Montréal, CEC. (Coll. « Grands textes de la littérature québécoise ».)
- BRAULT, Jacques (1999), « Paragraphes », *Études françaises*, vol. XXXV, n°s 2-3, p. 131-133.
- BRAULT, Jacques (2000), *Ce que disent les fleurs*, tirage limité à 30 exemplaires, Montréal, Antipodes. (Repris dans *L'artisan*, Éditions du Noroît, 2006).
- BRAULT, Jacques, et Robert MELANÇON (1993), *Au petit matin*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.

PRÉCARITÉS DE BRAULT

CHENG, François (1991), *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil. (Coll. « Points ».)

ÉTIEMBLE (1967), « En relisant Lao-tseu », préface à Lao-tseu, *Tao tö king*, Paris, Gallimard, p. 9-54. (Coll. « Idées ».)

HÉBERT, François (1990), *Lac noir*, Québec, Beffroi.

LEMAIRE, Michel (1985), *Ambre gris*, poèmes accompagnés de cinq gouaches de Jacques Brault, Saint-Lambert, Éditions du Noroît. (Coll. « L'instant d'après ».)

MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.

UN « SERREMENT » BRISE

Mélanie Beauchemin

Université de Sherbrooke

Le sujet braultien se dit sous la forme d'une tension dynamique entre diverses manifestations du vivre et du mourir. Fragilisé par son tiraillement intérieur, celui-ci hésite à s'adonner librement à ses souvenirs. Les images de son enfance font resurgir la honte et la misère, de même que les êtres chers disparus. C'est pourtant à travers l'évocation du passé et l'expression d'une mélancolie native que le sujet transforme le mal-être en lucidité. À l'aube, le chemin parcouru laisse voir une espérance fragile. Car le matin appelle la naissance de l'enfant, les étreintes fusionnelles avec l'aimée, les « air[s] ancien[s] » (Brault, « Avec son regard... », 2000 : 261) sifflotés dans la rue. De *Mémoire* (1965) à *Au bras des ombres* (1997), nombreux sont les chemins qui sont pratiqués pour renaître. Qu'ils soient longs, tordus, « tout croches et empêtrés » (« Je parlais souvent... », 2000 : 362), ces chemins n'empêchent pas le sujet de chercher à atteindre, par-delà les obstacles, une meilleure connaissance de soi et de l'autre. Fils d'un « homme usiné » (« L'homme usiné », 37), le sujet est de la race des exploités, des sans-noms dépossédés de leur pays et de leur enfance. Les premières années de vie semblent lointaines. « [P]etit homme précaire et décliné » (Brault, « L'heure du laitier », 1997 : 7), vieux gamin déraciné de l'enfance, le sujet s'est isolé très tôt des autres. Si la traversée use le corps et les semelles sur des routes interminables, l'immobilité le

couvre de poussières et l'enlise sans fuite possible. Mieux vaut être affligé et errant qu'inerte. Car la marche appelle un contact avec les autres que ne peuvent offrir l'immobilité et le sommeil. L'errance permet l'exil dans un périple débouchant sur un autre monde peuplé de disparus et de rumeurs. Elle se vit parfois sur un simple bout ou coin de rue. Là où les voix interpellent un sujet blessé. En chemin vers l'ailleurs, celui-ci vise la reconstitution d'une identité précaire. Un tel horizon symbolise la fin d'une vie souffrante au profit d'une vie dénuée de honte. De fait, l'*outré-monde*¹ est invitant pour qui y voit une forme de salut. C'est le lieu vers lequel il est possible de tendre lorsque la désillusion se fait trop vive. Mais la mort n'est pas la seule issue envisageable. Les êtres rencontrés à chaque coin de rues et les étreintes de la femme ramènent le sujet à lui-même. De ces présences, seule l'aimée est une figure réelle qui lui permet de quitter la protection que constitue l'oubli. Son toucher, son souffle et son être invitent le sujet à s'ouvrir au monde, à recouvrer la plénitude d'avant la mélancolie et les tourments. Tendre vers l'aimée revient à s'approprier une lumière, une espérance et une existence qui « apparaît [...] suspendue à l'amour d'autrui » (Maulpoix, 1995 : 146). La figure féminine détourne pour un temps le sujet de l'*outré-monde*, sans pour autant en briser la fascination. Car cet ailleurs et ses silhouettes floues renvoient aux amis d'autrefois, implorés et regrettés. Ils colmatent un peu « la blessure de vivre et de voir » (Brault, « Les fondateurs », 2000 : 136). Ainsi, lorsqu'une « inconnue » se retrouve avilie par des mains étrangères dans *La poésie ce matin* (1971), de nouvelles figures du mourir se profilent. Si le vivre s'est manifesté dans les premiers recueils sous forme de vie à deux, malgré la désillusion et la solitude, il n'en reste pas moins que le mourir revient en force après *L'en dessous l'admirable* (1973). C'est alors qu'une folie se dit, que des chemins s'effacent, qu'une lucidité et un imaginaire s'installent.

1. Expression utilisée par Jacques Brault pour désigner la mort.

Chez Brault, l'agonie est errance et la lumière de l'aimée annonce « un monde qui commence à peine » (« Comme tant d'autres », 2000 : 38). Tour à tour interpellée, attendue et recherchée, la femme incarne la promesse d'une renaissance, d'une reconstitution identitaire. Jamais les mots « Je t'aime » n'ont été plus soulignés que dans *Mémoire* où les étreintes, les mains qui se rejoignent, par exemple, se font présentes. Car l'aimée permet à celui qui la touche de se réinventer. C'est d'ailleurs Madeleine que le sujet appelle par son prénom dans les derniers poèmes, délaissant les défunts et se réconciliant ainsi avec lui-même et son passé. Mais si elle paraît sûre d'elle au départ, cette figure féminine chancelle dès *La poésie ce matin*. Son corps pillé la rend inapte à toute forme de renaissance. Elle agonise alors sous les affronts et se replie dans une douleur jamais encore formulée. À coups d'outrages, l'aimée est privée de son éclat, n'est plus qu'un être fragile aux abords d'une fosse. Le sujet se voit de la sorte dépossédé d'une présence autre. Et c'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Jean-Michel Maulpoix, dans son article « La quatrième personne du singulier », selon laquelle le manque, voire l'impression du vide, qu'évoque le « je » lyrique, « s'effectue [presque à son insu, car,] si désireux soit-il, son propre corps lui manque » (1996 : 153). Il apparaît comme une figure enclose dans un ramassis de paroles, de métaphores, de lignes, d'êtres et de rimes qui le diffracte et le rend mélancolique. Un être qui hésite entre l'intériorisation et l'extériorisation de ses émotions, l'immobilité et la fuite. Maulpoix compare la multiplicité de son moi à une carte d'identité se métamorphosant « en atlas géographique [...], [véritable] carte d'une utopie personnelle où se multiplient des “je suis” qui ne sont en vérité que des “je serais bien” ». Le sujet « dit “tu”, car [il] a besoin du détour d'autrui pour se saisir ou pour localiser ces “autres” qu'[il] porte en [lui] » (153). La piètre condition de la femme est une perte pour le sujet. Et comme d'autres disparus avant elle, elle ne répond plus à l'appel désespéré qui lui est fait. Ainsi, l'aimée s'éloigne du sujet, du monde et d'elle-même. Appelée Madeleine dans *Mémoire*, elle reste sans nom à partir de

La poésie ce matin. Elle ne sera plus jamais enlacée par le sujet qui, loin d'elle, tremble de froid. La mort ternit l'image de l'aimée et se joue d'elle, assombrissant ses traits physiques ou moraux. Jusqu'alors différente de l'*outré-monde*, elle se fraie un chemin vers l'ailleurs, attirée désormais par la rue et le sommeil. La perte de cette femme, le reflet de sa propre fragilité, ouvre la voie à un désespoir qui fait douter le sujet. On dit que les désespérés ont une clairvoyance, une connaissance de la vie que les rêveurs n'ont pas. Le sujet a conscience du leurre inhérent au désir, de la trahison de l'espoir qui lui faisait miroiter la promesse d'une délivrance imminente. Il semble n'y avoir alors aucune limite à la noirceur étalée devant soi. Fermée à l'errance, la figure féminine est tourmentée par la pénombre qui use à la fois son visage et sa vie :

L'ombre est si basse
pauvre amour si basse
qu'elle rampe à ras de jour et ronge ta joue
côté nuit celle qui suinte sous terre et fait une pâte
d'os à peine poussière encore à la peine de vivre
(Brault, « L'ombre est basse... », 2000 : 225).

Sa déchéance lui fait manquer la présence du sujet. Fragile, elle a besoin de l'autre. La solitude la déchire, l'éloigne de l'image qu'elle projetait. La jeune épousée de *Mémoire*, figure privilégiée et égarée dans un monde terrible, n'est plus. Elle qui invitait à la béatitude semble dès lors ne plus pouvoir y parvenir. Immobile, loin de l'autre, elle est un « pauvre amour » (225) ravagé par la pénombre. Mais sa silhouette frêle ne longe plus les trottoirs d'*Il n'y a plus de chemin* et d'*Au bras des ombres*, ni n'inquiète le sujet par son silence et sa noirceur. Elle n'a pas sa place parmi les ombres. L'*outré-monde* ne l'a pas encore prise, ce qui est suffisant pour expliquer son absence sur un chemin prédestiné à s'ouvrir sur un coin de rue, un monde qui transcende toute forme de douleur.

UNE MÉLANCOLIE CONSIGNÉE
DANS UN CARNET GRIS

Le monde intérieur du protagoniste d'*Agonie* (1984) est composé de passions secrètes qui ne peuvent être communiquées au moyen de la parole. Seule l'écriture peut allier le silence à une révélation. Sur papier, elle « séquestre » l'inspiration et l'esprit, matérialisant une parole désireuse de se faire entendre. Les mots écrits ne brisent pas le silence. Ils se font connaître dans le secret d'une intimité dénuée de contacts. Sous les traits de l'écrivain, le sujet personnifie l'être ardent fasciné par les coins de rues. *Agonie* est une parole silencieuse, de l'intérieur, et le récit d'une existence avec tout ce qu'elle comporte de manques, de chagrins, d'errances. Sont consignées dans un carnet gris une mélancolie et une clairvoyance car, comme le suggère Stefan Zweig dans *Le combat avec le démon*, « seuls ceux qui sont voués à une fin prochaine possèdent cette science transcendante, cette double faculté de voir dans le passé et dans l'avenir » (1983 : 53). Carnet intime à la main, les personnages d'*Agonie* brisent leur solitude par l'écriture ou la lecture de notes soigneusement prises. Ainsi, jamais le professeur de philosophie ne s'éloigne du carnet qui se trouve dans « la poche intérieure de sa veste » (Brault, 1993 : 9), si ce n'est à la fin du récit où il se détache de cette mémoire en même temps que de sa vie. Quand il fait le choix de se séparer de cette petite chose collée à lui telle une seconde peau, c'est son existence passée qu'il abandonne. Ce personnage tend alors à ne laisser derrière lui que des notes éparses, consignées sur des feuillets, « rédigées au crayon, effacées par endroits, à peu près illisibles » (75). Comme une mémoire trouée, le carnet est « avare de détails » (75). Les souvenirs sont flous, mais assez clairs pour que le narrateur puisse y lire la détresse silencieuse du professeur. Ce personnage, tout comme le sujet énonciateur, est anonyme et peu loquace, il traîne sur lui des écrits, une parole qui a peine à se formuler au quotidien. Si le sujet erre dans les rues pleines de chuchotis et de voix imperceptibles, l'homme gris pareillement longe les corridors où il n'entend que des rumeurs.

Celles-ci ne le quittent pas, la faiblesse et la gaucherie du professeur invitant à la moquerie. Mais, contrairement au sujet de *Mémoire*, ce dernier ne redoute pas les railleries et n'interpelle aucun être de l'*oultre-tombe*, même si les rires, les folles histoires ajoutent à son « air absent, timide [et] idiot » (8) une image peu reluisante. Sa médiocrité fascine. Il est celui que nul ne veut être, une figure de la lassitude, de la fatigue et du désespoir. L'homme gris incarne l'épuisement. Le regarder, l'écouter, c'est faire face à une vérité que chacun dénie. C'est consentir à la nudité, à la nausée, au dégoût et à l'angoisse de l'existence. Comme si ce petit homme était l'incarnation d'une meurtrissure, d'une facette sombre de l'âme. Lui refuser l'estime équivalait à la non-acceptation d'une part de vérité en soi.

L'HOMME-NOVEMBRE²

La solitude est peuplée d'absences. Elle incite à méditer sur ce qui n'est plus, sur le « temps de l'insouciance » (17) où se profilait déjà l'amertume. La foule, les rumeurs et les demi-sourires n'ébranlent aucunement la solitude de l'homme gris qui ne cherche pas à cacher sa vulnérabilité. Il semble nostalgique d'un temps antérieur à l'enfance, de ses origines mêmes. Car la mélancolie de l'homme gris est « native » (37). Rien en lui n'est plus entier que cette présence diffuse, d'abord inoffensive, qui a tôt fait de lui ronger « le corps et l'esprit » (37). De sa déchéance physique émane cependant une lumière qui rappelle celle aperçue au bout de la rue, après la traversée de la noirceur et du silence. Pour l'homme gris, la mort n'est pas seulement négative, dans la mesure où elle appelle un recommencement, le recouvrement d'une plénitude identitaire pareille à celle d'avant la mélancolie et les tourments. Du serment brisé par une petite fille découle une douleur, voire une fragilité profonde. *Agonie* est le récit d'une promesse de vie brisée. Le départ de la femme mène

2. Naître en novembre, c'est naître durant le mois des morts : « [...] il a dû naître un jour de novembre » (Brault, 1993 : 37).

à une solitude propice à la réflexion et à la prise de conscience du caractère passager des serments, comme s'il ne pouvait y avoir de plénitude sans promesse originaire. L'étude de ce serment, à la lumière des bribes de souvenirs consignées dans le carnet et des figures féminines qui se profilent tout au long du trajet parcouru par l'homme gris – plus particulièrement celles de Michèle, de la jeune Hollandaise et de la « Jeune fille au turban » de Vermeer –, amène à mieux comprendre l'importance de l'aimée dans l'œuvre de Jacques Brault.

L'homme gris n'a pas connu la grâce des premières heures de l'existence. Victime d'une vieillesse prématurée, la quiétude intérieure lui échappe. Derrière l'innocence de l'enfant se profilent déjà l'amertume et la « détresse muette » (39) de l'adulte. C'est pourquoi le protagoniste est « un petit vieux de huit ans » (39) avant même d'avoir connu le monde. La seule lumière de ces années de jeunesse émane d'une petite fille qui, comme la femme aimée dans *Mémoire*, porte un nom³. Mais là où l'identité de Madeleine était saine et intacte, celle de la fillette dans *Agonie* est rendue trouble par la mémoire fragile de l'homme gris et par l'écriture effacée de son carnet :

Le seul soleil de cette enfance irréaliste pointait parfois dans les jeux qu'il partageait avec une petite voisine de son âge. Là non plus, je n'ai pas de nom, pas de visage, pas de voix. Le carnet porte, au bas d'une page maculée, ce qui ressemble à un prénom comme Michèle. Pourquoi pas ? On est timide, un peu farouche, on se réfugie au pied de la vieille clôture qui sépare les cours, juste là où les planches pourrissent et se disloquent. [...] On se promet, non pas une vie meilleure, mais une vie tout court. On est grave. Le brin d'herbe qu'il a

3. Madeleine et Michèle sont les seules figures féminines vivantes dotées d'un prénom dans l'œuvre de Jacques Brault. Le prénom suggère une plénitude identitaire habituellement réservée aux défunts, ceux-là même qui sont dévêtus de honte et « beaux enfin dans [leur] seule nudité » (Brault, « Visitation », 2000 : 27).

enroulé à l'annulaire gauche de Michèle signifie la promesse (37-38).

Les traits et les paroles de l'amie d'enfance se perdent dans la mémoire du professeur d'où ne ressort rien de particulièrement précis. Mais si indistincte soit-elle, la petite fille porte un prénom, à la différence des autres personnages du récit. Le professeur et le narrateur ne sont jamais nommés. La voisine est ainsi la seule à avoir un signe identitaire distinctif. Michèle est la « belle étrangère » (Brault, « Connaissance », 2000 : 50) d'*Agonie*, qui habite la cour d'à côté comme s'il s'agissait d'un autre monde. La « vieille clôture » (Brault, 1993 : 38) sépare l'univers de la fillette de celui du petit garçon, l'ombre de la lumière, la détresse de la béatitude. « [L']annonciation d'un monde qui commence à peine » (Brault, « Comme tant d'autres », 2000 : 38) se trouve chez Michèle. Près de la clôture, les deux enfants se font la promesse d'une « vie tout court » (Brault, 1993 : 38). Ce serment témoigne d'une envie de vivre, et non d'oublier la réalité trop pénible. Si la désespérance chasse la vivacité, la présence pleine et lumineuse de la fillette annonce une renaissance possible, fondée sur l'acceptation de soi. Il y a fusion entre Michèle et le jeune protagoniste. L'union, loin de la symbiose des corps adultes qui prévalait dans *Mémoire*, n'en reste pas moins suggérée sous la forme de rencontres, d'étreintes joue contre joue, et d'un engagement par le symbole d'un brin d'herbe enroulé à l'annulaire gauche, en guise d'anneau. La promesse de vie passe par l'aimée comme la réconciliation avec le passé et le présent. Vivre est pratiquement impossible sans cette présence féminine, sans l'union des corps et des âmes⁴. C'est pourquoi une désunion, un départ, l'impossibilité de s'unir à la femme reconduisent à la détresse et à la déchéance. Le serment échangé entre Michèle et lui n'est pas sans rappeler celui

4. Dans *L'en dessous l'admirable*, le sujet renaît par lui-même, par l'exploration des profondeurs de sa mélancolie d'où il tire une connaissance autre de la vie.

de la fin de *Mémoire*. Dans ce recueil, le choix de se réconcilier avec soi-même et avec la vie était lié à la croyance que les corps enlacés jamais ne se désuniraient :

[...] ma petite vieille ma petite fille ô
patrie ma tourmente d'hiver folie de feu ma toute lisse
ma fripée toi seule harcelant la vérité du dernier mot
amour toi ma vocative ma répondante

L'oiseau soulevé de terre et le poisson sauvé des eaux

C'est moi c'est nous venus à grand-peine à grand-joie
au lieu gravé de ta promesse

(Brault, « XIII », 2000 : 111).

La quête de *Mémoire* débouchait sur une quiétude, sur le lieu d'une promesse qui, parce que gravé, évoque l'éternité d'après la mort et non pas le caractère éphémère de la vie. C'est d'ailleurs la vivacité de l'aimée, sa chaleur, sa lumière qui ont su entraîner le sujet loin de la misère et du désespoir. Une promesse de vie s'était réalisée, effaçant la tentation de sombrer dans l'abîme de la douleur, avec le désir d'oublier les tourments du passé. Mais qu'arrive-t-il quand le serment n'est pas tenu et qu'il ne laisse miroiter que des espérances vaines ? « Promesse » était le dernier mot de *Mémoire*. La portée de ce mot est significative puisqu'il renvoie à l'éternel, à l'amour de la femme et de la vie. Aucune ombre n'a plané. Mais il en va autrement dans *Agonie*, où le serment brisé entraîne avec lui l'espérance d'une vie. Pour l'homme gris, « la promesse, elle, existera toujours » (Brault, 1993 : 38). Rompue par le départ de Michèle, cette promesse devient la cause même de sa détresse, de sa désespérance, de son air étrange et idiot. Elle l'éloigne de la vie et de la femme qu'il doit désormais regarder à travers fenêtres et buissons. Michèle habite un autre monde que le sien. Le brin d'herbe, traîné dans la pousière, a fait place à la solitude, aux moqueries des autres et à la « détresse muette [...] qui se met à bruire plus tard, quand il est trop tard » (39). Sans l'accomplissement du serment, il n'y a pas de vie. De là naît une longue agonie :

Le brin d'herbe a glissé dans la poussière. On s'en va chacun de son côté.

[...] Par la suite, quand il fréquentera le collège et se traînera dans les couloirs aux odeurs de moisi, une fenêtre lui offrira en perspective, entre deux cheminées d'usines, un coin de champ vacant où l'ortie se mêle au chardon. Ses yeux brouillés reverront Michèle, la maigreur des épaules, la nuque de chevreau, devinées à travers les hautes herbes. Il devra rester ainsi, devant la fenêtre sale, tandis que des camarades dans son dos multiplieront les quolibets. [...] Michèle ne vient plus à la clôture. Michèle a déménagé. Le camion a tout emporté. [...] On fera son veuvage des buissons sans se plaindre à personne. On ne pourrait pas expliquer. La brisure, elle est là, la promesse déchirée. Les insomnies, déjà. Le cœur ne tiendra pas bien longtemps ; lui aussi a horreur du vide (39).

Le narrateur et l'homme gris ont en commun une détresse, une déchirure de l'âme. Leur douleur est silencieuse mais non pas muette. L'écriture les guide en dépit de l'errance. Rien ne se dit entre le narrateur et son « professeur de beauté » (18), dont les mots indistincts le subjuguent et l'endorment. Seule la mélancolie consignée dans le carnet l'interpelle. Car l'écriture est ici un legs et un partage. Elle procure à l'autre une connaissance de la vie, faisant de lui un frère et un destinataire. Aussi un lien identitaire est-il esquissé entre l'homme gris qui détient le carnet et le narrateur qui en tire un savoir. Tous deux fragilisés se sont « reconnus sans le manifester » (76). L'écriture constitue alors une sorte d'appel à des êtres sensibles et lucides. Elle est la comparse dans la solitude. C'est pourquoi le carnet de l'homme gris reste collé à lui, comblant, pour un temps, la place laissée vacante par Michèle. Entre le protagoniste et la jeune fille se dressent désormais les clôtures, les fenêtres, les buissons. La désunion invite à la prise de conscience de la nature éphémère des sentiments. Le sujet braultien connaît les ravages causés par

une promesse non tenue et une fuite précipitée de l'aimée. Après *Mémoire*, la lassitude « d'être un homme ancien » (Brault, « L'Emmanuèle », 2000 : 214) se manifeste au contact de « l'Emmanuèle », dont le sang de la naissance imprègne les mains du sujet, le faisant ainsi renaître. L'enfant, au nom messianique et à l'identité neuve, fait tressaillir aux fenêtres un matin aussi jeune et naïf qu'elle. De sa naissance découle un espoir, une « rue obliqu[ant] vers la vie » (« Quartier du matin », 216) et une « bonne nouvelle » (« L'Emmanuèle », 215). Emmanuèle, comme Madeleine avant elle, a su apporter un réconfort au sujet, mais pas de façon à lui éviter la rechute. De fait, la lucidité cruelle de *L'en dessous l'admirable* a tôt fait de le reconduire à la mélancolie et au désespoir. Éloigné de Michèle, défaillant et fragile au-dehors comme au-dedans, le protagoniste d'*Agonie* est aussi conscient du caractère illusoire de la plénitude. Et c'est sans doute pourquoi il entreprend bien des années plus tard un périple qui le mènera au-delà des premiers buissons de l'enfance. Même si, comme la caille d'Ungaretti, il « n'a plus désir de voler » (Ungaretti dans Brault, 1993 : 5).

« LA NUIT SERAIT LONGUE, BLANCHE ET NOIRE⁵ »

L'enfance reste à peine entrevue par l'homme gris. Après Michèle viennent la noirceur et la grisaille de la « réalité sèche » qui ronge l'intérieur. Le besoin de vivre est altéré par la désillusion et le chagrin. À vingt ans, le protagoniste « glisse dans une défroque » (Brault, 1993 : 43) qui lui donne l'air pitoyable des désespérés. Qu'à cela ne tienne ! Il n'en reste pas moins vivant en ce monde. « Il fait piètre figure, mais il figure » (43). Le pire est derrière lui, la délivrance se dessine à l'horizon, au bout des rues et des périples qui lui font traverser pays, continents et mer. C'est ainsi que l'homme gris se prépare à fuir, à vivre le voyage

5. Brault (1993 : 32). L'auteur reprend ici les mots que Gérard de Nerval a écrits à sa tante, deux jours avant sa mort : « Tu es la meilleure des mères et des tantes... Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche » (1999 : 57).

duquel « on ne revient pas » (43). Il part pour mourir, sachant que sans promesse, il n'est qu'une ombre qui longe les corridors, une voix sourde qui fascine plus qu'elle ne touche. Il franchit la mer pour fuir sa destinée et « mourir, les ailes déployées, lucidement » (32). La traversée est longue et sans repos. Il lui est impossible d'échapper au désespoir qui le poursuit sans relâche. Le voyage épuise l'homme gris, le laissant sur une impression de vide qu'il connaît déjà trop bien. La fuite l'enferme dans une douleur qui l'afflige. Sensible à la moindre émotion, il vomit, angoisse et s'épuise au cours de ce périple « insensé ». Irréfléchi, le voyage l'est au même titre que la descente initiée par le sujet lyrique dans *L'en dessous l'admirable*. Mais là où celui-ci aspirait à l'admirable, l'homme gris cherche une « recouvrance de soi » (34). Mourir est à ses yeux « le devenir par excellence » (34). Sur la mer qui le mène à la délivrance prochaine, le professeur souffre, défaille. La promesse brisée de Michèle occupe ses pensées et meuble son désarroi. Elle a fait de lui un désillusionné qui aspire « à disparaître dans une autre vie » (45), à achever une fois pour toutes ce « reste d'existence [qui] ne condui[t] nulle part » (45). Il ne veut retourner « ni à l'université ni ailleurs » (46), et ce, malgré les malaises, la souffrance et l'angoisse des derniers moments :

La nuit passée dans le port marqua son réveil à l'angoisse [...]. La nuit fut atroce. Plié en deux, il allait de la chaise à l'évier où il vomissait les cinq océans. Sueurs et tremblements se succédaient par vagues rapprochées, son corps craquait, sa tête s'ouvrait ; il maudit ce voyage insensé. Il se promit, non, il ne promit rien à personne. Surtout pas de promesses ; elles ne sont jamais tenues. Aux souffrances physiques s'ajouta le désarroi d'une enfance ressouvenue et qu'il s'était volée (35).

Les heures passées devant la fenêtre à espérer voir Michèle ont favorisé l'expression de la mélancolie. Et voilà l'homme gris au cœur d'une traversée dont il ne veut en aucun cas s'échapper. Car

faire demi-tour signifierait consentir à sa réalité et au retour à une vie et à une profession qu'il abhorre. Vaut mieux échouer quelque part « sur le bord d'une autre vie » (51), là-bas, loin de l'enfance et de sa vie adulte. La traversée solitaire est sans repos. Elle n'appelle ni au sommeil ni à l'oubli éphémère suscité par le rêve. Il n'est « pas question de dormir » (52), mais de songer à l'écœurement qui le tenaille, à la blessure profonde que provoquent les souvenirs de l'enfance près d'une clôturée usée. Sans le serment tenu de la femme, l'agonie l'habite et le ronge : « La promesse n'a pas eu lieu, il chavire dans un passé lointain, une caricature d'enfance, et son cœur va surgir de la poitrine, bondir sur ses mains, palpiter là, objet inutile, ridicule. [...] Il continuera de mourir vivant » (52). C'est pourquoi il ne faut pas sous-estimer l'importance de la figure féminine dans l'œuvre de Brault. Dans *Agonie*, sa présence se manifeste à différents moments de l'existence de l'homme gris. Elle est Michèle dans l'enfance et l'adolescence, Hollandaise dans la vie adulte, et « Jeune fille au turban » de Vermeer à l'orée de la mort.

L'homme gris ne se soucie pas de l'endroit où il se trouve, les noms des lieux et des êtres n'ont pas d'importance. Il est désormais un exilé. Il s'est métamorphosé au rythme d'une traversée qui ne le menait nulle part. Bientôt, il ne sera plus. La clochardisation le délestera de ses vêtements impeccables et de son carnet. L'attente se fera alors dans la quiétude d'un parc où se trouvent un banc et un étang vide. Mais avant d'errer dans les rues de Montréal, l'homme gris se fait aborder à Rotterdam par une Hollandaise qui lui parle avec des mots étrangers et des vocables qui restent incompris de lui. Cette voix rappelle les jours d'autrefois, ceux d'« avant blessure et promesse » (57). La présence inattendue de cette femme fait tressaillir l'homme gris, éveille en lui une tendresse mêlée de colère. Son agonie, son « air de mort » (58) silencieux et anonyme attire l'étrangère vers le banc où il est assis. Sans le connaître, elle perçoit la mort en lui et devine son départ prochain pour « un autre monde » (58). Comme l'homme gris, la jeune Hollandaise est endeuillée. Elle erre depuis quelque temps dans la ville à la recherche d'une

délivrance possible. Elle est une femme, mais elle ne peut lui rendre l'enfance ni recréer la promesse des premières années. Sa lumière, son rire et sa présence sont éphémères, constituant autant de mirages sur les trottoirs de Rotterdam. Pour un temps, l'homme gris retrouve la plénitude de ses huit ans. Il se prend au jeu de l'illusion, même s'il sait que la désunion des corps est imminente. Les rencontres au pied d'une clôture et dans le square ne sont pas faites pour durer. L'innocence de l'enfant a cédé la place à un savoir, à une connaissance de la vie chèrement acquise. Il est révolu, le temps où l'on se faisait croire que béatitude et promesse sont éternelles. Renaître sous les caresses de l'étrangère est impossible. Car il y a entre eux une lucidité et l'absence de serment. Sans promesse il ne saurait y avoir d'acceptation de soi ou de l'autre. Ainsi la jeune Hollandaise ne peut-elle éveiller chez l'homme gris une renaissance saine et durable :

Elle rit. Et le soir qui s'approchait du banc se retire à la limite du square. Il la regarde les yeux dans les yeux. Cette idée de venir s'échouer à Rotterdam ! De croire que peut-être que... Elle lit derrière ses yeux, paisiblement ; elle approche ses lèvres de ses lèvres, elle ne les touche pas. [...] Écoute. Oublie le bateau. Oublie toi et moi. Je dis comme ça. Je fais pas de jurement. — De serment. — Bon. De serrement. Il sourit. Elle l'imit. Elle se lève et l'oblige à demeurer assis. Elle s'assoit par terre et pose sa tête renversée sur ses genoux. Elle contemple les étoiles encore pâles. Et le soir se décide à les envelopper (62-63).

Que l'étrangère refuse de s'abandonner aux *serments* et aux *serrements* ravive le chagrin de l'homme gris. Il ne peut y avoir de vie sans promesse comme il ne peut y avoir de symbioses des corps sans étreinte. L'aveu qu'elle fait dans le square appelle une noirceur qui a tôt fait de recouvrir les étoiles pâles. Des rencontres furtives de Rotterdam, l'homme gris ne retire qu'une espérance vaine et une blessure élargie « par où suinte un semblant de vie » (64).

Dans le collectif *Cahiers d'Agonie*, Lucie Joubert commente le roman comme « un univers d'hommes, puissamment poétique, qui contourne même le féminin par la quasi-absence des femmes » (1997 : 154). L'étude des personnages féminins relèverait « du plus pur stéréotype » (160). Ainsi, « vierge-muse-épouse, mère ou putain, les filles et les femmes du roman ne dépasseront pas les limites étroites de ces assignations de rôles » (160). S'il est juste de penser qu'*Agonie* présente des figures féminines archétypales, il n'en demeure pas moins que leur défaillance identitaire ressemble à celle du professeur. L'homme gris hérite de la survivance de la mère, allant même jusqu'à se considérer comme son « double manqué » (Brault, 1993 : 49), même s'il est le seul des deux à connaître l'affliction d'une promesse brisée. Ce morcellement de l'être qui le caractérise est également perceptible chez la Hollandaise qui s'occupe, tout comme lui, de sa pauvre mère. Quant à Michèle, elle incarne l'enfance impossible, mais depuis toujours espérée par l'homme gris.

FIGURE DU DÉSERTÉ

Après avoir traversé la mer, l'homme gris erre à n'en plus finir dans les rues. Le mal-être, l'usure et la solitude d'autrefois prennent désormais l'allure d'une flânerie devenue « complète clochardise » (67). L'errance le prive de statut social, de la demeure qu'il partageait avec sa mère et du peu d'identité qu'il lui restait. Le manque de sommeil et de nourriture crée une transparence qu'il semble apprécier puisqu'elle le rend invisible aux yeux des autres. Coupé du monde, il se déleste peu à peu de son existence par le silence et l'« endormissement perpétuel » (69). La clochardisation sied bien à sa solitude, à son anonymat, à son besoin de s'égarer. La fin de la traversée est imminente :

[...] il avait fini par retomber sur terre. On le ramassa près d'une voie ferrée. Il avait eu une attaque. Dans l'ambulance qui fonçait vers l'hôpital, l'infirmier s'acharnait à lui redonner un peu de souffle. La mort sur ses lèvres bleues esquissait un sourire timide.

L'infirmier, pour sa part, était au bord des plaintes (70).

L'approche de la mort affuble l'homme gris d'un sourire, d'une quiétude et d'une innocence particulière. Dans la chambre d'hôpital, les autres s'acharnent à le guérir, à lui redonner vie par de multiples soins. Mais sa désillusion l'empêche de renaître au contact de tiers. À la fin du roman, l'apparition d'une aide bénévole au seuil de la porte éveille chez lui le souvenir de la « Jeune fille au turban » de Vermeer, l'inconnue rencontrée dans un square de Rotterdam, la promesse non tenue de Michèle. L'idée du serment brisé ne le quitte pas lorsqu'il se décide à passer la mer une dernière fois en visionnant, « à la salle du Plateau, un film sur le Népal⁶ ». Ce n'est qu'après la projection que le petit homme retrouve la solitude sur un banc de parc. Mais au lieu de la jeune Hollandaise, c'est un ancien étudiant qu'il rencontre. Derrière les arbres, le jeune homme épie le vieillard qu'est devenu le « professeur de beauté » (18). Près du genou de celui-ci repose le carnet qu'il convoite. Cette fois encore, il n'y a pas de serment. Le vol du carnet appelle bien plus que la noirceur de la nuit. Car voilà que l'homme gris est décédé. Oublié de lui-même et des autres. De fait, il a accompli le parcours des alouettes et de la caille d'Ungaretti. Pareil à ces oiseaux, l'homme gris est mort en fixant un mirage, après avoir traversé les premiers buissons de l'enfance et la mer. Sur son banc, il s'est tourné vers la mort avec lucidité, conscient de sa pitoyable condition et de l'inutilité de l'espérance. Il n'a pas vécu « de plaintes comme un chardonneret aveugle » (Ungaretti dans Brault, 1993 : 5).

6. « Le quartier de l'hôpital ne ressemblait pas à Rotterdam. Ses pensées, tandis qu'il marchait lentement, ne quittaient pas la vision d'une tête enrubannée, perle vivante et aimante, il y avait dix ans, tableau d'une extase tranquille, personnage réel, touché, entendu, promesse possible, illusion croyable, et l'affiche arrêta son regard. Ce soir, à la salle du Plateau, un film sur le Népal... Sa décision fut prise » (Brault, 1993 : 74).

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques (1993), *Agonie*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal Compact ».)
- BRAULT, Jacques (1997), *Au bras des ombres*, Saint-Hippolyte/Paris, Éditions du Noroît/Éditions Artuyen.
- BRAULT, Jacques (2000), *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît. (Coll. « Ovale ».)
- JOUBERT, Lucie (1997), « Agonie de Jacques Brault ou comment contourner le féminin », dans Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*, n° 20, Montréal, Nuit Blanche éditeur, p. 153-163. (Coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ».)
- MAULPOIX, Jean-Michel (1995), « Le lyrisme », *Encyclopaedia Universalis*, corpus 14, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 145-151.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1996), « La quatrième personne du singulier », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 147-160. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- NERVAL, Gérard de (1999), *Aurélia*, accompagné de *Les nuits d'octobre*, *Promenades et souvenirs* et *La Pandora*, Paris, Éditions Nouvelle Librairie de France. (« Collection nationale des grands auteurs ».)
- STIERLE, Karlheinz (1977), « Identité du discours et transgression lyrique », Paris, *Poétique*, n° 32 (novembre), p. 422-441.
- ZWEIG, Stefan (1983), *Le combat avec le démon. Kleist – Hölderlin – Nietzsche*, Paris, Éditions Pierre Belfond.

HEUREUSEMENT,
IL Y A PERSONNE DANS CE TEXTE

Denis Smith

Université de Sherbrooke

Je parle, Personne, de choses perdues.
Sans ça, je ne parlerais plus.

Jacques BRAULT

D'entrée de jeu, je suis tenté d'identifier celui qui mène l'entretien dans le livre de Jacques Brault *Il n'y a plus de chemin*. Me vient à l'esprit ce professeur d'esthétique croisé dans le récit *Agonie* qui abandonne son carnet gris sur un banc. Si l'un et l'autre ne dédaignent pas jouer du paradoxe pour éviter de s'ap-pesantir inutilement, celui qui me préoccupe m'apparaît moins taciturne et un brin canaille. Est-ce alors un incontinent qui n'a plus la force de se taire, un de ces vieux enfants sortis d'une pièce de Beckett ? Peut-être un distingué clochard qui cultive le détachement sans que cela ne devienne une désaffection pure et simple par rapport à l'existence ? À moins que ce ne soit un indécrottable mélancolique ? Et si c'était un mourant qui attend son heure ? Les ombres se mêlent... Et je m'aperçois qu'il me faut abandonner certains réflexes de lecture si je veux m'approcher de ce moment de détresse déclarée.

LES TRACES S'EFFACENT À MESURE

Le recueil *Il n'y a plus de chemin* évolue sous le signe d'une constante altérité où s'expose le caractère problématique de la présence à soi-même. Si le ton alerte et les phrases courtes semblent induire un climat de complicité, je remarque rapidement que derrière cette écriture aux allures de rumination à voix haute se profile un procès énonciatif instable et complexe. Ici, le sujet ne s'énonce pas en endossant un ethos déterminé, mais s'établit à partir d'un registre plus hétérogène qui brouille l'identité de celui qui parle. L'utilisation de pronoms personnels sans références précises ainsi que de nombreux pronoms démonstratifs, relatifs et indéfinis introduisent de multiples effets de décalages qui décentrent l'énonciation vers une instance anonyme. Concurrément à cette ronde de pronoms qui nous déporte vers un autre qui reste indéterminé, j'observe l'abondance de propositions et leur découpage abrupt qui contribuent eux aussi à la dérive et signalent que la cohérence du texte n'est pas obtenue par une mise en contexte explicite, mais qu'elle demeure en bonne partie tributaire du procès énonciatif lui-même.

Pour le moment, je me contenterai de souligner que la juxtaposition de propositions impersonnelles et d'autres plus près de l'expression d'une vie affective, que rend le caractère oral de l'écriture, emporte le lecteur dans un flux verbal vif et morcelé qui met en évidence le désarroi de celui qui parle.

EXILEZ-VOUS QU'ILS DISAIENT

À cette impossibilité d'identifier les principaux acteurs de l'énonciation, en dehors de la ronde des pronoms, correspond un flottement des repères spatiaux que dit le texte : « N'étant plus donc, ou presque, je m'assois, jambes raides, sur ce qui a l'air d'un talus » (Brault, 1990 : 18). Une pente raide donc, mais est-ce un accident naturel ? Le résultat d'un éboulis ? Ou est-ce un remblai, fait de terre rapportée ? L'instance narratrice poursuit : « J'imagine que c'est ancien. On est passé par là, jadis » (18). Est-ce un ancien chemin ? Peut-être un tumulus ? Il est impossi-

ble de préciser davantage, si ce n'est que ce lieu retiré et surélevé est propice à la remémoration. Dès la page suivante, le sujet se souvient.

À la faveur de la nuit qui monte et au fil de sa déambulation, entre le talus et les réminiscences qui affluent, l'instance narratrice introduit de subtils décalages qui éludent les frontières et brouillent les repères. Il me faut non seulement suspendre mon jugement quant à l'identité du sujet de l'énonciation, mais également accepter de progresser sans trop de certitudes. Je dois prendre acte de toutes ces marques d'atténuation qui parsèment le discours du narrateur : « on croirait », « il paraît que », « on jurerait », « peut-être que » et considérer ces approximations, non comme des signes de confusion, mais plutôt comme les doutes d'un être confronté à l'inconnu. Il fait nuit dans ce texte, c'est à tâtons que nous allons : « Quel est ce lieu / qui chante tout seul / à demi rongé / d'un air mauvais » (Brault, 1990 : 17) ; « Le jour, la nuit, où ai-je appris à les distinguer ? » (18) ; « Ici, c'est nuit pour s'évanouir » (30) ;

Ce lieu sans nom ni apparence où je suis, récitant des ténèbres intérieures. Ruelle hérissée de barbelures où l'âme se clochardise. Bondieu, qu'est-ce que c'est, ce langage indécrottable ? Ton rictus, Personne, vos tremoussements, l'angoisse et la solitude, na ! ils n'empêchent pas que j'entende encore un remuement de voix. C'est mes chers compagnons d'errance qui longent un ancien chemin de halage (47).

L'ART DE LA FEINTE

L'instance narratrice tend vers une parole privée de sujet et semble suggérer que parler de soi, dans un moment de désarroi, c'est en bonne partie livrer le sujet au langage. Cependant, cela ne signifie pas que la parole soit une impasse, elle ne constitue pas, dans le cas présent, une pure extériorité qui fondrait sur le sujet pour le tourmenter et alimenter sa détresse, pas plus qu'elle ne tend à se clore sur elle-même. Elle demeure plutôt une voie

par laquelle le dehors se mêle à l'espace du dedans. Ici, le sujet fait l'épreuve de son appartenance au langage, sans que celui-ci ne représente l'emprise univoque d'un autre. Aussi, bien que sans cesse déporté au gré d'une parole itinérante, quelque chose est maintenu et cela, me semble-t-il, est l'un des points saillants de cette configuration énonciative.

Promettre de se taire, continuer à parler, se tenir dans le creux de l'indécision... « À quoi bon continuer comme ça ? » (Brault, 1990 : 15), se demande le sujet de l'énonciation au début de la traversée de cette nuit, et plus loin, il poursuit : « Je m'étais promis, quand ça arriverait, de me taire » (16). Il ne peut pourtant s'y résoudre, le texte demande d'aller plus loin. Mais dans quel sens me lancer, puisqu'*Il n'y a plus de chemin* ? J'ai peu de chance de m'y retrouver, à moins d'y distinguer un point de rupture et de concéder qu'il s'agisse d'un « lieu sans nom ni apparence » (47). Mais l'espace de la rêverie, serait-il sans chemin ? « En arrière, les traces à mesure s'effacent. C'est fait exprès » (15), prend-t-il la peine de spécifier dans un autre passage. D'où vient cette étrange fatalité qui semble surimposée ? Et si la proposition que constitue le titre s'exposait au fil de la déambulation à la manière d'une feinte ? « On se dirait ou pas, on se tairait ou pas, il y aurait un peut-être. Une chance. De quoi, je me le demande. J'allais oublier : il n'y a plus de chemin » (16), nous sommes dans les premiers moments du recueil et à l'avant-dernière page, on peut lire : « C'est vrai, il n'y a plus de chemin. Bof ! on l'inventera ; c'était une idée comme ça, de continuer » (65). Et voilà que, mine de rien, le ressaisissement effectué par le travail formel permet de présenter en creux l'expérience de l'angoisse en maintenant celui qui parle sur la brèche. Et voilà « [qu']une idée comme ça » met en suspens toute attitude conclusive, manifestant par-là la volonté d'un ancrage existentiel sans que celui-ci ne s'enferme dans un contenu déterminé, créant un effet de continuité entre l'espace écrit et l'espace non écrit, comme si le texte avait son répondant hors de lui.

SE SOUVENIR

Malgré le désarroi, le texte maintient une attitude réceptive, au gré d'une parole labile et sinueuse, que le sujet de l'énonciation délivre en même temps qu'il semble la subir, comme une énigme. Il *n'y a plus de chemin*, pourtant, il y a quelqu'un qui parle, qui s'entête à recommencer. Aussi, pour ce sujet démuni et retranché, les souvenirs deviennent un point d'ancrage à la traversée de la nuit : « Je parle, Personne, de choses perdues. Sans ça, je ne parlerais plus » (Brault, 1990 : 21). Si les traces s'effacent à mesure de la déambulation, l'utilisation de l'imparfait vient en dilater le déroulement, suspendre le caractère fugace et transitoire des êtres et des choses. À travers ce que le temps remémoré a d'indéfini, celui qui parle occupe un espace où il peut mesurer le désenchantement sans congédier une manière d'espérance.

Les souvenirs tels qu'ils nous sont livrés par l'instance narratrice présentent à la fois un creux et un point saillant de l'expérience ; dans le dénuement persiste la « mémoire de l'invention », selon une expression de Joëlle de Sermet. Tout à coup, le souvenir se « verticalise », rayonne, prend un air d'éternité : « Quand c'est le plein hiver, tu croques un oignon en fermant les yeux. Et soudain ça chante dans la bouche, comme le chant du merle aux soirs de juillet » (Brault, 1990 : 29). L'évocation « de choses perdues » nous déporte vers une aire de correspondances, où le souvenir déborde l'album personnel, le caractère subit et gratuit de l'événement en signale la précarité : le chant demeure une masse sonore qui s'évanouit dans le temps. Quelques pages plus loin on peut lire : « Le non-sens, le lourd et le massif de chaque jour, commence aux petites choses. Une fourchette qui tinte contre une assiette et cet aigu ouvre les ailes à la tristesse noire, on ne sait pas quoi, pourquoi, on ne devine même pas un vague alentour » (33). On remarque ici que la netteté des perceptions, le tintement de la fourchette contre une assiette, l'oignon croqué en fermant les yeux, contrastent avec l'imprécision référentielle de cette voix blessée, suggérant que le souvenir émerge

d'un espace où la parole se trouve moins attachée à un sujet parlant qu'à la persistance sensible et énigmatique de quelque chose d'inscrit dans la mémoire du corps. Les ombres se mêlent ; passe la complicité muette de Personne qui accompagne celui qui se dit en même temps qu'il s'efface.

PERSONNE

Cette parole trouée par l'inquiétude ne pourrait être qu'un long soliloque qui condamnerait celui qui parle aux soubresauts aliénants d'une syncope sans rime ni raison. Mais rapidement la scène d'énonciation inclut explicitement une figure co-énonciatrice et donne à l'ensemble du texte l'allure d'un entretien. L'allocutaire¹ prénommé Personne s'intègre lui aussi au jeu d'alternance des pronoms et sa présence muette accompagne l'errant. Cette transparence de l'identité du destinataire permet au texte de briser la coquille du soliloque et de s'articuler sur un présent à la fois singulier et ouvert qui repose sur un jeu de présence et d'absence. En occupant cette scène instable, les deux principaux acteurs de l'entretien ne sont pas dessaisis au profit de l'identité d'un rôle, pas plus qu'ils ne s'encroûtent sous la peau d'un personnage, mais restent en deçà pour préserver un état de précarité qui, dans les conditions que suggère l'énonciation, devient une alternative praticable.

En ce sens, l'entrée discrète et ambiguë de Personne ancre l'incertitude au cœur de l'énonciation : « Personne, pourtant aux alentours » (Brault, 1990 : 16). Apparaissant en début de phrase, le nom commun signale d'abord une absence, puis se transmute en un nom propre, se dresse tel un mirage devant celui qui parle : « Et si Personne n'était pas personne ? » (16). Il y a donc lieu de s'interroger. Mais le passage de l'indéfini au nom propre ne sortira pas ce nouveau compagnon de l'anonymat. Toutefois :

1. J'utilise les termes d'« allocutaire » et de « locuteur » pour mettre l'accent sur la situation de communication orale que le texte de Brault exploite.

« J'aurais au moins un semblant de moi » (16). Ce dernier serait-il tenté par une dynamique spéculaire ?

Il est difficile d'enfermer Personne, de lui prêter des intentions, Personne ne joue pas les exclus, Personne n'a pas à se déprendre de lui-même, il reste de part en part menacé d'inexistence. Personne représente un allocataire si incertain qu'il contraint le locuteur à multiplier les interrogations, les injonctions et les apostrophes à son égard. Bien sûr, de côtoyer ce compagnon d'infortunes accentue l'absence de toute assise durable, mais en contrepartie cela évite à celui qui avait promis de se taire de ne pas s'enliser dans le tourment : « Quel autre Personne astu distrait de son angoisse et de sa solitude ? » (Brault, 1990 : 58). En s'adressant à cet autre, en s'inventant une complicité tragi-comique, il se réserve la chance d'une découverte au détour d'une phrase : « On se dirait ou pas, on se tairait ou pas, il y aurait un peut-être. Une chance. De quoi, je me le demande. J'allais oublier : il n'y a plus de chemin » (16). Solidarité dans le paradoxe, puisque l'infortune que le locuteur partage avec Personne se trouve dans la fortune de recommencer ; se perdre pour se trouver disent les chansons, mais à la différence essentielle qu'ici l'égaré chante dans la fêlure « un petit air ancien de mal à l'âme » (9), comme il est dit en ouverture du recueil.

Si Personne permet au sujet de l'énonciation de s'adresser à lui comme à un autre, on ne peut s'en tenir à cette seule alternative, puisque les deux acolytes ne sont pas arrimés à un rapport « autocentrique », mais ont tendance à se diffracter l'un dans l'autre, parce qu'excentrés vers un autre qui reste indéterminé : « 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 » (Brault, 1990 : 18). Sur le mode de la feinte, l'énonciation soutient un mouvement contradictoire, puisque de se trouver devant un tel interlocuteur marque à la fois un effacement du sujet, tout en maintenant la volonté du dialogue. Aussi, pour celui qui parle, il ne s'agit pas d'être devant un simple alter ego, ni de s'enfermer avec lui dans le langage et « [d']enfiler les perles » (36). Personne, en ces heures

plus silencieuses, est à la fois miroir et appel, il désigne un point d'absence – « image de l'identité comme absence d'une identité » (Martin, 1994 : 232), pour reprendre une observation de Jean-Pierre Martin à propos du personnage de Plume. Personne et le sujet de l'énonciation se construisent, à l'exemple des pronoms, autour d'un noyau vide, ne peuvent être identifiés que comme participants et témoins de l'acte d'énonciation. Autrement dit, Personne représente une figure virtuelle et transitoire par-devers laquelle celui qui parle se contraint à occuper un espace plus délibératif. Comme Personne est toujours menacé de disparaître, il est sans cesse ramené dans le procès énonciatif et, de bout en bout, il reste dans la redondance d'une présence insaisissable.

ENTRE VOUS ET MOI, IL Y A PERSONNE

Celui qui mène l'entretien dans *Il n'y a plus de chemin* est privé et nous prive de ce regard qui fonde l'ordre des connaissances et des choses. C'est donc dire que ce présent virtuel, avec en toile de fond la mise en évidence de la précarité du sujet, invite le lecteur à intégrer la scène de l'énonciation à prendre part à un dialogue qui ne s'enferme pas dans l'illusion spéculaire, mais s'offre plutôt comme une quête qui évolue sous le signe du dessaisissement. L'instance énonciative soumet le lecteur au vertige de la non-coïncidence et développe une exigence complice qui crée un effet de grande cohérence.

Dans cette ronde, le lecteur est donc pris comme allocutaire et témoin d'une parole adressée à un autre. Joëlle de Sermet, dans un article intitulé « L'adresse lyrique », nous aide à y voir un peu plus clair :

[...] la notion d'adresse est insuffisante. Elle demande à être complétée par celle « d'homophonie » le destinataire étant en dernier ressort un lecteur allocutaire virtuel, un « tiers inclus » qui n'est ni construit de toutes pièces ainsi que peut l'être le narrataire de la fiction, ni

érigé en pouvoir de sanction externe, comme le lecteur avec qui se noue le pacte autobiographique, mais appelé à l'intérieur de la configuration énonciative afin d'y prendre en charge la double position de destinataire et de destinataire (de Sermet dans Rabaté, 1996 : 96).

Cela revient à dire, dans le cas qui nous préoccupe, que la traversée de cette nuit d'angoisse et de solitude s'offre comme une scène ouverte et dynamique où le lecteur n'est pas seulement pris à témoin, mais requis pour le bon déroulement du procès énonciatif, où chacun est appelé à correspondre avec un destinataire électif, un double à la fois absent et privilégié.

Avec Personne, le lecteur, suivant les traces de celui qui parle, se dégage des impératifs liés à un autre qui serait déterminé. Tant et si bien que l'autre ne s'enferme plus dans un rapport à la communauté humaine, puisque les correspondances qu'établit le texte oscillent jusqu'à cette limite, pour s'étendre non seulement aux êtres, mais également aux choses :

Vous, je ne sais pas qui ou quoi, mais je dis quand même vous. Ce n'est pas un, une ; c'est plusieurs. Il y avait foule autrefois ; hier, me semble-t-il. Peut-être que je me trompe. Toujours trompé. Les chemins par où j'allais et venais, sans repos et tranquillement, étaient-ils si encombrés ? Ce n'est pas juste les humains d'ailleurs, c'est le reste, choses banales, objets sans valeur, menus riens. Ça me manque. Plus de serrement au cœur comme quand je contemplais une fenêtre en sueur, une corniche grésillante, une poubelle renversée qui rigole (Brault, 1990 : 34).

CONCLURE

L'ouverture de l'adresse déporte le sens vers une figure absente sur laquelle l'auteur a posé le masque² de Personne.

2. Si je peux me permettre cette redondance entre l'origine latine *persona* (masque) et *personne*.

Paradoxalement, semble-t-il, cette indétermination de l'adresse nous arrache à la pente de ces paroles toutes faites, qui ne parviennent pas à exprimer notre désarroi, pour ouvrir, une fois encore, la manne de ce lieu commun que constitue la langue.

En nous invitant à nous pencher sur un moment de détresse déclarée, le livre de Jacques Brault trouve donc une fortune singulière à invoquer un intercesseur de la trempe de Personne. Ce que cette feinte rend possible, ce sont des espacements qui ne sont pas de simples blancs du discours, mais un silence qui rend la parole émouvante, une présence et une absence tout à la fois qui nous concernent au plus près lorsque survient un moment de désarroi... L'écriture, la lecture ne s'acquièrent pas une fois pour toutes, elles demeurent des pratiques à risque, leur légitimité n'est assurée qu'en maintenant un état de suspension, qu'en poussant l'autre à agir.

« Le poète est seulement lié à un interlocuteur providentiel » (Mandelstam, 1990 : 64). À la suite du sujet de l'énonciation, le lecteur reconnaît la nécessité de cet espace ouvert où le désir est maintenu à la rencontre de lui-même ; ensemble, ils touchent à une chose sans frontière, marquant une différence sans que celle-ci ne soit restreinte à un sujet et à un sens déterminé. Ainsi, cette voix au bord de l'effacement ne se résume ni à une esthétique de la pénurie ni à une inflation monologuante, mais s'offre comme une quête qui évolue sous le signe du dessaisissement.

Cette presque inexistence approchée au plus près par les mots, cette voix trouée par l'incertitude et qui se souvient, me semble en filiation avec celle que l'on entend dans « L'espace aux ombres », poème d'Henri Michaux où une âme erre entre vie et mort : « Parfois, le murmure se répand que nous sommes visités par des ombres transparentes. / Qui sait ? Qui sait ? / Comment retrouver leurs traces quand on a peine à se retrouver soi-même ? » (Michaux, 2001 : 515).

BIBLIOGRAPHIE

BRAULT, Jacques (1990), *Il n'y a plus de chemin*, Montréal, Éditions du Noroît/Table Rase.

MANDELSTAM, Ossip (1990), *De la poésie*, Paris, Gallimard. (Coll. « Arcades ».)

MARTIN, Jean-Pierre (1994), *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti.

MICHAUX, Henri (2001), *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

SERMET, Joëlle de (1996), « L'adresse lyrique », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 81-97. (Coll. « Perspectives littéraires ».)

IV. L'ARTISAN

VERS UN POÈME DE JACQUES BRAULT.
RÊVERIE SUR LE TEMPS,
LA POÉSIE ET LA MÉMOIRE

Jean-Pierre Issenhuth

À Mme Marie-Hélène Méril,
avec ma gratitude pour son aide.

L'énergie qui vient d'ailleurs est docile. Lui demande-t-on de s'appliquer au gouvernement poétique de la vie, plutôt qu'au gouvernement poétique des mots, elle se réoriente. Après avoir regimbé quelque peu, et s'être absentée temporairement pour montrer son mécontentement, elle s'exerce en fin de compte dans le sens souhaité, comme le meilleur fils de l'Évangile, celui qui dit d'abord non, puis oui (Matthieu, 21, 28-31). Ainsi l'énergie s'est-elle comportée avec moi depuis maintenant douze ans, du jour où ma vie a plongé de plus en plus résolument dans la quête d'une harmonie avec la Terre, sans truchement de poésie. « Apprendre à devenir poète, c'est désapprendre à vivre », écrit Michel Houellebecq dans *Rester vivant* (1997 : 11). En s'amusant à renverser cette proposition¹, on trouverait : « Apprendre à

1. Comme l'ont fait plusieurs flibustiers, notamment Lautréamont et Debord, en détournant beaucoup de monde, sous l'égide de Mme de Sévigné qui piratait les maximes de La Rochefoucauld.

vivre, c'est désapprendre à être poète ». Me voici donc, au moment de rendre hommage à la poésie de Jacques Brault, en train d'essayer de ramener devant mes yeux, à la force des poignets, la page tournée des trente années où je me suis occupé de poésie. Je ne saurais venir à bout de cette tentative de renflouage sans tâtonnements progressifs.

J'ai toujours été porté à considérer la possession de livres comme une infirmité, et leur accumulation comme un embarras. Chaque fois que l'encombrement par la littérature menaçait de constituer une bibliothèque personnelle, je devenais nerveux ; la pénible sensation de vivre entouré de prothèses me donnait envie de faire le vide. À la compagnie des livres, je préfère la fréquentation des bibliothèques publiques, où le livre retourne aussitôt lu. La bibliothèque publique, c'est la littérature sans déchets, recyclée jusqu'à l'épuisement. Je lis un livre, je retiens ce qui m'intéresse, ce qui m'est utile ; le reste est du papier dont la bibliothèque, libératrice, me débarrasse opportunément. À quelques exceptions près, les seuls livres de littérature dont j'ai accepté la présence à proximité ont été des ouvrages d'amis, dédicacés, ou des livres que mon entourage avait sauvés de l'opération place nette. Ce n'est pas que j'adhère à la phrase par laquelle Alexis Léger a attiré l'attention d'Aristide Briand² : « Un livre, c'est la mort d'un arbre ». J'y adhère d'autant moins que la production ultérieure de Saint-John Perse a soufflé des hectares de forêt.

Pour qui supporte mal de s'encombrer de livres, et cependant souhaite que la poésie accompagne sa vie, le seul recours est la mémoire. La mémoire aura donc été et reste, même réduite à peu de chose, ma bibliothèque poétique personnelle. Sans compagnie de papier, la poésie mémorable et la poésie mémorisable se confondent. Ce qui n'est pas appris et retenu n'a pas d'existence réelle. Je ne saurais dire combien de poèmes lus j'ai appris par cœur. Quant aux poèmes qui me venaient, le même sort leur

2. Voir Crouy-Chanel (1989).

était le plus souvent réservé. Il était rare qu'un poème atteigne une forme satisfaisante sans une ou plusieurs relégations successives dans la mémoire. Quand des poèmes revenaient de ces bains libres dans le temps avec une figure jugée accomplie, le moment était venu de les tuer en les écrivant. En somme, à une époque où l'écriture était reine, elle n'a guère eu droit, de ma part, qu'à la portion congrue : un rôle d'introduction à la mémoire ou de fixation finale de compositions revenues des aventures de l'esprit dans un état supportable.

Confier la poésie à la mémoire, c'est d'abord affirmer ou confirmer sa nature d'activité mentale, d'activité de l'esprit, qui se poursuit et même, peut-être, donne le meilleur d'elle-même quand les mains sont occupées ailleurs. C'est aussi, bien sûr, rendre à la poésie l'aventure et le risque compromis par la productivité routinière. C'est l'assigner à résidence dans la cabane précaire des *Sonnets à Orphée*, celle « avec une entrée dont les montants tremblent » (Rilke, 1943 : 143). C'est l'exposer à une disparition bien plus rapide que celle qui menace la chose imprimée, et donc la rapprocher du destin de toute ordinaire chose terrestre. Comme l'observe Houellebecq, « on oublie certaines choses, on [les] oublie réellement [...] certains événements, et même la plupart, sont bel et bien *effacés*, il n'en demeure aucune trace, et c'est tout à fait comme s'ils n'avaient jamais été » (2005 : 29). Il est peut-être moins évident, mais tout aussi vrai, de dire que l'abandon de la poésie à la mémoire est l'exposition à toutes les chances de métamorphose. Au risque de perte s'associe un égal espoir de gain, espoir auquel, à ma connaissance, seul le recours au travail du temps dans la mémoire autorise à rêver. Mandelstam était si impressionné par ce travail de métamorphose qu'il lui a donné un nom : la mutabilité de la matière poétique. Il rejetait toute inspiration de hasard, toute impulsion faible, tout vers solitaire, si j'ose dire, tout poème insatisfaisant aux oubliettes, et la mémoire ajoutait, retranchait, décomposait, recomposait différemment, séparait et rassemblait à sa guise, de telle sorte qu'il arrivait que le résultat le plus inattendu, le plus inespéré et le plus satisfaisant se manifeste. J'ai connu une

expérience semblable avec bien des poèmes qui m'étaient venus et que j'avais congédiés sans ménagement, par insatisfaction.

Je crois avoir subi des pertes en n'écrivant pas et en laissant le temps jouer aussi librement dans ma mémoire que l'enfant de Garneau occupé à bâtir l'univers. Échelonnées sur vingt ans, oubliées, revenues, ruminées mentalement par intermittence, les traductions que j'ai tentées de quelques poèmes de Hopkins ont souffert des soubresauts du train fantôme de la mémoire, au point de se réveiller parfois loin de l'auteur. Il y eut bel et bien perte, au sens de la traduction, chaque fois que les fantaisies du temps personnel l'ont emporté sur la fidélité. À ce traitement bizarre, surtout quand je l'ai appliqué à mes propres poèmes, j'ai pourtant gagné le pressentiment qu'un temps autre, recomposé par le temps lui-même, peut se manifester en poésie par métamorphose. Dans *Éloge de l'infini*, Philippe Sollers déclare : « C'est ça un écrivain : quelqu'un qui définit un autre temps que celui qui a cours » (2001 : 949). Si Sollers a raison³, je ne regretterai pas d'avoir adopté un comportement étrange dans une époque poétique souvent occupée à produire contre le temps, avec la démanigaison de gagner sans pertes vraiment conséquentes.

Devant la mémoire, les poèmes ont un comportement variable. Certains restent à la porte, d'autres hésitent, d'autres s'engouffrent, demeurent, prospèrent ou dépérissent, ressortent ou disparaissent. Dans *Exercices de désœuvrement* (2002 : 54), Robert Melançon rapporte qu'il n'a pas réussi à apprendre par

3. Il exprime là une préoccupation diffuse dans l'air de l'époque. Milan Kundera associe l'établissement d'un « petit enclos » de « temps hors du temps » à tout éloignement de la « régularité monotone et prévisible » du battement cardiaque (1986 : 181). Carlos Fuentes : « [...] il y a plus d'un temps en ce monde. Il existe d'autres temps, au pluriel, au-dessus ou en dessous du temps linéaire des calendriers occidentaux » (2002 : 191). Giorgio Agamben : « Pendant le temps plus ou moins bref qu'il dure, le poème a une temporalité spécifique et unique : il a son propre temps » (2000 : 131). Sollers lui-même : « [...] la vérité est dans les partitions, leur papier produit du temps d'une autre nature que le nôtre » (2001 : 32).

cœur des *Contrerimes* de Toulet, qui sont pourtant des poèmes courts et faciles à apprendre. Dans *Abécédaire* (2004 : 205), Czeslaw Milosz attribue la parfaite stabilité des poèmes de Pouchkine dans sa mémoire à une puissance associée à la concision. Que se passait-il dans la mémoire de Samuel Beckett, réputée magasin général de poésie ? Il semble qu'il en sortait à toute heure, en plusieurs langues, des poèmes appris⁴. Dans *A noir. Poésie et littéralité*, après avoir évoqué avec dédain les poèmes dont « l'arrangement esthétique » fait des « objets mémorisables » (1992 : 126), Jean-Marie Gleize se présente « sans mémoire » (170), compulsant des cahiers. « Comme je suis sans mémoire », dit-il, et on comprend un peu mieux pourquoi il dédaigne la mémorisation. Incidemment, on dirait que Gleize ne veut pas voir que l'esthétique peut être, loin de tout arrangement artificiel, la caractéristique naturelle d'un moment fort, comme le sont les couleurs de la forêt en automne. C'est dans la forêt automnale que Mallarmé a reconnu un jour la seule gloire recevable : « La Gloire ! je ne la sus qu'hier, irréfragable, et rien ne m'intéressera d'appelé par quelqu'un ainsi ». Un petit train qui sifflait sous la brume l'avait conduit dans une petite gare et laissé seul devant la forêt de Fontainebleau, « dans son temps d'apothéose » (Mallarmé, 2005 : 304-306). « Temps d'apothéose », plutôt qu'« arrangement esthétique ». Mais la rêverie m'égare. Laisée sans surveillance, elle retourne instantanément dans la forêt. Il n'y a donc pas que les poèmes qui reculent parfois devant la mémoire ; il arrive aussi qu'on leur en interdise l'entrée. Cela m'étonne, mais pas autant que l'incroyable stabilité observée exceptionnellement par Milosz.

Bien des poèmes que j'ai appris par cœur ont disparu. Ayant changé de préoccupations, je ne les ai pas regrettés. Travaillés par les intempéries du temps, qu'il me plaît de me représenter comme du soleil, de la pluie, du gel, du vent dans la mémoire, à la différence que la mémoire est aussi habile au remembrement qu'au démembrement, d'autres poèmes ont subi des

4. Voir Atik (2003).

métamorphoses. Quand l'un d'eux me revient, je crois réciter le poème original, mais, vérification faite, ce n'est plus lui. D'autres poèmes enfin sont restés parfaitement fixes, stables, inamovibles ; ils reviennent toujours inchangés. Ce sont les moins nombreux. J'émetts l'hypothèse qu'ils portent les marques d'un accomplissement spécial. Le caractère hasardeux et indémontrable de cette hypothèse ne m'échappe pas : la stabilité de certains poèmes peut aussi bien venir de caractéristiques de ma mémoire que de caractéristiques propres aux poèmes. Je poursuivrai néanmoins dans le sens de cette hypothèse improbable, à savoir que certaines caractéristiques de la poésie peuvent être respectées par la mémoire, et je chercherai ces caractéristiques dans un poème de Jacques Brault que le temps a gardé intact. Depuis que j'ai appris ce poème, il y a vingt ans, le travail aléatoire de la mémoire n'a pas eu d'effet sur lui. Nulle métamorphose, aucune perte : il revient sur ou sans convocation, tel qu'il a été écrit. Paru en 1984 dans *Moments fragiles*, il a été repris récemment dans *Poèmes*. Le voici :

[Nocturne⁵]

Par les herbes pliées
 sous le vent rageur
 j'avance dans la nuit
 et dans ma solitude

 au-dessus de la plaine où l'espace
 coule dans le temps
 une vieille lune s'obstine
 ébahie d'ombrages

5. Il est aussi malaisé d'évoquer des poèmes sans titre que des animaux ou des plantes sans nom. Pour la commodité de ce travail, je me permets de donner, entre parenthèses, un titre aux poèmes qui n'en ont pas.

VERS UN POÈME DE JACQUES BRAULT

où es-tu ma vie
dérivante comme une nouvelle
bonne ou mauvaise
on ne sait plus
(2000 : 301).

Ce poème dessine une figure saisissable d'un coup d'œil, sans tourner la page : trois strophes de quatre vers. C'est une figure assez singulière dans la poésie de Jacques Brault, mais pas unique. Dans *Poèmes*, je trouve trois autres textes de même aspect. Le premier, au début de « Quotidiennes », que voici :

L'homme usiné

À mon père

Consens à l'air vicié de chuchotis
consens à l'espace mouillé de présences
c'est une belle morte sous un glaci
éphémère qui recouvre notre enfance

Consens à la rue qu'émaille le soleil
consens à la rue qu'emmaillote la pourriture
c'est le rauque appel de la corneille
bruit trivial et qui nous transfigure

Consens à la fumée qui nous auréole
consens à la sirène qui nous perce
c'est le prix dérisoire d'une obole
pour chaque paume que la main gerce
(37).

Le second poème de même apparence est le deuxième de *La poésie ce matin* :

Commencement

d'après Blas de Otero

ai perdu vie le temps tout
jeté comme anneau dans l'eau

PRÉCARITÉS DE BRAULT

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 ma patrie
ai ouvert les lèvres à déchirure
me reste un peu de parole
(123).

Le troisième poème de trois strophes de quatre vers suit de peu
« Nocturne » dans *Moments fragiles*. Il se lit ainsi :

[Tu chantes]

Toute vide et sans plus de désir
tu chantes la vanité de nos nuits
et ton souffle sans fin se brise
contre les arbres immobiles dans la rue
au parc des retrouvailles tu sais
se promènent des herbes folles
sur l'étang nos ombres vieilles
flottent parmi les branches cassées
toute sèche tu chantes à ravir
et lucide et fragile
comme les ailes des cigales
au seuil invisible de l'hiver
(310).

Il n'est pas besoin d'être grand clerc pour s'apercevoir, en comparant les quatre poèmes, que « Nocturne » est de loin, par son mouvement, le plus apparenté au déroulement d'un fil. Les trois autres poèmes se présentent plutôt comme des plans superposés. Le passage d'un plan à l'autre, comme d'une marche à la suivante dans un escalier, est assuré et marqué par une reprise,

une relance. Trois marches dans « L'homme usiné », marquées par une même relance répétée trois fois : « Consens à... », « consens à... c'est... ». Trois marches dans « Commencement », marquées par autant de relances : « ai perdu... », « ai perdu... », « me reste... », « ai souffert... », « ai fauché... », « me reste... », « ai ouvert... », « ai ouvert... », « me reste... ». Deux marches, moins nettes, dans « Tu chantes », marquées par « Toute vide... », « tu chantes... », « toute sèche tu chantes... ». Ces plans qui se succèdent laissent une impression plus volontariste, ou du moins plus voulue, que le déroulement du fil de « Nocturne ». À ce sujet, encore Czeslaw Milosz, un peu provocateur cette fois : « [...] en poésie, il ne sert à rien de faire des efforts, car c'est un don, mérité ou immérité » (2004 : 33). Ma mémoire est-elle de l'avis de Milosz ? Préfère-t-elle le déroulement du fil de « Nocturne », sans obstacles, sans coutures apparentes ? On le dirait.

Ce déroulement sans à-coups, sans détours, sans redites, sans relances, sans changements de paliers bien marqués, contribue sans doute à ce qu'on appelle la limpidité, la fluidité, la clarté, la légèreté. L'unité aussi me paraît plus évidente dans « Nocturne », peut-être parce que l'attention s'y trouve moins divisée par une succession de plans, plus continuellement retenue par un tout. Dans « Nocturne », les marques du mouvement ou de l'engendrement se limitent à quelques changements discrets de perspective syntaxique : une affirmation circonstanciée par des prépositions (*par, sous, dans, dans, au-dessus de*) est suivie d'une question double (*Où est ma vie ? Est-elle une bonne ou une mauvaise nouvelle ?*), puis d'une réponse unique (*on ne sait plus*). Les transitions du mouvement, non marquées, font penser aux changements de direction des skis dans un slalom. Même pas une image éclatante n'arrête l'attention pour la détourner du mouvement.

Avec leurs relances dynamisantes, « L'homme usiné », « Commencement » et « Tu chantes » sont comme des terrains où l'énergie se crée et se réactive maintenant, devant nous ; « Nocturne » se présente plutôt comme la mémoire d'une énergie

qui a précédé, qu'on ne voit pas travailler sur place. C'est la conséquence, ou la conclusion, ou la trace, ou la retombée, d'un mouvement lancé ailleurs, quelque chose de résiduel et de prodigieusement calme, comme le rayonnement fossile présent dans l'univers. « Nocturne » est quelque chose qui *vient, approche, arrive*, plutôt que quelque chose qui *va*. J'y perçois un mouvement venu de la nuit des temps, et qui a traversé l'œuvre de Jacques Brault depuis le début. C'est le moment ou jamais de le dire : dans l'ignorance de la nature de l'inspiration et de sa provenance, et pourtant dans la certitude ironique⁶ de son existence, parce qu'il arrive que l'expérience soit ironique, les notions de « poésie venue de loin » et de « poésie inspirée » se sont toujours plus ou moins confondues dans ma tête.

Et « Nocturne » vient de loin. Le poème se termine par « on ne sait plus », et, dès 1965, on trouve dans *Mémoire*, trois fois : « je ne sais plus » (Brault, 1986 : 16, 28 et 69). En 1971, dans *La poésie ce matin* : « tu ne sais plus » (133). En 1971 encore, « bonne ou mauvaise » (153), qu'on retrouvera dans « Nocturne ». Dans le même recueil, de nouveau, « je ne sais plus » (169). Cela prendra fin dans « Nocturne », avec « on ne sait plus », pour que les trois personnes du singulier du verbe « ne plus savoir » aient été conjuguées. Quant aux autres préparatifs venus de loin, traversant l'œuvre, notamment l'image du marcheur dans l'obscurité, je n'en évoquerai que deux, de 1975, dans *L'en dessous l'admirable*, où sont présents *la vie, les sentiers* et un *vent noir* (201 et 221), mais il y en a beaucoup d'autres.

« Nocturne » s'est donc frayé un long chemin avant d'émerger en 1984, dans *Moments fragiles*, tel que nous le lisons. Il est impressionnant d'observer ce travail souterrain du temps. Où que je l'observe, c'est toujours comme si je découvrais un signe d'authenticité souverain. Ce travail n'a pas échappé à Jacques Brault, si j'en crois le premier poème de *La poésie ce matin*, qui sonne comme un art poétique :

6. J'appelle « certitude ironique » une certitude qui s'impose dans l'évidence d'une expérience incompréhensible.

Si la poésie sacre le camp
épouser le regard des doigts
vers la terre et s'enfouir
et cheminer pourriture
perçant la croûte dure flétrir
l'à-peu-près puis se laisser
cueillir
(2000 : 121).

S'enfouir et *cheminer pourriture*, c'est peut-être laisser à la mémoire le temps de travailler. Après quoi la poésie est une résurgence, un retour de matière purifiée de *l'à-peu-près*, et passif, comme le suggère *se laisser cueillir*. On n'est pas très loin, ici, de la « capacité négative » de Keats.

La comparaison des quatre poèmes de douze vers amène aussi à établir des distinctions sous le rapport du lieu commun et de son cortège de clichés, de truismes, de stéréotypes, d'évidences, de poncifs, d'associations automatiques, toutes choses généralement opposées à la recherche de la nouveauté verbale et de l'originalité. « Nocturne » est plus fertile en clichés que les trois autres poèmes. Voyez : *herbes pliées*, *vent rageur*, *vieille lune*, *nouvelle bonne ou mauvaise*, quoi de plus convenu, de moins inventif ? Les thèmes (la solitude, la nuit, le vent, la lune, la vie) ne sentent pas moins le réchauffé. Ce sont choses dont la poésie s'occupe depuis toujours. Dans les trois autres poèmes, une volonté de recherche tournée vers de nouveaux rapports fait davantage sentir sa tension. Dans « air vicié de chuchotis », « espace mouillé de présences », « fauché les ombres de silence », entre autres formulations du même genre, il y a un effort sensible d'invention. Ma mémoire aimerait-elle donc le lieu commun, au sens fort de « lieu de tous » ?

Sur cette question, Pierre Jourde a des idées susceptibles d'éclairer « Nocturne ». Je le cite :

Nous sommes [...] débordés par une monstrueuse production de mots immédiatement repris, commentés, assimilés. Toute formulation ne peut plus guère nous

apparaître que comme un cliché en puissance. [...] En outre, refuser le cliché condamne en général à adopter les postures déjà stéréotypées du poète hermétique, ou du prophète, ou du peintre évanescent à la délicate sensibilité, etc. Il est vain de chercher à échapper à la culture. Reste à travailler le cliché. Puisqu'il est déjà là, puisqu'on l'assume consciemment, mélancoliquement, c'est déjà qu'on le domine, mais en toute modestie, sans se croire assez fort pour lui échapper (2002 : 365-366).

À partir du travail sur le cliché, continue Jourde, devient possible « l'opération magique de la fabrication du neuf avec de l'ancien ». Le mot « fabrication » ne me convient guère ; je le trouve aussi vaguement suspect que la poésie voulue, au sens où Samuel Beckett ne parvenait pas à assimiler la poésie de T. S. Eliot, parce que « trop voulue⁷ ». Et puis, pour se mettre en valeur, on n'est que trop porté à surestimer la part du travail dans l'apparition du miracle. Mais peu importe. Si le miracle de l'ancien-neuf ne s'accomplit pas, poursuit Jourde, il ne reste que le neuf-neuf, c'est-à-dire le culte du coq-à-l'âne et de l'impropriété généralisée. Ailleurs dans le même livre (2002 : 223-236), Jourde évoque des poèmes contemporains où l'opération magique sur le cliché n'a pas lieu parce qu'on fait du neuf-neuf. Bien entendu, l'ancien-neuf est plus difficile. Il exige de tenir compte, sans s'y conformer, d'une expérience séculaire avec laquelle on n'est pas nécessairement à l'aise de prime abord. Il demande aussi, tournée vers l'avenir, un peu de confiance dans le temps, sans garantie de gain et avec certitude de pertes, une confiance sourde au chant des sirènes de toutes les urgences. Et Jourde de citer « de grands et de petits maîtres » français de la fin du siècle dernier : Alain Veinstein, Bernard Noël, Bernard Vargaftig, Gilles Lades, etc. Les abstractions lourdes ou impalpables, toujours soporifiques, qui défilent méritent assurément le brevet d'« académisme mo-

7. Voir Atik (2003 : 109).

derne, pathétique ou sentencieux, ou les deux », que Jourde leur décerne. Je ne suis pas sûr que cet académisme du neuf-neuf soit la faute du vers libre, sur lequel Jourde fait porter ses soupçons, mais je constate les méfaits du flottement loin du lieu commun. Est-ce parce que la mémoire trouve alors trop peu d'éléments auxquels s'accrocher pour tirer ?

Dans ma mémoire, « Le pont Mirabeau » d'Apollinaire partage avec « Nocturne » de Jacques Brault le statut de poème intact. « Le pont Mirabeau » est, comme on dit, « dans toutes les mémoires », même s'il n'est que dans quelques-unes. C'est aussi le poème sur lequel Robert Melançon, dans *Exercices de désœuvrement*, écrit le paragraphe le plus long ; il présente des interrogations en partie parallèles aux miennes sur « Nocturne » :

Qu'est-ce que le sens de : « Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours / Faut-il qu'il m'en souvienne / La joie venait toujours après la peine » ? Le premier vers énonce un fait vérifiable, dont on peut seulement constater qu'il est exact ; les trois suivants expriment un sentiment de nostalgie, dont on ne peut rien dire sinon qu'il est exprimé. À quoi donc tient le pouvoir charmeur de cette strophe ? Il faut déchiffrer les phrases qui la composent, mais c'est ensuite seulement qu'on aborde la poésie, laquelle ne gît pas dans ces pauvretés par lesquelles il lui a bien fallu passer. Le poème ne tient pas dans ce qu'il dit, mais il lui faut le dire pour atteindre... Quoi ? On n'entrevoit la poésie que lorsque s'approche quelque chose qu'on ne comprend plus (2002 : 65).

Ce que Melançon nomme des pauvretés ressemble assez au lieu commun : l'eau qui coule, l'amour qui passe, l'alternance de joie et de peine. Il y a pourtant là, dit Melançon avec raison, un pouvoir charmeur, qu'il faut chercher ailleurs. Mais pourquoi ailleurs, et où ? Pourquoi ne serait-il pas là, le pouvoir charmeur, dans ces pauvretés portées et métamorphosées par un mouvement venu de loin, mouvement sans lequel les pauvretés

n'apprivoiseraient pas la mémoire ? Pour en finir avec le lieu commun, quelle surprise j'ai eue de trouver ceci, daté de 1965, au tout début de *Mémoire* de Jacques Brault : « je me retrouve au lieu commun » (1986 : 15) ! Quarante ans avant Jourde, une entrée en poésie aurait donc été marquée par le pressentiment de ce retour ?

J'ai toujours eu une prédilection pour les poèmes courts. Quand on tourne la page, la géométrie disparaît, le discours s'installe, et éventuellement l'ennui. Je préfère une figure que l'œil, imité peut-être par la mémoire, peut saisir d'un coup. La nécessité et la suffisance y trouvent leur compte. Quant à la page, il lui faut une organisation pour qu'elle soit figure. La logique de la disposition ne m'est pas indifférente, ni le fait qu'elle mette en évidence, si possible avec plus de discrétion que les carrés de Reverdy, des phénomènes géométriques comme le parallélisme, la projection, l'égalité, l'homothétie, la symétrie. Sous tous ces rapports, je qualifierais volontiers « Nocturne » d'archétype, d'étalon, de modèle. Il est vrai que l'absence de titre, de majuscules au début des lignes et de toute ponctuation (toutes choses susceptibles d'être considérées comme des points d'ancrage) pourrait, du moins dans mon imagination, incliner la figure vers le démembrement, la dispersion. Mais non, l'ensemble ne présente aucun signe, aucun risque de dislocation. Les trois strophes se tiennent ; leur interdépendance est imparable ; le fil conducteur joue entre elles le rôle d'une forte et discrète corde logique. Aucun groupe de mots ne menace de prendre ses distances et de dériver loin du radeau. Chaque strophe coule dans la suivante avec autant de nécessité que de naturel, ce dont Verlaine, dans ses plus beaux jours, a eu le secret. Réitération et diversité, variation et répétition, dans le mètre et dans les sonorités, contribuent certainement aussi à cet équilibre étonnant. Sont-ce là des hameçons auxquels ma mémoire mord avec voracité ? J'ai tout lieu de penser que le marcheur de Giacometti-Brault, avançant dans sa nuit, me lavera l'esprit jusqu'au bout.

Le début de la deuxième strophe de « Nocturne », où il est question de *l'espace qui coule dans le temps*, me reste mysté-

rieux, et c'est certainement un attrait. L'obscurité s'est toutefois dissipée un peu depuis que, cet hiver, j'ai découvert par hasard, dans *Sciences et avenir* (2005 : 58), vulgarisée pour les amateurs, une des dernières hypothèses du mathématicien Alain Connes. Selon cette hypothèse, le temps jaillirait de l'espace, l'espace créerait du temps. De là à dire que *l'espace coule dans le temps*, il n'y a qu'un pas. Si l'imagination s'emparait de cette question, où irait-elle ? Peut-être très loin dans la mise en veilleuse de l'espace par son enfant grandissant, le temps, au point qu'il pourrait ne plus y avoir de distances, et que les herbes, la nuit, le vent, la vie du « je » de « Nocturne » ne seraient plus qu'une seule réalité indémêlable dans un nouveau temps. Impossible de ne pas observer ici qu'avec le temps, *l'espace* des poèmes de Brault a coulé lui aussi *dans le temps*, passant de grandes dimensions à la brièveté. Observer cela, c'est constater que la poésie de Brault *dit ce qu'elle fait*, ou *fait ce qu'elle dit*, ce qui pourrait réjouir Henri Meschonnic qui regrette, dans *Critique du rythme* (1982 : 380-389), que la poésie de Saint-John Perse ne se comporte pas ainsi.

On lit dans un poème de Robert Melançon presque contemporain de « Nocturne », « Après-midi d'automne en forêt dans le comté de Brôme » : « Enfoncé dans les choses, / Je perds la distance et tout l'espace / De la contemplation » ([1979] 1986 : 82). Plus d'espace, plus de distance. À la fin, reste le temps du ruisseau qui *emporte* le promeneur *dans sa charge de reflets*. L'espace a coulé dans le temps. À peu près en même temps que Melançon et Brault, Brodski déclare parallèlement, dans la « Berceuse de Cape Cod », composée en 1975 : « Même le pur espace, celui où nul ne s'assoit, / comme une étoile naine décroît et s'éteint. [...] / Le temps est bien plus grand que l'espace » (1987 : 191-192).

Cinq ans avant *Moments fragiles* est apparue dans *Lettres*, de Pierre DesRuisseaux, une lune aussi vivace dans ma mémoire que la *vieille lune* de « Nocturne » :

Dans le crépuscule du soir
un enfant joue aux billes
la brise du nord se lève
crève notre rêverie,
nous sommes assis sur la berge
regardant les bateaux passer
gros œil fouisseur de la lune
sur les buildings ahuris
(1979 : 55).

Cette pleine lune est la lune réelle, elle éclaire un paysage de carte postale, archiconnu : le centre-ville de Montréal vu de l'île Sainte-Hélène ou de la rive Sud, et pourtant il a dû se passer là quelque chose qui ressemble à l'« opération magique » de Pierre Jourde, puisque ce paysage de carte postale me fait irrésistiblement penser à une mystérieuse image de Balthus, à base de lieux très communs. La lune y est peut-être pour quelque chose, le *gros œil fouisseur*, comme multiplié dans les billes de l'enfant qui joue et dans l'œil de la rêverie, *crevé* par *la brise du nord*. Elle est un peu menaçante, cette lune, ou du moins, à coup sûr, très puissante. Elle est vivante, elle fouille, elle creuse les détails des bâtiments qu'elle laisse dans une apparence d'ahurissement. C'est un animal, peut-être un carnivore prédateur, chassant de concert avec la brise qui crève les yeux. En quoi la *vieille lune* de « Nocturne » se distingue-t-elle de celle-ci ? Elle *s'obstine, ébahie d'ombrages*. C'est elle qui semble ébahie, et non plus le paysage qu'elle laisse ahuri. Elle ne peut pas ébahir le paysage, parce que des nuages s'interposent, je présume, et lui renvoient en pleine figure sa lumière empruntée, mais peut-être aussi parce que le paysage n'est pas réel. Le paysage de « Nocturne » est imaginaire, c'est une projection, une invention de la solitude, le théâtre d'une vie qui se cherche, un décor diffus, instable, incertain. Dans ce décor intérieur, qu'est-ce que la vieille lune obstinée ? Une idée persistante, qui lutte contre son déclin ? Une obsession indéterminée, dont l'obstination à éclairer dans les vicissitudes des ombres est la seule caractéristique connaissa-

ble ? Un peu de mystère garde l'esprit aux aguets, ou, comme le dit beaucoup mieux Hopkins, « dans l'oscillation, [...] en balance, dans un équilibre frémissant » ([lettre du 24 octobre 1883, à Robert Bridges], 2003 : 67). Ces lunes de Brault et de Desruisseaux, l'une persévérante, l'autre agressive, sont aussi réfractaires à l'oubli que la « matrone lune » de Claudel et le mince croissant de Jaccottet.

Si le papier et les écrans disparaissaient, si la poésie redevenait pure chose mentale, transmissible seulement de bouche à oreille et de mémoire à mémoire, qu'est-ce qui, de ses œuvres et de leurs environs, disparaîtrait d'abord ? Cette rêverie, sans doute, en premier lieu, avec tous les commentaires possibles : la mémoire n'en a cure. Ensuite, le neuf-neuf de Jourde, l'entassement des impropriétés et des coq-à-l'âne, la poésie éclatée, prélogique. Si j'en crois ma mémoire, il resterait à la fin quelques radeaux mystérieux, magiques, assez légers pour flotter, liés au lieu commun, animés d'une énergie venue de loin. Par exemple ceci :

Par les herbes pliées
sous le vent rageur
j'avance dans la nuit
et dans ma solitude

au-dessus de la plaine où l'espace
coule dans le temps
une vieille lune s'obstine
ébahie d'ombrages

où es-tu ma vie
dérivante comme une nouvelle
bonne ou mauvaise
on ne sait plus.

Forêt des Landes de Gascogne,
novembre 2005-février 2006

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (2000), *Le temps qui reste, un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Payot/Rivages.
- ATIK, Anne (2003), *Comment c'était. Souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- BRAULT, Jacques (1986), *Poèmes I*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (2000), *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000.
- BRODSKI, Joseph (1987), *Poèmes 1961-1987*, Paris, Gallimard.
- CROUY-CHANEL, Étienne de (1989), *Alexis Léger ou l'autre visage de Saint-John Perse*, Paris, Éditions Picollec.
- DESRUISSEAUX, Pierre (1979), *Lettres*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- FUENTES, Carlos (2002), *Ce que je crois*, Paris, Grasset.
- GLEIZE, Jean-Marie (1992), *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil.
- HOPKINS, Gerard Manley (2003), *L'expérience de Dieu avec Gerard Manley Hopkins*, Montréal, Fides.
- HOUELLEBECQ, Michel (1997), *Rester vivant*, Paris, Flammarion.
- HOUELLEBECQ, Michel (2005), *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard.
- JOURDE, Pierre (2002), *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules.
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- MALLARMÉ, Stéphane (2005), *Poésies et autres textes*, Paris, Le livre de poche.
- MELANÇON, Robert ([1979] 1986), *Peinture aveugle/Blind Painting*, Montréal, Signal Editions.
- MELANÇON, Robert (2002), *Exercices de désœuvrement*, Montréal, Éditions du Noroît.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- MIŁOSZ, Czesław (2004), *Abécédaire*, Paris, Fayard.

VERS UN POÈME DE JACQUES BRAULT

RILKE, Rainer Maria (1943), *Élégies de Duino*, suivi de *Sonnets à Orphée*, Paris, Aubier/Éditions Montaigne.

SOLLERS, Philippe (2001), *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard.

SOLLERS, Philippe (2001), *Mystérieux Mozart*, Paris, Plon.

LA « CONNAISSANCE ARTISANALE » DES CHOSES

Jacinthe Martel

Université du Québec à Montréal

Écrire est un métier que Jacques Brault définit en tenant compte du travail artisanal qu'il exige. Or l'atelier de l'écrivain, en cela proche de celui du peintre, de l'horloger ou plus justement du typographe, est à l'image de ce travail et rend compte de ses différentes facettes, manières ou registres. Mais cet espace est lacunaire ; les archives d'un écrivain ne permettent jamais de reconstituer entièrement son atelier ; c'est donc à une sorte d'atelier imaginaire que le généticien tente d'accéder¹.

Une partie des « papiers mêlés » de Jacques Brault est conservée à Bibliothèque et Archives Canada (LMS-0177) ; le fonds rassemble 6,5 mètres linéaires de documents, déposés selon deux versements en 1991 et 1994. Outre des documents biographiques ou professionnels (cv, contrats), des archives sonores, des manuscrits d'autres écrivains et des travaux de traduction, le fonds comprend une abondante correspondance et une étonnante collection de dossiers concernant des travaux inédits et des ouvrages publiés : *L'en dessous*, *l'admirable*, *Trois fois passera*, *Moments fragiles*, *Chemin faisant*, *La poussière du chemin*,

1. Ces recherches s'inscrivent dans le cadre du projet « Archives et carnets d'écrivains : dans les marges de l'invention » (CRSH, subvention individuelle).

Agonie, etc. Mais ces archives ne sont ni très exubérantes ni très volubiles quant au travail de l'artisan ou de l'apprenti par rapport auquel elles sont en réalité plutôt discrètes ; peu de documents, en effet, permettent de prendre la véritable mesure d'un projet ou d'observer le surgissement de l'écriture. Brault est moins « maniaque » que Francis Ponge, par exemple ; ces deux poètes travaillent de manière fort différente, et leurs archives en témoignent. Les documents les plus travaillés du fonds sont des jeux d'épreuves ; or à cette étape du travail, l'artisan utilise des outils stylistiques, rhétoriques ou linguistiques qui sont extrêmement subtils et précis. Si les textes nécessitent plusieurs ajustements, ils n'ont souvent besoin que de menues retouches, qui visent par exemple à préciser le rythme d'un vers, à vérifier la justesse de certaines formules ou expressions, à revoir la ponctuation, etc. Ce sont donc les archives des recueils *Au petit matin* et *Au fond du jardin*, conservées par Jacques Brault et Robert Melançon², qui élargissent l'horizon de cette étude ; leur analyse conduit à des hypothèses sur les pratiques d'écriture de Brault qui permettent d'entrer dans son atelier, mais timidement et, pour ainsi dire, sur la pointe des pieds.

*
* * *

Quand Jacques Brault amorce un recueil, il travaille rarement sur le motif dans ses petits carnets ; le recueil est plutôt le résultat d'une lente maturation. C'est l'accumulation qui conduit au recueil et non l'inverse : le poème et le recueil « s'édifie[nt] là où se forme l'archive » (Foucault, 1983 : 107). En apparence linéaires et statiques, les archives sont plus qu'un simple dépôt ; s'y dessinent en effet de nombreux chemins qui seront tôt ou tard empruntés par le poète. L'écrivain archiviste connaît bien sa réserve de matériaux et il y puise des poèmes, achevés ou abandonnés, des fragments ou des éclats poétiques venus s'échouer

2. C'est grâce à la très grande générosité de Jacques Brault et Robert Melançon que j'ai eu accès à ces archives. Je tiens à les en remercier.

temporairement dans un dossier ou tout simplement laissés là, dans l'attente de ce que Ponge appelle le « bonheur d'expression ». L'écriture se fonde sur la « connaissance artisanale » (Melançon, 1987 : 1991) des choses ; c'est donc par le biais de découpages et de collages, un peu à la manière d'un peintre, que s'effectue un minutieux travail de reprise qui engendre de nombreux déplacements et réaménagements des matériaux qui avaient été archivés. Les dossiers des recueils *Au petit matin* et *Au fond du jardin* montrent qu'au fil du temps et des réécritures, ce travail vise l'effacement de « toutes les traces » (Brault, « Une grammaire du cœur », 1994 : 19) et l'invention d'une mémoire placée sous le signe de l'intimisme.

Le renga *Au petit matin* (1993) a été écrit par deux poètes dans un seul petit carnet ; pendant un peu plus d'une année, Jacques Brault et Robert Melançon y ont tour à tour rédigé chacun des 49 maillons du poème³. Dans le carnet, les pages de droite sont réservées à la rédaction du poème tandis que celles de gauche accueillent les commentaires des poètes relatifs à sa progression, à ses exigences formelles, aux difficultés rencontrées, etc. Au cours de ce travail de rédaction alternée, l'écriture de l'instant s'accroche aux maillons déjà accumulés dans le carnet et se tourne en même temps vers l'avenir. Chaque maillon prolonge le précédent et anticipe, ou plutôt esquisse, le suivant. Ce phénomène est également présent au niveau des échanges se déroulant sur les pages disposées en regard, qui prennent progressivement la forme d'un véritable dialogue. C'est donc une double « intonation épistolaire⁴ » qui marque ici le poème, car

3. C'est par le biais de leur boîte postale, au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, que l'échange du carnet avait lieu. Une étude plus complète du renga a paru dans la revue *Tangence* (Martel, 2001).

4. Cette formule est extraite du texte (sans titre) d'une des 30 émissions radiophoniques (série I, émission 3) conservées dans les archives personnelles de Jacques Brault dans lesquelles il a puisé des matériaux pour *Au fond du jardin*. Désormais, les renvois à ces textes (tous inédits) seront signalés entre parenthèses et indiqueront le titre du texte suivi du numéro de la série et de l'émission.

celle-ci définit à la fois son écriture et sa glose. Le carnet conserve donc la mémoire du travail tout en érigeant progressivement l'archive du renga. Les carnets des écrivains remplissent le plus souvent deux fonctions : l'écriture ou l'archivage. Ils sont en effet utilisés pour le travail sur le motif ou encore pour la mise au net⁵ des matériaux accumulés à tout vent qui sont ensuite déposés dans les archives de façon « définitivement provisoire » ou « provisoirement définitive » (Perec, 1985 : 40). Le carnet du renga a donc ceci de singulier qu'il combine ces deux fonctions pour un seul et unique poème.

Une fois la rédaction achevée et le carnet refermé, c'est à la composition du poème en vue de sa publication que se consacrent les deux poètes qui définissent d'abord des stratégies de mise en page qui visent à conserver les « scolies » ; à partir de plusieurs versions dactylographiées du carnet, Brault et Melançon tentent d'évaluer la fécondité de plusieurs hypothèses auxquelles ils finiront par renoncer. Ils envisagent également d'ajouter un index lexical et thématique au renga, mais ce projet tourne court lui aussi. La révision des maillons donne finalement lieu à quelques corrections sémantiques plutôt ponctuelles qui touchent surtout les vingt premiers et les huit derniers. En revanche, la structure des strophes et des vers fait l'objet de minutieux remaniements, qui modifient la structure fine du poème, mais qui conservent le mouvement général du renga qui « parcourt le cycle du jour et de la nuit ». Au moment de la réécriture, près de la moitié des maillons (21 sur 49) sont scindés en deux ; cependant, dans la plupart des cas, les deux fragments sont donnés à la suite dans le poème publié qui conserve ainsi la progression originale du poème. Par rapport au carnet, seuls trois maillons supplémentaires ont été rédigés : l'un n'est composé que d'un vers et sert à indiquer clairement que l'aurore s'installe tandis que les deux autres ferment le renga et bouclent la boucle en

5. Il en va par exemple ainsi des carnets dans lesquels Brault puise des poèmes pour les retravailler en vue du recueil *Au bras des ombres*. À ce propos, voir Martel (2005).

reprenant le motif vénitien présent au début. Le découpage des strophes et leur nouveau maillage rompt avec l'alternance des voix propre au carnet et rend impossible leur identification : la méthode de travail et la structure du poème relèvent donc d'impératifs différents. La « démarche chaloupée du renga » efface les traces de ce travail d'assemblage, mais sans faire disparaître complètement la figure du carnet ; tout se passe comme si « l'oubliance des choses passées » (pour reprendre Du Bellay) était impossible. En effet, la nouvelle disposition des maillons évoque à la fois le dialogue épistolaire présent dans le petit carnet et sa facture souple, mais c'est en quelque sorte par transparence que le carnet est visible sous le poème.

Pour le recueil *Au fond du jardin* (1996), Brault a abondamment puisé dans ses archives où étaient accumulés, depuis près de 15 ans, les textes de 90 émissions radiophoniques consacrées à la littérature intime qui ont été diffusées dans le cadre de trois séries animées par Gilles Archambault sur les ondes de Radio-Canada en 1978, 1979 et 1980. Ces émissions ont servi de point de départ à 42 des 55 « essais miniatures » rassemblés dans le recueil. Quand le poète entreprend de relire cette vaste collection, il sélectionne 53 émissions qu'il compte « utiliser », « refaire » ou réécrire : 13 dans la première série qui porte sur « Les correspondances et la forme épistolaire », 19 dans la seconde, consacrée aux « Écrits intimes », et 21 dans la troisième intitulée « Sur l'écriture à la première personne ». Le travail effectué en vue du recueil consistera ici à opérer un double effacement des traces laissées par les matériaux scripturaux ainsi que par les nombreuses références et citations qui ponctuent les émissions de radio. Plusieurs textes permettent d'observer ce travail, mais « Agonique » et « Rumeurs » ont ceci de particulier qu'ils correspondent, sur le plan scriptural, à deux types d'utilisation de l'archive. À l'origine d'« Agonique », on ne trouve qu'un seul texte radiophonique ([sans titre], III, 72)⁶, qui a presque complètement disparu sous les

6. Outre le texte de l'émission, le dossier comprend un manuscrit et un dactylogramme.

réécritures ; outre deux citations, seuls quelques mots ou formules, sans doute choisis pour leur justesse et leur tonalité poétique, ont été conservés dans le texte définitif : « lumière fiévreuse », « long soliloque d'espérance navrée », « charbonneux ». Au fil des réécritures, le commentaire consacré à Bernanos et à son œuvre romanesque, qui est présent dans l'émission, se métamorphose en une sorte de récit intimiste mettant en scène, outre Mouchette et « le petit curé agonique », un romancier posant son regard sur ses personnages et sur l'écriture. D'abord sujet de réflexion, l'intimisme se fait ici pratique scripturale ; le texte se définit alors par un style bref et sobre ainsi que par un propos allusif.

Brault travaille autrement pour « Rumeurs » et il utilise des matériaux appartenant à trois émissions numérotées 36, 77 et 78 dans le dossier⁷ (Figures 1, 2, 3). Sept fragments sont prélevés dans les deux premières émissions qui abordent les thèmes de la mémoire, du temps et de la rumeur ; la troisième sert quant à elle d'esquisse ou plutôt de canevas au texte définitif qui en reprend l'essentiel tout en élargissant sa portée. Le début et la fin de ce texte ainsi que ses principales articulations ont été presque intégralement conservés, mais quelques passages ont été éliminés. À l'issue du travail de réécriture, chacune des strophes de « Rumeurs » est donc composée de collages incluant deux types de matériaux qui s'amalgament de façon non linéaire à la manière d'une marqueterie : des « vieilleries capables d'étonner » (« Entre Du Deffand et Cabanis », II, 43), qui ont été puisées dans les archives, ainsi que des éléments nouveaux qui viennent eux aussi s'insérer au sein même des phrases ou des strophes du canevas (Figure 4⁸). La fluidité et la « rigueur souple », « Entre Éluard et

7. Le dossier compte aussi un manuscrit et deux dactylogrammes. Sur le document 78, Brault a noté « OK à refaire » ; sur les documents 36 et 77 : « à utiliser ».

8. Dans la transcription, les caractères gras renvoient à l'émission 78, c'est-à-dire au canevas, tandis que les caractères italiques et soulignés indiquent les fragments extraits des deux autres émissions. Les caractères romains signalent les éléments nouveaux ajoutés à l'occasion de la réécriture.

7X, 1
Wittgenstein - 12.10.1929
77

Ce qui nous advient et qui ressemble à un bruit confus de voix nous ouvre parfois à l'étrangeté. Ce peut être paix ou angoisse. Certains silences dont se parcourent les bruits familiers font une rumeur par quoi nous éprouvons un sentiment d'anomalie. Qu'un jardin planté de pierres tombales se profile sur un horizon rassurant, et voilà que le spectacle muet agit comme une bonne rumeur. Nous transposons de l'ouïe à la vue, sans difficulté pour peu que nous ayons des repères qui nous guident. L'anormal se charge de signes connus et nous le banalisons à seule fin d'être disponibles à un peu plus de bonheur. La toux qui a rompu la respiration d'à côté n'est qu'une fausse alerte, une pseudo-rupture du continu, si nous la percevons comme une reprise des bruits nocturne mille fois entendus. L'espace sans lumière nous reprend en charge et nous berce dans le sommeil; l'autre, là, est nôtre, n'est pas radicalement autre, il est bruissement de notre vie.

La répétition qui nous conforte dans notre vie prend toutefois son sens profond par la misère de la temporalité et de la mortalité. Toute chose qui arrive doit se produire plusieurs fois pour que nous l'intégrions ~~à~~ notre conscience et que le doute n'ait pas prise sur elle. Il y faut du temps et de la précarité. Nous voyons, nous entendons, les gens qui nous entourent et nous les savons condamnés. Le jamais-plus est peut-être la vraie rumeur de la vie. Mais pour l'instant, ce qui est sans cesse retrouvé, sans cesse reperdu, cette succession temporelle où nous avançons à tâtons, cette évidence brute et claire, nous suffit.

Lorsqu'on nous interroge sur la nature de notre vie, l'intuition spontanée que nous en avons se trouble. L'ambiguïté confond bruit et silence. Le temps se révolue. Nous appréhendons la suite. Se mettre à l'écoute de sa vie est une violence contre nature. Nous ne sommes pas faits originellement pour nous retourner sur nous-mêmes, mais pour nous dépenser et même nous exténuer dans ce qui n'est pas nous-mêmes. ~~Mais~~ Chuchotement ou bourdonnement, nous ne choisissons pas d'entendre cette rumeur qui insiste, et qui amène notre tranquillité. Où allons-nous par ce matin de morosité, à quoi bon cette course et ces haltes, pourquoi l'attente face au vide et au rien ? Questions répercutées en de menus incidents et qui fissurent l'espace quotidien. Répétition qui déconcerte, qui éveille la sérénité de vivre parce qu'en elles une chose se présente pour la première et pour la dernière fois.

Rumeur qu'on rumine et dont on s'étouffe un peu plus chaque jour, chaque nuit, rumeur du temps irréversible, rumeur de la vie où l'on meurt.

FIGURE 2

o K...
IX, 2 78

Celui qui est pressé d'entreprendre n'a pas le temps de rêver sur le temps. A quoi bon, d'ailleurs, cette rêverie ? La rumeur de la vie, comme la nuit, passe l'estompe sur les duretés du jour. Il est bien connu qu'au moment de mourir certaines personnes reçoivent au visage, d'un coup, le soufflé du passé. Mais qui peut en témoigner ? Chacun de nous, à vrai dire. Il n'est pas nécessaire d'épuiser sa vie à épeler sa vie pour sentir qu'à tout instant on a vécu. Une musique sourde nous accompagne partout et nous suggère que le moi ne se constitue, avec soudaineté, qu'au moment de se dissoudre. Cela porte parfois le nom de nostalgie.

L'homme traqué, aux prises avec l'imminence du péril de mort, reçoit inexplicablement une bouffée du passé. Alors que le pressent des affaires urgentes, il est absurdement retardé par une odeur de printemps, par une qualité de la lumière, par les cris confus d'une cour d'école, par toutes sortes d'instantanés détachés du temps et qui lui paraissent des instants d'innocence.

Voilà ce que porte la rumeur d'une vie mourante et qui ne prétend pas au savoir-mourir. Au fin fond du for intérieur nul n'ignore qu'il marmaille sa sincérité, et, si on lui en laisse la possibilité, qu'il pactisera avec son dernier instant de lucidité. Mais cette impureté, la grande rumeur la charrie et la mêle à la pureté; il suffira d'un désespoir assez désespéré pour que palpite encore dans le frelaté l'inaltérable et l'incorrupible du moi qui s'appauvrit en s'enrichissant et progresse en déclinant. La vie n'est que rumeur confuse comme la conscience, certes, ce n'est pas une raison pour la décrier. On cabotine dans son dernier rôle, oui, et pourtant la vérité passe par de tels simulacres.

Prescience ou réminiscence, peu importe, le profond mugissement qui nous remue et nous déporte en tout sens nous suggère que le moi est une musique semée de fausses notes et qui malgré tout va vers sa fin comme l'eau de la terre aspire au nuage. Alternance et contradiction nous composent. Le moment de la mort nous vient à tout moment et nous donne le goût de vivre. On repasse sa vie comme une chemise. On met du sérieux dans son rire. On sait qu'on ne sait pas. La rumeur tourne sur elle-même et se perd dans ses bruits.

La rêverie sur le temps, vie et mort enlacées, ne débouche sur rien parce qu'elle ne cherche pas à conclure. Elle n'est que distraction de ce qui va la détruire. Elle vague et, errante encore, se fond dans une nouvelle rumeur. Et tout recommence, puis que tout finit.

Qui est pressé d'entreprendre n'a pas le temps de rêver le temps. À quoi bon d'ailleurs cette rêverie ? La rumeur d'une vie, comme la nuit, passe l'estompe sur les duretés de la conscience. Un jour efface un jour par une pseudo-rupture du continu souterrain où nous bradons notre néant. C'est « l'obscur ennemi » du poète lucide qui sauve notre peu de poésie du magma et de l'aphonie.

On assure qu'au moment de mourir, infinitésimal et tout imaginé, certaines personnes reçoivent au visage, d'un coup, le souffle du passé. Mais qui peut en témoigner ? La mémoire, si capricieuse, s'emploie à contrebattre l'irréversible temporel en créant des fables. On se berce d'illusions, peut-être faite d'avoir été suffisamment bercé en sa première enfance. Q'importent ces misérables subterfuges. Se mettre à l'écoute de sa vie, bruissement du jamais-plus, donne à entendre une ombre essoufflée courir dans son dos et suggère que le mois se constitue en se dissolvant. Cela porte parfois le nom de nostalgie.

La jeune fille aperçue dans le vent d'été, fraîche et neuve en sa corolle de jour, à peine marquée au front, sous les yeux, de quelques ridelles d'anxiété, où s'est-elle envolée par la migration du temps sans retour ? Bourrelée de graisse, réduite à l'os ? Le temps n'a pas d'image. Chuchotement ou bourdonnement, nous ne choisissons pas d'écouter la rumeur qui insiste : et qui ameuté notre tranquillité. « Le temps a pris ses mains dans les miennes. » Et nos mains battent le vide, comme les ailes de l'éphémère.

Au fin fond du for intérieur nul n'ignore qu'il marchande sa sincérité ; si on lui en laisse le loisir, il pactise avec son ultime instant de lucidité. Mais cette impureté, la grande rumeur la charrie et la mêle à la pureté. Il suffira d'un désespoir assez désespéré pour que dans le frelaté palpitent encore l'infalsifiable et l'incorruptible du moi qui s'appauvrit en s'enrichissant et progresse en déclinant. On cabotine dans son rôle (et son rôle) final, oui, et pourtant la vérité précaire passe par de tels simulacres. Moi¹ : musique semée de fausses notes et qui en appelle à l'ivresse comme les eaux de la terre aspirent aux nuages.

La mémoire écrivante rumine la rumeur qui nous remue en tous sens. La tristesse de n'être bientôt plus rien, même pas une ombre échappée des ombres, déteint subtilement sur les mots les plus limpides. On devine alors qu'on n'écrit que pour soi, à soi-même inconnu, jamais né sauf en l'autre, figure ambiguë du dédoublement et qui désengourdit la stupeur d'être deux – innombrable.

La rêverie du temps, vie et mort embrassées, ne débouche sur rien ; elle ne cherche pas à conclure. Elle n'est que dissipation de ce qui va la détruire. Elle vague, enclose dans la tendre intimité d'un sursis, puis se fonde en une nouvelle rumeur. Elle trompe l'irréversible par le révocable. Et tout recommence, puisque tout finit.

1. Ce mot est en italique dans le texte publié.

Pavese », II, 59⁹) de l'écriture dissimulent l'emplacement des greffes, effacent les marques du temps passé et installent dans le texte définitif une toute nouvelle configuration poétique.

Qu'il s'agisse de matériaux scripturaux ou livresques, la réécriture tend à « l'invisiblement beau » (Brault, 1994 : 19). Le dialogue intertextuel est donc lui aussi placé sous le signe de l'écriture intimiste dans le recueil *Au fond du jardin* qui laisse à peine entendre le « murmure indéfini de l'écrit » (Foucault, 1983 : 107) s'échappant de la bibliothèque de Brault. Dans les émissions de radio, les références et les commentaires littéraires abondent ; pour les textes du recueil, le poète estompe les références et préfère recourir à l'allusion ou à l'ellipse qui créent une certaine « connivence » (« Roman par lettres », I, 11) avec le lecteur. Pour évoquer des auteurs et des œuvres, il utilise des périphrases, des « petits noms » ou des surnoms : Emily, Charlotte, Virginia, petit Marcel, maître Michel, etc. ; à l'occasion, il se sert de citations, mais sans les identifier ou alors ce sont simplement les voix habitant sa « mémoire écrivante » (Brault, 1996 : 38) qui se font doucement entendre. Le dialogue revêt ici une forme plus discrète et se mue en conciliabule. L'effacement des sources ne conduit donc pas à leur disparition, mais installe plutôt une sorte de « confidence murmurée¹⁰ » ; en accentuant l'écart entre le texte et ses sources, en évoquant « la mémoire des œuvres¹¹ », Brault renforce du même coup la dimension intimiste du texte. Sans qu'elles coïncident parfaitement, la lecture recouvre alors « l'écriture subtile » du poète. Si les allusions sont trop discrètes, elles échappent au lecteur qui n'y reconnaît rien de bien familier ; en revanche, quand une certaine saturation est atteinte, c'est alors sa propre « bibliothèque intérieure » (Schlanger, 1992 : 116) qu'il retrouve. De cette manière, l'espace poétique se

9. Cette émission sera utilisée dans « Quel jour êtes-vous ? » (Brault, 1996 : 50-52).

10. Expression qui figure dans un des projets d'épigramme conservés dans le dossier du recueil.

11. Expression empruntée au titre d'un ouvrage de Judith Schlanger (1992).

démultiplie ; les collages, citations et allusions sont en effet autant de surfaces qui, par le biais de la lecture, se déplient comme les fameuses paperoles du petit Marcel.

Par rapport au corpus des émissions de radio, qui constitue une sorte de réservoir de citations ou de sentences apparenté aux florilèges de la tradition rhétorique, on assiste avec les essais du recueil à un phénomène de réduction et de condensation des références littéraires. En gommant la dimension didactique des émissions, le recueil modifie la nature ainsi que la fonction de la compilation et de l'érudition ; il crée ainsi un espace poétique que la métaphore du jardin inscrit dans la tradition des arts de mémoire où fleurs, parcs, parterres ou jardins évoquent une esthétique qui fait de l'emprunt un procédé scriptural d'une grande fécondité. La pratique de la glose, qui a pu conduire à l'établissement d'un index pour *Au petit matin*, de même que le travail de la marge dans la seconde édition de *Chemin faisant* évoquent également ces pratiques anciennes liées au travail de la mémoire et où on lit « la plume à la main » (Béhar, 1981 : 56). Véritable microcosme poétique, le titre du recueil *Au fond du jardin* évoque doublement ce travail de mémoire qui utilise des matériaux anciens pour inventer des variantes neuves ; les archives de l'œuvre sont seules garantes de sa durée.

*
* * *

Tout se passe comme si le travail d'effacement visait à réduire le texte à ses seules traces essentielles, à une sorte d'esquisse originelle ; le texte peut ainsi laisser filtrer une « espèce de manuscrit volatil et lumineux sous un ciel d'encre » (Brault, « L'écriture subtile », 1989 : 236). La réécriture doit éviter de « figer » le poème, mais elle doit en revanche faire disparaître ses « aspérités¹² ». Transformés de l'intérieur, les textes des émis-

12. Fragments d'un texte inédit de Roland Giguère datant de 1984 conservé dans le fonds Roland Giguère de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (MSS-416).

sions, qui commentaient diverses œuvres appartenant à des formes variées de la littérature intime, sont devenues des miniatures, sortes de « peinture délicate » exécutée à petits traits. S'il évoque le vocabulaire de la peinture, l'adjectif « miniature » renvoie surtout au registre des textes et à leur « tonalité » : la réécriture visait en effet à trouver une manière intimiste de parler de la littérature intime. Le travail relatif à la composition des recueils, qui ne se réduit pas au simple amalgame des textes, s'effectue pour ainsi dire de la même manière et efface lui aussi ses traces. Ainsi, la disposition des textes rassemblés dans *Au fond du jardin* a donné lieu à des listes visant à créer un subtil équilibre des matières (auteurs, siècles, femmes, ton, etc.) et dont seule la table suggère l'existence. En effet, les 55 titres du recueil y sont disposés selon deux colonnes ou plutôt deux allées qui mettent en évidence le texte central, « Salle d'attente », mais qui font à peine voir les phénomènes d'échos et les jeux de symétrie qui parcourent le recueil.

Si les matériaux poétiques sont souvent condensés ou plutôt réfractés par la réécriture, c'est qu'en les remettant sur l'établi, là où « la main au stylo vaut bien la main aux ciseaux » (Brault, « L'écriture subtile », 1989 : 240), le poète infléchit leur ton, leur style, leur tonalité, mais de manière très subtile... C'est en effet sous le signe de l'intimisme que le recueil *Au fond du jardin* place ces essais miniatures qui reprennent et développent un thème ancien dont les origines se situent dans un ensemble de textes radiophoniques ensevelis pendant de longues années dans les archives : le travail artisanal reprend toujours là où il s'était temporairement figé.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉHAR, Henri (1981), « La réécriture comme poétique ou le même et l'autre », *Romanic Review*, vol. LXXXII, n° 1 (janvier), p. 56-59.
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques, et Robert MELANÇON (1993), *Au petit matin*, Montréal, Éditions de l'Hexagone. (Coll. « Poésie ».)
- BRAULT, Jacques (1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (1996), *Au fond du jardin*, Montréal, Éditions du Noroît.
- FOUCAULT, Michel (1983), « La bibliothèque fantastique », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, p. 104-107.
- MARTEL, Jacinthe (2001), « Quand j'écris dans ces cahiers... », *Tangence*, n° 65, p. 91-98.
- MARTEL, Jacinthe (2005), « *Au bras des ombres* ou les "archives du vent" », *Tangence*, n° 78 (été), p. 133-150.
- MELANÇON, Robert (1987), « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (hiver), p. 188-211.
- PEREC, Georges (1985), « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres », dans *Penser/classer*, Paris, Hachette, p. 31-42. (Coll. « Textes du XX^e siècle ».)
- SCHLANGER, Judith (1992), *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan. (Coll. « Le texte à l'œuvre ».)

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

MÉLANIE BEAUCHEMIN est doctorante en études françaises à l'Université de Sherbrooke, où elle travaille comme assistante de recherche au projet d'édition critique de l'œuvre d'Anne Hébert. Boursière du CRSH à la maîtrise, elle a rédigé un mémoire sur la poésie de Jacques Brault et a publié un article sur les trajectoires du sujet lyrique dans cette œuvre. Elle prépare une thèse sur les femmes maléfiques chez Anne Hébert, pour laquelle elle a obtenu des bourses du FQRSC et du CRSH.

THIERRY BISSONNETTE est professeur adjoint en littérature québécoise à l'Université Laurentienne. Ses travaux portent sur la poésie moderne et contemporaine, notamment sur l'œuvre de Claude Gauvreau. Il est également directeur littéraire des éditions Le lézard amoureux.

EDWARD D. BLODGETT est membre de la Société royale du Canada et professeur émérite de l'Université de l'Alberta, où il continue d'enseigner en études canadiennes à la Faculté St-Jean. Ses domaines de recherche sont le roman européen médiéval et la littérature canadienne comparée. Parmi ses publications, mentionnons une traduction en anglais du roman provençal *Flamenca* (New York, 1995), *Five-Part Invention : A History of Literary History in Canada* (Toronto, 2003) et *Elegy* (University of Alberta, 2005). Il a publié 17 livres de poésie, dont deux ont mérité le prix du Gouverneur général, et le plus récent, *Le poème invisible*, texte bilingue, paraîtra sous peu aux Éditions du Noroît.

MARIO DUFOUR enseigne la philosophie à l'Université du Québec à Montréal et au Collège du Vieux-Montréal. Il a fait des recherches doctorales et postdoctorales sous la direction de Jacques Derrida à l'École des Hautes en Sciences Sociales de Paris. Ses publications et ses recherches sur la philosophie contemporaine française et allemande ont notamment porté sur les questions de la métaphysique, de la subjectivité, de la responsabilité, du rapport à la mort et sur les rapports entre philosophie et littérature. Il a collaboré aux revues *Dialogue*, *Philosophique* et *Spirale*, a contribué à plusieurs collectifs, et prépare une livre sur la question du « sujet » dans les pensées de Jacques Derrida et d'Emmanuel Levinas.

Né à Montréal en 1946, FRANÇOIS HÉBERT a obtenu son doctorat à l'Université d'Aix-Marseille en 1972 pour ses recherches sur André Malraux. Il a enseigné les littératures française et québécoise, et animé des ateliers d'écriture à l'Université de Montréal. Il a également été directeur littéraire des Éditions Quinze, critique littéraire au quotidien *Le Devoir* et directeur de la revue *Liberté*. En 2007, il a publié des poèmes aux Éditions de l'Hexagone (*Comment serrer la main de ce mort-là*) et chez Fides un essai sur la poésie québécoise (*Dans le noir du poème. Les aléas de la transcendance*). La même année, il a publié, avec Jean-Pierre Bertrand, les actes du colloque de Liège, *L'universel Miron*, aux Éditions Nota bene, dans la collection « Convergences ».

JEAN-PIERRE ISSENHUTH est né à Troyes en 1947. Il a été conseiller pédagogique à la Commission des écoles catholiques de Montréal. Il a publié *Entretien d'un autre temps* (poèmes 1970-1980, l'Hexagone, 1981), *Rêveries* (Éditions du Boréal, 2001), *Entretien d'un autre temps* (poèmes 1966-1988, Éditions du Noroît, 2001), *Deux passions* (Hurtubise HMH, 2001), *Gerard Manley Hopkins* (Fides, 2003), *Le petit banc de bois. Lectures libres 1985-1999* (Trait d'union, 2003).

MARIE-ANDRÉE LAMONTAGNE est écrivain, éditrice, journaliste et traductrice. Dernier titre paru : *Un nœud de plaisir*, essai sur un verset du *Cantique des Cantiques* (Novalis, 2006). Elle prépare actuellement une biographie de la romancière et poète Anne Hébert (à paraître aux éditions du Boréal). Elle est également éditrice chez Fides. Elle est membre du comité scientifique de la Bibliothèque du Nouveau Monde (PUM) et membre du comité de rédaction des revues *La Traductière* et *Argument*.

KARIM LAROSE enseigne au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur la littérature québécoise et le discours culturel. Dans le cadre de deux projets subventionnés, il poursuit des recherches sur la question linguistique, la poésie et l'essai québécois ainsi que sur la problématique des littératures mineures. Il a publié en 2004 un ouvrage de synthèse intitulé *La langue de papier* qui portait sur la réflexion sur la langue menée par l'intelligentsia québécoise de 1957 à 1977.

GILLES MARCOTTE est né à Sherbrooke, en 1925. Il a été journaliste au *Devoir* et à *La Presse*, réalisateur d'émissions à la télévision de Radio-Canada, directeur de la recherche pour la production française à l'Office national du film, avant d'entrer au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, où il a enseigné durant une trentaine d'années. Ses deux derniers ouvrages sont un essai, *Le lecteur de poèmes* (2000), et un roman, *Le manuscrit Phaneuf* (2004). Il a reçu plusieurs prix, notamment le prix David pour l'ensemble de son œuvre (1997). Il collabore régulièrement à la revue *L'Inconvénient*. Il est membre du conseil d'administration du Fonds Gabrielle-Roy et de l'Ordre du Canada.

Professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM, JACINTHE MARTEL a surtout publié dans les domaines de la génétique et de l'édition critique. Elle a collaboré à l'édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin (*Mélanges littéraires*, t. II) et des

Œuvres complètes de Francis Ponge, sous la direction de Bernard Beugnot dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Un *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains* a été publié sous sa direction en 2005 et elle a fait paraître un ouvrage intitulé « *Une fenêtre éclairée d'une chandelle* » : *archives et carnets d'écrivains* en 2007.

Écrivain et critique, JEAN-MICHEL MAULPOIX est professeur à l'Université Paris 10-Nanterre. Spécialiste de poésie moderne et contemporaine, il a publié des essais généraux de poétique ainsi que des études sur Henri Michaux, Jacques Réda et René Char.

ROBERT MELANÇON a longtemps enseigné la littérature française à l'Université de Montréal. Il vit maintenant dans les Cantons de l'est. Il a publié quelques recueils de poèmes, dont *Le Paradis des apparences. Essai de poèmes réalistes* (Noroît, 2004).

DENIS SMITH prépare une thèse de doctorat en études françaises à l'Université de Sherbrooke. Il est collaborateur à la revue *Jet d'encre* depuis septembre 2005. Il a publié un texte sur Brault et Miron dans *Lyrisme et énonciation lyrique* en 2006. Il a rédigé un mémoire en création avec une partie réflexive sur l'œuvre d'Henri Michaux.

NATHALIE WATTEYNE enseigne la littérature à l'Université de Sherbrooke, où elle est responsable du projet d'édition critique de l'œuvre d'Anne Hébert. Elle a fait paraître trois recueils de poésie, dont *Celle qui* aux Éditions Les Herbes rouges en 2005. Elle a dirigé, seule ou en collaboration, cinq ouvrages, dont *Lyrisme et énonciation lyrique*, publié chez Nota bene et aux Presses universitaires de Bordeaux en 2006, et *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, avec Daniel Marcheix, aux Presses universitaires de Limoges, également en 2006.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	
François Hébert et Nathalie Watteyne	5

I. LA POÉSIE, LA LANGUE

EN CHEMIN AVEC JACQUES BRAULT...	
Jean-Michel Maulpoix	15

L'ART DU PARADOXE ET L'ÉNIGME DE L'ÉCRITURE : UN CERTAIN ROMANTISME	
Nathalie Watteyne	21

« CONSENS À LA RUE ». LA PAROLE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JACQUES BRAULT	
Karim Larose	35

L'INNOMBRABLE BRAULT	
Edward D. Blodgett	47

II.
AFFINITÉS

JACQUES BRAULT EN 1965 Gilles Marcotte	59
LA LECTURE ENFUIE Marie-Andrée Lamontagne	69
PASSAGES. POÉSIE ET PHILOSOPHIE DANS <i>AGONIE</i> Mario Dufour	79
BRAULT BOURREAU DE SOI-MÊME. SUR QUELQUES STRATÉGIES MÉLANCOLIQUES Thierry Bissonnette	97

III.
BALISES

MURMURER, GRIFFONNER Robert Melançon	117
L'ARTISTE EN BRAULT François Hébert	125
UN « SERREMENT » BRISÉ Mélanie Beauchemin	143
HEUREUSEMENT, IL Y A PERSONNE DANS CE TEXTE Denis Smith	161

TABLE DES MATIÈRES

IV. L'ARTISAN

VERS UN POÈME DE JACQUES BRAULT. RÊVERIE SUR LE TEMPS, LA POÉSIE ET LA MÉMOIRE Jean-Pierre Issenhuth	175
LA « CONNAISSANCE ARTISANALE » DES CHOSES Jacinthe Martel	195
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	209

COLLECTION « CONVERGENCES »

TITRES RÉCENTS

- Marie-Andrée BEAUDET et al. (dir.), *Les oubliés du romantisme*
- Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE,
*Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada
anglais (1939-1989)*
- Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*
- Edward D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de
Montbrun au tournant du siècle*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La
rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques
Brault*
- Robert DION et al. (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de
langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert DION et al. (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures
contemporaines*
- Robert DION et al. (dir.), *Vies en récits. Formes littéraires et médiati-
ques de la biographie et de l'autobiographie*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et
constitution de l'essai québécois*
- Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens
commun. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des
manuscrits d'écrivains*
- Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes
de l'entre-deux-guerres face à la modernité*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire
canadienne*
- Jeanette DEN TOONDER (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN FÉVRIER 2008
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2008
Bibliothèque nationale du Québec

A
mour de la langue. Simplicité. Rigueur. Modestie. L'authenticité, avec ses exigences. Souplesse de la forme. Jeu des rythmes, appuyés ou chuchotés. Ferveurs et doutes. Recherche d'une quiétude, malgré l'angoisse, le désespoir, l'ennui qui guettent. Mélancolie et allégresse. Tristesse et humour. Perdition et émerveillement. Paysages et petits matins. Fraternité. Philosophie. Les secrets de l'amoureux, les tendresses de l'ami. L'accueil, l'adresse à l'autre, célèbre ou inconnu. Souci de la communauté en marge de la rumeur ambiante. Les attentes, l'attente. Intimité. Le dessin. Transparences. Fragilité. Recueillement, silence. Compassion pour les déshérités. Bonheurs fugaces. Mémoire des disparus. Rhétorique des fleurs...

Cet ouvrage met l'accent sur l'identité complexe du sujet précaire et sur les lieux de ses errances que Jacques Brault, dans son ironique pudeur, met en jeu dans des formes aussi exigeantes qu'ingénieuses, familières et raffinées à la fois.

Avec des textes de Mélanie Beauchemin, Thierry Bissonnette, Edward D. Blodgett, Mario Dufour, François Hébert, Jean-Pierre Isenbuth, Marie-Andrée Lamontagne, Karim Larose, Gilles Marcotte, Jacinthe Martel, Jean-Michel Maulpoix, Robert Melançon, Denis Smith, Nathalie Watteyne.

C o l l e c t i o n
— *№* —
Convergences

Illustration de la couverture :
dessin de Jacques Brault
tiré de *Lac noir* de François Hébert (1990)

www.notabene.ca

ISBN 978-2-89518-294-8

9 782895 1822948