

L'Orient poétique de Jacques Brault

Yves Laroche

Volume 47, Number 1 (267), February 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32889ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laroche, Y. (2005). L'Orient poétique de Jacques Brault. *Liberté*, 47(1), 81–98.

L'Orient poétique de Jacques Brault

Yves Laroche

à Robert Melançon

En lisant les remarques de Granet sur le chinois dont le caractère distinctif serait d'être une langue d'emblèmes, mal faite pour la pensée abstraite, admirablement apte, en revanche, au sensible et au particulier, on se dit que la poésie est ce que nous avons en Occident de plus chinois.

PHILIPPE JACCOTTET

Et comme le cher Bashô, à l'instar de son vieux maître Saigyô, se fit squelette exposé aux intempéries, je voudrais, lune distraite, qu'on m'ensevelisse dans les nuages. Qui passent.

JACQUES BRAULT

En 1975, Jacques Brault ouvre la dernière partie de *L'en dessous l'admirable* avec un fragment de Lao-Tseu¹ et clôt *Poèmes des quatre côtés*, livre de « nontraduction » (concept aux accents taoïstes), sur une pensée de Wou Tsien Ki : « Si quelqu'un t'enlève les mots de la bouche, ne crie pas au voleur, le langage n'appartient à personne — au contraire du silence ». Du point de vue de la genèse de l'œuvre braultienne, ces références apparaissent doublement significatives : d'une part, elles inaugurent² un commerce fécond et de plus en plus visible avec la culture extrême-orientale ; d'autre part, l'importance accordée au silence confère à la pensée de Wou Tsien Ki un caractère programmatique.

¹ « L'être donne des possibilités, / c'est par le non-être qu'on les utilise ». Sauf indication contraire, les citations sans référence sont de Jacques Brault.

² Il y avait déjà un germe d'orientalisme dans les premières œuvres de Jacques Brault, ne serait-ce que dans ce beau vers de *Mémoire* : « Leurs yeux perlent à l'orient de l'ombre » ; mais il va s'affirmer à partir de 1975.

Le commerce de Jacques Brault avec l'Orient s'exprime essentiellement par de très nombreuses références (pas toujours explicites) à des auteurs japonais et chinois³, considérés comme des maîtres, des compagnons ou des ancêtres ; une philosophie vaguement zen et taoïste, qui invite à l'effacement et à la dérision ; un art de l'errance, du paradoxe (de la fusion ou de la complémentarité des contraires), de la suggestion et de l'illumination ; une intention de silence ; une fascination pour la calligraphie et les formes poétiques et picturales orientales : toutes choses⁴ qui « orientent » littéralement le lecteur.

ooo

Dans plusieurs essais, chroniques ou entretiens, Jacques Brault se réfère à la culture extrême-orientale, ce qui permet de deviner la nature de sa relation avec elle. Dans « Sagesse de la poésie », il fait remarquer, avec une nostalgie (celle des origines ?) qui cède au charme⁵ d'un Orient mythique, que la Chine des T'ang et des Song et le Japon féodal font partie des collectivités qui « ont littéralement vécu de la poésie. Celle-ci constituait le pendant du pain quotidien, l'atmosphère domestique, l'horizon de la pensée comme

³ Dont Lao-Tseu, Wou Tsien Ki, Bashô, Buson, Issa, Komachi, Li Po, Kamatsu, Seishi, Otsuyu, Ranetsu, Sôin, Yoshinobu, Onitsura, Shiko, Tchouang Tseu, Li Ts'ing-tchao, Hokusai, Dôgen, Wang Wei, Saigyô, Kamo no Chômei, Gochiku, Mizuhara Shuoshi. L'orthographe occidentale des noms orientaux peut varier. À titre d'exemple, Li Po s'écrit parfois Li Bai. Règle générale, j'adopte l'orthographe proposée par Jacques Brault.

⁴ Parmi ces choses, notons des poèmes accompagnés de calligraphies chinoises et présentés comme des nouvelles reçues de Li Tchang-yin, poète chinois du IX^e siècle (*Estuaire*, mai 1977) ; des collages orientalisants de Célyne Fortin (*Trois fois passera*) ; un texte (« L'instant d'après ») inspiré de Komachi, une poète japonaise du IX^e siècle ; des rengas écrits avec Robert Melançon (*Au petit matin*) et E. D. Blodgett (*Transfiguration*) ; des haïkus publiés dans une anthologie canadienne (*Haïku* de Dorothy Howard et André Duhaime) ; une préface à un recueil de haïkus (*Haïkus d'ici* d'André Duhaime) ; une chronique taoïste (« Les bagages sans voyageur ») ; un essai miniature intitulé « L'orient de l'œil » ; une aquarelle de Hiroshige sur la couverture de *La poussière du chemin* ; des encres de facture orientale, qui exploitent les vertus du vide (*Moments fragiles et Transfiguration*), etc.

⁵ Dans *Trois fois passera*, Brault prouve qu'il n'est pas dupe de ce charme : « Cet instant d'après, je l'ai pris à un Japon enveloppé de typhons et de cerisiers en fleurs. À une espèce de carte postale que je me suis adressée ».

du paysage, l'amitié des choses et le vertige de la ténèbre intérieure ». Ailleurs, Brault avoue être « très enchinoisé, pas spécifiquement de la Chine de Mao mais de la Chine séculaire, millénaire, dont celle de Mao participe au moins par certains aspects ». Il prétend qu'il connaît très peu le bouddhisme et le zen, qu'il a été frappé par le taoïsme mais qu'il n'est pas taoïste. Son taoïsme ne serait « qu'une façon de [s]'en faire accroire quand c'est trop, cette pesanteur obscure du soi ». Le Tao lui enseigne « l'inconnaissance du réel » et à « ne rien laisser derrière soi au moment de partir, pas une miette, pas l'ombre d'un souffle ». Il n'ignore pas que « le taoïsme est devenu en certains milieux une espèce de religion qui accorde à bon compte un salut aussi futile que vague ». Il ajoute : « Je ne mange pas de cette manne jaune céleste. Croyez-moi, très chers, si je pratique les randonnées lointaines dans les contrées du non-désir, c'est uniquement parce que je déteste tout savoir qui peut devenir pouvoir ».

On le constate, Brault ne se présente pas en spécialiste de la culture du Japon et de la Chine, pays qu'il n'a d'ailleurs jamais visités. Sans doute est-il de l'avis d'Auguste Macke, qui disait que « plus on s'éloigne de l'Orient, plus on l'apprécie ». Voyageur immobile, Brault préfère les œuvres aux voyages. Il a développé un rapport fraternel et admiratif avec la culture extrême-orientale, encensant tantôt le poète, tantôt le poème. Celui-ci accomplit plusieurs fonctions : il accompagne, pourvoit de rêveries, illustre, immobilise, détrompe, témoigne et émerveille. S'il lui arrive d'approuver, le poème ne prouve jamais quoi que ce soit. Il ne sert jamais la démonstration. Il accompagne plutôt la réflexion, favorise l'échange, le dialogue, qui se fait sur un mode humoral. Abolissant les frontières spatiales et temporelles, Brault se constitue ici et là, non sans désinvolture et humour, une généalogie (ou une filiation) littéraire et un cercle d'« amitiés posthumes », qui marquent bien son appartenance à l'espace littéraire : « Voyageur de l'instant, fanal sans feu, je n'ai de lieu qu'un bruit furtif "sur le sentier qui s'éloigne vers la mort", selon le murmure de mon

ancêtre Kamo no Chômei » ; « C'était mon ami de toujours, le vieil Issa, un secret compagnon de jeux encore plus secrets, qui disait par ma bouche [...] » ; « Oublié depuis longtemps, Li Tchang-yin m'envoie soudain de ses nouvelles. Je vous en transcris quelques-unes », etc.

Si Brault aime tant les créateurs orientaux, c'est probablement parce qu'il est sensible à leur intention de silence : « Il existe un langage pictural bavard et un autre plus silencieux. Les peintres taoïstes se caractérisent par cette intention de silence, un silence qui est une possession — au sens amoureux du terme — du cosmos et de soi ». Ce désir de silence provient chez Brault, de son propre aveu, d'un manque : « J'ai trop manqué au silence, au vrai, celui qui suggère, doucement, et par les choses les plus simples, d'accueillir l'évidence d'être, de la recevoir comme une bonne nouvelle qui n'augmente pas le tirage des quotidiens ». Omniprésent dès *Mémoire* (1965), le silence occupera de plus en plus de place dans la poésie de Brault. S'il traduisait d'abord l'empêchement (notamment du père), l'absence de mots, le silence devient rapidement, à la faveur d'une mystérieuse sublimation ou illumination, « vide plénier ». Il apparaît même comme un véritable programme poétique :

Les mots m'importent, certes, mais surtout leurs relations, le *phrasé* qui ouvre le vers à sa respiration profonde ; et tout se joue dans de minces intervalles : quelques harmoniques inouïes sur un thème ou une variation mille fois entendus. Et le silence, le silence comme vertige de la parole ; d'où les ruptures dans la continuité du rythme, les passages parfois brusques d'un niveau de langue à un autre niveau, et l'emploi des blancs, les rejets en forme de chutes, les reprises, les refrains, les halètements mêmes, bref un petit répertoire de moyens ordonnés à couper le souffle et à le relancer. Certains vers doivent être dits, liés à d'autres vers, de façon à ne former qu'une seule émission de voix et à faire ainsi perdre haleine. Le silence, là, s'impose — physiologiquement. Comme une satiété du corps.

Point d'arrivée (la « satiété du corps ») d'une rhétorique, le silence est aussi chez Brault un point de départ, une condition d'émergence. Pour que le poète réussisse à provoquer le silence par son poème, il faut d'abord qu'il l'appelle à lui, par la méditation et le recueillement, il faut qu'il marche, « à pied et en pensée, assez longtemps » (Kenneth White). On ne doit donc pas s'étonner s'il rapproche l'écriture de la calligraphie chinoise :

On entre en écriture, on entre en état de possession. Les anciens calligraphes chinois commençaient par frotter un bâtonnet d'encre sur une pierre mouillée. Cela durait longtemps; cela permettait de se recueillir et, n'ayant plus que soi-même pour bagage, de s'en aller ailleurs, vers la blancheur énigmatique du papier. Le moment venu, l'écrivain trempait son pinceau dans le lait noir et laissait couler les signes. Il oubliait tout, il se méprenait sur tout. Il écrivait.

Donnant à l'écriture une fonction heuristique et épistémologique qui force le poète à réviser son rapport au monde, quitte à ce qu'il se perde en chemin (ou pour qu'il se perde en chemin⁶), Brault fait du poème le lieu même où se joue l'expérience de la vie et de la connaissance, indissociable du savoir-faire et du savoir-vivre, le lieu éternellement renouvelable et mouvant de l'éveil, le lieu de la seule révélation qui vaille, celle qui s'obtient à la faveur d'une traversée. Car, comme le dit si bien Jean Paulhan dans son texte le plus zen (*Le clair et l'obscur*), « sans doute est-ce le trait des aventures de l'esprit qu'on n'y parvienne à la clarté qu'à travers la nuit, à la fixité qu'à travers la métamorphose. Mais ce serait peu : à la condition d'être soi-même le champ de la nuit et de la métamorphose ».

Mais pour Brault, « le lieu de l'écriture ne se décrit pas. On l'évoque comme une patrie perdue, on l'invoque comme un paradis

⁶ Dans *Trois fois passera*, Brault approuve Tchouang Tseu : « Ce sont les passants qui font le chemin ».

de nulle part ». Ce lieu de l'écriture, ce non-lieu de la nostalgie, ce « paradis de nulle part », on peut certes le nommer « Orient », mot magique qui enchantait Valéry. Par la souplesse qu'il donne au mot, il en a d'ailleurs fait un des lieux communs les plus séduisants et habitables :

Mais, entre tous ces thèmes du langage, dont je préserve pour mon plaisir la résonance incertaine et la valeur de pure merveille, le nom d'ORIENT est l'un de ceux qui me sont un trésor. Je fais ici une remarque capitale. Pour que ce nom produise à l'esprit de quelqu'un, son plein et entier effet, il faut, sur toute chose, n'avoir jamais été dans la contrée mal déterminée qu'il désigne. Il ne faut la connaître par l'image, le récit, la lecture, et quelques objets, que de la sorte la moins érudite, la plus inexacte, et même la plus confuse. C'est ainsi que l'on se compose une bonne matière de songe. Il y faut un mélange d'espace et de temps, de pseudo-vrai et de faux certain, d'infimes détails et de vues grossièrement vastes. C'est là l'ORIENT de l'esprit.

Plus prosaïquement, le mot « Orient », qui vient du latin « oriens » (participe présent du verbe « oriri »), signifie « se lever », « surgir ». L'Orient serait non seulement le lieu du soleil levant, mais également le lieu du surgissement, de l'illumination qui provoque le silence, « le seul rayonnement du poème », l'autre versant du langage — et non son contraire —, comme l'Orient est l'autre versant de l'Occident. L'Orient serait donc, pour Brault, ni plus ni moins qu'un synonyme de poésie. Celle-ci ne naîtrait pas de bonheurs d'expression ou de « trouvailles accumulées », mais d'éternelles retrouvailles, celles des mots, des silences et des amours premiers⁷, enfouis dans les profondeurs de l'être, surgissant à l'impromptu de « l'en dessous l'admirable » :

⁷ « Écrire, aimer, il n'est jamais trop tard pour s'y mettre. Il n'est jamais insignifiant ou désastreux d'échouer. J'écris donc dans le but de renouer un fil cassé, de retrouver la force et la douceur de certains mots, de certains silences — trahis ».

au parc des retrouvailles tu sais
se promènent des herbes folles
sur l'étang nos ombres vieilles
flottent parmi les branches cassées

La poésie serait plus une entreprise de reconnaissance et de co-naissance (C Claudel) que de connaissance : à la fois naissance du poème qui « ne cesse pas de renaître, de ce qui n'est pas, de ce qui n'est plus » (Gilles Marcotte), et naissance du poète à lui-même, « grâce au langage des hommes ».

Écrit à quelqu'un et non pour quelqu'un, le texte chez Brault établit dans le silence une connivence avec le lecteur, et c'est cette connivence qui est comprise, plus que le sens ou le message. Le texte remplit donc une fonction relationnelle, comme le silence qui lui a donné naissance : « Nous nous sommes reconnus sans le manifester. 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 » (*Agonie*). L'espace d'une minute, d'un instant, d'un « moment fragile ». Les exemples de reconnaissances, de retrouvailles, abondent dans l'œuvre de Brault. Dans ses lectures, il semble rechercher la même chose :

Voici Mania et Franco [personnages des frères Lucentini], tous deux au bout du rouleau, dans le sous-sol d'une maison proche de s'écrouler. Ils tiennent encore bon, un dernier coup, ils se connaissent à peine, depuis peu et par nécessité, ils ne savent que dire et que faire, ils n'ont en commun que d'être là, tout juste être, sans regrets, sans promesses, sans désirs. Et pour un instant, à même leur misère, ils créent cette merveille : un échange muet, d'une parfaite transparence.

Encore une fois, rien ne se dit (ou si peu) et tout (l'essentiel) se comprend. Dans *L'Empire des signes*, un ouvrage consacré au choc du Japon, Barthes décrit le plaisir de se « retrouver » à l'étranger : « La langue inconnue, dont je saisis pourtant la respiration, l'aération

émotive, en un mot la pure signifiante, forme autour de moi, au fur et à mesure que je me déplace, un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel, qui ne s'accomplit que pour moi : je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein ». Brault transpose dès la première page d'*Agonie* un phénomène semblable de « pure signifiante », qui prend l'allure d'un *koan*⁸ :

J'avais entendu la dernière phrase imparfaitement, certains mots m'échappaient, mais le sens global, plus que le bruit, m'avait réveillé net. Cette incroyable confiance, ou réflexion étonnée, peut-être murmurée, restait en suspens. [...] Qu'avait-il dit au juste ? La tonalité de la phrase seule m'avait frappé ; comme une gifle.

Dans la vie, la lecture ou l'écriture, Brault est à l'affût de ces instants, souvent « insignifiants », de pure signifiante où la beauté, « quelque chose de simple », provoque l'éveil et le suspens de l'esprit, se trouve une niche pour l'éternité. Cette anecdote en témoigne :

Voilà des années, là où je travaille, une jeune fille remplaça notre secrétaire malade. Elle ne resta qu'une semaine. Je ne me souviens pas de sa voix, ne l'ayant guère entendue. Ni de son visage, de ses gestes. Et pourtant elle m'apparut comme une annonciatrice de poésie. Était-ce à cause des yeux purs où se reflétait l'envers d'un monde désespérant ? Non, c'était à cause de ses pas dans le couloir et qui sonnaient comme une suite d'iambes. Un temps faible, un temps fort ; entre les deux, une hésitation qui me laissait en suspens. Je travaillais dans la distraction de ce rythme allègre et blessé. Jamais par la suite je n'ai entendu un pas aussi plénier, lourd et léger. Par quelle inconscience divinatrice cette anonyme annonçait-elle à tous les noms de la terre une nouvelle naissance ? Je n'y

⁸ Le *koan* est « un problème n'admettant aucune solution intellectuelle ; sa réponse n'a aucun rapport logique avec la question posée qui, de par sa nature, déroute entièrement l'intellect » (Alan W. Watts, *L'esprit du zen*). Voici un exemple cité par Paulhan dans le *Clair et l'obscur* : « "Dites-moi donc enfin, demande l'élève Ting, l'ultime principe du bouddhisme". Aussitôt le maître descend de son siège et le gifle à tour de bras : après un instant, Ting s'éveille à la vérité ».

tins plus et je risquai un regard par la porte entrouverte de mon bureau : la grâce s'accomplissait à la faveur d'une disgrâce. L'ange était boiteux.

L'illumination, pierre de touche de l'œuvre de Brault, est également à son origine. En effet, Brault est « entré en poésie » par la porte de la beauté et de l'amour, à la faveur d'une illumination, celle du langage non utilitaire. La nature dérisoire et fulgurante de ce premier contact avec la poésie devait informer son rapport aux textes ; elle explique en bonne partie son appétence pour le haïku. Avant d'aimer la littérature, Brault a aimé une compagne de jeu (la petite Pauline d'« Une grammaire du cœur »), une voisine de quartier modeste, et avant d'aimer un livre, ou même un poème, il a aimé un vers, un segment de lumière puisé dans une grammaire, celui d'un poète jugé « mineur » par les spécialistes : « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville » (Verlaine).

Plus tard, la rencontre de Brault avec les textes orientaux s'est avérée décisive, tout comme chez Philippe Jaccottet, lui aussi attentif à l'instant, inlassablement prêt à accueillir la lumière, « celle de chaque aube de ce monde, porteuse elle-même du risque de son propre déclin⁹ ». Cette rencontre a littéralement transformé sa poésie. Le signe le plus évident de cette transformation frappe le lecteur avant même la lecture : il s'agit de la brièveté des poèmes. Du long poème « Mémoire », qui fait seize pages, Brault passe au monostique :

Quenouilles éclatées pourrir proprement.

Entre ces deux expériences limites se situent, surtout à partir de *Moments fragiles*, les poèmes de moins d'une page¹⁰. Cette

⁹ Préface de Jean Starobinski pour *Poésie* (1946-1967) de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1998.

¹⁰ Il y a quelques exceptions. Si on ne passe pas trop rapidement, on s'aperçoit que « presque silence » est un seul et même poème, et non pas trois, comme l'affirme Richard Giguère de *Lettres québécoises* (n° 35, automne 1984), trop pressé d'offrir à ses lecteurs la « recette » de Brault.

économie de moyens se reflète également dans le choix des mots (des mots de peu) et dans le ton. Quête de l'indicible, la parole poétique devient chez Brault murmure, à la limite de l'audible :

Novembre s'amène nu comme un bruit
de neige et les choses ne disent rien
elles frottent leurs paumes adoucies
d'usure

Prenant à témoin cet autre poème :

Je gravis une colline
et je m'assois solitaire
sous un ciel vide
à mes pieds s'endort
comme un chien ma tristesse

André Brochu note l'absence de lyrisme (« il y en avait encore, et du meilleur, dans la "Suite fraternelle" qui a propulsé Jacques Brault au rang des principaux poètes québécois ») dans *Moments fragiles*. Mais il rapproche — un peu trop rapidement — Brault des romantiques : « Les romantiques aimaient gravir une montagne et contempler, solitaires, le coucher du soleil — salutation de roi à roi sous l'aile de la mort ». Isolé des autres poèmes du recueil qui l'engagent dans un complexe sémantique, ce poème n'est pas sans parenté avec la sensibilité romantique, quoique le léger souffle de dérision qui le traverse l'en éloigne un peu : une colline (diminutif de montagne), un ciel vide, les pieds comme centre de l'univers, la tristesse incarnée par le genre canin. Chez Brault comme chez les haïkistes, on ne retrouve guère de « salutations de roi à roi sous l'aile de la mort » ni de manifestations d'orgueil à la Maldoror¹¹. Il s'agit plutôt, chez ceux qui pratiquent l'art de « marcher sans laisser de traces », de salutations de bestiole à bestiole, dans une fusion parfaite avec l'objet (le moi romantique ayant été congédié), microcosme de l'univers :

¹¹ « Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... Je croyais être davantage ! » (Lautréamont, *Les chants de Maldoror*).

L'escargot
Levant la tête
C'est moi tout craché¹²

Certes, les thèmes de la solitude et de la tristesse, chers aux romantiques, sont présents, et ce, dans tout le recueil de Brault. Brochu fait remarquer qu'il s'agit du sentiment de Chateaubriand ou de Lamartine, « décapé de toute rhétorique », sans lyrisme ni révolte. « Il reste, simplement, la suggestion ». Or, s'il ne reste chez Brault que la suggestion des romantiques, pourquoi ne pas comparer ses poèmes à ceux des poètes orientaux, maîtres ès-suggestion ? L'attitude de Brault à l'égard des poètes occidentaux y invite, tout se passant comme s'il cherchait en chacun d'eux ce qu'ils ont de plus oriental, comme si l'orientalisme était sa mesure étalon : « Nos troubadours, à leur manière, accompagnaient les poètes zen dans les pas furtifs du rien qui transgresse doucement les lois et les valeurs des systèmes dominants » ; « Il faudrait rôder lentement dans les *Rhénanes* [d'Apollinaire] et dans les poèmes apparentés pour glaner des correspondances au "satori" des poètes japonais ». Dans la préface à *Signaux pour voyants* de Gilles Hénault, Brault lie l'orientalisme à la brièveté : « le poème s'orientalise sans s'expatrier, il dit peu, il dit tout ». L'orientalisme (qui s'ignore) relevé chez Emily Dickinson se montre plus précis, fournit peut-être la clé de tout le rapport de Brault à la culture orientale. Certes, la brièveté est aussi l'une des caractéristiques de la poésie de la recluse américaine. Cela ne suffit pas pour lui attribuer des accents orientaux. Il y a plus :

Il y a quelque chose de la sagesse et de la manière des maîtres orientaux dans l'intime commerce qu'entretient avec la nature Emily Dickinson. Nature naturée, certes, où les choses du monde s'offrent en objets de plaisir, mais aussi nature naturante et qui fait de la conscience un domaine hanté. Pour si justement percevoir la douce dérision de la corneille, ne faut-il pas être pénétré de l'inassurance de l'être ?

¹² Poème de Shiki, traduction de M. Coyaud.

L'inconnaissance fondamentale du réel, ainsi que son corollaire, l'inassurance de l'être, sont certainement les éléments déclencheurs d'une philosophie basée sur la dérision. Cette philosophie, qui est celle des haïkistes, n'est pas une façon de souiller le beau mais plutôt une façon d'ajuster la lunette par laquelle on regarde la vie, une façon de remettre l'homme (« ni Dieu ni bête ») à sa place :

Voilà, sans effort, sans fatigue, le travail mystérieux, par quoi l'impermanence des choses se perd dans l'incandescence qui les illumine en les réduisant en cendre. Plusieurs poèmes, parmi les plus beaux, opèrent la fusion de la matière et de l'esprit ; on dirait que soudain deux natures, l'humaine et la mondaine, se déréalisent l'une dans l'autre, et j'entends par Emily le bruit du verger, l'arrêt du souffle au cœur du taillis ; la vue des marronniers qui fleurissent le ciel désert me solennise, moi, pauvre insecte industriel, promis à l'éternité d'un instant.

Cette philosophie proprement zen de l'acceptation de la vie et de ses avatars s'avère aussi celle des haïkistes : « Désir de retenir ce qui fuit, de ne pas laisser échapper ce qui passe. Désir surtout de manifester son assentiment à tout ce qui survient : à tout ce qui bonnement est » (Maurice Coyaud). Amour de la vie, « malgré tout », malgré l'absence de poésie, et attention aux petites choses. Coyaud, qui a consacré un chapitre de son anthologie-promenade aux bestioles, note que « cette humilité dans l'abord est bien sûr une feinte », qu'elle a pour fonction de désencombrer l'homme, de le libérer et de lui ouvrir des chemins inconnus.

Dans l'art du haïku, que Brault affectionne particulièrement, il s'agit souvent (idéalement toujours) d'opérer une fusion avec l'objet, de s'oublier pour mieux communiquer et mieux sentir l'étrangeté des choses :

L'image synesthésique opère en horizontale et en verticale. Elle rayonne et rassemble. Souvenons-nous de la mimesis aristotélicienne qui ne se borne pas à la simple reproduction des apparences ou à la duplication d'un sens

obvie, mais qui pénètre et investit l'objet imité jusqu'en son cœur secret. L'image poétisante, quand elle instaure la gloire du paraître, à travers les moirages rhétoriques, invite à percevoir la forme intime de la chose ou de l'être animé.

Dans la préface d'un recueil de haïkus d'André Duhaime, Brault souligne l'importance de la fusion avec l'objet ainsi que son efficacité poétique :

L'humour chez lui [le haïku] le dispute au sérieux, et l'écart lui sert une manière de rapprocher. Ainsi, quand Buson écrit : *Le bruit de l'eau est sombre*, il fait corps avec un instant vécu, médité, recueilli comme on laisse l'eau ou l'ombre se nicher au creux de la main. Par la fusion avec l'objet se produit le suspens de l'esprit d'où résulte l'effacement langagier qui donne au haïku son apparence de banalité.

On retrouve chez Brault des vers comme celui de Buson : « L'après-midi me sèche dans les mains » ; « cette pensée soudainement s'écoule de moi comme du sang » (*Moments fragiles*). Mais parfois la fusion avec l'objet se fait plus explicite :

Sur les pas d'une pluie terreuse je suis
revenu voir les feuilles mortes
et cette fois je suis resté arbre
parmi les arbres

Dans ses lectures orientales ou occidentales, Brault semble constamment à l'affût de ce qu'il nomme « l'effet haïku », qui se produit lorsque le poète « reste court » :

Quand Apollinaire laisse en retrait sa faconde, quand il ne cherche pas midi à quatorze heures, il lui arrive de « rester court ». Se produit alors l'*effet haïku*. Il ne s'agit pas d'une semblance ou d'une imitation de poème japonais. Par des voies différentes, deux poétiques s'approchent d'un indicible. [...] L'*effet haïku* [...] résulte d'une traversée de la sensation et d'un retentissement consécutif dans la

pensée inchoative et qu'on n'arrive pas à congédier, même en état de rêve ou de rêverie. Car il existe une pensée poétique en prise sur l'impensable.

Brault apprécie les auteurs qui visent droit au but, qui pratiquent une économie et une densité de langage. Il n'aime pas que le poème se perde en explications, qu'il s'aplatisse. À force de développer et d'expliquer, la suggestion s'estompe au profit de la plate description, qui empêche le sens de trembler. Au-delà d'un certain seuil d'information, il n'y a plus moyen de préserver l'énigme ou l'idée même d'une énigme, d'un indicible. On passe alors dans le domaine de la communication pure, dans l'ouverture des signes, le sens plein remplaçant le sens global, la prose des journaux la poésie du quotidien. On comprend alors qu'une certaine dose d'« ignorance » (un savoir délesté de toute convention) est nécessaire au poète ou au peintre pour préserver son potentiel d'émerveillement :

Je n'ai jamais vu branche de muscadier
je l'imagine frêle et souple
odorante comme tes paupières baissées
quant au reste je n'en sais plus rien
comme ton nom crié dans le vent
alors que le chemin t'emportait

Privilégiant le sens global au détriment du sens plein qui tend à gommer les contradictions, la philosophie zen rend bien compte de ce phénomène. C'est pourquoi l'art du haïku est si souvent associé à cette religion-philosophie-pratique, qui, loin de refouler les contradictions, les accueille comme une richesse, comme des complémentaires utiles, comme des pôles générateurs de tension.

Certes, on retrouve parfois chez Brault de courts poèmes que l'on peut considérer comme des haïkus (les anthologistes le font). Dans la préface d'*Haïkus d'ici*, Brault cite un haïku de Bashô qu'il considère comme « l'une des meilleures réussites du genre » :

Sur une branche morte
un corbeau s'est posé
soir d'automne

Un poème de *Moments fragiles* fait directement écho à celui de Bashô ; l'aube (ascension du soleil) prend la couleur du corbeau descendu :

Une aube douloureuse chuchote à voix nue
aube grise-glaque comme un corbeau
du froid descendu

Mais, généralement, le haïku est plus chez Brault un état d'esprit qu'un court poème d'origine japonaise. Dans sa poésie, « l'effet haïku » semble la règle. Dans ses poèmes plus longs, il est parfois possible d'y voir l'enchaînement de quelques haïkus. Ainsi, ce poème

Dans la maison de nuit je rêve
d'une licorne que hante le grésil
j'efface l'estompe des montagnes
et par les avoines cassées s'en vont
nulle part les ailes d'un canard fusillé

découpé, donne deux haïkus (l'effet est là) parfaitement autonomes et efficaces :

Dans la maison de nuit
je rêve d'une licorne
que hante le grésil

J'efface l'estompe des montagnes
et par les avoines cassées s'en vont
nulle part les ailes d'un canard fusillé

Pour Brault, le haïku n'est pas une fin en soi. Sacrifiant peu au genre, il oppose aux traditionalistes « que l'essentiel c'est de faire un poème poétique, peu importe son appellation contrôlée, et que l'essence du haïku tient au "rendu" de l'instant perçu et vécu ».

Il précise que « l'expérience illuminante qui fonde le haïku n'est pas exclusive à la culture japonaise. Chaque fois que parler ou écrire est un défrichage de l'ordinaire qui nous illusionne et nous exile du vide plénier, l'extase haïkiste advient, ironique, sensuelle, lyrique, matérielle, faille dans la fermeture du monde, et révélation soudaine du là — comme — c'est ».

Pas seulement l'apanage du poème en général et du haïku en particulier, l'illumination est aussi chez Brault un thème romanesque. Ainsi, *Agonie*, son seul roman (un roman-haïku¹³), est l'histoire d'une double illumination, celle du personnage et du narrateur : « 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. Le lieu n'est que d'angoisse, une étroitesse, un resserrement d'être ». Le véritable pays de Brault, sa maison, se situe dans un ailleurs propice à l'illumination, une sorte d'Orient de l'esprit :

Telle est la maison d'un poète : elle tient par son langage et l'habite le vent venu d'un pays utopique. L'errance est sans fin à celui pour qui l'espace constitue le déploiement palpable du temps. La demeure où je me retire n'est-elle que mémoire et futurition ? Diogène le Cynique sortait parfois de son tonneau pour se promener en plein jour, un fanal à la main, cherchant... qui, quoi donc au juste ? Un peu plus de lumière, j'imagine, ou plutôt une autre lumière. Celle de l'instant, cet éclair que nous habitons comme notre demeure inconnue. Ce presque-quelque chose, en instance de surgissement, ce presque-rien, sur l'extrême rebord du néant, oui, voilà ma maison, mon chez-moi. Ma différence.

ooo

¹³ L'expression est de Sôseki, à propos de son roman *Oreillers d'herbe*, que Brault aime beaucoup.

Quoi qu'il fasse (vivre, écrire, lire, visiter un musée), Brault, qui, à l'instar du sinophile Claude Roy, a appris à douter avec Montaigne et à sourire avec Tchouang Tseu¹⁴, attend l'illumination, la recherche distraitemment, l'accueille en lui. Il est constamment en danger d'illumination : « [...] oui, le tableau derrière moi me considérait, me traversait, m'illuminait » ; « J'ai rencontré la nuit illuminante au Mont-Saint-Michel », etc. Lieu de l'illumination, l'Orient est également chez Brault le lieu de la justesse : le milieu. Ce n'est pas un hasard s'il a intitulé son essai sur la poésie « Sagesse de la poésie ». « Connaissance juste des choses » (*Petit Robert*), la sagesse prend dans un autre essai (« Petite suite émilienne ») le visage d'un poète japonais au sourire édenté. La poésie apparaît toujours chez Brault comme synonyme de justesse : « Pourvu qu'advienne, par la seule vertu du langage, la justesse, ce ton unique en ce lieu précis et en cet instant précis par quoi deux êtres humains, qui ne se connaissent pas et sans doute ne se connaîtront jamais, font amitié à une telle hauteur et dans une telle immédiateté qu'on jurerait, à l'instar des enfants, qu'un peu de parole abracadabrante a changé la vie en une autre vie ».

En se tournant presque systématiquement du côté des poètes extrême-orientaux ou des poètes occidentaux orientalisants, Brault donne raison à Philippe Jaccottet, pour qui « chercher la justesse, c'est se tourner vers le soleil levant ». Règle d'écriture, la règle du « juste milieu » devient chez Brault un art de vivre, fait de « saveur savante et de savoir savoureux », un « horizon sensible ». Mais Brault n'a jamais cherché à être plus chinois que Li Po et plus japonais que Bashô. Comme l'a si justement noté Gilles Marcotte, « il faut bien voir qu'il ne s'agit pas là d'une influence de pure forme, mais qu'en se mettant à l'écoute de cette poésie d'ailleurs, Jacques Brault se crée vraiment un autre monde — avec ses matériaux de toujours —, un monde voué à la grâce, à l'équilibre fragile de l'instant ».

¹⁴ Préface d'Octavio Paz au recueil de Claude Roy, *À la lisière du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1990.

Dans un essai, Brault se souvient « des paroles émouvantes de Klee lors d'un voyage en Afrique du Nord : "Maintenant, je suis peintre !" Klee, sous un soleil qui peut être aveuglant, avait pénétré le secret de la couleur qui n'est que vibration ». On peut penser que Jacques Brault, découvrant la poésie des maîtres du haïku à « l'orient de l'ombre », se murmura à son tour : « Je suis poète ! »