

Saint-Denys Garneau et la poésie

Jean-Louis Major

Volume 8, Number 2, May 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036517ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036517ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Major, J.-L. (1972). Saint-Denys Garneau et la poésie. *Études françaises*, 8(2), 176–195. <https://doi.org/10.7202/036517ar>

SAINT-DENYS GARNEAU ET LA POÉSIE

Dans la magistrale édition critique¹ qu'ont établie Jacques Brault et Benoît Lacroix, je relis en entier l'œuvre de Saint-Denys Garneau, depuis les poèmes d'adolescence jusqu'aux dernières lettres retrouvées. Après tant d'années de mystères et de réticences savamment ou naïvement orchestrés par quelques-uns autour de l'œuvre de Saint-Denys Garneau, voici enfin livrée avec un maximum de précision la totalité des textes disponibles. L'œuvre qui, du vivant de son auteur, n'était qu'une plaquette de quatre-vingts pages imprimée à compte d'auteur et tirée à mille exemplaires, est devenue un ouvrage de plus de treize cents pages, sans compter une partie de la correspondance encore inédite ni celle publiée en volume à part.

Je relis tout Saint-Denys Garneau, et je suis bien tenté d'établir un choix. Si je procédais comme Cendrars, qui arrachait de ses livres les meilleures pages pour les avoir à portée de la main dans le grand portefeuille de son Alfa Roméo?... Que resterait-il de Garneau? Peu de chose en vérité. Une ou deux pages du *Journal*. Des poèmes

1. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque des Lettres québécoises », 1970, 1320 p.

surtout, car en ce domaine j'ai adopté depuis assez longtemps une attitude analogue à celle qu'exprimait Jacques Brault : « La vérité de Saint-Denys Garneau n'est pas ailleurs que dans son œuvre, et encore n'y est-elle que de façon inégale. Pour ma part, je place au-dessus de tout les poèmes, en vers et en prose, car je crois en l'autonomie du projet poétique². »

Des poèmes donc... du moins, quelques-uns. Pour les retrouver je dois feuilleter, lire ici et là, éprouvant plus de déceptions que de surprises. Il n'y a là aucun poème qui s'attache vraiment à moi, qui fasse partie de mon existence comme un indéracinable paysage. Je n'ai jamais rencontré chez Garneau l'équivalent de ce que sont pour moi d'autres œuvres québécoises, comme les poèmes vertigineux de Nelligan ou le vaste et très calme déchirement des *Îles de la nuit*; comme le frémissement de révolte et de grandeur humiliée que j'éprouve chaque fois que je relis Miron; comme le charme de certains poèmes de Giguère ou de Paul-Marie Lapointe; comme la présence fraternelle, nourrie de violence et de tendresse, de certaines pages de Brault.

Je constate que les poèmes de Saint-Denys Garneau m'ont toujours intrigué et qu'ils continuent de m'intriguer. Mais je crois savoir à présent que ce qui m'intrigue, c'est l'expression d'une forme de l'existence québécoise qui, pour chacun de nous, demeure une tentation perpétuelle mais durement refusée depuis deux générations, une tentation à laquelle nous ne pouvons plus succomber, celle de l'absence et de la négation de soi. Mais sait-on jamais? Qu'advierait-il si l'espoir des poètes n'était qu'une illusion?

Le personnage de Saint-Denys Garneau a exercé sur l'imaginaire culturel québécois une fascination trouble. Il est l'écrivain à qui l'on a consacré le plus grand nombre d'articles et d'ouvrages, au point qu'il s'est édifié à son

2. Jacques Brault, « Saint-Denys Garneau réduit au silence », *Archives des lettres canadiennes*, Fides, t. IV, p. 324.

propos un véritable mythe et même un anti-mythe. On a interprété en tous sens sa vie et, parfois, son œuvre. Il reste peut-être à lire ce poète.

Je propose donc moins une interprétation qu'une lecture, une lecture qui s'attache d'abord à un poème, *Accompagnement*, pour essayer de percevoir l'œuvre en tant qu'acte d'écriture, pour comprendre le sens et la fonction de la poésie chez Saint-Denys Garneau.

- A. I 1 *Je marche à côté d'une joie*
 2 *D'une joie qui n'est pas à moi*
 3 *D'une joie à moi que je ne puis pas prendre*
- II 4 *Je marche à côté de moi en joie*
 5 *J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi*
 6 *Mais je ne puis changer de place sur le trottoir*
 7 *Je ne puis pas mettre mes pieds dans ce pas-là*
 et dire voilà c'est moi
- B. III 8 *Je me contente pour le moment de cette compagnie*
 9 *Mais je machine en secret des échanges*
 10 *Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,*
 11 *Par des transfusions de sang*
 12 *Des déménagements d'atomes*
 par des jeux d'équilibre
- C. IV 13 *Afin qu'un jour, transposé,*
 14 *Je sois porté par la danse de ces pas de joie*
 15 *Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi*
 16 *Avec la perte de mon pas perdu*
 s'étiolant à ma gauche
 17 *Sous les pieds d'un étranger*
 qui prend une rue transversale.

Accompagnement est le dernier poème de *Regards et jeux dans l'espace*. Et cette position a son importance dans une œuvre dont l'équilibre d'ensemble a été longuement préparé. *Accompagnement* n'entre dans aucune des sept sections qui découpent le recueil : en fait, il s'impose d'emblée comme le point de rencontre et d'accomplissement de certaines significations sous-jacentes à l'ensemble de l'œuvre.

Le seul poème avec lequel on puisse concevoir un rapport positionnel est le poème liminaire *C'est là sans appui*, qui, selon la transcription qu'en a faite Garneau

dans son journal, s'intitulait d'abord *Restless*. Brault et Lacroix en donnent d'ailleurs une première strophe inédite qui accentue le lien avec *Accompagnement* :

*J'ai perdu la chose que j'étreins
 Tout ce que tient ma main s'échappe
 À travers l'écartement inguérissable de mes doigts*

À un malaise, à un mal être, chacun de ces poèmes oppose un mouvement dans l'espace : un « équilibre impondérable », dit le premier poème ; des « jeux d'équilibre » dit le dernier. Toutefois, *C'est là sans appui* se contente d'amorcer le mouvement ; *Accompagnement* met en œuvre ses ultimes conséquences. Par-delà tout le recueil et à travers lui, ces deux poèmes s'appellent et se répondent. C'est d'ailleurs à leur comparaison que me renverra la conclusion de mon analyse.

Par sa tonalité *Accompagnement* est un très bon exemple de ce qui constitue la caractéristique et peut-être la réussite essentielle d'une bonne part de la poésie de Saint-Denys Garneau. Dans une lettre du 4 mai 1938 à Maurice Hébert, Garneau décrivait quelques-uns de ses poèmes : « Leur charme, disait-il, procède d'une certaine mélancolie poétique fluante. Ils sont attachants par un certain sens de l'irréparable. » Cette tonalité résulte, je crois, de la conjonction du dramatique et de l'enjoué, dont on retrouve une forme dans *le Jeu* où le ton même du poème est donné de façon explicite comme attitude du poète :

*Et pourtant dans son œil gauche quand le droit rit
 Une gravité de l'autre monde s'attache
 à la feuille d'un arbre*

On en retrouve d'autres exemples dans les poèmes où passent des enfants à la fois charmeurs et un peu monstrueux. Dans des poèmes tels que *Cage d'oiseau*, *Un bon coup de guillotine*, *Monde irréparable désert*, le ton naît plutôt d'un certain détachement dans la représentation de valeurs désespérées. C'est cette tonalité que Jacques Brault a désignée comme « une poésie sans voix ».

À côté de cette forme de poésie, il faut placer des poèmes d'une remarquable fraîcheur, groupés sous le titre *Esquisse en plein air* et qui rappellent les sentiments que Garneau associait volontiers à sa pratique de la peinture mais qu'il n'a jamais manifestés à l'égard de l'écriture. Alors que les poèmes du premier groupe apparaissent sous le signe de la séparation, de la mise à distance, ceux-ci représentent un échange, une communion dans l'ordre physique. Ainsi le premier poème intitulé *Saules* joue sur un enchevêtrement des éléments physiques, qui devient une forme d'échange dans le second poème du même titre :

*On dirait que les saules coulent
 Dans le vent
 Et c'est le vent
 Qui coule en eux*

Pins à contre-jour, qui appartient au même groupe, incorpore à son déroulement les images des *Saules* et accomplit un échange à quatre termes entre l'eau, les îles, les arbres et la lumière.

Par contre la tonalité opposée, l'absence totale de joie, marque des poèmes où le locuteur est brisé, dissocié de tout, où la poésie est elle-même réduite à l'état de simple constat. Le drame du poète semble alors étouffer le poème; l'expression n'a plus d'existence autonome et s'enlise dans une lourdeur abstraite. Le destin du poète est peut-être tragique, l'échec de sa poésie n'en est pas moins réel. Et le destin personnel de Garneau semble à la fois plus ou moins tragique de n'avoir pu s'accomplir dans l'acte poétique; chose certaine, il perd de sa consistance, de sa vérité.

Accompagnement, un poème en dix-sept vers et quatre strophes, a d'abord été transcrit (avec ponctuation) dans le cinquième cahier du *Journal* de Saint-Denys Garneau et daté du mois de mars 1936. Il parut ensuite dans *la Relève* de décembre 1936 avant d'être repris dans *Regards et jeux dans l'espace* en 1937. Tout le poème développe un seul registre d'images, celui de la marche et du mouvement dans l'espace. Sur ce réseau imaginaire se greffe

ce que j'appellerais une structure d'identité, qui, par son étroite conjonction avec lui, prend valeur d'identité problématique. Je m'attacherai surtout à l'agencement intime à la faveur duquel s'accomplit apparemment un échange d'identité entre les deux termes majeurs : « je » et « joie ».

Dans son ensemble *Accompagnement* se développe selon un mode de juxtaposition mais il accentue ses articulations syntaxiques et met en relief un agencement qui lui est propre. D'ailleurs, si l'on établit le rapport entre les charnières syntaxiques et les divisions strophiques on entrevoit comment se délimitent les unités du poème : les deux premières strophes s'opposent aux deux dernières et, à l'intérieur de celles-ci, la conjonction « afin que » marque le point d'articulation des deuxième et troisième parties. Dans son agencement en trois séquences³, le poème institue une forme narrative élémentaire qui empêche sa réversibilité.

Le premier vers, « Je marche à côté d'une joie », est l'affirmation initiale et en quelque sorte unique du poème, le point de départ et d'arrivée de tout son mouvement. Ce premier vers donne comme deux pôles opposés « je » et « joie ». Ces termes ont en commun un élément phonique et la fonction de marcher. Ce n'est donc pas en eux-mêmes qu'ils sont contraires; ils pourraient, ils devraient, être unis puisqu'ils sont poétiquement apparentés et qu'une certaine eurythmie englobe leur présence simultanée. Mais leur parenté ne servira ici qu'à accentuer leur opposition.

La distance est posée dès le début, et la reprise rythmique des éléments « je », « joie », « moi » ne pourra que la rendre irréductible tout en renforçant les liens affectifs entre les termes. Les vers 1 à 5, auxquels la répétition de « joie » sert de point d'appui, s'enchaînent selon un procédé (fréquent chez Garneau) de reprise des éléments fondamentaux. Toute la deuxième strophe n'est

3. J'utilise le terme « séquence » selon une signification analogue à celle qu'on lui donne en langage cinématographique. Une séquence désigne donc ici une suite de vers ou de strophes constituant un tout sous le rapport d'une action poétique déterminée.

que le prolongement répétitif de la première. En particulier, le quatrième vers répète le premier, en y intercalant un nouvel élément issu des variantes qui précèdent. Et cet élément est d'importance. Par lui on passe de la distance entre « je » et « joie » dans « Je marche à côté d'une joie » à une véritable dichotomie du sujet : « Je marche à côté de moi en joie ». Ce que confirme le vers suivant, où l'activité qui appartenait d'abord au sujet passe du côté de la « joie » : « J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi ». Entre le sujet et l'objet s'est accomplie une étrange osmose.

Les deux derniers vers de cette strophe s'opposent aux deux premiers et, en fait, à tout le début du poème au moyen de la conjonction adversative « mais ». Même si elle effectue une certaine rupture avec la série précédente en modifiant les termes répétés jusqu'alors, la conjonction se limite plutôt à marquer une différence d'accentuation, puisque la négation de possibilité (par opposition au constat de fait) apparaissait déjà en finale du troisième vers.

Notons aussi qu'au vers six intervient le premier élément concret du monde extérieur : « trottoir », auquel s'ajoutera plus loin : « rue transversale ». Ces deux expressions constituent la seule mise en place du milieu physique. D'ailleurs, il serait plus juste de parler de décor puisqu'on est ici, comme dans la plupart des poèmes de Garneau, en présence d'une poésie qui se contente d'*indiquer* le milieu physique plutôt qu'elle ne le rend présent. Cela permet encore de constater à quel point un verbe d'activité comme « marcher » semble désincarné dans la poésie de Saint-Denys Garneau. C'est un acte qui paraît s'accomplir dans le vide, produire le vide ; il ne crée pas l'espace ni ne l'ouvre comme cela arrive chez Grandbois dès qu'apparaît le même verbe. Au contraire, une expression comme « pas perdus » prend chez Garneau une réalité hallucinante :

*Vos pieds marchent sur une surface dure
Sur une surface qui vous porte comme un empereur*

*Mais vos pas à travers tombent dans le vide
pas perdus*

*Font un cercle
et c'est un point*

[...]
*Les pas perdus tombent sous soi dans le vide
et l'on croit qu'on ne va plus les rencontrer
On croit que le pas perdu c'est donné
une fois pour toutes perdu une fois
pour toutes*

*Mais c'est une bien drôle de semence
Et qui a sa loi*

*Ils se placent en cercle et vous regardent
avec ironie*

Prisonniers des pas perdus

(L'Avenir nous met en retard)

Parvenu au dernier vers, je dois revenir sur cette première séquence pour le percevoir dans sa continuité. D'autant plus que même une première lecture permet d'entendre dans le vers sept une structure sonore qui joue sur la répétition du « p » et du « a ». Un retour sur les vers précédents permet de déceler une prédominance marquée du « a » sous diverses formes, constituant en quelque sorte une nappe sonore à l'intérieur de laquelle cristallise par endroits une concentration des consonnes « p » ou « j ». Il faut donc ajouter à la continuité de sens des sept premiers vers, développée par juxtaposition, une continuité phonique qui aura pour fonction d'unifier la séquence et, du même coup, d'accentuer son contraste avec les suivantes.

Le premier vers de la troisième strophe, qui sert d'appui à la nouvelle séquence, marque aussi une transition puisqu'il renvoie à tout le début du poème. Le jeu des rapports entre « je », « joie » et « moi » est ici repris dans l'expression « cette compagnie » ; l'activité du sujet atteint une troisième étape avec la valeur de résignation que dénote l'expression verbale « me contente de ». Sur le plan de la signification, ce vers se situe de façon très nette dans le prolongement de la première séquence, mais

par sa position en tête de strophe et par la limite temporelle introduite avec l'expression « pour le moment », il appelle une réorientation du poème.

La conjonction « mais » en tête du vers 9 nous incite à établir un rapprochement avec la même conjonction en position identique au vers 6. La première occurrence de la conjonction adversative, on l'a vu, n'entraîne pas un renversement de la situation initiale mais plutôt son renforcement. Cette fois, le « mais » donne lieu à un tout autre type d'opposition, qu'accentue d'ailleurs un changement de rythme et de vocabulaire. On quitte l'axe qui dominait jusqu'alors le poème et l'on s'engage dans une action qui devrait transformer radicalement l'énoncé premier.

L'action qui s'opposerait ainsi à tout le début du poème se manifeste de façon itérative par l'énumération d'une série de fins et de moyens. Le vocabulaire est alors plus abstrait et commande un registre de sonorités en contraste avec celui de la première séquence.

Avec le début de la quatrième strophe et de ce que l'on peut considérer comme la troisième séquence, apparaît une autre grande articulation syntaxique, et la plus forte. La conjonction finale restitue une continuité explicite par-delà la division strophique et commande tout le sens de la strophe en la reliant logiquement au contenu de la précédente. Tout le premier vers joue encore ici un rôle de transition et de point d'appui. La notation temporelle « un jour » s'oppose à « pour le moment » du début de la troisième strophe. Notons cependant que le contraste s'établit en fait avec toute la première séquence. Quant à la troisième unité du vers, « transposé », elle amorce un rapport complexe avec les deux séquences précédentes. À cause de son mode participial, ce terme placé entre virgules se donne comme la suite et la conséquence de la série « échanges », « alchimies », « déménagements ». Mais « transposé » s'oppose plus explicitement encore au jeu positionnel de la première séquence, qui met en œuvre la juxtaposition des deux termes « je » et « joie », donnés

dès le début comme des pôles opposés. Or, « transposé » manifeste d'emblée le franchissement de cette distance, le passage d'un pôle à l'autre.

À partir du participe « transposé », la dernière strophe d'*Accompagnement* constitue visiblement une séquence construite selon un procédé de juxtaposition où l'on peut suivre la reprise de certains termes, une séquence qui renvoie à tout le début du poème comme à son contraire. Non seulement le jeu des sonorités s'en rapproche-t-il et plusieurs termes tels que « je », « joie », « moi », « pas » y sont-ils les mêmes, mais on retrouve aux vers 14 et 15 le jeu des rimes « joie » et « moi », que l'on a déjà rencontré aux vers 1 et 2 ainsi qu'aux vers 4 et 5. Le rapport entre ces deux mots placés trois fois en rime consécutive résume toute l'ambiguïté du poème. « Joie » et « moi », apparentés sur le plan phonique, paraissent tantôt contraires, tantôt semblables et même équivalents. Et cette ambivalence persiste secrètement dans la dernière séquence, alors même que celle-ci se donne explicitement comme son dépassement. C'est ici le sens de tout le poème et peut-être de l'œuvre entière de Saint-Denys Garneau qui est en jeu.

Reprenons donc le parcours du poème. Chaque séquence est marquée par la prédominance de certains éléments phoniques et rythmiques. De plus, chacune se développe selon un mode de juxtaposition qui lui est propre.

La première séquence a pour donnée initiale le vers : « Je marche à côté d'une joie ». L'opposition « je / joie », qui structure ce premier vers, sera reprise par chacun des vers suivants et réalisée stylistiquement surtout dans l'action de « marcher à côté de ». On peut d'ores et déjà définir le sens premier de toute la séquence comme une opposition entre le sujet et la joie, et considérer chacun des vers comme des variantes du modèle initial.

S'appuyant au vers qui lui sert de transition, la deuxième séquence aligne en des formes grammaticalement symétriques une série répétitive de compléments directs et indirects que l'on peut considérer, sur le plan de la

signification, comme des fins et des moyens. Les éléments donnés comme fins, « échanges », « alchimies » et « déménagements », sont l'expression abstraite d'un déplacement, d'un mouvement. Par rapport à la première séquence qui constate et radicalise une distance, la deuxième séquence se présente donc comme une rupture abstraite et répétitive.

La troisième séquence se donne enfin comme finalité ultime par rapport à la série des fins et moyens. Les éléments qui la composent renvoient à la séquence initiale mais selon un rapport inversé que l'on pourrait exprimer comme suit : au lieu de : « Je marche à côté d'une joie », on obtient : « Une joie marche à côté de moi ». La joie a donc usurpé la véritable fonction du sujet.

L'articulation globale du poème pourrait se lire comme une opposition entre deux termes dans laquelle intervient une rupture pour en produire le renversement. Ainsi formulé le mouvement du poème rappelle certaines façons de concevoir le mythe, en particulier celle de Claude Lévi-Strauss, selon qui « la pensée mythique a pour tâche spécifique d'opérer une médiation entre des termes irréductiblement opposés ». Dans son *Anthropologie structurale* Lévi-Strauss propose même à cet effet une formule d'équivalence plutôt complexe pour un profane. Faisant état de leurs travaux à partir de cette hypothèse, dans un article intitulé *Structural Models in Folklore*, Pierre et Elli Maranda arrivent plutôt à quatre modèles de récits mythiques : 1) sans médiation, 2) avec échec du médiateur, 3) avec succès du médiateur, qui produit une annulation de la tension initiale, 4) avec succès du médiateur et renversement de la tension initiale.

Si l'on compare *Accompagnement* à ces modèles structuraux, on voit assez bien que la première séquence se présente comme la donnée de la tension initiale, la deuxième comme le médiateur et la séquence finale comme le résultat de la médiation. De prime abord on dirait que la séquence finale correspond à un renversement de la tension initiale, mais de nombreux facteurs me font hésiter. Il se pourrait

bien que l'on ait à la fois un renversement et une annulation, en même temps peut-être qu'un échec. Après tout une telle polyvalence ou « plurisémié », n'a rien d'étonnant en poésie. D'ailleurs je n'entends pas réduire le poème à un modèle formel, j'essaie plutôt de mettre en relief l'articulation particulière du poème comme forme significative.

En un sens *Accompagnement* représente aussi bien une quête d'identité qu'une perte d'identité. Le début du poème pose d'emblée une distance entre le sujet et la joie mais à travers les transformations successives de l'expression poétique l'autonomie de la joie s'accroît en même temps qu'elle accapare les valeurs de la subjectivité.

Après la séquence médiatrice le sujet rejoint le côté de la joie mais, assez paradoxalement, cela s'accomplit par une rupture d'identité. À la fin du poème il subsiste une distance, elle s'y accroît même; on est alors en présence de deux sujets : l'un qui a rejoint la joie, l'autre qui est devenu un « étranger ». La situation est donc renversée : ce qui était sujet (au sens grammatical du terme) est maintenant situé du côté de l'objet. Mais il persiste un sujet, un locuteur, la langue exigeant toujours la présence plus ou moins explicite de celui qui parle. Or ce sujet se désigne lui-même comme « un étranger », c'est-à-dire qu'il tente de se percevoir de l'extérieur, comme objet.

Si l'on ne considère que la position des éléments, on dira que la situation initiale est renversée. Si l'on conçoit plutôt le point de départ comme l'expression d'une distance entre deux aspects subjectifs, comme l'expression d'une distance du sujet par rapport à lui-même, on doit admettre que rien n'est vraiment changé sauf l'attitude du sujet lui-même. Au début du poème la joie paraissait désirable et désirée, objet de la quête du sujet; par contre, à la dernière séquence il s'effectue une neutralisation du sentiment. C'est en ce sens que la tension initiale est annulée. Mais quand la neutralisation du sentiment s'effectue à l'égard du sujet lui-même, à l'égard de

celui qui était sujet du désir plutôt qu'à l'égard de l'objet du désir, est-on en présence d'un succès de la médiation ou de son échec ? Il faut s'interroger sur le prix d'une résolution qui s'accomplit au détriment du sujet.

Une chose est certaine : on est ici en présence d'un espace qui est infranchissable et qui a été donné comme tel dès le point de départ. Cet espace sera transgressé, il ne sera pas franchi. Et le passage d'un point à un autre équivaut à un changement de nature : la transgression n'abolit pas la distance, elle transforme l'être. D'où vient un interdit aussi absolu ? De l'univers psychologique particulier ? De la condition humaine ? D'une idéologie sociale ? Qu'y a-t-il, en fin de compte, de chaque côté de cette distance infranchissable ? Le poème lui-même demeure secret, il est dépouillé de toute image et de toute référence qui valideraient une signification plutôt qu'une autre.

C'est alors l'œuvre elle-même qu'il faut interroger, les autres poèmes qu'il faut rapprocher de celui-ci. Un premier poème intitulé *Enfants* se clôt sur une image analogue à celle de la fin d'*Accompagnement* : un rire, un instant suspendu, se matérialise et court seul. *Accueil*, qui est un appel à la présence et à l'absence féminines, contient ces vers où l'on retrouve la joie... à distance encore :

*Seul à mon tour j'aurai la joie
Devant moi*

Le premier des *Deux paysages* établit une opposition, analogue à celle d'*Accompagnement*, entre le versant de la joie et le versant d'ombre mais il fait intervenir un étrange soleil. Pourtant il y a ces deux faces, avec l'eau au milieu, ces deux faces dont l'une plus que l'autre assume l'identité. Peut-être est-ce en fonction de la même distance intérieure qu'il faut comprendre la finale du second *Paysage*, où le soleil devient en quelque sorte cause de la mort comme, dans *Accompagnement*, la joie que l'on rejoint crée le sujet étranger « qui prend une rue trans-

versale ». Les poèmes *Faction* et *Qu'est-ce qu'on peut ?* ne sont-ils pas construits à partir de la même problématique ? Et les poèmes des *Solitudes*, tels que *Un bon coup de guillotine* :

*Un bon coup de guillotine
Pour accentuer les distances
Je place ma tête sur la cheminée
Et le reste vague à ses affaires*

ou *Identité* :

*Identité
Toujours rompue
Le nœud s'est mis à sentir
Les tours de corde dont il est fait*

ces poèmes et tant d'autres, de quel sujet parlent-ils ? Chacun d'eux pourrait dire comme *Monde irrémédiable désert* :

*Dans ma main
Le bout cassé de tous les chemins*

Ces chemins partent-ils de soi ou vont-ils vers soi ? Même problème en cette autre strophe du même poème :

*La distance infranchissable
Ponts rompus
Chemins perdus*

Aucun de ces poèmes toutefois, n'éclaire *Accompagnement* et ne s'éclaire de son rapprochement autant que *Cage d'oiseau*, car aucun ne s'accomplit dans une forme aussi proche. *Cage d'oiseau* développe, sur le mode de reprises et d'assonances, un mouvement qui part d'une dichotomie analogue à celle d'*Accompagnement* :

*Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau*

Deux éléments constituent le sujet : le « je » lui-même, identifié à la cage, et l'oiseau, dont la strophe suivante précise la signification :

*L'oiseau dans sa cage d'os
C'est la mort qui fait son nid*

Dans *Accompagnement*, la distance est extérieure et porte sur un objet que le sujet tente de rejoindre ; dans

Cage d'oiseau, c'est le sujet qui est extérieur et le rapport affectif est inversé puisque le sujet semble vouloir se défaire de l'objet. Mais ce qui importe ici, c'est la dichotomie avec laquelle le sujet est aux prises et le mouvement final, qui correspond à celui d'*Accompagnement*, selon lequel l'élément étranger dépouille le sujet initial. Tout le parcours du poème pourrait se concevoir comme une inversion du sujet grammatical : le « je » s'affirme dans l'attribution du premier vers même s'il se définit par une réalité matérielle : « Je suis une cage d'oiseau » mais au dernier vers il n'est plus qu'objet, même s'il se représente dans sa forme la plus spirituelle : « Il aura mon âme au bec. »

Dans *Cage d'oiseau*, il est plus difficile d'identifier l'élément médiateur de la transformation : le poème ne lui assigne pas une position aussi nette que dans *Accompagnement*. À moins que l'on ne considère comme médiateur l'acte qui prépare l'image finale du poème :

Il ne pourra s'en aller
Qu'après avoir tout mangé
Mon cœur
La source du sang
Avec la vie dedans

L'acte de manger le cœur jouerait alors le rôle de médiateur. Mais quel rapport y a-t-il avec la série de compléments dans la séquence centrale d'*Accompagnement* ? Les termes « échanges », « alchimies », « déménagements d'atomes », « opérations », « transfusions de sang » dénotent un signifié commun qui serait une transformation, un changement. Le dernier terme de la série, « jeux d'équilibre », se rattache au titre même du recueil, *Regards et jeux dans l'espace*. Les images de l'équilibre et du jeu reviennent un peu partout dans ce recueil. Mais ailleurs elles s'accompagnent d'autres valeurs, comme en ce dernier vers de *Silence* : « Je nourrirai de moelle ces balancements », qui se rapporte à l'image d'équilibre mais rappelle fortement, comme tout le poème d'ailleurs, l'acte médiateur de *Cage d'oiseau*, puisque les deux fonctions de la

parole devenue étrangère sont d'encercler et de manger le sujet :

*Et voilà le poème encore vide qui m'encercle
 Dans l'avidité d'une terrible exigence de vie,
 M'encercle d'une mortelle tentacule,
 Chaque mot une bouche suçante, une ventouse
 qui s'applique à moi
 Pour se gonfler de mon sang*

Dans les poèmes de Garneau publiés en 1937, les images du jeu, de la danse ou de l'équilibre apparaissent comme des représentations de l'activité créatrice, c'est-à-dire, en fin de compte, de l'acte poétique lui-même. Dans les poèmes posthumes, comme en celui que je viens de citer, s'ajoutent ou se substituent aux images d'équilibre et de jeux les valeurs d'étrangeté, de distanciation, d'étouffement ou de voracité, dont la victime est toujours le locuteur lui-même. On voit alors la parenté de sens entre « être mangé » et « jeux d'équilibre », médiateurs de *Cage d'oiseau* et d'*Accompagnement*. De la même façon on perçoit l'axe de signification qui réunit les termes « échanges » « opérations », « alchimies », « transfusions de sang », « déménagements d'atomes », « jeux d'équilibre ». La médiation qui s'interpose dans *Accompagnement* est celle de la création poétique. Ainsi s'explique en partie la fin du poème. La transposition rendue possible grâce au médiateur est une transformation de l'être, parce que l'acte poétique lui-même transforme le sujet et tend à l'absorber, à l'effacer. C'est le mode d'agir propre à la poésie qui produit la situation finale du poème.

La poésie vient résoudre l'opposition entre « je » et « joie », mais elle ne résorbe la distance qu'en la rendant absolue, en dégageant le sujet de sa propre identité. La poésie n'a pas toujours ce pouvoir. Il y a dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau tout un groupe de poèmes qui représentent la poésie comme regard, jeu, projection vers un monde neuf. Le poème liminaire *C'est là sans appui* appartient à cette catégorie. Chez Saint-Denys Garneau, dont l'œuvre entière me paraît orientée par le projet d'être

écrivain, il y a une valorisation de la poésie comme moyen de libérer ou de créer un être idéal. C'est un état d'esprit qui se manifeste tout au cours du *Journal* et de la *Correspondance*. Garneau cherche constamment une pratique de la culture qui le transformerait, qui lui permettrait d'échapper à sa propre condition. Par un effet de retour l'écriture arrive à le dérober à lui-même. Dans *Accompagnement*, de même que dans la plupart des poèmes écrits après la publication de *Regards et jeux dans l'espace*, le regard se tourne vers l'intérieur, la poésie s'acharne contre son auteur. La pratique de l'écriture s'est révélée plus exigeante et moins efficace que ne l'annonçait l'idéologie culturelle. C'est le parcours de l'œuvre entière qui tient dans la différence entre le premier et le dernier poème de *Regards et jeux dans l'espace*. Le poème liminaire annonce le motif et l'intention de l'activité poétique. *Accompagnement*, qui exprime encore le même projet, outrepassa l'intention et la visée initiales, puisque là où l'on prévoyait un jeu et une danse s'accomplit un rite qui atteint l'être lui-même et le vide de toute substance.

L'intervention thématique de la poésie met à jour un autre aspect important de l'œuvre de Saint-Denys Garneau. La séquence médiatrice d'*Accompagnement* est lourdement itérative : elle répète trois fois en termes abstraits deux éléments parallèles et n'est un peu allégée que par la disposition métrique. L'acte poétique ne se désigne lui-même qu'avec difficulté. Or cet acte poétique qui s'interpose comme médiateur n'est qu'à l'état de projet. Les valeurs de fins et de moyens, que j'ai reportées sur la série de compléments, ne proviennent en réalité que du verbe « je machine », dont il faut aussi souligner la modalité : « en secret ». La médiation ne s'accomplit donc pas vraiment, elle n'est que projetée. Comme son résultat, anticipé, elle n'a de caractère réel que par son extension stylistique, qui la situe de plain-pied avec le début du poème.

Pourquoi cette machination, secrète mais déclarée ? Pourquoi cette projection utopique de la poésie ? Il est normal que le poème liminaire ouvre à la poésie le champ

des possibilités. L'est-il autant que le dernier poème du recueil annonce encore le projet poétique, comme si rien n'avait été écrit dans l'intervalle ?

On mesurera l'importance de ce geste en revenant à la première séquence du poème. Par les répétitions et les variantes de la donnée initiale, le début du poème met en relief une signification particulière des expressions « à côté de » et « accompagnement ». D'ordinaire, ces termes désignent moins une distance qu'une proximité : « à côté de » est synonyme de « auprès de » et signifie « à une distance proche » ; « accompagnement » veut dire « être ensemble ». Or, par le jeu de l'agencement poétique, ces expressions en viennent à signifier : « être hors de » : elles connotent moins une valeur de rapprochement par opposition à l'éloignement qu'une valeur d'extériorité par opposition à l'intériorité. C'est à la signification première, à la racine du sens que nous renvoie le poème, selon lequel toute extériorité est vécue comme distance.

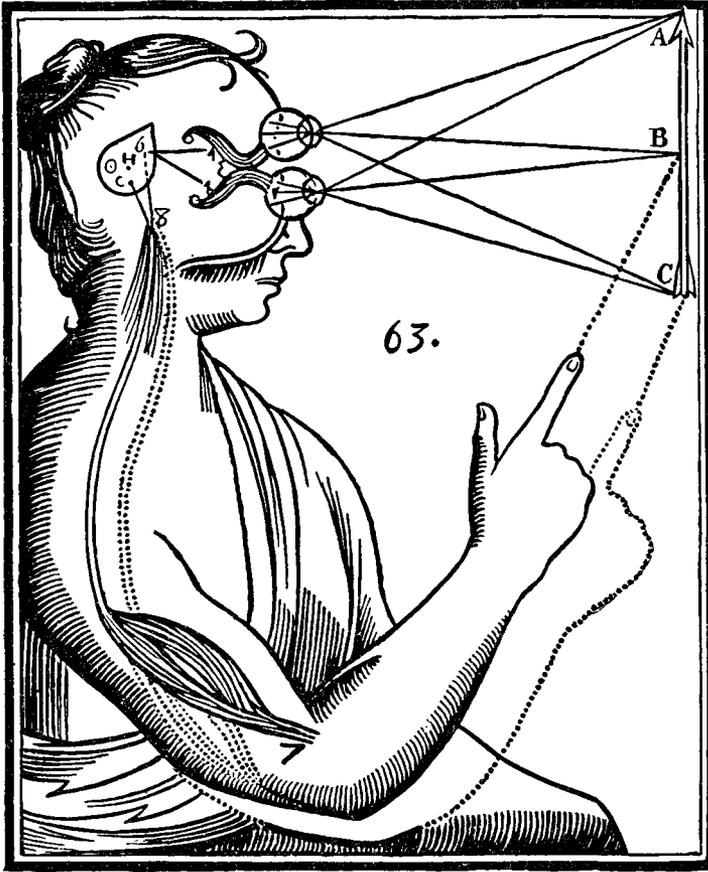
L'interdit qui affecte les rapports entre le « je » et la « joie » rend cette distance infranchissable ou du moins à sens unique. La joie ne peut rejoindre le sujet mais celui-ci peut passer du côté de la joie. Cependant, ce passage n'en est pas un : tout ce qui se retrouve du côté de la joie est perdu pour la subjectivité ! C'est précisément ce qui s'accomplit tout au long de la première séquence. À travers les avatars de l'expression poétique, la distance entre « je » et « joie » se transforme en une opposition du sujet par rapport à lui-même en même temps que la joie acquiert une véritable autonomie.

Que vient faire alors l'intervention de la poésie dans la séquence médiatrice et que représente son résultat anticipé en finale du poème ? La médiation n'en est pas une ou n'est pas efficace. Elle ne parvient pas à transformer vraiment la situation initiale et ne peut que radicaliser ce qui est déjà accompli. Ainsi ce que le poème projette en séquences médiatrice et finale est déjà réalisé par le mode d'écriture de la première séquence.

Saint-Denys Garneau projette donc dans l'écriture utopique ce qu'il a déjà accompli en fait. Ce geste est symptomatique de toute l'œuvre, hantée par certains modèles de l'écriture et de l'écrivain ou, plus précisément, par les modèles d'une pratique idéale de la culture et de la création, dans lesquels Saint-Denys Garneau se projette au détriment de l'écriture et du vécu actuels.

À l'instar d'écrivains québécois comme Paul Morin ou Pierre Baillargeon qui toute leur vie ont rêvé d'une impossible appartenance à l'ailleurs, Saint-Denys Garneau s'est toujours nié en voulant s'identifier à des modèles qui, eux aussi, appartenaient ailleurs. Son exil est du même ordre que celui de Paul Morin mais il est plus subtil parce qu'il est complètement intériorisé. Dans ces conditions, la poésie ne pouvait qu'être une activité utopique mais destructrice.

JEAN-LOUIS MAJOR



*Gravure pour le Traité de l'homme de Descartes
(Paris, 1664)*