

Saint-Denys Garneau et le jeu des variantes

Jacques Blais

Volume 20, numéro 3, hiver 1984

Relire Saint-Denys Garneau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036839ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036839ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blais, J. (1984). Saint-Denys Garneau et le jeu des variantes. *Études françaises*, 20(3), 29–50. <https://doi.org/10.7202/036839ar>

Saint-Denys Garneau et le jeu des variantes*

JACQUES BLAIS

Sur «l'extrême exigence de l'écrivain au travail», rappelons, d'entrée de jeu, des propos de Jacques Brault dans un article de la revue *Maintenant*, en mai 1962¹. Après avoir décrit comment Garneau, d'une version à l'autre, «investit prudemment, humblement, la demeure du poème», le critique émet l'avis que les reprises et les corrections se font «moins en vue d'une perfection formelle recherchée pour elle-même qu'en vue de dire jusqu'à la limite alors possible le meilleur et le pire, le nœud de toute contradiction». Plus de vingt ans après, cette intuition garde sa pertinence et l'on ne peut qu'y souscrire.

Peu avant janvier-mars 1935, Garneau met au rancart la versification régulière, l'esthétique symbolisto-romantique, le culte de l'élégance et du lyrisme qui va de soi, la prolixité, la mièvrerie. Il se voue à l'élaboration d'une écriture dépouillée, disponible; peu de mots, mais intenses, saturés de réflexion; une certaine simplicité, masque d'une complexité certaine; des sonorités et des rythmes qui font alterner fluidités et âpretés; une syntaxe disloquée, s'il le faut, par fidélité aux heurts de la rêverie;

* Cet article est la version revue et augmentée d'une communication libre présentée le mercredi 9 mai 1984, sous le titre «Les variantes de *Regards et jeux dans l'espace*», à une séance du colloque de l'ACFAS tenu à l'Université Laval

1 Jacques Brault, «L'écrivain d'après ses manuscrits», *Maintenant*, mai 1962, p. 191

des ellipses, qui n'empêchent pas la continuité des élans affectifs; une organisation spatiale des masses textuelles; l'ordonnance — picturale, musicale — des parties en fonction de l'ensemble, par un système de répétitions et de variations, de mises en parallèle ou en croisement d'éléments textuels. En somme, la quête, parfois confiante, le plus souvent contrariée, d'une parole qui dise avec exactitude les contradictions essentielles, les aléas des ambivalences et les surprises des renversements de situations et d'alliances. Ce programme influence plus ou moins obscurément le travail artisanal qui régit le jeu des variantes de *Regards et jeux dans l'espace*.

Bref survol de l'atelier d'écriture de Saint-Denys Garneau, la présente étude, fondée sur les nombreuses indications que fournit l'ouvrage magistral de Benoît Lacroix et de Jacques Brault², n'éprouve aucun souci d'exhaustivité. Il ne sera guère question des simples modifications ponctuelles, des corrections techniques qui «replacent l'écrit dans les conditions de la grammaticalité³» — normes de l'orthographe, règles de la syntaxe — ni même des variantes qui auraient un effet stylistique (par ajouts, omissions ou substitutions de termes), augmentant un pouvoir de suggestion ou de concentration. Il sera plutôt question des variantes dotées d'une fonction structurante.

Dans une première partie, on se demandera dans quelle mesure telle modification de détail ou de séquence change l'ensemble textuel et intervient dans l'équilibre de la composition du poème, ou même du recueil. La somme des possibles d'un poème n'en ferait-elle pas une sorte de palimpseste, plus étroitement associé à la problématique du recueil dont il constitue un élément — parfois déstabilisant — de structure? Cela pose le problème, difficile à résoudre, des relations qu'un texte entretient avec son avant-texte (brouillons, esquisses, projets de vers), lequel, prétend

2. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*. Dans cette édition critique, j'ai tiré les renseignements du tableau en annexe, sorte d'aide-mémoire. Il s'agit de la table des matières de *Regards et jeux dans l'espace*, avec, pour chaque poème, s'il y a lieu, la référence de l'autographe du *Journal*, le numéro du cahier et la page; la date de rédaction; la mention d'autres manuscrits, sur feuilles libres, d'après les indications de Georges Cartier (*Bio-bibliographie de Saint-Denys Garneau*, Montréal, École des bibliothécaires, 1951, 85 p.), ou de B.-L. (Brault-Lacroix); les mentions du lieu et de la date de parution du texte préoriginal; enfin, le nombre de vers du texte imprimé aussi bien que du manuscrit retrouvé.

3. Henk Nuiten, *les Variantes des «Fleurs du mal» et des «Épaves» de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de stylistique génétique*, Amsterdam, APA-Holland University Press, [1979], p. xvii.

Gérard Genette, «peut lui aussi fonctionner comme un para-texte⁴». Dans une seconde partie, à propos du poème «Cage d'oiseau», on passera de l'examen des variantes en provenance de l'avant-texte à celui des variantes instauratrices du texte même, c'est-à-dire au système de répétitions, de parallèles ou d'entrecroisements qui sous-tend le poème. Rien d'étonnant à cette enquête puisque le journal et les lettres du poète expriment souvent des préoccupations formalistes⁵, le souci d'édifier ou de discerner des structures verbales à la fois pourvues d'une forte cohésion interne et susceptibles d'un dynamisme transformationnel, de débordement ou de rayonnement, comme si l'ossature métonymique recelait ou recevait une intention — activait ou subissait une inflexion — métaphorique.

— I —

D'UNE PRÉSENCE DE L'ABSENCE : L'INFLUENCE DES VARIANTES SUR L'ENSEMBLE TEXTUEL

Ça y est tout de même sans que ça y soit

CLAUDEL, *Tête d'Or*, 1949

Si l'on en croit les quelques rares articles de poétique des poèmes «Le jeu» et «Accompagnement», le poète Saint-Denys Garneau recherche l'heureuse habitation de l'espace. Il délimite une aire de jeu, y dispose et range avec soin les pièces, à coups de déplacements, d'ajustements successifs. «Allier, séparer, marier» les mots, autant de «jeux d'équilibre» à incidences de contiguités spatiales. Ces pratiques réfèrent, entre autres, aux modalités de la ponctuation, du découpage des strophes et de la structuration des poèmes.

En général, si la ponctuation abonde dans les manuscrits, elle ne subsiste que de façon très sélective dans les versions définitives des poèmes (voir «Maison fermée», «Autrefois»). Dans

4 Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Poétique», [1982], p. 10

5 Critique d'art, critique littéraire, Garneau ne cesse de questionner les rapports de la forme et de l'intention. Esprit de combinaison et d'analyse (cf *Œuvres*, p. 446), il se plaît à discerner la réalité architecturale des œuvres d'art et cherche à y «saisir l'être pour la forme» (p. 534). Il n'est pas indifférent de noter que l'art consiste, selon lui, «dans une proportion de formes qui fait signe d'un être proportionné», ou, du moins, qui «ait le goût de la proportion» (lettre de janvier 1937 à Jean Le Moyne, dans *Lettres à ses amis*, Montréal, Éd. HMH, «Constantes», 1967, p. 245). On sait que chez lui cohabitent un besoin de cohésion, de concentration, et une tendance à la rupture, à la digression — polarité quasi baudelairienne.

l'autographe d'«Accompagnement», par exemple, une surcharge de signes accable la fin du premier mouvement :

Je ne puis pas mettre les pieds dans ces pas-là et
dire : «voilà, c'est moi»⁶.

Et le regard de se fixer en ce lieu du texte où s'anticipe, imprudemment, la réussite de la quête d'identité, la fin du voyage. Par contre, l'autographe n'encadre pas de virgules le mot «transposé» :

Afin qu'un jour transposé
Je sois porté par la danse de ces pas de joie

d'où le germe d'une confusion, ce mot pouvant tout aussi bien se rapporter au «Je», qui suit, qu'au «Jour», qui le précède immédiatement. L'absence de signes de ponctuation atténue l'impact du phénomène de transposition, puisqu'il ne se distingue pas du contexte. Or, la version du recueil procède à l'inverse : d'une part, le «voilà, c'est moi» s'y présente sans l'appui d'aucun signe de ponctuation, ce qui prive cette parole du statut valorisant du discours direct, tandis que, d'autre part, le mot «transposé» y est flanqué de virgules, ce qui découpe l'image même de la transposition, met en relief la notion de transfert ou de projection que disent encore des mots voisins de même préfixe, «*transfusion*» «*transversale*». Conjuguée, cette double altération de l'aspect graphique du poème fait passer l'attention de la trouvaille à la quête, de l'arrêt de la découverte à la rêverie vers l'ailleurs.

Autres procédés d'aménagement de l'espace textuel : la délimitation des strophes et la structuration des poèmes. En tout ou en partie, les autographes se présentent parfois en suites ininterrompues de vers; ainsi en est-il de quatre des cinq dernières strophes du poème «Les enfants», de l'ensemble du poème «Les grands saules chantent» ainsi que de «Maison fermée», dans sa version des *Lettres à ses amis*⁷. Le besoin d'aérer ou d'ajourer un poème, de lui conférer une rythmique spécifique, s'impose après coup, d'une façon plus concertée. Il arrive aussi que, de longues suites de vers, soient extraits un ou deux poèmes que le recueil présente comme autonomes. Les vingt et un derniers vers de la suite intitulée «Nos arbres»⁸ donnent naissance au poème «Saules»

6 «Accompagnement», cinquième cahier du *Journal*, p 113, l'italique signale des éléments de l'avant-texte

7 «Maison fermée», dans une lettre du 31 juillet 1934 à Jean Le Moynes, *Lettres à ses amis*, p 144-145, on trouvera la version finale du poème dans *Œuvres*, p 34

8 «Nos arbres», quatrième cahier du *Journal*, p 103-104

et au poème «Les ormes⁹», tandis qu'en sont laissés pour compte les trente premiers vers où se remarquent, du reste, des images par trop étrangères aux images du poème, et même du recueil : hurlements de loups dans les repaires du vent, feuilles de trembles qui se choquent dans un bruit de castagnettes. Ces castagnettes reparaitront un peu plus loin dans les treize derniers vers (également supprimés) de l'autographe du poème «Les grands saules chantent». Or, l'épuration de ce poème de même que celle du poème suivant, «Pins à contre-jour», l'annulation des séries de vers qui encombrant leur autographe respectif, fait ressortir l'étonnante symétrie qui détermine ce diptyque de la fluidité, de la transparence synesthésique, lumineuse et sonore. Par le découpage et par l'allègement des strophes, Garneau ordonne deux séries parallèles et complémentaires de séquences :

	«Les grands saules chantent»		«Pins à contre-jour»
I			
v 1-4	conjonction, audition, mélange	v 1-3	disjonction, vision, contraste
II			
v 5-12	mobilité, fluidité ondulatoire	v 4-8	ruissellement, effervescence
III			
v 13-16	contresens du <i>on</i> , retour sur soi	v 9-10	ignorance du <i>on</i> , égarement
IV			
v 17-26	féerie, tournoiement de lumière en ce monde (<i>Avec</i>), passage du visuel à l'acoustique	v 11-18	magie, mouvement de l'eau vers l'autre monde (<i>À travers</i>), passage de l'acoustique au visuel

La marche parallèle des deux poèmes fut rendue possible par la suppression çà et là, de quantités plus ou moins importantes de vers, en accord avec la tonalité générale des textes en cause.

Il est toutefois des poèmes dont le maintien de certains vers aurait modifié l'ambiance, altérant, du même coup, le contexte du recueil. Il semble que la version finale de plusieurs poèmes ait été décidée au dernier moment, en fonction de la place à leur assigner

9 On sait que Garneau fut son propre éditeur, qu'il a préparé et surveillé l'impression du recueil dont il a voulu, dans tous leurs détails, la mise en pages, la disposition des chapitres, la présentation matérielle (*Œuvres*, p 788, 946). Précisons qu'il n'a retenu que 28 des 75 poèmes environ rédigés de juillet 1934 à novembre 1936. Ajoutons enfin qu'il avait déjà esquissé, en avril 1931, le plan, en cinq étapes, aux sous-titres symboliques, d'un «drame d'évolution [] d'une maladie de la sensibilité», passant de l'éveil de la sensibilité au «vide du cœur» (p 880).

Dans le gouffre qui les étouffe
Et la folie qui les démembre¹³

Ainsi un réflexe d'auto censure prétend-il refouler dans le non-dit le jeu cruel de la folie.

Pour ce qui est du renforcement de la structure du recueil, le jeu des variantes fait également preuve d'efficacité, amputant certains poèmes de passages qui auraient à contretemps suscité des effets dissonants.

Prenons l'exemple de la première strophe des «Esquisses en plein air», le poème «La voix des feuilles». Le recueil présente une version abrégée de l'autographe :

La voix des feuilles
Une chanson
Plus claire un froissement
De robes plus claires aux plus
transparentes couleurs¹⁴

Cette strophe unique, homogène, met l'accent sur des qualités positives : une perception synesthésique du monde fait que la clarté du son se rêve à la transparence de la lumière, résonances simplement heureuses que le reste du chapitre prolongera en parfaite harmonie. Or, l'autographe du cahier comportait un second quatrain :

La voix des pins, une voix (Plus sombre et pleine,)
Une plainte plus largement sonore
Une grande voix subtile à la fois mais large, sans heurts,
Mais forte¹⁵.

L'effet contrastif de cette strophe additionnelle est évident. Placé dès son origine sous le signe de la dualité, ce poème diptyque associe, à son volet clair, le seul qui sera révélé, un volet sombre. La légèreté toute vaporeuse et la mobilité de l'air qui autorisent des jeux d'échanges sensibles se doublent en réalité, secrètement, d'instances de mesure et de volume (valeurs de plénitude, de largeur et de force) et d'un contexte dramatique (par le

13 *Ibid* , p 1061 Le travail secret de la folie et de la mort occupe les dernières parties de *Regards et jeux dans l'espace*, la septième, sans titre, et la dernière, «Accompagnement», sans numéro d'ordre Par pure coïncidence, ce système se retrouve dans le jeu du Tarot où l'arcane XIII, la Mort, est sans titre, alors qu'en revanche l'arcane du Mat, c'est-à-dire du Fou, n'a pas de rang

14 *Œuvres*, p 15

15 *Ibid* , p 1053

redoublement de l'adversatif) L'affectivité se nuance d'un malaise («Une plainte»), là où tout ne semblait que joie («Une chanson») Le fait de publier telle quelle cette version originelle aurait donné à entendre qu'un système de polarisation caractérisait toute la première partie du recueil, ce qui n'est pas le cas, du moins de manière aussi explicite De fait, la dualité n'apparaît et n'exerce ses ravages qu'avec les «Deux paysages» de la partie suivante

Nous avons là le premier exemple d'un texte modifié pour assurer l'unité organique du recueil D'autres exemples concernent aussi des poèmes liminaires «C'est là sans appui», le tout premier poème du recueil, et «*Spleen*», le poème indicatif de la cinquième partie, «De gris en plus noir»

Voici le texte de «C'est là sans appui», d'après le cinquième cahier du *Journal*

RESTLESS

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

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre *impondérable* entre les deux
C'est là sans appui que je me repose¹⁶

Encore ici, le maintien du tercet par lequel débute l'autographe de «Restless» aurait, dès l'amorce du recueil, accentué une tendance à l'impuissance, une hantise de l'échec, qu'aucun des poèmes de la première partie, «Jeux», ne laisse encore prévoir aussi crûment, mais qui ira s'aggravant à compter surtout de la quatrième partie pour culminer dans la septième, dont le poème introductif, «Tu croyais tout tranquille», contient des vers en étroite correspondance avec le tercet raturé

Les yeux et le cœur et les mains ouvertes
Mains sous mes yeux ces doigts écartés
Qui n'ont jamais rien retenu
Et qui frémissent
Dans l'épouvante d'être vides¹⁷

¹⁶ *Ibid*, p 1050 et 1059

¹⁷ *Ibid*, p 29

Tout se passe comme si la mise à l'écart du titre, «*Restless*», évitait d'attirer prématurément l'attention sur les accès de fièvre, d'angoisse ou d'appréhension, sur l'instabilité chronique, le manque d'appui ou l'impossibilité du repos. Disparition fictive, puisque le mot rejeté se repère dans le secret du texte. Par l'opération d'un paragramme, les deux syllabes du mot-titre de langue étrangère commandent les deux seuls verbes du poème qui impliquent l'intervention de personnes (*on* et *vous*) autres que le *je* : «où l'on *reste*», à la fin du 2^e vers du 2^e tercet, et «*laissez-moi*» au début du quatrain final. Les syllabes du mot fatidique¹⁸ semblent bien avoir été les cellules phoniques génératives du poème.

La fausse sortie de «*Restless*» comme l'absence de tout titre sur la page même du recueil et la suppression du tercet initial font qu'à la lecture nous passons sans transition du mot «Jeux», titre de la première partie, au premier mot du poème liminaire, «Je», de sorte que le magnétisme de ces phonèmes contigus assimile le poète à l'être du jeu, d'un jeu grave dont la version finale accentue plutôt les chances de réussite que celles de l'échec, à l'inverse de l'autographe. C'est sans doute que les déficiences de l'être («Je ne suis pas bien») sont allégées des déficits de l'avoir («J'ai perdu»), lesquels ne seront plus suggérés que par ce qui les comble : un déplacement de point de vue s'effectue à même la structure commune à l'autographe et à la version du recueil, et le corps métonyme (les doigts), statique, qui figurait les pierres entre lesquelles s'engouffrait le torrent des proies impossédables, devient un corps subtil, dynamique, libre des limitations du corps physique comme de l'attraction du torrent. De plus, l'indécision temporelle négative de la première strophe de l'autographe («*J'ai perdu la chose que j'étreins*»), où le présent évanescant est investi de passé, disparaît au profit de l'indécision temporelle positive de la dernière strophe («*Laissez-moi traverser le torrent [...] Je trouve*»), où le présent acquiert un pouvoir d'anticipation — c'est déjà le futur. Enfin, l'addition — tardive — du qualificatif «impondérable» confère un meilleur équilibre à l'avant-dernier vers du poème tout en assurant un contrepoids plus valable au syntagme «écartement inguérissable» du tercet omis. Il y a lieu de supposer que le mot «impondérable» vient du poème «Mains», qui suit «*Restless*» à la même page 79 du cinquième cahier du *Journal*, où le poète, «Ce

18. Le seul autre emploi connu du mot «*restless*» dans l'œuvre de Garneau se trouve aux pages 1028-1029 des *Œuvres*, dans une lettre (du 10 avril 1934) à un ami. Sur un ton qui se veut enjoué, Garneau se compare à l'enfant prodigue et annonce son retour à la ville natale. Il dit toutefois qu'il devient «*restless*» à la seule pensée d'affronter le torrent des souvenirs : «J'ai presque peur : cela va être une véritable avalanche d'émotions bousculant du passé.»

soir que [sa] vie flue par tous ses pores», invite ses mains à se joindre «Pour l'impondérable prière¹⁹» — ambiance mystique propice, en définitive, à la toute dernière séquence de «C'est là sans appui».

Quant au poème «Spleen», voici comment il se lit dans le cahier du *Journal* où il est transcrit²⁰, sans titre :

Ah! quel voyage nous allons faire
Mon âme et moi, quel lent voyage

Et quel pays nous allons voir
Quel long pays, pays d'ennui

Ah! d'être assez fourbu le soir
Pour revenir sans plus rien voir

Et de mourir pendant la nuit
Mort de moi, mort de notre ennui

*Se réveiller dans l'autre monde
Pour une surprise profonde*

*Nous trouver dans un beau pays
Sans plus d'ennui sans plus d'ennui*

Les quatre distiques uniment désolés et fermés de la version du recueil sont suivis, dans le manuscrit du *Journal*, de deux autres distiques où se pratique une brèche vers l'ailleurs, où s'exprime comme un désir d'espérance, ce qui va radicalement à l'encontre du programme même du titre du poème et des autres poèmes de la partie «De gris en plus noir». Il convenait sans doute de faire disparaître ces deux distiques discordants.

Mais tous ces passages en contradiction avec les étapes de l'itinéraire textuel où ils auraient paru, sont-ils vraiment abolis? Ces repentirs sont-ils sincères? Le texte définitif ne reste-t-il pas marqué par ces signes mis entre parenthèses? On le croirait volontiers tant sont omniprésents, dans *Regards et jeux dans l'espace*, les procédés de la dialectique. Il semble bien qu'en filigrane les mots spectres hantent l'espace textuel, de manière à miner la stabilité d'un ordre voulu cohérent. L'avant-texte subsiste, «se devine plus que ne se voit, s'entend comme un chant inarticulé qui se continue après s'être en allé²¹».

19. *Œuvres*, p. 159.

20. *Ibid.*, p. 21 et 1057.

21. *Ibid.*, p. 953; à propos d'un tableau de David Milne.

L'évocation obsédante du chant, du rire ou de la voix de l'au-delà qui investit l'intimité de l'être²² habite aussi le poème «Cage d'oiseau» où se décrit, sur un ton où l'ironie le dispute au tragique²³, le moment d'extrême tension où un être «comme à vif» pétri de douleur, harassé par elle comme par un «daimôn impitoyable²⁴», tente de dépasser sa douleur pour en parler sur le plan de l'art. Il s'agit de réunir les ordres parallèles de l'art et de la vie de telle sorte que la forme naisse comme d'elle-même, avec un double accent paradoxal de profondeur et de légèreté. Les variantes du poème «Cage d'oiseau», celles de l'avant-texte et celles du texte même, en révèlent l'architecture pour suggérer ce qui la transcende, «comme un dégagement au-delà²⁵».

22 Ce motif et ses variantes sont d'une haute fréquence dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau. Le message de l'au-delà, à l'écoute duquel se concentre le rêveur, y prend de multiples formes : rire en suspens des enfants disparus (*Œuvres*, p. 21), «rire glacé dans l'air gris oppressant», roucoulement et pleurs narquois (p. 75-76), halètement d'une femme, son corps contre le sien (p. 109), «Écho très lent de [sa] folie / Où meurt de la mélancolie» (p. 110), chant de Lazare «au fond bleu de [son] âme» (p. 140), battement du cadran, «pas étrange de notre cœur» (p. 165), chantonement d'un poème, qui «cherche une issue» (p. 166), «cri au fond qui persiste» (p. 176), rire du diable dans les coulisses (p. 187), psalmodie «dans l'absence qui s'épaissit» (p. 289), pas de femmes qui «Résonnent au cœur des pauvres malheureux» (p. 820), froissement de soies, déchirement continu du torrent (p. 857). Ces hallucinations sonores (voir les récits des pages 621 et 672) conjuguent les motifs de l'amour et de la mort, de l'ironie et de la folie. À propos, lire, de Baudelaire, «L'ennemi», «L'Héautontimorouménos», «Un voyage à Cythère», «L'amour et le crâne», «La mort des artistes».

23 Comme l'écrit fort justement Robert Vigneault : «Tant d'impassibilité devant l'horrible, tant de laconisme trahissent une ironie désespérée qui est peut-être plus tragique, finalement, que n'importe quelle explosion de sentiments» (*Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, P U M, «Lignes québécoises», 1973, p. 56). Le poème harmonise en effet deux tonalités contraires, tel un «duo à voix équivoques» (*Œuvres*, p. 157). Souvent séduit par les diptyques antithétiques, Garneau associe dans son recueil les poèmes «Les enfants» et «Portrait», «Les grands saules chantent» et «Pins à contre-jour», «Paysage en deux couleurs sur fond de ciel» et «Un mort demande à boire», «Maison fermée» et «Fièvre». Il rédige deux nouvelles sur le thème du poète raté, l'une, ironique, et l'autre, pathétique (p. 851-852), il projette un livre à deux personnages antagonistes (p. 832).

24 *Œuvres*, p. 986

25 *Loc. cit.* À lire, sur le poème «Cage d'oiseau», les études suivantes : Robert Vigneault, *op. cit.*, 1973, p. 54-56, Renald Bérubé, «Sur deux poèmes de Saint-Denys Garneau», *Voix et Images du pays*, vol. VI, [mars] 1973, p. 98-102, Noël Audet, «Saint-Denys Garneau ou la poésie métonymique», *Voix et Images*, I, 3, avril 1976, p. 434-436.

— II —

«CAGE D'OISEAU» : DIALOGUE DE LA FORME ET DU SENS

Les paroles varient mais c'est la même trame

GARNEAU, *Œuvres*, p. 108

On trouve l'autographe du poème «Cage d'oiseau» aux pages 95-96 du sixième cahier du *Journal*. La rédaction est à la mine de plomb, d'une façon erratique qui atteste l'improvisation. Net contraste après tant de pages en prose, à l'encre, d'une calligraphie soignée. Hors de tout doute, l'on est en présence d'un premier jet.

L'autographe comprend six strophes. Donnés une fois pour toutes, les premiers et les derniers vers subsisteront tels quels aux remaniements. Les corrections concernent surtout la partie médiane du poème, les strophes 3 à 5 de l'autographe et 3 à 7 du recueil, qui précise le comportement de l'oiseau, métaphore de la mort, en rapport avec la cage, métaphore-métonyme du *Je* que remplace pour un temps l'indéfini *On*. Les passages revus réfèrent à l'événementiel, à un système dramatique d'action-passion.

Sous forme de diptyque, voici, à gauche, l'autographe, sans titre (*Journal*, sixième cahier, p. 95-96), et, à droite, le texte paru dans *Regards et jeux dans l'espace* (*Œuvres*, p. 33-34) :

CAGE D'OISEAU

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

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

Quand plus rien n'arrive
On entend froisser ses ailes
Et *pendant qu'on rit* beaucoup
On l'entend qui roucoule
Au fond ~~c'est~~ comme un grelot

Un oiseau tenu captif
La mort dans ma cage d'os

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

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

Lorsque rien n'arrive
On entend froisser ses ailes
Et *quand on a ri* beaucoup
Si l'on cesse tout à coup
On l'entend qui roucoule
Au fond
Comme un grelot

Voudrait-il pas s'envoler?
Mais la cage est ~~solide~~ close
 Il ne pourra s'en aller
 Qu'après avoir tout mangé
 Mon cœur
 La source du sang
 Avec la vie dedans

C'est un oiseau tenu captif
 La mort dans ma cage d'os
 Voudrait-il pas s'envoler
Est-ce vous qui le retiendrez
Est-ce moi
Qu'est-ce que c'est

Il aura mon âme au bec.

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

Il aura mon âme au bec.

Préoccupée de perceptions auditives et située dans un présent de valeur variable, la troisième strophe de l'autographe va se dédoubler, ce que laissait prévoir la conjonction «Et» qui ponctuait un parallélisme par trop symétrique («Quand [...] Et pendant»). La version du recueil atténue cet effet de reprise mécanique par l'intercalation d'un blanc typographique qui ralentit la diction, crée un effet d'attente. L'écart s'accroît ensuite par l'addition de circonstances nouvelles, modifiant surtout l'expression de la temporalité.

Alors que l'autographe limitait la possibilité d'entendre bouger l'oiseau à des situations extrêmes («plus rien»), la version du recueil rend le phénomène plus habituel, plus intime. L'ennui devient susceptible d'une plus grande permanence alors qu'il semblait auparavant exceptionnel. En ce qui concerne le rythme, les trois temps forts des monosyllabes de l'autographe («Quand plus rien») deviennent une suite de syllabes longues et brèves à effet de bercement («Lorsque rien n'arrive»). Au plan sonore, l'occlusive à l'attaque de la troisième strophe de l'autographe («Quand»), suggérant bruit et soudaineté, se trouve en seconde position dans le mot «Lorsque» du recueil, dont la diction de la première syllabe suggère au contraire harmonie et durée. Par ailleurs, les cinq premiers phonèmes du mot «Lorsque» reprennent, presque dans le même ordre, des phonèmes qui aidaient à produire le vers précédent («La mort qui fait son nid»), et le *s* de «Lorsque» anticipe, au vers suivant, le son dominant de «frotter ses ailes». Le rejet de l'adverbe «plus» permet l'économie d'un son vocalique de vive acuité, d'autant plus insistant qu'il est quasi unique dans le reste du poème, mis à part les articles

indéfinis des deux premiers vers. L'attention peut alors mieux se concentrer, dans la version définitive, sur le nominal indéfini «rien», mais en vedette par le rythme.

De «Et *pendant qu'on rit* beaucoup» à «Et *quand on a ri* beaucoup», l'on passe de la simultanéité à la successivité. L'autographe indiquait une scission radicale de l'être, si parfaitement divisé qu'il disait entendre le tendre cri de l'oiseau (la mort amoureuse ou maternelle) en même temps que ses propres éclats de rire. Dans le recueil, le choix du passé composé pour le verbe de la proposition subordonnée produit un recul temporel qui accroît l'impact du rire. Par ailleurs, les sonorités d'«on a ri» rappellent celles de «rien *n'arrive*», similitudes phoniques qui apparentent «on» à «rien», le rire à l'impuissance. L'insertion du vers «Si l'on cesse tout à coup» provoque des effets contraires : d'une part, il y a écart, par la complication de la syntaxe et par l'ajout d'une hypothèse qui renforce l'aspect destinal du discours de l'oiseau en lui conférant le statut d'une conséquence, expression d'un déterminisme qui n'existait pas dans l'autographe; d'autre part, il y a continuité, par le jeu du rythme et des sonorités (en effet — les trois derniers vers de la troisième strophe du *Journal* ont 7, 6 et 5 vers syllabes, tandis que les cinq vers correspondants du recueil ont 7, 6, 6 et puis 2 et 4 syllabes, ces deux derniers vers, réunis, complétant une suite de trois hexamètres, d'où une constance rythmique). Ajoutons que les hémistiches de «Si l'on cesse / tout à coup» ont ceci de particulier qu'ils suggèrent tour à tour la douceur et la violence, le silence et le bruit ; les sifflantes en série de «*Si l'on cesse*», paronyme du mot *silence*, prolongent en écho la sensation du froissement des ailes, et le bruit fait irruption avec la locution adverbiale «tout à coup», dont, en fin de vers, les sons vocaliques apportent, au couple «beaucoup» et «roucoule», de nouveaux effets d'obsession, peut-être d'ironie²⁶. Régularité métrique et animation acoustique procurent, à la quatrième strophe du poème, une puissance incantatoire.

Avec le syntagme «Au fond», soudaine brèche ouverte sur la profondeur, voici enfin une incursion dans le domaine spatial, l'évocation d'un arrière-plan, d'un au-delà. Certes, Garneau avait écrit «Au fond» dans la marge du vers «C'est comme un grelot» de l'autographe, raturant le présentatif, mais il l'avait situé sur la même ligne. Présents dans le contexte immédiat (cf. les trois «on»

26. Cas similaire : la triade «étincelle / Luitra-t-elle / Dans le ciel», du poème «Faction» (*Œuvres*, p. 27).

et les mots «grelot» et «oiseau»), les sons vocaliques contigus du vers «Au fond» encadrent la fricative, associée jusque-là à la seule activité menaçante de l'oiseau («fait son nid», «froisser»). À eux seuls, les mots «Au fond» forment un vers qui a de comparable avec les deux autres vers les plus brefs du poème («Mon cœur», «Est-ce moi») d'ouvrir à l'hallucination. Le dernier vers de la strophe 3 de l'autographe débutait par le présentatif «C'est» que la version du recueil reporte au début de la strophe suivante («C'est un oiseau tenu captif»), ce qui apparente de façon encore plus flagrante ce distique au seul autre distique du poème (strophe 2), pour un resserrement de l'organisation générale du texte.

Les modifications que subira la cinquième strophe de l'autographe sont plus aisément circonscrites. Ici encore, la strophe va se dédoubler, de manière à mieux départager les deux contraintes du projet d'évasion : il y a d'abord un obstacle factuel, imposé de l'extérieur, puis une réussite hypothétique, voulue de l'intérieur. Les variantes s'intéressent à l'empêchement extérieur, que l'autographe désigne par un seul vers : «Mais la cage est close». La version définitive élimine le mot «cage» — il était déjà dans le distique précédent — et, changement d'attitude, remplace l'effet d'opposition («Mais») par un effet de continuité : les trois vers nouvellement insérés adoptent le mode interrogatif du premier vers de la strophe («Voudrait-il pas s'envoler?»). Avec variantes : on passe d'une formule plutôt rare et précieuse (ellipse de la semi-négation ne dans «Voudrait-il pas»), ce qui charge le lyrisme d'ironie tout en accélérant la diction, à une formule on ne peut plus cliché, balbutiement réflexe de quiconque, hagard, étonné, à peine né (dirait Anne Hébert) d'un éveil en sursaut, cherche à reprendre contact avec le réel («Qu'est-ce que c'est»).

L'autographe bloquait l'attention sur la solidité du piège : la nouvelle version vise l'origine, les causes du malaise, cherche à savoir par qui, plutôt qu'au moyen de quoi, l'oiseau est pris au piège. Et le questionnement, qui utilise à l'inverse le gallicisme des distiques («C'est la mort qui»), passe tour à tour de personnes («Est-ce vous [...] Est-ce moi») à une instance neutre («ce»). On désigne d'abord comme responsable un collectif, «vous», issu du premier mot du vers précédent (le mot «Vou/drait» génère en quelque sorte «vous [qui le retien]drez») et cette apostrophe surprise du lecteur ou de la lectrice reprend des interpellations similaires au début de l'itinéraire du recueil²⁷; on désigne ensuite, par ellipse, le

27. «Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches» (*Œuvres*, p. 9); «Ne me dérangez pas je suis profondément occupé» (p. 10); «Mes enfants vous dansez mal» (p. 12). Le conditionnel, signe d'irrésolution, se retrouve en d'autres

«moi», autoaccusation qui s'accompagne d'un changement de tonalité, réflexivité au seuil d'une perte de contrôle, proche égarément, transition vers l'abyme où mène le vers suivant, «Qu'est-ce que c'est». Fait du redoublement des mêmes phonèmes en ordre dispersé (k ε s ə k ə s ε), ce syntagme antipoétique par excellence²⁸, murmure machinal, aparté introspectif, bénéficie d'un double pouvoir affectif et structural en proportion inverse de sa banalité stylistique : l'aventure à la fois existentielle et langagière du poème s'y mire comme l'objet même du questionnement et s'y taxe d'absurdité²⁹. Toute la substance paradoxale de la nouvelle version tient dans ce vers, mise en abyme où l'absurde supplante l'absolu. C'est là qu'aboutit le travail des variantes, après avoir produit une extension spatio-temporelle, introduit et désigné d'autres protagonistes, suscité un climat de magnétisme et d'hallucination par la similitude sonore et le sortilège rythmique.

Mais «La cage est solide», «La cage est close» : ce constat de l'autographe pourrait-il désigner l'ossature du poème? Du *Journal* au recueil, si le texte est passé de 20 à 24 vers, de 6 à 8 strophes, et l'on observe, sur la colonne du recueil, le détachement et l'échelonnement de ses éléments constitutifs, n'empêche que la forme initiale subsiste, inchangée. Les variantes de l'avant-texte ont respecté la forme de ce poème, structuré, comme quelques autres de Saint-Denys Garneau ³⁰, par le recours délibéré à des

endroits «Voudrais-je que mon cœur en t'embrassant t'oublie?» (p 88), «Je voudrais m'élancer au loin parmi les espaces» (p 96), «J'aurais voulu [] m'élancer, plus pur, vers la Beauté plus haute» (p 108), à quoi l'on peut joindre «Vais-je m'élancer sur ce fil incertain» (p 178)

28 D'autres occurrences de ce type d'interrogation, climat d'angoisse et hantise du vertige «Qu'est-ce que vous faites là, et qu'est-ce [] que vous regardez» (*Œuvres*, p 160), «Quand est-ce qu'on a laissé tomber les amarres / Comment est-ce qu'on a perdu tous les chemins» (p 178), «Quand est-ce que nous avons mangé notre joie» (p 189), «Réduit où j'en suis, qu'est-ce que je puis devenir, qu'est-ce que je vais devenir?» (p 505), «Et moi-même en ce moment, qu'est-ce que je fais? [] quand vient le moment d'agir, [] j'hésite et je me tais» (p 964) Il y a même ce prétexte à la définition d'une esthétique «Car enfin, la technique, qu'est-ce que c'est? Une science au service d'une vision» (p 416)

29 Le «Qu'est-ce que c'est» marque un écart, une perte de contact, une digression latente (absence de sens, orientation et signification mêlées) Cf «J'ai perdu contact en chemin» (*Œuvres*, p 446), «J'ai perdu en chemin le sens même de la question que je croyais qui m'était posée» (p 570), «Je me demande si j'ai pris le mauvais chemin [] j'ai tout perdu» (p 618), «[c'est] la désillusion de celui qui a perdu toute sa vie à préparer une voie qui n'est pas la sienne» (p 852)

30 «C'est là sans appui», «Maison fermée», «Fièvre», «Accompagnement», par exemple

procédés répétitifs donnant lieu à des variations internes. Pour ce qui est de «Cage d'oiseau», l'indice le plus visible de la présence d'un pareil système met en cause les strophes 2 et 5 (état définitif), dont la superposition fait apparaître de légers déplacements : si, d'un distique à l'autre, l'oiseau et la mort restent en place, au début du premier et du second vers, leur fonction est cependant inversée par le déplacement du gallicisme «C'est [...] qui», lequel met en vedette d'abord la mort, puis l'oiseau (en ellipse : «[qui est] tenu captif»), double affirmation qui chasse tout doute quant à l'identité des deux instances — qui n'en font qu'une — à l'œuvre et quant à leur statut, actif («fait son nid») ou passif («tenu captif»).

L'oscillation aux effets obsessionnels de l'oiseau à la mort révèle un décalage entre le modèle (strophe 2) et la reprise (strophe 5) qui exercent toutefois la même fonction d'introduction à une séquence (respectivement les strophes 3 et 4, puis 6 et 7). Une nouvelle symétrie devient alors visible dans la mesure où la strophe 7 participe de deux séquences distinctes : la première prend fin au vers «Mon cœur» (en rapport avec le dernier vers de la strophe 4, «Comme un grelot») et la seconde débute au vers «La source du sang» pour se terminer au dernier vers du poème. Enfin, les trois derniers vers entrent en corrélation avec les trois premiers (seule la préposition «dedans» est sans équivalent explicite), ce qui conduit à proposer, de «Cage d'oiseau», une lecture tabulaire fondée sur un dispositif en croix, d'après la prédominance en ce texte de la figure de construction qui dessine un croisement, le chiasme. Un schéma dans l'espace représente le poème en fonction d'une telle structure quaternaire, faite de deux couples séquentiels croisés.

CAGE D'OISEAU

A Je suis une cage d'oiseau			
B Une cage d'os Avec un oiseau			
C L'oiseau dans ma cage d'os	C'est un oiseau tenu captif	D'	
D C'est la mort qui fait son nid	La mort dans ma cage d'os	C'	
Lorsque rien n'arrive	Voudrait-il pas s'envoler		
On entend froisser ses ailes	Est-ce vous qui le retiendrez		
Et quand on a ri beaucoup	Est-ce moi		
E Si l'on cesse tout à coup	Qu'est-ce que c'est	E'	
On l'entend qui roucoule	Il ne pourra s'en aller		
Au fond	Qu'après avoir tout mangé		
Comme un grelot	Mon cœur		
La source du sang	B'		
Avec la vie dedans			
Il aura mon âme au bec		A'	

Avec, de part et d'autre, le même nombre de vers, exactes proportions des parties entre elles, les quatre séquences du poème, placées deux à deux, verticalement et horizontalement, sont reliées, d'où l'interdépendance des volets du quadriptyque. Voici donc qu'un texte qui ouvre à l'hallucination de la mort vive s'organise d'emblée selon d'exigeantes règles d'équilibre. La composition est rigoureusement géométrique : à la verticale, les trois premiers et les trois derniers vers (A B B' A') forment un premier chiasme (la généralité y croise le cas d'espèce, les articles définis se substituent aux articles indéfinis et le dynamisme de la source du sang remplacent l'inertie de la cage et des os); à l'horizontale, les vers C D D' C' en agencent un deuxième (le troisième chiasme concerne l'assemblage verbal du poème) :

(strophe 2)

C *L'oiseau* dans ma cage d'osD C'est *la mort* [qui fait son nid]

(strophe 5)

C'est *un oiseau* [tenu captif] D'*La mort* dans ma cage d'os C'

Chacun des deux distiques donne préséance à l'oiseau sur la mort. Mais il change de fonction : de sujet réel en C (la mort étant métaphore en D), il devient, par inversion, métaphore en D' (la mort, cette fois, étant sujet réel, en C'). La dégradation se poursuit : l'hôte de la cage est l'oiseau (C), puis la mort (C'), substitution qui accentue la domination du tragique sur l'allégorique. Enfin, les fragments «qui fait son nid» (D) et «tenu captif» (D') donnent le ton à la strophe qu'ils introduisent, remplaçant l'activité par la passivité, l'initiative par l'inversion.

Si l'on superpose enfin le dernier vers au premier, d'autres transferts s'effectuent :

A Je *suis* une [cage] d' oiseauIl *aura* mon âme au [bec] A'

D'une métaphore réductrice (Je = cage d'oiseau) à un métonyme euphorisant («mon âme»), la sublimation du Je se double de l'avènement au pouvoir de l'oiseau, qui n'avait au départ pas d'autonomie précise, simple auxiliaire de spécification de la cage. De même que le domaine de l'existence se substitue à celui de l'essence, l'avoir inévitable de l'oiseau-mort, source du chant, déloge l'être précaire du cœur-vie, «source du sang» : «Je suis une cage d'âme», pourrait-il proclamer, en définitive. Dans l'intervalle qui sépare «Je suis une cage d'oiseau» d'«Il aura mon

âme au bec» se déploie, avec une rare économie de moyens, l'opération de langage et de rêverie qui justifie ce schéma d'entrecroisement, ce système d'échanges et de transactions entre le sujet et l'objet, le présent et le futur, le *je*, cage de la mort, et l'*oiseau* cage de la vie. Comme Garneau l'a écrit d'un roman d'Alphonse de Châteaubriant, *la Brière*, le poème «Cage d'oiseau» trouve moins son équilibre de sa continuité littéraire que de

la réalisation complète de sa loi propre de tableau et de sa vérité particulière qui est *juxtaposition*, par quoi toutes choses sont reliées entre elles du seul fait de leur *présence ensemble* [...] dans un juste rapport³¹.

Mais la qualité de tableau de ce texte «où tout se lie, se conglomère, comme soudé ensemble, sculpté dans cet espace³²», n'empêche pas que le poème ne «rayonne hors de son cadre³³». Garneau a bel et bien affirmé :

Mon dessein n'est pas un très bel édifice
bien vaste, solide et parfait
Mais plutôt de sortir en plein air³⁴.

Car le poème, véritable machine d'échanges, de déplacements et de jeux d'équilibre, se veut pour l'essentiel prétexte à une transposition.

Pour le poète spiritualiste, il importe en effet que l'œuvre d'art, «chose fermée, totale, parfaite», concentre «la forme de l'élan³⁵» et rayonne hors d'elle-même, fasse signe d'une réalité seconde. Que chaque texte soit un symbole (mieux : une parabole), ait un caractère typique (ou topique), rapporte un événement parfait. En l'occurrence, la dimension résolument mystique du poème «Cage d'oiseau» se devine à quelques indices discrets : à la clause, par exemple, l'effet subjuguant de l'éclat

31 *Œuvres*, p. 271

32 *Ibid*, p. 288

33 *Ibid*, p. 951 Cf. le vœu de reconstruire l'univers «À débordement de tous cadres» (p. 161)

34 *Ibid*, p. 195, voir aussi *Lettres à ses amis*, p. 251 Le poème «Mon dessein [...]» se termine sur la description ironique d'un mode métonymique de création «Chacun est unique et seul / Moi j'en prends un ici / J'en prends un là / Et je les mets ensemble pour qu'ils se tiennent compagnie / Ça n'est pas la fin de la nuit, / Ça n'est pas la fin du monde / C'est moi » D'un point de vue mythocritique, la reconstitution du corps morcelé d'Osiris ne produit ici qu'un mort-vivant, toujours en attente de métamorphose

35 *Ibid*, p. 329 Voir aussi les pages 447-451

**REGARDS ET JEUX
DANS L'ESPACE**

48

		JOURNAL	DATE	MS CARTIER	MS B -L	PRÉ-ORIGINAL C <i>Le Canada</i> I <i>Les Idées</i> R <i>La Releve</i>	NOMBRE DE VERS	
							1937	MS
I	JEUX							
	1 [<i>C'est là sans appui</i>]	V,79	[1935]	1f			7	10
	2 Le jeu	V,57-59	6 12 35	2f			45	47
	3 [Nous ne sommes pas]	V,[55]-56		1f		C, 13 1 37	11	18
	4 Spectacle de la danse	V,81-82			1f		34	37
	5 Rivière de mes yeux	V,7-8	10 35		1f		8	18
II	ENFANTS							
	6 I [Les enfant]	VI,96-97	[1936]				27	—
	7 II Portrait	V,99	19 2 36	2f			19	—
III	ESQUISSES EN PLEIN AIR							
	8 [<i>La voix des feuilles</i>]	IV,105	10 8 35				4	9
	9 L'aquarelle	IV,94	1 8 35				4	16
	10 Flûte						8	
	11 Saules	IV,104					8	39
	12 Les ormes	IV,104					13	
	13 [Les grands saules chantent]	IV,84-85	1 6 35			R, déc 36	26	39
	14 Pins à contre-jour	IV,106	10 8 35			R, déc 36	18	26

Études françaises, 20,3

IV	DEUX PAYSAGES							
	15 I Paysage en deux couleurs			2f			33	—
	16 II [Un mort demande à boire]	V,90-91	8 1 36				33	—
V	DE GRIS EN PLUS NOIR							
	17 Spleen	VI,120	[1936]				8	12
	18 Maison fermée	IV,116-117	7 34		1f	I, janv 37	35	—
	19 Fièvre			4f			52	—
VI	FACTION							
	20 Commencement perpétuel						21	24
	21 [Autrefois]	V,50-52	10 12 35				34	41
	22 Faction				1f	R, j -f 37	22	
VII	[SANS TITRE]							
	23 [Tu croyais tout tranquille]	V,101	[aut 34]	2f	3f	R, j -f 37	53	87
	24 [Qu'est-ce qu'on peut]	VI,129-130	11 [36]			C, 8 1 37	34	36
	25 Petite fin du monde	VI,133-135			1f		36	50
	26 Accueil		[1936]			R, j -f 37	40	—
	27 Cage d'oiseau	VI,95-96	[10 36]				24	20
[—]	ACCOMPAGNEMENT							
	28 [Accompagnement]	V,113	3 36			R, déc 36	17	—

final («au bec») laisse intact l'effet bénéfique antérieur de l'illumination (par homophonie, le verbe «aura» incarne le substantif) qui accompagne l'envol de l'âme, l'un des leitmotivs les plus caractéristiques de l'œuvre de Saint-Denys Garneau³⁶. Rétroactivement, l'on voit que le poème procède selon un rituel d'évolution psychospirituelle qui emprunte à une mythologie de la mort d'après les traditions les plus anciennes³⁷ : l'oiseau initiateur fait mourir mais le rapace devient l'être tutélaire qui conduit l'âme dans l'au-delà.

Quoi qu'il en soit, le jeu des variantes n'a pas troublé l'architecture occulte du poème. Il l'a plutôt confortée, pour signifier, à travers elle, que si la mort est dans la vie, la vie est dans la mort. C'est là, justement, ce qu'imaginent par ailleurs, et par d'autres moyens, les *Regards et jeux dans l'espace*

36 Autres illustrations du motif mystique de l'envol de l'âme «[le vent] saisit mon âme et l'apporte aux cieux» (p. 49), «[ma pauvre âme,] bondissant parmi l'Éther, / Emportera son rêve immense» (p. 87), «Et j'ai prié la mort de délivrer mon âme» (p. 108), «Qui [] m'emportera de moi-même, / Jusqu'au loin» (p. 154), «Musique, [] tu transportes là-bas mon âme» (p. 161), ceux qui «se sont endormis sur des bancs / Leur âme leur fut ravie durant leur sommeil / Ils se sont réveillés en sursaut comme des domestiques / Que le maître surprend à ne pas travailler» (p. 191), «[notre âme] au bord de notre cœur [] va s'échapper, s'envoler dans cet au-delà» (p. 359)

37 Des formules comme «la nécessité [] oblige notre esprit à détruire l'être charnel et affectif et ne laisser que l'âme» (p. 967) et des évocations comme celle de la danse de la mort, de l'âme et de la vie, transposition d'un quintette de Mozart (p. 976), ravivent la thématique et la dramaturgie des mystères d'Osiris, tels que les relate *le Livre des morts* des anciens Égyptiens (cf. Pierre Solié, *Mythanalyse jungienne*, p. 24-26). On songe au célèbre poème d'Anne Hébert, «Le tombeau des rois» «J'ai mon cœur au poing / Comme un faucon aveugle [] Lampe gonflée de vin et de sang», peut-être écho inconscient de ces vers de Garneau qui terminent le poème «Après les plus vieux vertiges» «C'est alors qu'elle passait en moi [] Portant mon cœur sur sa tête / Comme une urne restée claire» (*Œuvres*, p. 183)