

Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau

Pierre Ouellet

Volume 20, numéro 1 (58), automne 1994

Saint-Denys Garneau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201138ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201138ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouellet, P. (1994). Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau. *Voix et Images*, 20(1), 50–61. <https://doi.org/10.7202/201138ar>

Résumé de l'article

Résumé

On connaît l'importance de la "vision" et celle, corrélative, de la "spatia-lité" dans l'oeuvre poétique de Saint-Denys Garneau. Les expressions renvoyant au champ sémantique de la perception visuelle abondent dans *Regards et Jeux* dans l'espace. Or, on constate qu'elles s'accompagnent très souvent d'une co-référence à la motricité, liée notamment aux actes de préhension et de déplacement dans l'espace (ex. : "Mais ses yeux sont grands pour tout prendre"; "Or la danse est paraphrase de la vision"; "Le chemin retrouvé qu'ont perdu les yeux..."). Nous explorerons cette corrélation de la vision et de la motricité dans l'oeuvre de Garneau, en montrant le rôle innovateur qu'elle joue au sein de la configuration discursive de notre modernité poétique, où s'annoncent et se reflètent déjà les changements importants que la "sensibilité" québécoise commence à connaître dès cette époque.

Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau

Pierre Ouellet, Université du Québec à Montréal

On connaît l'importance de la «vision» et celle, corrélative, de la «spatialité» dans l'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau. Les expressions renvoyant au champ sémantique de la perception visuelle abondent dans Regards et Jeux dans l'espace. Or, on constate qu'elles s'accompagnent très souvent d'une co-référence à la motricité, liée notamment aux actes de préhension et de déplacement dans l'espace (ex.: «Mais ses yeux sont grands pour tout prendre»; «Or la danse est paraphrase de la vision»; «Le chemin retrouvé qu'ont perdu les yeux...»). Nous explorerons cette corrélation de la vision et de la motricité dans l'œuvre de Garneau, en montrant le rôle innovateur qu'elle joue au sein de la configuration discursive de notre modernité poétique, où s'annoncent et se reflètent déjà les changements importants que la «sensibilité» québécoise commence à connaître dès cette époque.

Dès son titre, *Regards et Jeux dans l'espace* nous plonge dans l'univers de la vue, dans les champs de vision, où l'œil se meut, couvrant et découvrant les lieux comme dans un «jeu»: marelle, cache-cache, mécano, dit le sens propre du mot, mais aussi marge, vide, hiatus, interstice, solution de continuité, dit l'un de ses sens dérivés. Se donner du jeu, c'est se donner du champ, de l'espace: une liberté que l'on conquiert. Comment? Par le regard, celui de l'enfant «dans les yeux [de qui], nous dit Saint-Denys, on peut lire [un] espiègle plaisir À voir que sous les mots il déplace toutes choses¹». «Joie de jouer! Paradis des libertés!» (O, p. 10), poursuit-il, écrivant que «dans [l']œil

1. «Le jeu», *Regards et Jeux dans l'espace* (1937), Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, édition critique par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. «La Bibliothèque des lettres québécoises», 1971, p. 11. Sauf indication contraire toutes les références aux *Œuvres* renvoient aux *Regards et Jeux dans l'espace* et seront indiquées par O suivi du folio.

gauche [de l'enfant] quand le droit rit / Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille d'un arbre» (O, p. 11) — comme à la page d'un livre, sommes-nous tentés d'ajouter. C'est l'univers, que l'enfant bâtit, avec même ces «fleurs invisibles» qu'il *voit* de son œil grave, fixé sur tout ce qui bouge, paraît et disparaît, quand l'autre rit, sentant le «jeu» qu'il y a dans tout «regard»: ses «déroulements [...] de danse» (O, p. 10) dans l'espace.

Omniprésence, omnipotence de la vue: le verbe «voir», les substantifs «yeux», «regard», «vision» et leurs corrélats «espace», «lieu», «image», reviennent obstinément chez Saint-Denys Garneau (plus de soixante-dix occurrences dans *Regards et Jeux dans l'espace*); ils sont corrélés le plus souvent à des termes de mouvement: «danse», «bond», «saut», «marche», «course», dont le nombre d'occurrences est presque aussi grand. Sur les vingt-huit poèmes du recueil, dont certains sont très courts, la somme des lexèmes liés à la vision et à la motricité représente près de six occurrences par poème, ce qui teinte d'emblée l'univers garnélien d'une couleur qui aura sans doute déteint du titre même de son œuvre maîtresse.

Ce n'est pas, toutefois, de quantité qu'il s'agit ici, où effectivement l'on «regarde» et l'on «bouge» beaucoup, mais d'une qualité du regard et du mouvement: l'on «voit» comment? l'on «bouge» comment dans l'univers de Garneau? «La pensée est un muscle», répète-t-on depuis Artaud; Saint-Denys ajouterait: «notre œil aussi», le regard étant le lieu d'un *jeu*, en un sens nouveau de ce mot, comme dans les expressions «le jeu d'un ressort», «le jeu d'un verrou» ou «le jeu des muscles», soit «le libre mouvement d'un objet, d'un mécanisme, d'un organe», comme dit le dictionnaire, la motricité, la mobilité, la *motilité*, c'est-à-dire la faculté de se mouvoir en même temps que l'ensemble des mouvements propres à un organe ou à un système². L'organe de la vue, le système de la vision, ont leur propre jeu d'articulation, qui les apparente à un corps mouvant, doué d'une motilité qui a pour particularité d'être une pure mobilité sans déplacement, comme la vision poétique, telle qu'elle s'exprime dans le langage, est pure visibilité sans véritable vue. Un regard libre de tout visible, une motricité libre de toute motion: une «liberté» semblable à celle de l'enfant qui, avec émotion, plaisir ou gravité, «*voit* que sous les mots il *déplace* toutes choses» de même que le poète «Par bonds quitte cette chose pour celle-là», lui qui ne «trouve l'équilibre impondérable [qu']entre les deux», car «C'est là sans appui qu'il se] repose» (O, p. 9).

2. Voir *Le Robert*, article «jeu» (V. 1, p. 1047).

Grâce à sa «boîte de jouets / Pleine de mots», dit Garneau, il est facile à l'enfant «d'avoir un grand arbre / Et de mettre dessous une montagne pour qu'il soit en haut» (O, p. 10), organisant l'espace en une chorégraphie, *choreia* désignant en grec l'action de danser, bien sûr, mais aussi, plus fondamentalement, tout mouvement du corps réglé ou mesuré, y compris, comme ici, les mouvements oculaires plus ou moins imaginaires du poète et de l'enfant qui voient le monde se déplacer sous leur parole, dès qu'ils se font choreutes, accompagnant telle une «joie» le libre jeu des choses visibles par le mouvement du pur regard que les mots qui donnent à voir jettent sur le monde sensible. Wolfgang Iser dit de la lecture littéraire qu'elle est un acte mental où joue ce qu'il appelle «un point de vue mobile», obligeant celui qui lit à adopter une optique mouvante, passant d'un regard à l'autre, identifiés aux différents acteurs et narrateurs, dans les nombreuses «synthèses perceptives» qu'il doit opérer pour se figurer mentalement ce dont il s'agit dans un livre³. J'irai plus loin, et ferai l'hypothèse que ce «point de vue mobile» appartient à l'écrivain, dont l'œil, représenté en creux dans ce qu'il écrit, fait voir le monde selon ce que Husserl, avant Iser, appelait les «variations eidétiques» pour dire que dans l'expérience de vision une seule perspective ne suffit pas et qu'il faut multiplier tous les angles de vue possibles sur un même objet, en «en faisant le tour» dans un exercice de «rotation mentale» qui a tout d'une authentique chorégraphie, pour qu'apparaissent au bout du compte le volume de son contour et toute la profondeur du monde sur laquelle il se détache⁴.

Cette motilité imaginaire de la vue, telle qu'elle s'exprime dans la fiction littéraire, où il s'agit justement de représenter le monde sous différents angles, est sans doute devenue, depuis l'aube de notre modernité, et avec Saint-Denys Garneau ici, l'enjeu essentiel de toute écriture poétique, dont le but n'est plus la *mimésis*, le monde représenté, mais l'*esthésis* au sens propre, soit le mouvement par lequel nous nous représentons le monde ou, plus fondamentalement encore, le mouvement même de la représentation, indépendamment de son objet — cette «montagne» que, par jeu, l'enfant place arbitrairement sous l'arbre pour qu'il soit en haut, ou cette «fleur invisible» dont Saint-Denys nous dit, dans le même poème, que l'enfant craint de l'«écraser», faisant des bonds d'une chose à l'autre sans autre appui, sous ses mots «arrangés telle une chanson», que les choses qu'ils

3. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture; théorie de l'effèt esthétique*, trad. par E. Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1976, p. 245 et sqq.

4. Edmund Husserl, *Chose et Espace. Leçons de 1907*, trad. par J.-F. Lavigne, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1973].

déplacent et qu'ils «dérangent⁵». C'est ce grand dérangement du monde que l'œil imaginaire du poète suit et poursuit, donnant le branle au regard qui, pur élan, pure motilité, intentionnalité sans objet comme dit la phénoménologie, prend peu à peu du jeu, du champ, ayant bientôt devant lui l'espace infini «du vent rendu visible / Et paraissant / Liquidé à travers quelque fenêtre magique» (O, p. 18).

Mouvements du regard

La vue dont on parle ici ne s'arrête pas sur les objets, qu'elle quitte l'un pour l'autre, dans un «équilibre impondérable entre les deux» (O, p. 9) qui nous rappelle la danse dont Saint-Denys Garneau écrit qu'elle «est paraphrase de la vision / Le chemin retrouvé qu'ont perdu les yeux dans le but / Un attardement arabesque à reconstruire / Depuis sa source l'enveloppement *invisible* de la séduction⁶». Ce mouvement est celui d'une phrase, d'une para-phrase: une phrase-d'à-côté, un accompagnement, dit l'ultime poème des *Regards*, qui prend sa forme et tire sa force d'une vision «march[ant] à côté de moi en joie» (O, p. 34), écrit le poète, ombre lumineuse accompagnant partout la parole, sur un «chemin retrouvé» qui mène à «l'enveloppement invisible de la séduction». Séduire: conduire et se conduire soi-même, comme par la main, attiré par quelque Méduse qui frappe le regard d'éblouissement, mais aussi conduire à l'écart, dit le latin *se-ducere*, soustraire, dérober, éloigner, attirer sur des chemins de traverse, là où l'on tombe dans les «bras de la nuit», qui vous enveloppent et vous entourent, au bout de cette «voie intime dans notre ombre / où nos regards n'ont pas voulu descendre» (O, p. 31). Le champ de vision dont il s'agit s'étend au bout d'un chemin que l'œil seul parcourt, par bonds et en dansant, dans la pure gratuité, sans destination aucune et sans autre but que cette traversée d'espace, l'infini compris, sans qu'il y ait à mettre en branle son corps fini, achevé, puisqu'il suffit de lancer un regard qui «voit au travers» (O, p. 11), de jeter un œil assez «grand pour tout prendre» (O, p. 12), embrassant l'étendue⁷ en un prolongement de soi, dans l'absence de limite autre que l'horizon fictif, où s'incarne le vide dans lequel la vue circule, aussi libre que l'air dans lequel la parole se propage. Ondulatoires toutes deux, vision et

5. Comme dit une importante variante du poème «jeu» (voir *Œuvres*, p. 1051, note 13).

6. «Spectacle de la danse», p. 13; le mot «invisible», au dernier vers, est une variante, voir p. 1052, note 7.

7. «Il ne regarde que pour vous embrasser / Autrement il ne sait quoi faire avec ses yeux» dit le poème intitulé «Portrait», *Œuvres*, p. 15.

profération sortent le corps de sa finitude, de sa solitude aussi, en le mettant hors de lui : dans le monde en creux où il se laisse couler, « rivière des yeux », dit Saint-Denys, « ondes de[s] yeux prêts à tout refléter » (O, p. 13), non pas comme un miroir, où les images se fixent, mais comme la réflexion des flots où tout bouge et s'évanouit, invisible à force de visibilité, irréel à force d'être possible.

Avoir du jeu, voilà ce que cherche le poète : jouir de cette liberté qu'incarne dans le poème le libre jeu des articulations, des mots placés et arrangés pour déplacer et déranger le visible, où la pensée se meut à la vitesse de l'œil, cette main mentale qui veut « tout prendre », dans un espace désormais non euclidien, tout entier ouvert comme on ouvre l'œil sur tout ce qui bouge et qui devient. N'est-il pas concevable que, l'homme ouvrant l'œil sur le monde, le monde lui-même soit un œil plus grand, qui s'ouvre sur d'autres mondes à l'infini ? Le paradoxe de Zénon revient, sur un autre terrain. Saint-Denys Garneau l'évoque dans « Autrefois », écrivant qu'« Il [lui] faut devenir subtil / Afin de, divisant à l'infini l'infime distance / De la corde à l'arc, / Créer par ingéniosité un espace analogue à l'« Au-delà » » (O, p. 26-27). Cet espace n'est pas celui de la course, où Achille désespère de rejoindre à jamais la tortue, mais cet autre, plus subtil en effet, du regard et de la vue, qui s'élancent en flèche, depuis l'infime distance de la corde à l'arc, sans jamais toucher la cible, atteindre au but, car le « Regard [...] va au mystère, infiniment délicat dans son approche des choses, et [...] les rapporte sans presque les toucher⁸ ». Ce regard, dit le poème « Autrefois », véritable art poétique où le poète écrit qu'« il a fait des poèmes / Qui contenaient tout le rayon Du centre à la périphérie et au-delà [...] » (O, p. 26), ce regard, dis-je, est « à la surface du globe [oculaire ou terrestre] une fissure, [...] un éclatement des bornes / Par quoi retrouver libre l'air et la lumière » (O, p. 26) — liberté chèrement acquise, au prix d'une fissure, d'un éclatement, que le poème doit faire entendre et dont le poète sera victime, fissure qui est figure aussi d'un essentiel aveuglement, le « globe » percé, crevé, laissant voir le drame d'Orphée, d'Édipe, d'Homère ou de Borges, qui est de donner à voir, dans le poème et dans l'énigme, ce qui ne s'offre au regard que par-delà la vue. Voilà le paradoxe : Saint-Denys Garneau, tirant la double leçon d'Orphée et de Zénon d'Élée, cherche un regard pour « voir *au travers* en toute liberté » (O, p. 11 ; c'est moi qui souligne), dans un poème qui fasse « signe à ceux qui n'ont pas de vue au-dedans » et fasse « silence et parole ces signes / Afin qu'on sache [...] / Que là-dedans vit quelque chose qu'on ne voit pas⁹ », et qu'on n'atteint,

8. « Peintres français à la galerie Scott » [à propos d'Odilon Redon], *Œuvres*, p. 287.

9. Variante de « Nous ne sommes pas », *Œuvres*, p. 1051.

Achille immobile à grands pas, Œdipe aveuglé par l'acuité de son propre regard, qu'en s'éloignant du visible qui arrête notre vue, comme l'espace infiniment divisible arrête notre course, forçant le poète à écrire : « mon regard part en chasse effrénément / De cette splendeur qui s'en va / De la clarté qui s'échappe / Par les fissures du temps » (O, p. 29).

Toute poétique est une optique, on le sait depuis Horace. L'*Épître aux Pisons* résonne encore à nos oreilles, comme à celles d'Éluard, il n'y pas si longtemps, qui disait du poème qu'il a pour charge de « donner à voir ». Mais quoi ? Les mots ? Les choses ? Le monde ? La langue ? Le vu ? Ou la vue ? C'est la nature du don qui évolue, tout au long de notre histoire, depuis la mimésis horacienne, descendante d'Aristote, jusqu'à l'esthesis garnélienne, et à ses ascendants déjà, de Rimbaud à Valéry : si l'on donnait le vu à voir, chez les premiers, le monde couché sous le regard comme ces grands champs hersés, sarclés et ensemencés des *Georgiques* et des *Bucoliques*, c'est désormais la vue elle-même que l'on exhibe, exposée toute à la lumière, surexposée, jusqu'à l'éblouissement, jusqu'à l'aveuglement — la vue bouchant le vu comme l'écran le mur, où l'on projette une fissure, l'abîme, le vide. Le monde n'est plus la paroi où bute le regard, d'où rebondit l'image tel un écho, ombre ou photo, mais l'écran profond où la vision, enfin libre de toute attache aux bornes du perceptible, perce le mur du vu, avec d'autres sortes d'images, plus subtiles, plus aiguës, qui voient le jour dans « Les yeux ouverts, dit Saint-Denys, les yeux de chair trop grands ouverts [qui] envahis regardent passer [...] Cette lumière trop vibrante / Qui déchire à coups de rayons » (O, p. 28), mettant à nu les « fissures du temps¹⁰ » par où le poème passe, qui franchira le mur, libre certes, mais évadé, enfui, échappé.

Une autre optique se dessine, pour une autre poétique, dont le point de vue aura désormais son siège dans le jeu entre *qui voit* et *ce qu'il voit* pour que la vision soit et reste infiniment *possible*. Il faut un *vide* — « l'air libre et la lumière », dit Garneau — pour que le « libre jeu » des articulations du moi au monde, passant par le mouvement de la vision, qui va et vient de l'un à l'autre, puisse avoir lieu vraiment, prendre son espace qui est élan : « l'on *regarde* d'où l'on est comme un enfant qui *part* en mer », dit le poème intitulé « Qu'est-ce qu'on peut » (O, p. 30 ; c'est moi qui souligne), alors qu'une variante du « Spectacle de la danse », métaphore emblématique de l'écriture poétique, énonce telle une prémisse : « Or la danse suit l'élan du regard » (O, p. 1052). C'est cet allant de l'œil, dans le poème, qu'il faut suivre chez

10. Variante de « Tu croyais tout tranquille », p. 1059.

Saint-Denys non tant pour faire l'exégèse de son œuvre, en une étude thématique dont la vision, après la voyance chère à Rimbaud, formerait l'énigmatique foyer, que pour en saisir la poétique, qui prend source et racine dans l'*esthésis* du corps parlant, n'énonçant rien qui n'ait la forme d'une expérience perceptive où entrent en jeu les différentes modalités de la sensation, telles la vue, porteuse du « regard » poétique, et la motricité, propre à la danse, au bond, à l'élan, véhicule du « jeu » poétique, créateurs tous deux de cet espace esthétique pur où le poème se meut.

L'*esthésis* garnélienne

Une hypothèse nous guide, qui a deux volets : phénoménologique d'une part, socio-historique de l'autre. On ne conçoit bien que ce qui s'énonce clairement, dit un topos de la poésie classique, bientôt renversé par plus d'un siècle de modernité, dont on peut tirer aujourd'hui cette autre maxime : on n'énonce rien que l'on ne perçoit plus ou moins confusément, le sens n'ayant plus son assise dans le concept, clair et distinct, mais dans le percept et le fouillis des sensations qui l'enveloppent — d'une « invisible séduction », ajouterait Saint-Denys. Une *esthésis*, ancrée dans le corps propre, lieu de notre activité sensori-motrice, déterminant notre rapport à l'espace et au temps, soutient toute *poïesis*, dont l'enjeu est d'énoncer non pas nos savoirs désincarnés sur le monde mais l'expérience charnelle que nous faisons des qualités sensibles de ce dernier en même temps que de notre propre sensibilité. La perception, ses modalités visuelles et motrices, révèle une organisation sensible du vécu phénoménal et des formes poétiques témoignant du fait que tout sujet parlant est aussi, indistinctement, sujet percevant et sujet sentant. C'est d'un chiasme qu'il s'agit, dirait Merleau-Ponty, où l'on veut voir ce que les mots peuvent dire, qui veulent dire ce que l'on peut voir, toute *poïesis* étant, fondamentalement, *esthésis* énonçante, et toute énonciation perception énoncée¹¹. L'exploration minutieuse des formes poétiques de présentation des actes de perception permet ainsi de mettre au jour une poétique qui n'est pas une théorie du texte au sens strict mais une véritable poïétique de la co-naissance, au sens claudélien, où le lien du sujet au monde — de la vue à l'espace, par exemple, du corps à la danse — fait intégralement partie de l'esthétique sous-jacente à tel ou tel projet d'écriture.

11. Voir Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 172 et sqq.

D'un point de vue socio-historique, ces modes de présentation individuels d'une expérience perceptive, manifestes dans ce qu'on appelle le style d'un auteur, se conglomèrent et s'agglutinent, à tel moment de notre histoire ou dans tel groupe de notre société, pour former ce qu'on peut appeler des *esthésies* qui, à l'instar des *épistémés* dénotant les formes discursives de la connaissance rationnelle, nomment les configurations propres à la connaissance sensible ou à la sensibilité même d'une époque donnée, telles qu'elles s'expriment notamment dans les œuvres littéraires et, plus largement, dans celles de la culture. On peut s'interroger ainsi sur la cristallisation, dans l'esthesis garnélienne, d'une sensibilité commune qui commence à peine à voir le jour vers la fin des années trente et qui, tout comme Thomas Kuhn parle, à propos de l'histoire des sciences, de véritables révolutions scientifiques, serait à la fois le moteur et l'effet d'un brusque changement dans les formes de la sensibilité québécoise, où la conscience de la corporéité du sujet va petit à petit permettre une prise en charge poétique plus dense de l'univers des sensations, que ce soit celles de la vision ou de la danse¹².

On peut tenter de répondre à ces questions à propos de Saint-Denis: sur quelle configuration sensible repose sa poétique? et à quelle esthésie appartient-elle ou donne-t-elle naissance? Il y a des nœuds argumentatifs dans l'œuvre de Garneau, marqués notamment par des *or*, des *car*, des *donc*, que le linguiste appelle «mots du discours»: ils forment de véritables jalons permettant, quand on s'y arrête, de prendre la mesure de sa poétique. L'un de ces nœuds, dont on possède deux variantes déjà citées, lie deux modalités de la perception: «Or la danse est paraphrase de la vision» et «Or la danse suit l'élan de la vision¹³». Il fait écho à cet autre passage où il est question de la «boîte de jouets / Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements [et] / Déroulements [...] de danse» (O, p. 10). La comparaison, on le voit, est à trois termes: vue; motion, mot. La danse, emblème du mouvement, est le dénominateur commun par où l'on passe du regard à la parole, de la perception à l'énonciation: la motricité les joint dans l'*élan* (le poème donnant «l'élan pour éclater dans l'au-delà», dit le poète, qui «cré[el] par ingéniosité un espace analogue à [cet] Au-delà» [O, p. 26 et 27]) et dans le *rythme* (le poète parle d'un «regard manchot [d'] / Avant [...] [l']inflexion rythmique» (O, p. 12)

12. Pour une présentation des bases théoriques de cette approche on pourra consulter mon *Voir et Savoir; la perception des univers du discours*, Montréal, éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1992.

13. «Spectacle de la danse», *Œuvres*, p. 13 et p. 1052, note 5.

auquel les mots donnent des bras « pour tout prendre » et « tout embrasser » afin, dit-il encore, « de reconstruire avec les espaces le rythme » (O, p. 25), précisément). La danse n'est pas un mouvement comme un autre, la marche ou la course, par exemple, qui ont leur propre intentionnalité : on marche et on court *vers* quelque chose, dans une direction dont on a plus ou moins conscience. Courir et marcher ont une *visée*, comme disent les phénoménologues : ce sont des actes intentionnels qui ont leur corrélat en dehors du corps propre, dans la route à couvrir, la piste à parcourir, l'espace à traverser. Leur objet, qu'on le nomme trajet, itinéraire ou parcours, est de nature extéroceptible, objectivable dans une réalité extérieure visible. La danse, « suite expressive de mouvements du corps exécutés selon un rythme », comme dit le dictionnaire, n'a pas le même statut dans l'univers de la motilité : son corrélat noématique, pour parler toujours comme la phénoménologie, réside dans le corps propre et les sensations de plaisir ou de déplaisir qu'elle procure ; son objet, s'il en est un, est de nature proprioceptive, ayant à voir avec la façon dont le corps se sent, exprimant sa joie dans une suite de pas, par exemple, l'émotion muée en motion, tel que le souhaite le poète d'« Accompagnement » : « Afin qu'un jour [dit-il], transposé, / Je sois porté par la danse de ces pas de joie », qui sont des « sortes d'opérations, des alchimies » poétiques, ajoute-t-il, reposant sur « des jeux d'équilibre » (O, p. 34).

Ainsi le corps est sujet et objet, indistinctement, du mouvement propre à la danse, dont la visée est inversée par rapport à celle de la marche ou de la course, serait-ce celle d'Achille poursuivant la tortue ou de la flèche cherchant sa cible : c'est d'une intentionalité retournée sur elle-même qu'il s'agit dans l'acte noétique de danser ou, comme dit le poème liminaire des *Regards*, de « traverser le torrent sur les roches / Par bonds quitter cette chose pour celle-là [et] trouve[r] l'équilibre impondérable entre les deux » (O, p. 9). L'entre-deux est un vide, il ne constitue nullement une assise, ce « fauteuil où [je] meurs », dit Saint-Denys, mais ce « là sans appui [où] je me repose », dit-il encore : moins espace qu'espacement, *jeu* — la danse c'est savoir « jouer avec l'espace ». (O, p. 12) — où, par le pur mouvement des articulations, verbales et physiques, « reconstruire [un] rythme », « reconstruire / Depuis sa source l'enveloppement invisible de la séduction » qui sépare, écarte, conduit à soi dans le retrait, là où la « fissure », la « déchirure » commune au monde et au moi, permettent de voir au travers, de marcher de travers, d'imaginer et de danser : *vision* et *motion* sans objet, dont le sujet et son corps propre prennent la place.

Voilà la base de l'esthesis garnélienne : la pure motilité atteint, par la danse, l'extrême agilité des mouvements oculaires qui, par le regard

détaché du visible, atteignent à leur tour, en un pur « jeu » de l'imagination, l'extrême labilité du corps propre. Dès lors le flot rythmé des sensations que la peine et la joie polarisent donnera lieu à ces paraphrases arabesques de la parole poétique, à ces périphrases presque, qui « tournent autour » en un équilibre impondérable sans jamais atteindre à leur objet, parce que « C'est là sans appui qu'[elles] repose[nt] ». Deux scènes, dans l'œuvre de Garneau, montrent cette extrême fluidité du regard poétique. La première se condense dans le poème « Rivière de mes yeux », où le poète parle de « l'onde de [s]es yeux prêts à tout refléter Et [de] cette fraîcheur sous [s]es paupières / Extraordinaire / Tout alentour des images qu'[il] voit[] » (O, p. 13). L'autre, dispersée dans deux poèmes au moins, concerne le mur contre lequel bute notre regard quand il fait face au monde : « Comment voulez-vous danser j'ai vu les murs / La ville coupe le regard au début / Coupe à l'épaule le regard manchot » et, plus loin, « Un homme d'un certain âge [...] / Portant des yeux préoccupés / Et des lunettes sans couleur / Est assis au pied d'un mur / Au pied d'un mur en face d'un mur » (O, p. 25) — double scène qui fait écho à « la caverne que creusent en nous / Nos avides prunelles » (O, p. 27), où nous sommes tentés de lire « nos prunelles à vide ». Autant le solide, le dur, l'opaque, bref le mur, serait-ce celui de la Caverne platonicienne où l'on projette « le faux éclair d'une illusion » (O, p. 27), provoque chez Saint-Denys Garneau une sensation dysphorique qui met littéralement le corps propre en arrêt ; autant le fluide, le fluant, l'évanescant, bref le pur élan, enthousiasme le poète, qui vit de manière euphorique, non seulement « Toute fuite d'eau passage / Comme du vent rendu visible / Et paraissant Liquide / À travers quelque fenêtre magique » (O, p. 18), mais, céleste et aérienne plus encore que fluviale, nullement terrestre, l'épanouissement de « la fleur du regard alliage au ciel / Mariage au ciel du regard / Infinis rencontrés heurt / Des merveilleux » (O, p. 12).

Bref, tout concourt à donner à la vue un statut autre que celui qu'elle possède dans notre épistémè : non plus garante de l'évidence, gardienne des vérités, qui tombent sous l'observation, arbitre de la stabilité du monde, dont elle constate la permanence d'un seul coup d'œil jeté autour. Non, la vue n'est plus ce qui nous relie au monde, à travers l'œil de la conscience, qui le reconnaît pérenne, identique à lui-même, en sa pure extériorité. À coups de « rayons », elle a percé le globe — oculaire et terrestre, ai-je dit — qui s'étend du centre à la périphérie, autant dire de la pupille à l'horizon, où s'élabore la perspective classique, égo-centrique (« cogito-centrique » ?), pour créer à la place « un espace analogue à l'« Au-delà » qui, d'une part, « fasse signe à ceux qui n'ont pas de vue au-dedans », en leur en donnant une, et,

d'autre part, fasse voir «les champs à perte de vue» (O, p. 16), littéralement, où «voir au travers en toute liberté» en un «lent voyage [dans un] pays [où] nous allons voir [...] Pour revenir sans plus rien voir» (O, p. 21), dit un autre poème tiré de la suite «De gris en plus noir», où nous apercevons notre propre condition orphique, au sortir de l'Hadès.

Vision et motion : l'œil-corps

Il est temps de conclure, brièvement, sur les changements esthétiques que marque, dans l'histoire de notre sensibilité, cette singulière poétique du regard à l'œuvre chez Saint-Denys. J'ai travaillé, dans le cadre d'un autre projet, sur l'évolution qu'a connue la représentation de la perception dans le texte narratif québécois de 1918 à 1980, où j'ai pu repérer un changement majeur au tournant des années cinquante aux années soixante, qui se caractérise comme suit : 1) la vision n'est plus subordonnée à l'action mais en constitue le plus souvent le moteur ; 2) elle dénote davantage les états d'âme des personnages que les états de choses du monde décrit ; 3) elle concerne dès lors les relations intersubjectives plus que le rapport du sujet aux objets ; 4) elle appartient alternativement ou simultanément à plusieurs personnages ou narrateurs, en une sorte de polyscopie qui fait écho au dialogisme ou à la polyphonie énonciative ; 5) elle constitue un instrument d'exploration de soi à travers les modalités qui la relient à la mémoire et à l'imagination, ces vues intérieures sur la conscience. La vision narrative n'est donc plus soumise à la mimésis et à la diégésis, soit au monde décrit et au monde de l'action, mais s'en détache et s'autonomise : elle devient le moyen d'exploration de l'activité cognitive des acteurs, narrateurs et énonciateurs du texte romanesque, qui fait désormais voir les processus complexes et diversifiés de vision imaginaire du monde plutôt que le monde lui-même, dont on n'a plus la naïveté de croire qu'il se présente directement au regard dans le récit littéraire.

Les poètes ont pavé la voie à ce changement, qui se sera fait sentir avec un léger retard dans le roman. Cette voie s'ouvre, très large, chez Saint-Denys, qui va à mon sens plus loin dans la radicalisation de l'activité esthétique propre à l'expérience littéraire, en montrant que la vision, loin d'être un phénomène d'extéroception du monde qu'elle objective, n'est pas non plus simple intéroception des états de conscience que, dès lors, elle subjectiverait, serait-ce dans une intersubjectivité, mais qu'elle plonge ses racines plus profond dans la proprioception où sujet et objet sont étroitement entrelacés, en une «arabesque» dit-il, en «de merveilleux enlacements» et «Déroutements [...]

de danse», précise-t-il encore, comme phrases et paraphrases qui tournent l'une sur l'autre dans le poème, indistinctement motion et vision, rythme et image, vue et élan, s'accompagnant mutuellement. Ce regard plonge par la «fissure du temps» et par la «déchirure du globe» dans des espaces analogues à l'au-delà, au travers la «vue du dedans», retrouvant à «sa source l'enveloppement *invisible* de la séduction», lieu aveugle du flot continu des sensations du corps propre, dont la danse, motilité sans objet, est la plus belle illustration: la visibilité infinie, parce que sans but, propre au regard poétique, se trouve de la sorte ancrée dans la motricité sans limite, défiant la gravité, le corps propre s'appuyant sur l'élan, le bond, le pas, toutes les figures de la danse qui donnent à voir le fond invisible sur lequel les figures poétiques s'arrachent.

Si le roman, dès la fin des années cinquante, donne une conscience à la vision romanesque, je dirais que la poésie dès la fin des années trente donne un corps au regard poétique, un élan à la vue qui dépasse dès lors toute image, la débordant de tout côté comme le corps déborde de lui-même dans la chorégraphie. Le poème met en scène «les yeux de chair trop grands ouverts [...] regard[an]t passer [la] lumière [...] / Qui déchire à coups de rayons». La vision poétique fait entrer le doute dans la conscience, aveuglée par les milles petites sensations dont la bombarde le corps propre, qui est pure motilité, danse, comme l'image poétique est pure visibilité, regard sans objet, élan dans l'espace dont la qualité première est d'être un jeu, dans tous les sens du terme. C'est dans l'espace de ce jeu — celui de «La danse [...] seconde mesure et second départ [qui] prend possession du monde / Après la victoire du regard / Qui lui ne laisse pas de trace en l'espace» (O, p. 12). —, c'est dans le lieu de ce spasme, de cette pure motion, que toute la poésie par la suite s'engouffrera, selon une optique qui doit davantage à la cinétique, science du mouvement, qu'à un quelconque savoir optométrique, la vue poétique se mesurant moins à ce qu'elle voit et donne à voir à la surface du monde, qu'aux mouvements de fond qui, depuis l'abîme du corps propre, l'enveloppent d'une invisible séduction» où la conscience baigne et souvent se noie sous le flot ininterrompu des sensations.