



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

LA POESIE DE JACQUES BRAULT

Une poétique du paradoxe

par

JACQUES PAQUIN

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D



Jacques Paquin, Ottawa, Canada, 1993



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-83833-7

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

à *Ginette*

sans qui tout ceci
ne serait pas

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères vont à mon directeur, M. Michel Lemaire; ses remarques, par leur doigté, ont permis de préserver la liberté à laquelle a droit tout écrit intellectuel. Loin de l'interrompre ou de le retarder, ses critiques mêmes ont ouvert le dialogue avec l'oeuvre de Jacques Brault. Ainsi, malgré la distance géographique qui nous séparait, j'ai reçu ses avis comme on reçoit les conseils d'un ami lointain mais toujours à l'écoute.

Je voudrais également remercier le Département de français de l'Université de Régina, et en particulier M. Brian Rainey, qui a multiplié les encouragements et qui surtout, m'a dispensé des tracasseries administratives habituelles.

Conventions typographiques

Pour alléger le système des notes j'emploierai les abréviations suivantes pour les recueils cités:

M Mémoire

PM La Poésie ce matin

EDA L'En dessous l'admirable

PQC Poèmes des quatre côtés

TFP Trois fois passera précédé de Jour et nuit

MF Moments fragiles

IC Il n'y a plus de chemin

Pour ce qui est des trois premiers titres, tous les renvois de pages faits au cours de ce travail correspondent à leur réédition dans Poèmes 1 publié aux Editions du Noroît en 1987. Les autres publications (essais, roman, articles, etc.) sont citées selon la procédure habituelle.

INTRODUCTION

Lorsqu'on tente de faire le point sur les études que l'oeuvre de Jacques Brault a inspirées, on est surpris de constater à quel point elle est négligée par la critique. Ce n'est pas que les publications, bien que séparées entre elles par de longs intervalles, soient passées sous silence, mais on assiste à un curieux phénomène de réception critique. En effet, malgré la reconnaissance de son oeuvre par l'institution littéraire, Jacques Brault demeure l'un des écrivains les moins étudiés de sa génération. Une seule de ses oeuvres fait exception à la règle, Agonie, qui a attiré plusieurs études spécialisées.¹ Mais ce qui intéresse alors, c'est la construction du récit, le point de vue de la narration, et non pas la poésie prise en elle-même. Quant à l'oeuvre poétique, elle est à proprement parler boudée par les chercheurs. Quiconque s'aventure dans l'oeuvre poétique de Jacques Brault se retrouve bientôt en terrain découvert;

¹ Cf. (par ordre chronologique) André Brochu, «La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé», Voix et images, vol. XI, n° 32, hiver 1987, p. 212-220; Pierre Ouellet, «Peinture aveugle: du problème de la perspective dans un texte narratif», Protée, vol. XVI, n°s 1-2, 1988, p. 58-65; Robert Dion, «Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault: l'intertexte mironien», Urgences, n° 28, mai 1990, p. 56-67; Robert Dion, «Littérarité et métatexte. L'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault» dans La Littérarité (sous la direction de Louise Milot et Fernand Roy), Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 179-194; Patrick Coleman, «Two poets and their prose: Fernand Ouellette, Jacques Brault and the Fate of Idealism», American review of Canadian studies, printemps 1991, p. 29-44; Anne-Marie Clément, «Le temps compté. Analyse du temps narratif dans *Agonie* de Jacques Brault», Voix et images, vol. XVII, n° 3, printemps 1992, p. 485-494.

et bien que grisante au départ, l'expérience peut à certains moments donner le vertige. La poésie n'a fait l'objet d'aucune étude de fond si ce n'est le mémoire de Luc Bouvier intitulé L'Analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault.² Mais comme le titre l'indique, ce sont encore une fois les théories narratologiques, inspirées en grande partie des recherches de la revue Pratiques, qui ont guidé cette recherche. Une autre étude, d'Irène Sotiropoulo-Papaleonidas³, touche exclusivement à la traduction poétique telle que conçue et pratiquée par Jacques Brault. Récemment, à la suite de l'attribution du Prix David, la revue Voix et images a consacré un dossier complet aux différentes facettes de cette écriture. Mais depuis, il n'est paru aucune étude fouillée de l'oeuvre poétique. Cette thèse vient combler une lacune qui constitue à mon avis une forme d'injustice: en ne considérant que le récit, on laisse dans l'ombre, en plus des essais, la part la plus importante de l'oeuvre: la production poétique.

² Thèse de maîtrise ès arts, Université Laval, 1982, 89 f.

³ Jacques Brault. Théories/pratique de la traduction. Nouvelle approche de la problématique de la traduction poétique, Sherbrooke, Éditions Didon, 1981, 112 p., coll. «Recherche».

Questions de méthode

Mon approche emprunte aux théories de l'énonciation et de la question des genres, tout en faisant des incursions occasionnelles dans le domaine de la rhétorique et de la narratologie. Toutefois, mes analyses ont moins pour objet de valider une théorie que d'apporter une perspective originale sur une oeuvre singulière. Mon ambition n'est pas de tirer de l'oeuvre de Brault des principes et des corollaires qui vailtent nécessairement pour l'ensemble d'une production poétique, littéraire ou plus largement textuelle. On le sait, il n'y a de science que du général; or, ce que je me propose dans les pages qui vont suivre, c'est de faire l'examen minutieux d'une oeuvre spécifique. Je prends donc le mot «poétique» dans son acception plus traditionnelle mais aussi plus pratique, à savoir «l'ensemble des principes esthétiques, consciemment exposés ou implicites, qui guident un écrivain (et non pas spécialement un «poète») dans son oeuvre». ⁴ Aussi, bien que le corpus poétique attirera plus spécialement mon investigation, mon propos débordera généreusement l'oeuvre poétique. Je crois en effet que la poétique du paradoxe

⁴ Marc Angenot, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Montréal, Editions Hurtubise/HMH, 1979, p. 155.

embrasse l'ensemble de la production de Brault, que ce soit les essais, le récit ou les textes dramatiques.

Par ailleurs, la large place accordée aux théories de l'énonciation, de même que les réflexions sur la question des genres qui ont cours depuis déjà plusieurs années contribuent à mieux saisir la manière dont s'organise un texte. Mais ce n'est que très récemment que la linguistique de l'énonciation a daigné s'intéresser au domaine de la poésie. Comme le fait remarquer Jean-Michel Adam: «A trop insister sur le poème comme objet linguistique, on court le risque de négliger le fait que tout poème est aussi un acte de langage».⁵ Et il arrive souvent que la linguistique des discours se sente impuissante à aborder la spécificité de la poésie. A ce propos, un article de Jenny Simonin-Grumbach témoigne d'un malaise. L'auteure ne consacre au texte poétique que deux brefs paragraphes mais pour rapidement lui attribuer l'honneur... de la marge. Elle écrit:

Ils [les textes poétiques] ne consistent pas en une activité de type référentiel, mais en un jeu avec la langue, à la fois sur le plan phonique des sonorités et du rythme, sur le plan de la syntaxe et sur le plan de la virtualité de sens des mots. D'où les libertés prises avec la syntaxe et la pluralité de sens de ces textes. C'est bien dans ces textes sans référent que le sujet énonciateur s'efface le plus, puisque ce sera

⁵ Pour lire le poème, Bruxelles/Paris, Editions De Boeck/Duculot, 1989, p. 167, coll. «Formation continuée».

au lecteur de reconstruire une interprétation, et un poème peut être lu comme peut être interprété un morceau de musique.⁶

N'est-ce pas faire la part trop belle aux autres formes de discours que de nier au texte poétique la possibilité de mettre en oeuvre une forme d'énonciation cohérente? Les deux brefs paragraphes que l'auteure consacre à la question de la poésie, sous prétexte que ces textes résistent à l'interprétation, témoignent soit d'une méconnaissance de l'énonciation poétique (qui serait alors une forme travestie du mépris), soit au contraire d'une idéalisation du texte poétique qu'on se refuse à considérer et surtout à analyser comme tout autre phénomène textuel. D'un autre côté, on ne peut donner entièrement tort à l'auteure dans la mesure où le texte poétique reste un défi aux stratégies interprétatives pratiquées par la théorie de l'énonciation. C'est ainsi que Jean Dubois, dans l'un des articles fondateurs de la linguistique des discours, donnait comme exemple d'«opacité maximale»⁷ la poésie lyrique.

⁶ «Pour une typologie des discours», dans Langue, discours société. Pour Emile Benveniste (ouvrage collectif sous la direction de J. Kristeva, J.-C. Milner et N. Ruwet), Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 115.

⁷ «Énoncé et énonciation», Langages, n° 13, mars 1969, p. 106.

D'autre part, l'oeuvre de Jacques Brault oblige à se pencher sur la question tant débattue du mélange des genres et ce pour au moins deux grandes raisons. D'abord, le ton lyrique y joue un rôle capital. Aujourd'hui la critique de langue française ne fait pas grand cas du lyrisme. Contrairement à la tradition allemande*, elle s'est beaucoup plus intéressée à la taxinomie des genres qu'à la manière dont le lyrisme fonctionnait à l'intérieur des textes. D'un autre côté, les chercheurs qui abordent la question se trouvent décontenancés par un terme si vague qu'il est devenu un fourre-tout. Et pour cause, puisqu'il résiste à toute attribution énonciative, comme le constate Jean-Marie Schaeffer:

Le vaste continent qu'on regroupe sous le nom de «poésie lyrique» réalise quant à lui tous les cas de figures possibles: énonciateur réel, énonciateur fictif, énonciateur feint, énonciation sérieuse, énonciation ludique, énonciation ludique-fictive. Autant dire qu'il est inerte par rapport à la diversité énonciative, ce qui est une des raisons de la difficulté qu'on rencontre lorsqu'on veut le corrélérer à ses faux frères que sont la poésie épique et la poésie dramatique, toutes deux liées plus ou moins fortement à des spécificités énonciatives.*

-
- * A commencer par Hegel qui lui consacre une large place dans Esthétique IV. La poésie, Paris, Editions Flammarion, 1979, 312 p., coll. «Champs».
 - * Jean-Marie Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire?, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 85-86, coll. «Poétique».

La difficulté réside dans le fait que le lyrisme, tel qu'on l'entend aujourd'hui, n'a plus grand chose à craindre de la confusion avec ces «faux frères» puisqu'il a envahi le champ de toute la poésie. Et bien qu'en effet le statut énonciatif du *je* demeure toujours problématique pour la linguistique des énonciations, on n'en continue pas moins d'identifier le «lyrique» à l'affectivité, comme en font foi les théories de Jakobson sur les fonctions qui interviennent dans un message linguistique. Jakobson a identifié pour chacune des trois personnes grammaticales une fonction qui lui est propre; l'usage systématique de la première personne du singulier signale dans un texte l'importance de la fonction expressive (ou émotive). Chaque fonction est en même temps déterminée par un usage particulier des temps grammaticaux, ce qui distingue par exemple la poésie lyrique de la poésie épique:

Ramenant le problème à une simple formulation grammaticale, on peut dire que la première personne du présent est à la fois le point de départ et le thème conducteur de la poésie lyrique, alors que ce rôle est tenu dans l'épopée par la troisième personne d'un temps du passé.¹⁰

¹⁰ Roman Jakobson, Questions de poétique (publié sous la direction de T. Todorov), Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 130, coll. «Poétique».

L'une des tentatives les plus louables pour définir le *je* lyrique du point de vue et de l'énonciation et des genres littéraires, est contenue dans l'ouvrage de Käte Hamburger. Cette dernière pose comme point de départ de son analyse le présupposé suivant: «*Le JE lyrique, si controversé, est un sujet d'énonciation.*»¹¹ Cette affirmation s'appuie elle-même sur un corollaire: le langage est énonciation partout où il ne crée pas ce que l'auteure appelle le «Je-Origine fictif».¹²

Pour Hamburger, il faut se débarrasser des catégories lyrique/épique comme équivalents de subjectif/objectif parce que cette catégorisation ne permet pas d'aborder les oeuvres poétiques modernes, plus axées sur le travail du langage que sur l'expression des «états d'âme». La distinction s'établit en effet à partir du moment où le «sujet» n'est plus psychologique mais est sujet de l'énonciation. Du même coup, le concept de subjectivité est évacué de la théorie littéraire et favorise une approche par le biais des

¹¹ Logique des genres littéraires, (préface de G. Genette et traduction de Pierre Cadiot), Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 208, coll. «Poétique». En italique dans le texte.

¹² Ibid.

théories textuelles modernes.¹³ Voici les conséquences que Hamburger tire des remarques qui précèdent:

Du point de vue de la classification linguistique des genres littéraires, il faut distinguer nettement le sujet d'énonciation lyrique de la forme qui est celle du genre lyrique en général. Le genre lyrique étant fixé dans le système énonciatif de la langue, la forme qui lui est propre peut être transférée à toute énonciation; inversement, là où existe un sujet d'énonciation lyrique, la forme sous laquelle il s'exprime n'a pas à satisfaire à l'exigence esthétique d'un poème lyrique considéré comme oeuvre d'art.¹⁴

En effet le distinguo entre lyrique et lyrisme est à noter ici puisque à proprement parler, rien n'empêche que certaines formes lyriques soient inscrites dans des textes appartenant à une toute autre facture et à un tout autre emploi. Et le contraire est tout aussi vrai, comme le rappelle K. Stierle: «En réplique à la possibilité de structurer l'univers des discours selon des schèmes élémentaires, il est peut-être possible de distinguer entre des poèmes lyriques à substrat discursif d'ordre narratif, descriptif, systématique, réflexif, argumentatif, etc.»¹⁵

¹³ De fait, l'ouvrage de Hamburger nous rappelle qu'on peut trouver plus de subjectivité dans des énoncés pragmatiques, l'un des trois types d'énonciation que distingue cet ouvrage (avec l'historique et le théorique).

¹⁴ Ibid., p. 214.

¹⁵ Karlheinz Stierle, «Identité du discours et transgression lyrique», Poétique, vol. VIII, n° 32, novembre 1977, p. 431.

L'autre raison pour laquelle cette oeuvre constitue un défi à la distinction entre les genres a trait à la coexistence de la prose et du vers à l'intérieur d'un même recueil. Aborder la question de la prose et de la poésie a toujours constitué un problème délicat, ne serait-ce que dans le fait de mettre l'un et l'autre terme côte à côte. En effet, depuis Platon, les poéticiens et les créateurs eux-mêmes se sont constamment heurtés à ce couple qui dans la majorité des cas a été perçu comme antinomique. Cette compétition pour assurer la suprématie de l'une ou l'autre forme est au coeur des enjeux poétiques du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Fait à noter, ceux qui prônent l'exclusion se rangent du côté de la poésie au nom principalement d'une «pureté» à laquelle n'a pas droit la prose, considérée au contraire comme «impure». Au nombre de ceux qui ont défendu cette idée, il faut compter Henri Bremond qui définissait la poésie en ces termes:

Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure.¹⁶

Les poétiques ultérieures perpétueront et exagéreront cette pureté de la poésie en intégrant à leur définition de la

¹⁶ La Poésie pure (avec «Un débat sur la poésie» par Robert de Souza), Paris, Editions Grasset, 1926, p. 16.

poésie une rhétorique de l'exclusion. Cette exclusion vise d'abord la prose à travers quelques critères présumés intrinsèques, soit: la narrativité, la représentation et la référence et les «idées».¹⁷ C'est donc par la négative que la poésie se définira chez Mallarmé et Valéry, puis après eux les surréalistes. Ses apologues la caractérisent par rapport à ce qui n'est pas elle; et ce qui n'est pas la poésie tombe nécessairement sous l'anathème de roman, de fiction, de prose et d'«universel reportage», selon la formule célèbre de Mallarmé.

«La question des genres littéraires me hérisse» a écrit Brault¹⁸, mais il attaquait ceux-là qui posent des étiquettes beaucoup plus dans un souci de classer que d'interroger. On s'efforce aujourd'hui de dépasser la compulsion taxinomique pour aborder les oeuvres beaucoup plus en fonction des conditions d'existence des genres. Comme l'écrit Todorov: «C'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des «horizons d'attente» pour les lecteurs, des «modèles

¹⁷ Ces critères sont discutés dans l'ouvrage de Dominique Combe, Poésie et récit. Une rhétorique des genres, Paris, Librairie José Corti, 1989, 201 p.

¹⁸ «Le genre Michaux» dans Chemin faisant, Montréal, Editions La Presse, 1975, p. 123, coll. «Echanges».

d'écriture» pour les auteurs.»¹⁹ Examiner une oeuvre à travers la lunette générique n'est pas céder à la rage de nommer; c'est au contraire apercevoir en quoi une oeuvre singulière peut relancer le débat non pas sur des bases théoriques mais à travers une praxis moins soucieuse de résoudre les questions génériques que de tirer profit des carrefours où se mêlent et se démêlent des discours de provenances diverses.

Le paradoxe

Le choix du terme «paradoxe», qui figure dans l'intitulé, mérite une explication parce que le mot lui-même n'est pas à l'abri de connotations les plus variées et les plus opposées. L'usage du paradoxe nous vient d'abord des présocratiques et en particulier d'Héraclite mais il demeure ambivalent. Pour certains en effet, le philosophe usait un peu trop légèrement de l'opposition des contraires, au point d'en faire un usage facile pour démolir la position de ses adversaires:

La démonstration, la discussion, la preuve sont
naturellement étrangères à une telle méthode, où le

¹⁹ «L'origine des genres» dans La Notion de littérature et autres essais, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 34, coll. «Points».

dédain tient lieu d'argument et le paradoxe
métaphorique de réponse.²⁰

Cette définition du paradoxe est typique de l'emploi qu'en ont fait les sophistes, plus soucieux de persuader que de trouver la vérité. Comme l'écrit Jean Brun: «L'important c'est de découvrir les formules et de connaître les procédés qui forcent la conviction de l'auditeur et font de celui-ci un instrument docile et maniable».²¹ Bien que le paradoxe fasse effectivement partie intégrante de l'oeuvre de Brault, il faut toutefois en élargir la signification. On retrouve d'abord le paradoxe dans ses manifestations plus rhétoriques, et il se confond alors avec la figure qui lui correspond, le «paradoxisme» ou «alliance des contraires»:

Le Paradoxisme, qui revient à ce qu'on appelle communément *alliance de mots*, est un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant

²⁰ Jean-François Revel, Histoire de la philosophie occidentale. 1. Penseurs grecs et latins, Paris, Editions Stock, 1968, p. 76, coll. «Le livre de Poche».

²¹ Socrate, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 85, coll. «Que sais-je?».

accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique.²²

Le paradoxe recouvre ici une composante à la fois philosophique et rhétorique. Mais au-delà du fait qu'il est au service d'une forme d'éloquence, le paradoxe est devenu aujourd'hui - en cela il est sans doute plus fidèle à son étymologie - le lieu d'une pensée et d'une littérature qui remet en cause la *doxa*. Chez Brault cependant, la contradiction n'est pas uniquement l'apanage de la pensée, elle est inscrite tout autant à la surface du texte que dans ses replis. C'est une poésie malaisée à filer, même pour un lecteur malin. On n'a pas sitôt saisi tel trait de pensée ou tel membre de phrase, qu'aussitôt il se retourne comme un gant pour montrer l'envers de ce qu'on croyait tenir entre les mains.

D'ailleurs l'oeuvre de Brault, du point de vue de la réception critique, n'échappe pas plus à la contradiction. On serait tenté, par référence au premier grand poème, «Suite fraternelle», de rendre hommage à la parole généreuse de cette poésie. Mais cette attribution serait non seulement datée mais faussée. Fraternelle, cette poésie? Gilles

²² Pierre Fontanier, Les Figures du discours (introduction par Gérard Genette), Paris, Editions Flammarion, 1977, p. 137, coll. «Champs».

Marcotte ne s'y est pas laissé trompé, qui présente ainsi la poésie de Brault:

L'oeuvre de Jacques Brault, quand vous la lisez tout entière et la relisez, perd peu à peu cette apparence de chaude maison du langage qui vous avait d'abord attiré.²³

Il ne s'agit pas de nier la manière dont cette parole convie son lecteur vers la maison du langage selon l'élégante expression de Marcotte. Mais le qualificatif de fraternel s'applique davantage à un recueil comme Mémoire dont les poèmes les plus étendus s'adressent au frère Gilles, au père humilié et aux morts, ces «frères désertés de l'humaine transhumance».²⁴ On en trouve également des échos dans La Poésie ce matin où un douloureux hommage est rendu à la «petite mère»²⁵ de «Riveraine» ou encore dans un poème épistolaire («Naître et mourir»)²⁶ adressé à une jeune suicidée; on peut parler enfin de parole fraternelle si l'on songe à l'appel lancé par l'interlocuteur à «l'Inconnue»²⁷,

²³ «Poésie de novembre», Voix et images, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 239. (Article reproduit dans Littérature et circonstances, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1989, p. 259-273, coll. «Essais littéraires».)

²⁴ M, p. 29.

²⁵ PM, p. 145.

²⁶ Ibid., p. 132.

²⁷ Ibid., p. 157.

figure emblématique des victimes de l'Histoire. Ajoutons à cela que le recueil appelé Mémoire parle surtout de mort, bien que de manière bienveillante. C'est un mémorial, dans les deux sens du terme: comme manière de recueillir des souvenirs personnels mais aussi dans son acception anglo-saxonne, c'est-à-dire comme «monument commémoratif». Car si d'un côté il y a effectivement éloge, il ne faut pas oublier que c'est un éloge funéraire. Je dirais même plus: c'est en même temps une déploration funéraire. Dans le premier cas, l'éloge va aux morts, à ceux qui partagent l'humaine condition; dans le second, c'est aux vivants que vont les reproches. La parole fraternelle consiste alors à endosser le blâme adressé aux vivants: «moi je suis le demeuré».²⁰ Si on peut accorder à cette oeuvre une forme de sérénité, il faut garder à l'esprit que cette sérénité réside dans la calme assurance que tout nous pousse vers la fin des fins. Aussi, pour éviter de tomber dans les lieux communs sur la poésie de Jacques Brault, faut-il mettre en veilleuse cette «fraternité», quitte à y revenir quand auront été étudiées d'autres régions plus méconnues et plus troubles de cette poésie.

²⁰ M, p. 68.

L'organisation des chapitres

Le premier chapitre porte sur l'actualisation des formes paradoxales. Le paradoxe chez Brault se retrouve d'abord au niveau de la formule, c'est-à-dire dans les vers ou les membres de phrases qui présentent les figures de l'antithèse et de l'oxymore. Ce genre de formulation est légion dans cette oeuvre; aussi peut-on supposer que cette tension entre les contraires joue un rôle déterminant dans la mise en place de l'ensemble des formes de discours qui y sont à l'oeuvre. Le champ spécifique du paradoxe m'est d'ailleurs apparu si large qu'il m'a fallu en délimiter les frontières, question de ne pas céder à la tentation facile du catalogue. Aussi ai-je circonscrit l'ensemble selon deux grands pôles d'attraction et de contradiction: la vie et la mort. Par ailleurs, cette dichotomie a des incidences non seulement sur les structures syntaxiques et sémantiques, mais pousse ses ramifications jusque dans l'organisation des poèmes et des recueils. Cette polarité, à première vue relativement simple, dévoile à l'analyse des manifestations parfois complexes tant sur le plan de l'organisation textuelle (syntaxique, sémantique, rhétorique) que sur le plan idéologique. C'est ainsi qu'une micro-structure renvoie à des enjeux qui se retrouvent dans une visée plus large de l'oeuvre, que ce soit la question du pays et de l'identité

ou celle du langage et de l'écriture. Enfin, il m'a semblé que l'ampleur que prennent les formes paradoxales permettait de dégager une philosophie bifide, qui emprunte tout autant à la tradition occidentale qu'aux courants spirituels de l'Extrême-Orient. Ce chapitre concerne donc le paradoxe dans sa définition la plus rhétorique et par conséquent la plus réductrice. Mais puisqu'il ne saurait être question de ramener l'oeuvre de Brault uniquement à la coïncidence des contraires, la suite des chapitres tend à élargir cette question pour étudier des paramètres plus généraux.

Le chapitre deux explore la dimension temporelle de l'oeuvre. Toutes les oeuvres au sein desquelles la mort représente une dimension capitale déploient une configuration temporelle. On connaît la place que le temps (avec ou sans majuscules) occupe dans A la recherche du temps perdu. On sait aussi à quel point la poésie objective la durée en recourant à une métrique ou à une rythmique, aux récurrences phoniques ou graphiques, à des formes répétitives et à des parallélismes, etc.. J'ai choisi de découper l'expression de la durée chez Brault à partir d'une tripartition (la mémoire, l'oubli et l'instant) qui rend compte des diverses voies par lesquelles se manifeste la relation avec le temps, sans toutefois céder à la tentation

thématique. Pour moi, ces trois composantes fondamentales sont à étudier comme génératrices du texte braultien. Ma démarche fait ainsi appel aux méthodes d'analyse du récit de même qu'aux approches énonciatives. Toute l'oeuvre de Brault, de Mémoire à Il n'y a plus de chemin, bien qu'elle semble opter pour une vision palingénésique du monde, n'en exprime pas moins une inquiétude vérifiable dans l'ambivalence qui est attachée à chacune des manifestations de la durée.

Le lyrisme fait l'objet du troisième chapitre. Bien que de nos jours le terme apparaisse périmé, je me permets tout de même d'y faire référence sous réserve de traiter le lyrisme non pas comme une totalité mais plutôt comme l'expression d'une tension entre le sujet de l'énoncé et son objet. L'oeuvre de Brault partage en effet avec ce qu'on entend habituellement par lyrisme la dominante expressive ou émotionnelle. Tout poète, lorsqu'il écrit, se voit dans l'obligation de se situer par rapport à cette tradition qui fait pression sur son écriture. Il doit donc écrire *contre* la poésie lyrique: «elle n'est pas un genre propre, mais une manière spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif.»²⁹ Dans le cas de Brault, la forme

²⁹ K. Stierle, «Identité du discours et transgression lyrique», p. 431.

lyrique est subvertie du fait que la subjectivité ne tient plus tant à la présence du *je* et à la musicalité du vers. Au contraire, le lyrisme de Brault s'écarte des canons esthétiques et doit être défini par la négative, c'est-à-dire tantôt comme une mise entre parenthèses de l'instance subjective, tantôt comme un espace où circulent des discours mixtes.

Par ailleurs, depuis les récentes acquisitions de la linguistique de l'énonciation, il n'est plus possible d'examiner un texte (même lyrique) sans tenir compte de la dynamique entre le locuteur et son allocutaire. Les articles de Benveniste sur la nature des pronoms³⁰, de même que les travaux de Jonathan Culler sur l'apostrophe³¹ incitent à aborder l'expression lyrique en tenant compte de la dynamique entre le *je* et son vis-à-vis, explicite ou non: la deuxième personne du singulier. Le chapitre quatre, en abordant la question de l'altérité, vient compléter la dyade qui sert de fondement à toute communication littéraire et non-littéraire. Chez Brault, l'allocutaire est

³⁰ Voir la bibliographie.

³¹ The Pursuit of signs. Semiotic, literature, deconstruction, London/Henly, Routledge & Kegan Paul (éd.), 1981 p. 135-154 et «Changes in the study of the lyric» dans Lyric poetry. Beyond New criticism (ouvrage collectif sous la direction de Chaviva Rosek et Patricia Parker), Ithaca/London, Cornell University Press, 1985, p. 38-54.

systématiquement pris à partie par le locuteur, tantôt comme objet de requête, tantôt comme figure du désir; mais de manière ultime, il est aussi un substitut qui cache momentanément le néant. L'adresse à l'Autre peut être considérée à juste titre comme le premier acte de cette écriture, bien que dans un recueil comme Il n'y a plus de chemin, l'Autre, appelé malicieusement «Personne», est posé comme une pure présence de l'absence. Mais comme l'écrit Georges Perros: «On n'écrit jamais que pour personne par personne interposée». ³² Cette poésie est donc toute tendue vers l'Autre (pris ici comme absolu, d'où la majuscule), que ce soit par le biais de la singularité d'une présence, ou au contraire dans une entreprise (promise à l'échec) de le rejoindre. L'accumulation de marques textuelles (l'apostrophe, le ton épistolaire) qui tendent à instituer un dialogue cordial n'empêchent pas que le lecteur se sente envahi progressivement par le sentiment de déréliction qui caractérise notamment les derniers recueils.

Le mariage de la prose et du vers, qui compose le dernier chapitre, ne tient pas du paradoxe. Mais la coexistence des deux formes m'intéresse dans la mesure où

³² Papiers collés II, Paris, Editions Gallimard, 1973, p. 148, coll. «L'imaginaire».

leur interpénétration dans un même recueil relance sur un terrain différent la question de la poésie. Ecrire en prose, écrire en vers renvoient toujours à la poésie chez Brault. Mais leur présence au sein d'un même ouvrage désigne un lieu de passage entre la glose (entendue comme une «docte ignorance»)³³ et le vers, tous deux constituant les pôles d'une même écriture qui ne cesse de mettre en scène (et en cause) le discours d'un je lyrique.

En somme, le projet d'aborder l'écriture de Jacques Brault par le biais du paradoxe est fonction du désir de toucher d'un peu plus près une manière de sentir et de dire le monde si on accepte avec Jacques Brault que «la poésie pense, oui, et pleinement.»³⁴

³³ J'emprunte cette expression à Michel Lemaire, «Jacques Brault essayiste», Voix et images, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 230.

³⁴ «Sagesse de la poésie» dans La Poussière du chemin, Montréal, Editions du Boréal, 1989, p. 219, coll. «Papiers collés».

CHAPITRE 1

Etre, une contradiction

*Il vécut vingt ans avec une paille dans l'oeil
Puis un jour il se coucha
Et devint un vaste champ de blé*

Roland Giguère

Le choc des formules

L'oeuvre de Brault est truffée de formes contradictoires au point qu'on retrouve de multiples antithèses et oxymores disséminées à travers toute l'oeuvre, dans les essais comme dans les poèmes. Il serait toutefois superflu d'en dresser la liste exhaustive: ce n'est qu'occasionnellement en effet que j'aborderai ces énoncés d'un point de vue rhétorique. D'autre part, vouloir à tout prix énumérer toutes ces formes paradoxales¹ équivaldrait à céder à l'obsession du catalogue qui, on s'en doute, donne peu de résultats lorsqu'il s'agit d'analyser non plus des faits de langue mais des phénomènes qui appartiennent au discours. J'ai donc classé les diverses modalités d'inscriptions d'énoncés contradictoires uniquement dans le but de montrer à quel point cette oeuvre privilégie ce type d'énoncé. J'ai regroupé les énoncés contradictoires de la manière suivante en donnant pour chacun un exemple représentatif:

1) les énoncés se réalisent par juxtaposition de termes:

¹ Dans ce chapitre, j'emploierai indifféremment les qualificatifs tels «antithétiques», «paradoxaux», «contradictaires», «contraires», «antinomiques», etc. Ces expressions ne servent qu'à identifier de manière très globale des énoncés caractérisés par des contrastes. Le but de cette étude n'étant pas d'établir une taxinomie des énoncés contraires, je n'ai pas cru pertinent de démarquer les frontières entre ces concepts.

Comme une lumière noire dans les vapeurs de l'oeil²

- 2) les termes de l'opposition sont séparés par un outil de détermination:

une ombre de lumière³

klaxon des silences⁴

- 3) Il y a contradiction entre un sujet et son prédicat:

un feu qui n'en peut plus de froidir⁵

où nos haines fraternisent⁶

- 4) Deux prédicats contraires se rapportent à un même sujet:

Et soudain étant ici je suis ailleurs.⁷

tu dirais une main future la tienne peut-être
plus douce et plus dure que l'humain⁸

² M, p. 65.

³ Ibid., p. 28.

⁴ Ibid., p. 93.

⁵ PM, p. 112.

⁶ M, p. 39.

⁷ PQC, p. 14.

⁸ PM, p. 133.

5) Les énoncés se constituent en parallélismes

antithétiques, c'est-à-dire là où deux sujets sont rapprochés par ce qui les oppose:

père fait des obus et mère du ventre⁹

Sombres dans l'hiver et lumineux aux vents de novembre
toujours contraires¹⁰

Evidemment, ces divisions ne valent que comme outils d'analyse et doivent être considérées comme tels; du reste, elles servent surtout à mettre en valeur les divers types d'énoncés contradictoires rencontrés chez Brault. Mais quoi qu'il en soit, on ne peut manquer de reconnaître que les formes paradoxales abondent chez Brault et créent des relations si diverses qu'il serait d'ailleurs fastidieux de les relever toutes. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur les types d'occurrences envisagées par Jean Molino et Joëlle Tamine pour constater la multitude de leurs concrétisations; leurs observations amènent ces auteurs à tirer la conclusion suivante: «La variété des cadres morpho-syntaxiques est

⁹ M, p. 65.

¹⁰ Ibid., p. 68.

multipliée par la diversité des relations sémantiques entre éléments antithétiques». ¹¹

Toutefois les énoncés contradictoires intéressent mon propos parce qu'ils témoignent d'une recherche beaucoup plus ample et profonde que les figures qui leur correspondent: l'oxymore et l'antithèse. Non que ces dernières ne soient pas à l'oeuvre puisqu'elles font partie d'une rhétorique du paradoxe significative chez Brault; mais parce que le procédé du paradoxe recouvre des réalités linguistiques et même philosophiques autrement plus larges et plus englobantes. Cela dit, j'aurai l'occasion de revenir sur le rôle que joue la rhétorique dans la mise en forme d'une pratique du langage mais seulement après avoir d'abord examiné le fonctionnement du paradoxe. C'est notamment à travers la dichotomie mort-vie ¹² qu'apparaissent les véritables enjeux de ce paramètre. Si j'ai choisi cette opposition comme échantillon, c'est que ses manifestations touchent tout autant la syntaxe que la sémantique. Aussi cette section de mon étude portera-t-elle d'abord sur ce qui

¹¹ Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 221, coll. «Linguistique nouvelle».

¹² L'ordre des termes de cette dénomination n'est pas indifférent: il est représentatif de l'itinéraire des poèmes et des recueils, comme on le verra plus loin.

rend la structure paradoxale immédiatement perceptible: ses formulations syntaxiques. Par la suite, on verra que la formulation antithétique s'étend à différentes strates de l'oeuvre, dans la composition du poème d'une part, et dans celle de certains recueils d'autre part. La seconde partie de mon étude s'attachera à démontrer que l'antinomie mort-vie n'agit pas uniquement comme thématique mais révèle un certain rapport au langage. En effet, on note chez Brault, comme cela a été le cas de toute une génération d'écrivains (notamment celle qui a oeuvré à *Parti pris*), que la pratique de l'écriture a été perçue comme une contradiction dans une société jugée comme aliénée dans sa propre langue. Cette prise de conscience a eu une énorme influence sur les écrivains de sorte qu'il s'est développé chez eux ce qu'en philosophie existentielle, on a appelé une «conscience malheureuse». On verra plus particulièrement que chez Brault, cette prise de conscience ne s'est pas confinée à une situation historiquement et socialement datée, mais qu'elle a fait naître chez l'écrivain une vision du monde qui prolonge cette conscience malheureuse du langage. Enfin, je montrerai que dans une perspective plus large, la conception de l'écriture chez Brault renvoie à des systèmes ou des schèmes de pensée qui s'apparentent à la mystique (par son intérêt pour la philosophie du Moyen Age) et aux

formes de pensée orientale, et dont témoigne, entre autres, la pratique du haïku.

Outre-mort: la vie

Le couple dichotomique mort-vie, point de départ de mon investigation, constitue véritablement un modèle parce que d'abord il est riche en formulations contradictoires et qu'ensuite, il donne lieu à de multiples réseaux de constructions paradoxales sur lesquels reposent certains poèmes et même des recueils entiers. Il semble bien en effet qu'au niveau des micro-structures, il y ait dans la poésie de Brault une nette propension à faire reposer la formulation paradoxale sur le couple dichotomique mort-vie. Sans doute cela n'est-il pas étonnant, le thème de la mort étant traditionnellement riche en contradictions de toutes sortes, ne serait-ce que parce que la mort est perçue comme la contradiction de la condition humaine. Toutefois, pour rester dans le domaine de la formulation rhétorique et syntaxique, on retiendra que le discours poétique de Brault accumule les formules paradoxales: non seulement souligne-t-il la dichotomie entre vie et mort, mais encore il l'exacerbe pour en tirer une formulation qui creuse cette contradiction essentielle. On retrouve ainsi de nombreuses occurrences limitées le plus souvent à un seul vers dans

lequel est exploité le paradoxe mort-vie. Il est utile de diviser ces énoncés selon leur degré de contradiction. Certains réunissent les signifiants «mort» et «vie» sans qu'on puisse parler pour autant de contradiction; dans ce cas, l'énoncé se limite à juxtaposer vie et mort (ou leurs métonymes) dans le même segment de phrase ou de vers. Je qualifierai cet effet de contrastant:

père fait des obus et mère du ventre¹³

quand je serai bien couché à jamais quelqu'un se
lèvera¹⁴

Et pour un qui tombe et rentre en sa fin en voici
mille debout et durs comme le désir¹⁵

j'aurais pris le temps de vivre comme tu n'as pas
vécu¹⁶

Comme on peut s'en rendre compte, les exemples cités se limitent à souligner l'effet de contraste entre les deux grands pôles antinomiques, et se rapprochent par là des comparaisons antithétiques. D'autres formulations au contraire mêlent à l'envi la mort et la vie sans qu'il soit

¹³ M, p. 65.

¹⁴ Ibid., p. 18.

¹⁵ Ibid., p. 39.

¹⁶ PM, p. 132.

possible de dissocier l'une de l'autre. Ces énoncés présentent un degré de contradiction plus élevé et apparaissent sous deux formes principales: soit qu'ils établissent une équation entre naissance et mort, soit qu'ils posent la mort comme condition première du vivre. Mais comme on le constate dans les citations qui suivent, la frontière est parfois bien mince entre les deux:

Quand vous serez revenus à la patrie du sommeil
et dociles enfants de votre mort
(...)
(...) quand vous serez rendus au ventre de la
dernière naissance¹⁷

tes bras autour de ta nichée attendent celui qui va
naître à sa mort¹⁸

et les morts que j'ai sur les bras
ces butés d'oublis
sont nos enfants¹⁹

mon Québec ma brisure
et le monde qui s'emmêle
quand

irons-nous droit tout simple
là
mourir pour avoir vécu²⁰

¹⁷ M, p. 15.

¹⁸ Ibid., p. 39.

¹⁹ EDA, p. 213.

²⁰ PM, p. 120.

On reconnaîtra sans peine que ces deux types d'occurrences convergent vers une seule et même constatation: chez Brault, la mort est inséparable de sa borne opposée, la vie. La mort dans cette optique est plus qu'un présupposé de l'existence, elle est la condition *sine qua non* de la venue au monde. Si nombre d'énoncés peuvent se ramener à cette équivalence entre mort et naissance, d'autres mettront plutôt l'accent sur le passage obligé par la mort que constitue toute aventure intérieure (ce qui, nous le verrons, vaut tout autant pour la thématique du pays que pour le discours poétique pris en lui-même). Ce paradoxe apparaît cependant de manière plus complexe dans les vers où le vivre et le mourir sont si inextricablement liés que l'énoncé semble construit tout entier sur les échos sémantiques qui se répercutent sans cesse d'un pôle à l'autre. A titre d'exemple, je cite les vers suivants:

née trop tôt née trop tard et mourante encore de
naître²¹

et maintenant je peux mourir
enfant de ne plus mourir²²

²¹ M, p. 62.

²² TFP, p. 42. J'aurai l'occasion de revenir sur cette formulation plus loin dans ce chapitre.

Rhétorique du paradoxe

On peut maintenant embrasser l'ensemble de l'oeuvre de Brault et se poser la question de la signification du paradoxe qui intervient tant au niveau des micro-structures (figures rhétoriques et cadres syntaxiques) que dans le discours plus large des recueils et des essais. J'ai mentionné au début de ce chapitre que je mettais délibérément de côté l'analyse en détails des micro-structures parce qu'elles ne formaient pour ainsi dire que la pointe d'une structure beaucoup plus importante et plus dynamique. Toutefois, l'approche rhétorique me sera utile pour cerner le sens que prend la pratique systématique du paradoxe dans l'écriture de Brault. Cette oeuvre montre une nette prédilection pour les figures de l'oxymore et de l'antithèse. En effet, l'ensemble de ces occurrences de formules paradoxales correspond dans ses grandes lignes à la division qu'établit la rhétorique entre l'oxymore (ou *oxymoron* selon la forme grecque) et l'antithèse. La rhétorique traditionnelle lui donnait le nom de «paradoxisme» ou «alliance de mots»; toutefois, il semble qu'à la suite de l'emploi systématique de termes contraires dans la poésie romantique et chez les surréalistes, les critiques aient eu recours à une dénomination qui marquait plus fortement la contradiction entre les termes. Todorov a

montré en quoi cette forme appartenait davantage à l'axe syntagmatique pour en conclure que ce trope ne pouvait se soumettre à une opération métaphorique:

Il est vrai que la métaphore peut souvent être décrite sur le plan syntagmatique comme sur celui du paradigme; cela est vrai pour d'autres figures aussi - mais pas nécessairement pour toutes. L'oxymoron n'exige pas de changement de sens: il se définit précisément comme une contradiction, comme une combinaison impossible.²³

Quant à la figure appelée antithèse, elle semble intervenir davantage à la faveur d'une syntaxe plus développée. On voit les limites de la rhétorique lorsqu'on aborde la question de la syntaxe: la frontière n'est pas toujours facile à délimiter entre le lieu où finit l'oxymore et celui où commence l'antithèse. On peut ramener ce problème à une question de degré combinée à une question de syntaxe: en effet, dans un premier temps, selon la définition de la rhétorique traditionnelle, l'antithèse constitue une figure qui, contrairement à l'oxymore, peut être contournée par la pensée: «L'Antithèse oppose deux objets l'un à l'autre, en les considérant sous un rapport commun, ou un objet à lui-même, en le considérant sous deux rapports contraires.»²⁴

²³ Tzvetan Todorov, «Recherches sur le symbolisme linguistique. 1. Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique», Poétique, vol. V, n° 18, mai 1974, p. 239.

²⁴ Pierre Fontanier, Les Figures du discours, p. 379.

En ce qui concerne mon propos, je m'intéresserai au fait que l'oxymore intervient dans le cas d'énoncés plus restreints (la juxtaposition de deux termes dont l'une des formes canoniques est le célèbre «soleil noir» des Romantiques allemands) alors que l'antithèse porte sur des énoncés plus vastes. L'une toucherait donc l'axe syntagmatique (l'oxymore) alors que l'autre (l'antithèse) ferait partie de l'axe paradigmatique.²⁵ Cette distinction tient au fait que l'oxymore est irréductible sémantiquement alors que dans le cas de l'antithèse, on peut toujours interpréter la figure. Or, l'oeuvre de Brault semble multiplier à plaisir ce type d'énoncés. De fait, comme l'ont noté certains logiciens, la juxtaposition de termes totalement opposés a comme conséquence d'affaiblir leur incompatibilité. Cohen fait cette remarque à propos d'énoncés qui comportent ce qu'il nomme des conjonctions adversatives:

Il semble, en effet, que l'emploi de conjonctions adversatives dans: *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, riche mais impuissant, jeune et pourtant*

²⁵ Todorov pose la question: «Comment peut-on affirmer que ce rapport syntagmatique est en fait paradigmatique?». (*Loc. cit.*, p. 242.) C'est dire que pour lui, il n'y a pas d'opération rhétorique, c'est-à-dire de changement de sens dans l'oxymore.

très vieux, affaiblisse, en l'exprimant, la contradiction elle-même.²⁶

Qu'en est-il alors de l'oeuvre de Brault? Puisque les énoncés contradictoires (notamment dans le cas de l'oxymore) tendent précisément à bloquer toute interprétation visant à résoudre la contradiction, est-ce à dire que l'oeuvre de Brault, tout en affirmant une contradiction de l'être, ne saurait se résoudre à lever cette contradiction? Pour répondre à cette question, il faut considérer que le paradoxe lui-même a ce pouvoir de lever la contradiction. Dans ce sens, il est vrai que les nombreuses contradictions, oxymores, antithèses ou tout autre métalogisme²⁷, bien que reposant sur une contradiction, ont pour effet d'estomper, voire d'abolir les frontières entre des réalités en apparence inconciliables. D'ailleurs, pour Michel Lemaire, le paradoxe n'existerait que dans l'esprit du lecteur et non dans la logique interne de l'écriture de Brault:

²⁶ Jean Cohen, «Théorie de la figure» dans Sémantique de la poésie, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 92, coll. «Points». Les passages en italique sont de Baudelaire.

²⁷ Pour le Groupe µ, les métalogismes recouvrent en partie ce que la rhétorique traditionnelle appelait «figures de pensée»: ces dernières «modifient la valeur logique de la phrase et ne sont par conséquent plus soumises à des restrictions linguistiques». (Rhétorique générale, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 34, coll. «Points».)

C'est moi, son lecteur, qui y vois paradoxes et sophistications et sans doute en raison de l'écart entre le lieu d'où je lis son texte et le lieu où son texte prend sa source et se développe.²⁸

En fait, si le paradoxe prend une telle place, c'est que l'aventure de l'écriture doit beaucoup à la dialectique, dans le sens où elle pose la contradiction puis s'appuie sur cette dernière pour en faire surgir une tierce réalité. Aussi ne doit-on pas voir la prolifération d'oxymores et d'antithèses comme de simples signaux d'une éventuelle subtilité sans motif. Je crois pour ma part que cette multiplicité tant dans les formes poétiques que dans celles de la prose, tient véritablement à un choix existentiel. J'en prends pour exemple l'oxymore. Ce qui rend cette figure intéressante, ce n'est pas tant son caractère spectaculaire - cette figure a tôt fait de devenir usée - que son fonctionnement dans l'ordre du discours, en particulier sur le plan de la sémantique. Todorov a montré à quel point l'oxymore était réfractaire à toute stratégie interprétative; au contraire de la métaphore, l'oxymore ne souffre aucun contournement de sens. C'est donc que les termes contradictoires qu'elle met en présence bloquent toute tentative de «réification» de la figure. Il en va de même pour l'ensemble de l'oeuvre de Brault. La

²⁸ «Jacques Brault, essayiste», p. 233.

contradiction est d'abord posée, le plus souvent douloureusement assumée, mais maintenue jusqu'à ce qu'apparaisse et émerge une tierce réalité, fruit de deux antinomies. Ces dernières ne cèdent jamais devant cette tierce réalité puisqu'elles en constituent en quelque sorte la condition *sine qua non*. C'est pourquoi les recueils et les poèmes se ferment le plus souvent sur un sentiment ambigu, celui d'un projet inachevé parce que subi (ou voulu?) comme tel. Certes, dans l'optique des conditions sociales des années soixante, ce caractère inachevé s'explique par une volonté d'assumer la condition de colonisé: ainsi, l'écrivain «épouse» la condition du peuple en témoignant de son aliénation. Par ailleurs, comme on l'a déjà noté, la poésie de Brault réitère à chaque recueil ce non-achèvement comme si cette expérience tirée d'un contexte social où l'être québécois ne constituait tout au plus qu'un être en devenir, s'était avérée comme la condition même de l'acte d'écrire. Par conséquent, la contradiction d'être est devenue chez lui une manière de définir le projet d'écriture. Mais la contradiction, sans être jamais dépassée, issue du non-être, indique l'espace ou la béance d'où peut surgir l'être.

Les formulations paradoxales recouvrent tout un réseau d'analogies et de significations qui prennent leur véritable sens lorsqu'on envisage l'oeuvre de Brault dans sa totalité; autrement ce genre de formules pourrait somme toute être perçu uniquement comme cliché, certes habilement figolé, mais n'allant pas au-delà de l'aspect ludique. Ces énoncés cristallisent dans une micro-structure les rapports antinomiques qu'on retrouve dans des structures plus larges, dans la prose ou le vers. C'est en effet le couple dichotomique mort-vie ainsi que toutes ses variantes qui sont à l'oeuvre dans l'élaboration de maints énoncés contradictoires. Nous avons vu que le rapprochement de signifiants aussi opposés que la mort et la vie engendrait des énoncés qui favorisaient la coexistence de la mort et de la vie comme si l'une et l'autre formaient une configuration indissociable. Cette cimentation de deux réalités linguistiques donne lieu à diverses formes de transformations et de transferts qui ont des conséquences jusque dans l'organisation de certains poèmes et recueils.

Par exemple, il peut s'ensuivre une identification entre les morts et les vivants: dans Mémoire, le locuteur s'adresse à des morts qu'il juge autrement plus vivants que la communauté dont il fait partie. Le titre du recueil est

révélateur de cette démarche: les souvenirs (du *je* individuel comme du *nous* collectif, intimement associés dans ce recueil) sont plus prégnants que l'avenir d'une société agonisante. Le poème «A ceux-là» tire profit de cette analogie par le recours à la répétition d'un même vers qui sert de refrain («Nos morts là-bas dorment casqués de certitude») pour ajouter une variante au tout dernier vers où la collectivité se substitue à la communauté des disparus: «nous aussi nous dormons casqués de certitude».²⁹ Toutefois ce paradoxe n'appartient pas en propre à la poésie de Brault. De fait, depuis le poème-charnière «Le tombeau des rois» et ce, jusqu'à la fin des années soixante, on assiste dans notre littérature à un renversement des valeurs en sorte que les disparus sont plus vivants que ceux qui leur ont survécu. En effet, si dans les poésies de Nelligan, des Exotiques ou de la génération de la Relève, l'ambivalence entre le royaume des morts et celui des vivants reposait davantage sur une analogie toute spirituelle et individualiste, les années soixante rajeuniront le thème en le remotivant dans une préoccupation orientée cette fois vers l'existence nationale et

²⁹ M, p. 29-30.

collective.³⁰ La poésie de Brault a donc été traversée par cette double préoccupation (individuelle et collective) mais tout en changeant de perspectives, elle est demeurée fidèle à une première expérience qui lui vient de cette équivalence que je viens de souligner. Aussi, à mon avis, le premier recueil porte en germe l'une des contradictions les plus profondes et les plus puissantes de l'oeuvre de Jacques Brault: la mort comme expérience première de l'être au monde.

Chute et ascension du poème

On sait à quel point la question du pays et d'une recherche d'identité a été l'objet de nombreuses productions culturelles (essais, roman, théâtre, histoire, etc.); mais ce sont les formes poétiques qui ont accueilli et poussé à son point culminant cette contradiction de l'être québécois. Dans la poésie de Brault, on peut d'ailleurs identifier une contradiction entre d'une part un passé glorieux chanté par les Fréchette, DesRochers, Groulx, Savard, et d'autre part, la condition précaire d'existence de l'être québécois des

³⁰ En effet, comme le rappelle Pierre Nepveu: «Il est banal, et facile, de dire aujourd'hui que le nationalisme a été une religion, ou un ersatz religieux, au sein même d'une pensée ouvertement laïque et agnostique.» (L'Ecologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine, Montréal, Editions du Boréal, 1988, p. 75, coll. «Papiers collés».)

années cinquante qui revendique ses «appartenances», traces d'un passé vécu comme un mythe de l'origine, celui entre autres de l'aventurier et du pionnier; mais parallèlement à cela, il éprouve des difficultés à s'assumer dans sa contemporanéité. D'où cet appel répété vers un passé à la fois rassurant - puisque le passé est garant des racines, et par conséquent de la particularité de l'identité collective - et écrasant, le regard vers le passé demeurant insuffisant à paver la voie au présent et à guider vers le chemin de l'avenir. L'idéologie du messianisme et le mythe de l'aventurier exercent encore leur emprise sur le discours poétique des années soixante. Aussi n'est-ce pas un hasard si Mémoire développe conjointement un regard vers le passé individuel et un recours aux voix d'outre-tombe. D'ailleurs, les tout premiers vers de «Visitation» (ce long poème de l'édition définitive de Mémoire), tissent un type de rapport entre les vivants et les morts qui n'échappe pas à cette contradiction:

Mes amis moissonneurs mes amis au profil de
 matin maigre mes amis souvenez-vous
 Quand vous serez revenus à la patrie du sommeil
 et dociles enfants de votre mort
 Toute honte dévêtue et beaux enfin dans votre
 seule nudité quand vous serez rendus
 au ventre de la dernière naissance
 Souvenez-vous mes amis souvenez-vous de ceux qui
 demeurent et de leur exil

Et s'il se peut souvenez-vous de celui qui a mal
de vivre à vous tant aimer³¹

Dès le départ, mort et vie sont confondus et orientent du même coup cet échange de caractéristiques normalement accordées à l'une plutôt qu'à l'autre. Une fois la structure installée, les termes antithétiques s'organisent d'eux-mêmes sous l'effet de la logique dichotomique : l'opposition entre naissance et mort entraîne un réseau d'images pour engendrer ensuite des séries synonymiques dont seule la structure paradoxale peut rendre compte. Ainsi la mort devient ventre et patrie, et les morts des enfants, au point où le rapport antinomique entre signifiés et signifiants force pour ainsi dire l'équation entre les images habituellement associées à la mort et celles attribuées à la vie. De ce point de vue, on constate que le premier recueil compte plusieurs poèmes où le paradoxe joue un rôle majeur. Examinons à ce propos d'un peu plus près l'organisation de ce recueil.

Mémoire compte 5 grandes parties dont quatre constituent en réalité un seul poème développé sur plusieurs séquences ou fragmenté en différentes sections. Trois de ces sections («Visitation», «Suite fraternelle» et «Mémoire»)

³¹ M, p. 15.

ont comme propos une adresse à un disparu et sont représentatives du ton général du recueil. Ces poèmes évoquent respectivement l'ami disparu, le frère mort à la guerre et la mort du père. Tous trois tendent à imposer une analogie entre la mort individuelle et celle de la collectivité. Des interlocuteurs privilégiés surgissent parfois du cortège où se confondent les morts et les vivants, que ce soit les camarades (du présent ou du passé), la femme aimée, la mère ou les morts anonymes de la guerre. Mais c'est le recours à la mémoire qui vient unifier tout le recueil: en effet, la mémoire, quoique diversement traitée selon les poèmes, offre sur le plan du recueil une structure décelable à travers des variantes (il y a selon les poèmes substitution d'interlocuteurs) et témoigne, pour plusieurs poèmes, d'une tentative d'associer la destinée des vivants (celle des camarades, de la communauté, du *nous* collectif) à l'état cataleptique des morts.³²

Revenons maintenant de manière plus spécifique sur les trois parties du recueil qui partagent cette même structure, à savoir l'apostrophe à un mort. Dans «Visitation», on compte deux interlocuteurs principaux qui sont pris tantôt à

³² J'aurai l'occasion de revenir au chapitre suivant sur la question de la mémoire, cette fois en faisant appel plus systématiquement aux théories de l'énonciation.

partie, tantôt à témoin par le *je* d'illocution: ces derniers sont les «amis moissonneurs», qui sont les morts du passé et le dénommé Pierre, l'ami défunt. Si on situe la *mimésis*³³ de ce long poème, on la résumera de la manière suivante: un *je* énonciateur, tout en confessant son mal de vivre, prie les morts de se souvenir de ceux qui sont restés. Le poème se clôt sur une représentation du désir du locuteur sous forme d'une rédemption et d'une renaissance qui se réaliseront par la venue de quelqu'un (non identifié mais dont l'avènement porte toutes les caractéristiques d'une forme de messianisme) qui ressuscitera d'entre les morts après que tous, y compris le locuteur, auront totalement disparu de la surface du monde. Je cite la dernière séquence pour faciliter la compréhension de ce qui suit:

Une ombre parmi les ombres tracera notre passage où
passent les hommes de demain
Et solitaire en notre amitié je vois soudain ta
figure blanche à l'heure de ma mort

Retrouvée³⁴

³³ C'est-à-dire dans le sens où l'entend Michael Riffaterre, l'illusion de la représentation que le texte poétique maintient et qui est perçue lors du premier repérage du poème. (Cf. *Sémiotique de la poésie* (traduit par Jean-Jacques Thomas), Paris, Editions du Seuil, 1983, 253 p., coll. «Poétique».)

³⁴ M, p. 18.

Le projet est explicite: retrouver³⁵ par le biais de la mort d'autrui (celle de la communauté et celle de l'ami) sa propre mort. D'ailleurs, chez Brault, «retrouver sa mort» équivaut à mériter sa mort. En effet, il faut d'une part distinguer chez Brault entre la mort individuelle et irrémédiable et la mort collective contre laquelle il semble que le langage poétique soit en mesure de lutter. D'autre part, la mort est à un second degré un passage nécessaire pour une mutation de l'être et de son rapport au monde. Mais c'est surtout à travers la mort collective et la mort comme rituel de passage que s'exercent le plus librement les formes paradoxales. Le pouvoir rédempteur de la mort se retrouve également dans les deux autres parties du recueil, «Suite fraternelle» et «Mémoire», quoique la stratégie en puisse paraître relativement différente.

«Suite fraternelle» est du point de vue chronologique le premier long poème du genre: il retrace le désespoir d'un je dont le frère, Gilles, a disparu en Sicile en combattant

³⁵ La position de «Retrouvée» fait en sorte qu'on peut rattacher ce qualificatif à différents substantifs comme le confirme Brault: «C'est à dessein que j'ai laissé dans l'indécision grammaticale ce «Retrouvée» final. S'accorde-t-il avec «figure», «heure» ou «mort»? Nous ne le saurons que dans les retrouvailles, mais alors la question ne se posera plus.» (Note écrite en marge de l'article de Laurent Mailhot, «Contre le temps et la mort: *Mémoire* de Jacques Brault», *Voix et images du pays*, vol. III, 1970, p. 126.)

pour son pays. La mort de ce frère en terre étrangère et dont le narrateur suit le cercueil vide dans les rues de Montréal, sert de catalyseur à une série de motifs poétiques qui sont autant de pierres de touche de la poétique de Jacques Brault. On peut diviser ce poème en deux grandes parties dont la première établit le parallèle entre l'évocation du frère disparu et le *nous*:

Et nous nous demeurons pareils à nous-mêmes rauques
comme la rengaine de nos misères³⁶

Cette première division multiplie les comparaisons défavorables entre le frère mort en un ailleurs de manière anonyme et la communauté condamnée en un ici-bas qui ne vaut guère mieux qu'un *no man's land*. L'alternance entre l'adresse au frère et ce *je* donne lieu à des séquences répétitives qui font intervenir une structure anaphorique (dans les deux sens du terme: par l'usage du *nous* comme embrayeur et comme structure répétitive en début de vers) qui a pour effet de creuser le fossé entre l'être-frère et l'être-nous, au point où le locuteur en vient à conseiller au frère de ne pas revenir au pays. Dès lors, le discours tend à s'organiser comme une série de comparaisons antithétiques entre le destin du frère et celui de la

³⁶ M, p. 49.

communauté, comparaisons qui, notons-le, s'effectuent au net désavantage de la collectivité. Dans un second temps, cette comparaison défavorable vise le pays lui-même en privilégiant à nouveau une série d'énumérations nominales qui composent une sorte d'anti-blason du pays. Toutefois, le discours opère progressivement une transformation, positive cette fois, en magnifiant le frère, ce qui a pour conséquence de valoriser la collectivité. Ce glissement survient à la faveur d'un rapprochement entre le frère réduit à un simple nom en Sicile; mais lui accorder ce nom, c'est par le fait même daigner nommer le pays, l'un étant inséparable de l'autre dans le discours du locuteur:

Je n'ai qu'un nom à la bouche et c'est ton nom
 [Gilles
 ton nom sur une croix de bois quelque part en
 [Sicile
 c'est le nom de mon pays un matricule un chiffre
 [de misère
 une petite mort sans importance un cheveu
 sur une page d'histoire³⁷

Mais le pays n'a pas de nom géographique; tout au plus est-il question de «Laurentie», ancien toponyme donné à la

³⁷ Ibid., p. 53. Les crochets indiquent que le vers occupe toute la ligne dans l'édition citée. J'utiliserai désormais cette indication chaque fois qu'il me sera impossible d'être fidèle à la disposition originale.

région limitrophe du fleuve Saint-Laurent.³⁸ En réalité, le nom du pays, c'est celui de Gilles; mais comme ce dernier est inhumé en terre étrangère, qu'il est par surcroît une victime de la guerre, il demeure condamné à l'anonymat. L'analogie se réalise ainsi par la négative: Gilles partage cet anonymat avec la collectivité, il en devient l'emblème. C'est à partir de ce moment que s'effectue le parallèle, lorsque le pays profite pour ainsi dire de la réappropriation du nom fraternel. La fraternité s'étendra à la communauté, et le blason du pays, positif cette fois, aboutira à la série des «tu es beau». La fusion entre le nom de Gilles et celui de ce pays innommé entraîne le tressage entre le *nous* et la mort. Ce passage de l'un à l'autre produit une forme de dialectique grâce à laquelle a lieu un retournement: toutes les valorisations négatives attachées au pays et à la communauté qui constituaient un anti-blason se renversent pour produire l'analogie entre le destin de Gilles et celui du pays. Dès lors, ce qui se présentait au

³⁸ Au demeurant, le terme de «Laurentie», historiquement daté, connote, malgré son caractère national, des valeurs conservatrices issues de l'idéologie du terroir. Jacques Blais écrit à ce propos: «Pour la technique et les thèmes, la plupart des poètes qui publient de 1935 à 1939 assurent la permanence de l'ordre. (...) De nouveau, la prudence inspire les poètes, qui prolongent le rêve d'une Laurentie idyllique. Le terme Laurentie connaît en effet une vogue sans précédent.» (De l'Ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 89, coll. «Vie des lettres québécoises».)

premier abord comme deux morts étrangères l'une à l'autre (l'agonie d'un peuple et la mort du frère) se résout à la fin par une antithèse développée sur de multiples analogies qui aboutissent à une épiphanie, l'annonce d'une rédemption et d'une renaissance.³⁹

Quant au poème-fleuve qui a comme figure centrale le père («Mémoire»), il reprend dans ses grandes lignes le même mouvement que nous avons observé pour «Suite fraternelle». Encore là, dans la première partie, c'est la valorisation négative du pays et de la figure paternelle qui domine; cette recherche du temps perdu est médiatisée par la relation entre le je individuel et le pays. Comme pour «Suite fraternelle», c'est la question de l'identité qui est à l'origine de l'organisation du poème. Ce dernier engendre un discours qui, tout en présentant tour à tour les deux faces d'une expérience du narrateur-je, est lui-même produit d'une tension entre deux versants (positif et négatif) qui donnent à lire deux versions de la mémoire: celle de la honte et celle de la fierté. Ces dernières sont toutes deux intimement liées à l'identité individuelle et collective.

³⁹ D'ailleurs, le recueil fait directement référence au mythe biblique de l'Annonciation: à preuve, cette section qui porte le titre de «Visitation». Il n'est pas exclu, en effet, que certaines images de la poésie de Brault, comme chez de nombreux autres poètes de l'époque, soient inspirées du récit biblique.

Aussi, pendant la majeure partie de cette quête, le discours hésite entre l'annonciation d'une mort et celle d'une naissance. Toute l'architecture de ce qu'on pourrait qualifier de «suite paternelle» repose d'ailleurs sur un premier aveu que le locuteur tente d'assumer tout au long du poème:

J'ai mémoire de toi père et voici que je t'accorde
enfin ce nom comme un aveu⁴⁰

Jusqu'à ce que se produise ce constat qui intervertit les deux pôles de la naissance et de la mort:

Nous ne sommes pas au monde nous ne sommes pas à
nous-mêmes⁴¹

Dans une telle démarche, accorder un nom au père, c'est du même coup l'accorder à toute une collectivité; et pour mourir, il faut d'abord avoir vécu, c'est-à-dire, dans la logique de cette rhétorique construite sur le paradoxe: naître à soi-même, comme individu et comme collectivité.

Aussi, tout projet poétique chez Brault passe-t-il par une mort obligée, une forme de palingénésie parce que la mort seule assure la métamorphose du *je*. Les publications

⁴⁰ M, p. 61.

⁴¹ Ibid., p. 76.

qui suivent Mémoire prolongent de diverses façons cette dichotomie. L'organisation du recueil, comme nombre de poèmes, constitue autant de mises en écriture des enjeux d'une quête demeurée inachevée parce qu'infinie. Comme l'a souligné Gilles Marcotte: «Cette poésie qui peut tout faire résiste à la perfection du faire, comme si par là elle voulait refléter le manque du monde, le manque de la vie, le manque du bonheur». ⁴²

On peut ainsi ramener la structure de ce type de poèmes à quelques grandes étapes:

- 1) Appel aux morts
- 2) Comparaison défavorable entre les morts et le nous collectif (ou le monde des vivants)
- 3) Réconciliation et identification positive du *nous* avec les morts
- 4) Espoir en une forme de rédemption ou de renaissance par l'intermédiaire de l'identité collective retrouvée et assumée; cet aspect n'étant cependant pas actualisé dans tous les recueils.

Il y a donc certaines affinités entre cette poésie et le discours prophétique typique de cette époque où le langage s'appuyait sur la paradoxe pour se créer un espace et un avenir habitable. La question du pays s'estompe dans

⁴² Gilles Marcotte, «Poésie de novembre», p. 239.

les recueils subséquents pour donner plus de place au je individuel détaché semble-t-il du passé et de la parole fraternelle, mais les images paradoxales continuent toutefois d'organiser le discours poétique. Certes, la structuration se poursuit en recourant à d'autres formes d'expression, mais le noyau reste le même et subsiste jusque dans la configuration des recueils ultérieurs.

De l'être collectif à la contradiction d'être

Dans le deuxième recueil, La Poésie ce matin, bien que le ton change, on retrouve tout de même ce chassé-croisé entre le royaume des morts et le pays à venir. On peut percevoir les mêmes inflexions dans des poèmes comme «A ceux-là» ou «Patience», ce dernier étant d'ailleurs construit sur une suite de dénégations qui atteignent à l'hyperbole: le discours poétique, réitérant l'appel de la mort, ne tente pas moins d'occulter le moment fatal. Ainsi, c'est dans la clause que s'exprime cette croyance en un renversement du destin, en une victoire anticipée sur le *fatum* de l'aliénation et de la dépossession collective:

nous avons pleuré nous avons sangloté
à la vue de cette terre insolite
et nous rirons ah oui
quand viendra comme un soleil mis au nord
une bonne fois encore

le retournement fatal⁴³

C'est le même appel désespéré qui est lancé dans «Les fondateurs» dont l'intitulé montre bien l'ascendant que les disparus, et par voie de conséquence, la mort, exercent sur ceux qui demeurent:

en-allés mine de rien où
êtes-vous silenciaires des grands fonds
naissance et mort enlacées nous confondons⁴⁴

Mais si le couple antinomique mort-vie (et les variantes auxquelles il donne lieu) s'avère extrêmement productif lorsqu'il est rattaché à la question du pays et de l'identité, qu'advient-il alors des recueils dans lesquels la collectivité est reléguée au second plan? Certes, le recours collectif laisse place à d'autres préoccupations dans les recueils plus récents; toutefois, la question du pays subsiste tout de même, quoique de manière plus diffuse, à mesure que s'atténuent l'urgence et l'actualité de cette thématique. Par ailleurs, la dyade mort-vie ne cesse d'influer sur l'organisation à la fois structurale et thématique des recueils qui suivront. Nous verrons en effet que la contradiction, bien qu'elle emprunte des formes

⁴³ PM, p. 124.

⁴⁴ Ibid., p. 119.

diverses, participe toujours de cette antinomie entre la mort et la vie, la présence de celle-là justifiant celle-ci. Les enjeux changent mais le réseau des associations sur lesquelles repose le discours poétique est à peine modifié.

L'univers poétique plus dépouillé du troisième recueil, L'En dessous l'admirable, met en veilleuse la question du pays pour dévoiler un territoire (social et géographique) qui s'avère parfois autrement plus effrayant que l'absence de pays:

Dans ce pays personne mutisme de rigueur
aucun rire ni brisure
 l'horizon est terreur
du tout présent prégnant
 sans figure⁴⁵

Quant aux morts eux-mêmes, s'ils étaient dans les recueils précédents les compagnons d'infortune d'un je à la recherche d'une mémoire individuelle et collective, s'ils se manifestent désormais comme des figures intériorisées (apparaissant cette fois comme les figurants d'une recherche qui s'apparente à l'auto-analyse), leur convocation dans le discours prend toujours appui sur un paradoxe:

⁴⁵ EDA, p. 207.

et les morts que j'ai sur les bras
 ces butés d'oubli
 sont nos enfants⁴⁶

Dans ce contexte, la mort joue le rôle de catalyseur puisqu'elle se présente comme un passage, un mourir à soi-même bien connu en psychanalyse; aussi le paradoxe a-t-il une fonction bien précise qui déborde le cadre de la question de l'identité. On a vu que dans les premiers recueils (Mémoire et La Poésie ce matin), la question de l'opposition entre les morts et les vivants s'appuyait sur une problématique sociale; la suite de l'oeuvre de Brault donne à cette contradiction une tout autre portée. Toutefois, il faut garder à l'esprit que la contradiction de départ, loin de s'atténuer, tend au contraire à devenir non seulement plus aiguë mais également plus étendue. Certes, comme je l'ai montré plus haut, la thématique du pays n'est pas inhérente au paradoxe; mais il reste que l'oeuvre s'est d'abord incarnée dans cette problématique de l'identité, de sorte que le pays, la collectivité continuent d'y apparaître mais sous un éclairage différent.

On a vu que c'est à partir de la mort du frère, dans «Suite fraternelle», que se développe la série d'analogies entre la disparition de Gilles en terre étrangère et la

⁴⁶ Ibid., p. 213.

condition de la collectivité à la recherche d'un espace non plus rêvé mais réel. J'ai en outre précisé que le nom (celui du pays, du frère) n'a pu être appréhendé que par l'absence, ou de manière plus explicite en *nommant* l'absent: Gilles. C'est en effet à partir d'une expérience individuelle de la mort que s'est ensuivie une prise de conscience de la mort collective. De fait, les autres poèmes du recueil (tels «Visitation», «Mémoire» et même «Louange») sont également construits à partir d'une absence, qui peut être comprise comme un manque que tente de combler le locuteur (le je individuel) en se référant aux morts pour retrouver par la suite la communauté des vivants. On peut ainsi établir un parallèle entre ce passage de la mort à l'existence (tant individuelle que collective), et les grandes entreprises romantiques qui mettaient en oeuvre une odyssée, une traversée de l'ombre pour aboutir de manière heureuse ou néfaste à la lumière et chez certains, à une connaissance nouvelle du monde. C'est ce même voyage qu'entreprend le locuteur de L'En dessous l'admirable:

*Suivons-les donc, ces protoplasmes de mutisme,
 puisqu'ils me font le dernier signe. Allons là-bas, et
 si je ne sèche pas sur place, c'est que la vérité sans
 masque est plus incroyable que je ne croyais.⁴⁷*

⁴⁷ Ibid., p. 202. En italique dans le texte. Sauf indication contraire les citations en italique sont de l'auteur.

Ce programme était déjà annoncé dans le recueil qui précède par la nécessité d'une dissolution de l'être comme condition d'accès à la parole:

épouser le regard des doigts
vers la terre et s'enfouir
et cheminer pourriture
perçant la croûte dure flétrir
l'à-peu-près puis se laisser
cueillir⁴⁸

Dans cette perspective, même le premier recueil peut ainsi être compris comme une descente dans le royaume des morts puisqu'on rencontre cette forme proche des «dialogues avec les morts» que tendent à reproduire ces longs soliloques formulés devant un tiers. L'entreprise poétique dont il est ici question (et je fais notamment référence aux premiers recueils) prend un caractère paradoxal dans le sens où la lumière, la liberté, l'existence même ne peuvent avoir de sens que par une traversée qui offre une analogie obsédante entre l'état des disparus et celui de la communauté à laquelle appartient le locuteur. Cela va de pair avec une quête de l'identité collective; en effet, revenir sur les traces de la mémoire équivaut chez Brault à une tentative de recouvrer une identité qui ne peut être assumée que par un rite de passage dans le royaume des morts. C'est dans ce

⁴⁸ PM, p. 103.

contexte qu'il faut lire le vers «nous ne mourrons pas nous ne sommes pas nés».⁴⁹ Mais encore faut-il d'abord naître pour enfin pouvoir mourir, quête à ce point fondamentale dans l'oeuvre de Brault qu'on retrouve nombre d'occurrences construites à partir de ces extrêmes confondues en un paradoxe qui inverse les valeurs habituellement associées à la vie et à la mort. On a même parfois l'impression que la stratégie de nombre de poèmes (dont n'est pas absente une rhétorique de la persuasion) a pour but d'arriver à cette simple question (qui a valeur de constat) certes lapidaire mais qu'habite un désespoir presque serein:

mon Québec ma brisure
et le monde qui s'emmêle
quand

irons-nous droit tout simple
là
mourir pour avoir vécu⁵⁰

On le voit, le pays est devenu chez Brault plus une figure de l'absence qu'un véritable thème social. De fait, une fois admis que la collectivité végète dans un pays innommé et innommable, on peut avancer que l'oeuvre s'est lentement acheminée vers une philosophie de l'existence dont les prémisses reposent sur la contradiction d'être. La

⁴⁹ Ibid., p. 193.

⁵⁰ Ibid., p. 120.

contradiction ne réside plus alors uniquement dans le rapport d'un je avec la collectivité, mais avec l'existence elle-même. C'est la rupture ou si l'on veut le changement de parcours qui caractérise L'En dessous l'admirable alors que l'identité collective est écartée au profit d'une forme d'auto-analyse:

Et l'espérance, collective et personnelle, gueulée à tous les vents ou tenue à la chaleur du secret, sociale et politique ou intime et amoureuse, l'espérance des lendemains meilleurs s'est démasquée: leurre, illusion, fumisterie.⁵¹

Cette réflexion, qui intervient dans la partie médiane de L'En dessous l'admirable intitulée «Halte», marque un tournant décisif chez Brault. Désormais le manque, l'absence ne constituent plus uniquement le symptôme de l'aliénation telle que dénoncée par les poètes de sa génération, mais forment au contraire le canevas d'une recherche qui s'inscrit dans une philosophie de l'existence. Cette philosophie, qui semble vouloir se dégager de l'idéologie nationale, se résume en une formule qui relie l'écriture à une vision du monde:

... quelques feuilles d'un cahier où par des mouvements d'écriture j'essayais (pendant quel hiver?) d'ouvrir un passage, de ce fragment d'Holderlin:

⁵¹ EDA, p. 217. En italique dans le texte.

Ce que nous sommes n'est rien
ce que nous cherchons est tout.

à ce fragment de Lao-Tseu:

L'être donne des possibilités,
c'est par le non-être qu'on les utilise.⁵²

De fait, les premiers recueils annoncent cette philosophie mais ce n'est qu'à la lecture des recueils plus récents qu'on peut saisir l'unité et la cohésion de cette poésie: toute la recherche de Brault peut être comprise comme un long et incessant apprentissage de la mort et du non-être, que ce soit dans la thématique (la mémoire et l'amour s'accompagnant tous deux d'un mourir à soi-même) ou plus encore, du point de vue d'une expérience du langage qui désigne cet écart entre existence et non-existence.

La poésie contre elle-même

Cette question est au coeur même de La Poésie ce matin et témoigne du climat social de l'époque, alors que la génération de *Parti pris* se refuse à utiliser un langage emprunté (au sens littéral). Dans les lignes qui vont suivre, je vais me pencher sur ce paradoxe constant entre langage et non-langage, paradoxe qui soit dit en passant

⁵² Ibid.

recouvre en plusieurs points l'antinomie entre parole et silence.⁵³

Ce paradoxe agit d'abord au niveau idéologique de l'oeuvre. Ce constat a d'ailleurs entraîné chez nombre de poètes une conscience nouvelle et «malheureuse» de la poésie qui prend les proportions chez Miron, Chamberland et Brault, d'une méfiance radicale envers les mots puisque la société de l'époque est perçue comme dépossédée dans (et de) son propre langage; par conséquent, le poète (par le biais du locuteur) émet des doutes quant à l'adéquation entre son discours et celui de la société. Chez Miron, c'est d'un côté la contamination de la langue par la domination anglaise, et de l'autre, l'absence de vocables qui traduisent les réalités d'ici en empruntant à ceux de la France (c'est tout le propos de «Notes sur le non-poème et le poème»⁵⁴); chez Chamberland, le constat selon lequel «la poésie n'existe plus / que dans des livres anciens tout enluminés...»⁵⁵ passe par la prise en compte du *joual* comme forme

⁵³ Je m'étendrai plus longuement sur ces questions dans le troisième chapitre.

⁵⁴ Gaston Miron, L'Homme rapaillé, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, 171 p., coll. «Prix de la revue Etudes françaises».

⁵⁵ Paul Chamberland, Terre-Québec suivi de L'Afficheur hurle et de L'Inavouable et de Autres poèmes, (préface d'André Brochu), Montréal, Editions de l'Hexagone, 1985, p. 101, coll. «Typo».

d'aliénation. Quant à Brault, cette conscience malheureuse du langage se situe à un niveau plus existentiel. Pour ce dernier, en effet, le recours au langage, de même que sa mise en forme dans un discours poétique, prend sa source dans la recherche aveugle et entêtée d'un être-au-monde par le biais de l'écriture poétique. Le pays, la communauté, les camarades, tout cela s'atténue pour devenir une recherche personnelle, individuelle et intime du non-être; ce non-être se réalise par une dépossession qui deviendra dans les recueils ultérieurs dépouillement de l'être en marche vers sa mort.

Dans le champ plus restreint du discours poétique, on notera que la question du langage, au fur et à mesure qu'on aborde les recueils plus récents, s'avère une préoccupation dont les interrogations et les doutes qu'elle suscite prennent une importance de plus en plus grande. Dans les premiers recueils (je pense surtout à Mémoire et à La Poésie ce matin), la question de l'identité devient à ce point urgente et désespérée qu'elle oblige le je à se confronter à son propre discours; d'un côté, il y a la question de la *langue*, entendue dans son usage géo-linguistique qui, dans le contexte du Québec des années cinquante et soixante, englobe toute la question des dialectes et des langues

nationales; de l'autre, il y a la question du *langage*, compris ici comme l'actualisation, la mise en discours du matériau linguistique. C'est en effet la langue natale qui est devenue le symptôme d'aliénation. C'est donc dire que l'oeuvre de Brault n'est pas uniquement productrice de paradoxes mais aussi, de par sa situation socio-historique, *objet* de paradoxe. Par conséquent, elle est condamnée à générer un discours contre lequel elle se bat, se niant elle-même tout en voulant affirmer un «quelque chose» qui n'est pas encore et qui s'appelle chez Brault: le non-être. Miron l'a douloureusement exprimé dans des vers aujourd'hui célèbres:

Ma pauvre poésie en images de pauvres
avec tes efforts les yeux sortis de l'histoire⁵⁶

Ces vers m'amènent à la réflexion suivante: d'une part, le paradoxe agit au niveau du discours poétique comme un procédé de progression comme pour les longs poèmes de Mémoire; d'autre part, le paradoxe fait partie intégrante du discours idéologique de l'époque dans la mesure où les contradictions socio-économiques et politiques se traduisent dans la poésie, entre autres, par une conscience écartelée entre l'outil qu'elle utilise et sa situation de langue

⁵⁶ Op. cit., p. 76.

colonisée. D'où les constants reproches que s'adresse le je dans «Louange» et dans La Poésie ce matin; le doute, surgi au sein même du discours poétique, a pour effet de lier le salut individuel à celui du langage. Quant à l'attrait et à la fonction primordiale qu'exerce le paradoxe, il est resté le même: seul un changement de ton, une couleur plus franchement métaphysique le recouvre; désormais la difficulté de vivre s'étend à tous les instants méticuleusement annotés de l'existence.

D'ailleurs, si le questionnement du pays continue à habiter voire à hanter le discours de Brault - et je crois qu'on a souvent tendance à négliger cette récurrence - c'est que l'identité nationale a sans doute été le terreau auquel s'est nourrie cette forme poétique, surtout en ce qui a trait à la propension au discours paradoxal. On oublie peut-être un peu trop facilement que la question de l'existence collective constitue un leitmotiv dans l'oeuvre de Brault, et qu'elle s'insinue même jusqu'à une période - le début des années quatre-vingts - (Trois fois passera a paru en 1981) - où cette question semble avoir été reléguée à l'arrière-plan dans la poésie québécoise. Aussi, quoique le discours poétique semble de plus en plus abandonner le dialogue fraternel avec la collectivité, il n'a jamais renoncé

totale­ment à la question du pays: c'est tout simplement que son discours a subi une expansion qui sort des limites idéologiques du discours national ou nationaliste pour le réinsérer dans une recherche qui tient autant de l'esthétique que du sentiment d'appartenance à une collectivité.

Mais on ne doit pas s'étonner de cette tangente: dans ses écrits plus polémiques, Brault a insisté sur la distinction qu'il établissait entre la prose et la poésie dans le contexte de l'engagement. En outre, pour lui l'engagement a été à une certaine époque un carcan dont il fallait se débarrasser à tout prix au risque d'un malentendu. Du reste, ce discours demeure en filigrane dans son oeuvre autant dans sa poésie que dans ses essais. Il suffit d'ouvrir l'un de ses derniers recueils de prose pour s'en convaincre. Ainsi, c'est par une méditation sur le pays que s'ouvre La Poussière du chemin: «Nous nous accordons une âme collective. Quelle est-elle?»; et un peu plus loin: «Existons-nous vraiment? Nos poètes, d'Emile Nelligan à Michel Beaulieu en passant par Saint-Denys Garneau et Gaston Miron, reprennent inlassablement ce thème problématique».⁵⁷ Cet essai date de 1982. De même, dans Trois fois passera

⁵⁷ «Lettre à des amis inconnus» dans La Poussière du chemin, p. 14.

précédé de Jour et nuit, publié en 1981, recueil dans lequel la forme méditative de l'essai et de la parole poétique se font écho, le premier texte («Les hommes de paille») établit une analogie entre les épouvantails de l'enfance condamnés à disparaître et le pays immobile dans la neige, toujours rivé à la question de son existence:

Je songeais sous l'obscur de la nuit endormie. «Est-ce que nous sommes des souvenirs nous aussi?». Quelques formes, vaguement, d'arbres épineux ou feuillus, guettaient le prochain tournant de l'été. Je songeais que ce peuple va mourir, se meurt, est mort.⁸⁸

Il y a une distance entre le je et la collectivité, mais le paradoxe agit toujours de la même façon. D'ailleurs on retrouve dans la section dont est tiré ce passage les mêmes accents et les mêmes vocables rencontrés dans le tout premier recueil:

Vers quel pays déraillé ces hommes de paille vont-ils s'envoler en exil? Où êtes-vous déjà en allés, mes amis contristés, mes frères de liberté-tournesol?⁸⁹

Enfin, dans le seul roman de Brault, Agonie, c'est encore sur l'évocation du pays que se clôt le journal de ce professeur à la fois banal et énigmatique. A la fin, le

⁸⁸ TFP, p. 18.

⁸⁹ Ibid. C'est en effet les mêmes termes que ceux rencontrés dans «Les fondateurs»: «où êtes-vous où où / les ravis les sous-terriens / en-allés mine de rien où». (PM, p. 118.)

narrateur rencontre celui dont il a lu certains fragments de vie et conclut en ces termes les circonstances de leur dernière rencontre:

L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays. Une promesse? Non. Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays.*⁶⁰

Ce passage, du reste, développe le parallèle entre la mort morale du narrateur et celle, réelle du professeur (ce dernier étant en outre le double du narrateur), comme quoi chez Brault, la mort et la patrie peuvent très bien se confondre.

Par ailleurs, à force d'évoquer le pays par ce qu'il n'est pas, il finit par prendre valeur de métaphore puisqu'il ne renvoie qu'à sa propre inexistence.⁶¹ Poser la question de la contradiction dans le cadre de cette écriture nous ramène toujours à une question tout aussi fondamentale: la conception de la poésie. C'est ainsi que dans Trois fois

⁶⁰ Agonie, Montréal, Editions du Boréal Express, 1985, p. 77. La phrase en italique constitue un lointain écho de cette autre affirmation: «Il n'y a pas de pays réel (...)». («La cinquième saison» dans Chemin faisant, p. 87.)

⁶¹ En effet, la littérature des années soixante a créé une patrie symbolique alors que le Québec comme patrie est encore un non-lieu.

passera, à la dernière section consacrée à une réflexion sur l'écriture, on rencontre ce passage qui établit une fois de plus l'équivalence soulignée au début de ce chapitre:

La sagesse, vieille rebouteuse, chantonne entre ses
dents branlantes: vie, mort; deux mots; une chose.⁶²

Puis sans transition, à la page suivante, l'auteur intègre le couple mort-vie à la question du langage:

Et le reste, mon nom par exemple, ce court
vagissement, n'existe plus. Puisque toute poésie tend
à devenir anonyme.⁶³

L'oeuvre de Jacques Brault peut donc être approchée en vertu de ce centre que j'identifie comme étant la mort mais qui est de manière plus générale et plus diffuse ce centre dont parle Maurice Blanchot dans L'Espace littéraire:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire:
centre non pas fixe, mais qui se déplace par la
pression du livre et les circonstances de sa
composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il
est véritable, en restant le même et en devenant
toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et
plus impérieux.⁶⁴

⁶² TFP, p. 80.

⁶³ Ibid., p. 81.

⁶⁴ Maurice Blanchot, L'Espace littéraire, Paris, Editions Gallimard, 1955, p. 9, coll. «Folio».

Dans le cas de Brault, la démarche est donc demeurée fidèle à elle-même, au-delà de la période de la quête d'identité, comme si le poète avait trouvé là le noyau d'une expérience fondamentale à la fois en terme de vécu et de langage, dans le sens où Brault définit la poésie comme «langage-valeur».⁶⁵

L'art de la miniature

Ainsi peut s'expliquer l'attrait pour la poésie orientale (en particulier les poésies chinoise et japonaise): l'influence du haïku, aisément décelable dans Moments fragiles, donne ainsi l'occasion de pratiquer le paradoxe sans jamais céder à l'emprise du sens. En effet, l'une des caractéristiques du haïku consiste précisément à ne jamais user de la métaphore; la poésie japonaise pousse au contraire le lecteur à se situer dans un en-deçà de l'interprétation métaphorique. Il est d'ailleurs significatif qu'un ouvrage portant sur le haïku aborde simultanément dans une même partie l'absence de métaphores et la pratique du paradoxe pour caractériser l'esprit de ce genre de poème. D'une part, l'art du haïku vise à nommer directement les choses sans passer par le détour de la

⁶⁵ «Notes sur un faux dilemme» dans Chemin faisant, p. 61.

métaphore; d'autre part, cette écriture a recours au paradoxe, mais un paradoxe qui doit être compris comme tel et non pas comme un degré second. Je cite ici deux passages de cet ouvrage (paru en anglais) qui soulignent ce double aspect:

The directness of Zen and haiku may be defined as the straight looking at things and portrayal of them without symbol and without metaphor.⁶⁶

Puis l'auteur écrit plus loin dans cette même section:

It is probably true to say that the complement of directness is paradoxicality.⁶⁷

Roland Barthes, dans son livre consacré à la culture japonaise, a d'ailleurs noté, non sans ironie, ce réflexe du commentateur occidental qui cherche à tout prix le sens de ces poèmes miniatures:

L'Occident humecte toute chose de sens, à la manière d'une religion autoritaire qui impose le baptême par populations; les objets de langage (faits avec de la parole) sont évidemment des convertis de droit: le sens premier de la langue appelle, métonymiquement, le

⁶⁶ Joan Giroux, The Haiku form, Rutland (Vermont), Charles E. Tuttle Company (éd.), 1974, p. 50.

⁶⁷ Ibid., p. 53.

sens second du discours, et cet appel a valeur d'obligation universelle.⁶⁸

On trouve dans Moments fragiles certains poèmes qui usent du paradoxe pour suspendre, l'espace d'un instant, ce que Barthes identifie chez l'intellectuel occidental comme une compulsion à chercher du sens là où il n'y a que le langage littéral de la chose désignée:

Ne m'approchez pas je dors et cette mort
glissée entre mes bras ne la fuyez pas
elle dort⁶⁹

De fait, si cette poésie nous apparaît si paradoxale à nous Occidentaux, c'est peut-être parce qu'elle ne recherche pas de sens qui lui soit extérieur. Aussi, le caractère inachevé de la poésie de Braut, s'il a pu épouser le contexte social à l'époque de *Parti pris* et de *Liberté*, trouve ici un tout autre écho quand on le rapproche des philosophies orientales. Les courants de pensée comme le bouddhisme et le taoïsme y sont sans doute pour une part dans cet art de l'inachevé. C'est que la pensée orientale, tout en prêchant l'harmonie avec le monde, proclame la futilité de toute recherche qui ne s'inscrirait pas dans l'instant:

⁶⁸ L'Empire des signes, Genève, Editions Albert Skira, 1970, p. 92-93, coll. «Les sentiers de la création».

⁶⁹ MF, p. 39.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, une vie à la poursuite d'un but est vide de tout contenu; c'est une incessante poursuite qui «rate» tout. La vie sans but au contraire, ne courant après rien, ne manque rien car c'est seulement lorsqu'il n'y a ni but, ni hâte, que les sens humains sont totalement disponibles pour recevoir le monde.⁷⁰

Dès lors, dans la perspective d'une telle philosophie, ce qui apparaît paradoxal aux Occidentaux que nous sommes, fait au contraire partie de l'ordre des choses et du monde. La contradiction n'est donc plus un phénomène accidentel. Comme dans la poésie de Brault, elle ne peut être rabaissée à l'idée d'une gymnastique rhétorique, elle est plus profondément une manière d'être au monde:

Dans un univers dont le principe de base est la relativité plutôt que la lutte, écrit Alan Watts, il n'y a pas de but puisqu'il n'y a pas de victoire à remporter, de fin à atteindre. Car toute fin, comme le mot lui-même l'indique, est un extrême, un opposé, et n'existe que par rapport à la fin opposée.⁷¹

Moments fragiles renoue donc avec une culture riche de toute une tradition pour éviter l'écueil de la pensée droite et unilatérale.

⁷⁰ Alan W. Watts, Le Bouddhisme Zen, (traduit par P. Berlot), Paris, Bibliothèque Payot, 1960, p. 197, coll. «Bibliothèque scientifique».

⁷¹ Ibid., p. 196.

Car l'aventure poétique de Brault montre une nette tendance à saisir la réalité à partir de ses antipodes (mort-vie, silence/parole, je/non-je, être/non-être) pour les fondre dans une même pâte. Puisque la contradiction d'être est le fondement même de la condition humaine et à travers elle, de l'être-au-monde, de l'être-au-pays et de manière ultime, de l'être-à-l'écriture, la mise en discours de cette vision ne se contente pas de multiplier les configurations paradoxales inhérentes à cette expérience du langage et du monde. Plus encore, la poésie de Brault en arrive à créer une réalité nouvelle pour laquelle la contradiction ne sera plus simple confrontation de deux perspectives mais plutôt la prise en compte de la contradiction d'être. Chez Brault en effet, cette contradiction de l'être renvoie à la difficulté d'être.

Par conséquent, on peut voir dans le paradoxe la forme emblématique d'une recherche, le paradigme d'une expérience répétée à chaque recueil: une mise à mort qui, dans l'esprit du poète, est une «mise à jour».⁷² Comme on l'a vu plus haut, la mort et le pays peu à peu prendront valeur de métaphore: cette néantisation ultime que suppose la mort, de

⁷² TFP, p. 49.

même que la non-existence du pays, représentent le fondement d'une poétique de l'absence.

Coïncidentia oppositorum

Léon Cellier a étudié de son côté le sens de cette contradiction chez un auteur réputé pour ses énoncés contradictoires: Charles Baudelaire. Il a tenté une hypothèse séduisante pour distinguer entre oxymore et antithèse dans l'oeuvre du poète. Pour le critique, l'antithèse participerait d'un univers qui reste fragmenté et confine au tragique alors que l'oxymore créerait l'unité par la réconciliation des contraires; aux yeux de Cellier, le poète se définit d'ailleurs comme «celui qui en usant de l'antithèse et de l'oxymoron, passe d'un univers tragique à un paradis, de la dualité à l'unité». ⁷³ Une fois de plus, cette rhétorique de la *coïncidentia oppositorum* n'est pas si éloignée qu'on le croit de l'éthique et de l'esthétique de l'Extrême-Orient:

De même, il n'est point possible d'établir de distinction assurée non seulement entre des termes voisins, mais encore entre le Ceci et le Cela, l'existence et la non-existence, la vie et la mort, le beau et le laid, l'utile et le nuisible, le bien être et le mal être. Ce ne sont point là, en fait, des

⁷³ Léon Cellier, «D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron» dans Parcours initiatiques, Neuchâtel, Editions La Baconnière / Presses de l'Université de Grenoble, 1977, p. 194, coll. «Langages».

*termes réellement contraires, ce ne sont que des appréciations contrastantes - entièrement subjectives, simplement momentanées.*⁷⁴

La vision du monde qui se dessine dans l'oeuvre de Brault tient à cette contradiction qui peut être interprétée comme une forme d'espoir investi par la souffrance. Je citerai un dernier exemple, tiré cette fois des essais, qui montre à quel point la pensée de Brault s'exprime par la prise en charge de toutes les facettes de la réalité, surtout lorsque cette réalité se matérialise sous ses aspects les plus extrêmes; le regard que jette le poète sur le social rejoint sa plus grande préoccupation, l'écriture:

On a vu pourtant, on voit et on verra des êtres et des groupes, immergés dans le mal abject, réussir ce prodige de désinvolture: rire et pleurer, trouvant en eux une source cachée par où coule un diamant liquide, un sentiment né de l'insensible. C'est cela, cette valeur du petit reste, que je revendique pour l'écriture, cette infime possibilité de ressurgir lumineux d'un abîme d'ombre, de décontenancer par une esquisse de danse les démarches les plus sérieuses et les plus importantes.⁷⁵

⁷⁴ Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Paris, 1950, Editions Albin Michel, p. 526-527, coll. «L'évolution de l'humanité». Les italiques sont de l'auteur.

⁷⁵ «Drôle de métier» dans *La Poussière du chemin*, p. 29.

Une parenthèse

Avant de clore ce chapitre, j'aimerais nuancer mes remarques sur la multiplicité des antinomies dans l'oeuvre de Brault. Certes, ce chapitre est tout entier consacré à un procédé qui a des répercussions à tous les niveaux de cette oeuvre riche en contrastes. Toutefois, ce serait fausser l'analyse que de croire que cette poésie ne repose et ne s'exprime que par paradoxes et contradictions. En effet, parallèlement à ce discours parfois fortement antithétique (mais sans être, comme je l'ai montré, un discours de la confrontation) prend forme de manière tout aussi caractéristique un discours qui exploite davantage les nuances, le diffus, l'indéfini, bref un territoire non plus dominé par l'oxymore ou l'antithèse mais au contraire, par la nuance des couleurs et des tonalités. Le meilleur exemple que l'on puisse donner de cette poésie, toute productrice de paradoxes qu'elle puisse être, c'est sans aucun doute la fascination qu'exerce Novembre qui, comme chez Apollinaire, représente véritablement pour Brault la «saison mentale». Novembre est en effet le lieu de cristallisations sémiques plus axées sur la fusion que sur la rupture ou l'éclatement, plus près de l'expression de l'agonique que de la tension entre mort et vie. Je m'empresse d'ajouter que, comme dans le cas des énoncés contradictoires, l'oeuvre de Brault ne

donne pas à lire une contemplation issue d'une vision manichéenne du monde: il serait donc vain de vouloir saisir deux ordres de langage distincts, l'un manifesté par le paradoxe, l'autre s'exprimant à travers un univers plus près parfois de l'outre-monde ou de l'«outre-mort».⁷⁶ Dès lors, il n'est pas aussi simple de statuer sur l'un ou l'autre pouvoir de la mort qui est à certains moments euphémisée, alors qu'en d'autres circonstances, elle se révèle dans toute son horreur. Il suffit de comparer les poèmes «Anonyme» et «Tout est novembre» du recueil Mémoire. Le premier, bien qu'il fasse état de la mort, en atténue le caractère tragique en référant à un champ sémantique où dominant la douceur et la lumière:

Tant de morts sans collier ni bannière
Fondent en la douceur de l'eau
Avril sur les tombes met une ombre de lumière⁷⁷

Le second poème présente un paysage dans lequel l'analogie entre la mort et l'eau engendre des représentations autrement plus macabres; à la sérénité de «Anonyme» se substitue l'horreur de «l'étouffement lent de l'eau»⁷⁸: si dans le premier, l'eau avait ce pouvoir de recoudre les

⁷⁶ M, p. 16.

⁷⁷ Ibid., p. 28.

⁷⁸ Ibid., p. 31.

corps démembrés pour les mieux liquéfier, et par conséquent les unifier, «Tout est novembre» n'évoque tout au plus qu'une sèche et irrémédiable chosification des morts qui conduit à une fragmentation des corps.

tout est novembre dans la rue aux gargouillis de
coulevres
des yeux privés de visage chavirent dans les flaques
aveugles⁷⁹

Aussi, les énoncés contradictoires participent certes d'une forme de rhétorique mais qui déstabilise le discours à mesure qu'il prend forme. Mais ce n'est pas le paradoxe pour le paradoxe qui est ici recherché comme je l'ai rappelé au cours de ce chapitre, mais bien plutôt un art subtil qui consiste à brouiller les contours d'impressions trop nettes, à estomper les émotions trop marquées, bref un art explorant l'aspect fuyant des choses et qui fait que la poésie s'avère difficilement saisissable comme vision achevée.

Une manière d'habiter le monde

La poésie de Brault, au-delà des énoncés considérés comme contraires ou même contradictoires, trace un parcours

⁷⁹ Ibid.

qui pose la question du langage et de l'être comme indissociable de la coexistence de bornes antithétiques. Ce parti pris contre les certitudes conduit cette poésie à rechercher du côté de la négation, du côté de l'absence, de ce que le poète appelle non-être. Cette prédilection pour la négation de la négation (qui est aussi une forme de dénégation) vise à un au-delà du langage pour lequel la coexistence des contraires représente non pas une fin, mais un passage qui favorise l'émergence de l'être. Je suis tenté de parler à ce propos de mystique parce que cette vision est d'abord participation à un univers compris comme un tout indivisible, indépendamment des pôles antithétiques qui le constituent. Dans une telle philosophie en effet, le recours aux contraires équivaut à une traversée des apparences pour atteindre à une vision plus *liée* du monde (c'est d'ailleurs de ce désir que nous vient le terme «religion»). Certes, il serait exagéré d'affirmer que la poésie de Brault vise exclusivement à une forme d'extase dans son rapport avec le langage et le monde. Mais je crois que sa conception de l'écriture n'est pas étrangère à cette vision du monde. De son côté, le mysticisme chrétien a professé cette philosophie en recourant précisément à des métalogismes qui puisaient leur force de persuasion dans la coexistence des contraires:

Pour venir à goûter tout, ne veuillez avoir goût en chose quelconque.
 Pour arriver à posséder tout, ne veuillez posséder aucune chose.
 Pour venir à être tout, ne veuillez être aucune chose.
 Pour venir à savoir tout, ne veuillez rien savoir en chose aucune.⁸⁰

Si l'on devait représenter la formulation paradoxale du point de vue de l'opposition mort-vie, il faudrait avoir recours à un carré sémiotique qui mettrait en présence «vie» et «non-vie», de même que «mort» et «non-mort». Le paradoxe entre «vie» et «mort» est viable chez Brault, si j'ose dire, tandis que les moyens termes du carré sémiotique («non-vie» et «non-mort») ne donnent lieu à aucune forme d'opposition. De fait, le pôle «non-vie» n'est pas l'équivalent du pôle «mort» tout comme «non-mort» n'a la même valeur que «vie». En somme, «non-vie» et «non-mort» sont à la source d'une contradiction qui ne peut conduire le locuteur braultien qu'à sa perte. C'est là le propre de l'agonie lorsque les pôles précédés d'une valeur négative («non-vie» et «non-mort») prennent le pas sur les signes à valeur positive. Ainsi on lit dans Moments fragiles:

La chevêche aux grands yeux d'enfant
 s'étonne tout au bout du monde
 voir la vacuité de ce printemps

⁸⁰ Saint Jean de la Croix, cité par Max Milner, Poésie et mystique chez Saint Jean de la Croix, Paris, Editions du Seuil, 1950, p. 121, coll. «La vigne du Carmel».

elle ne craint pas de faiblir mourir
 elle craint seulement de survivre
 à cette agonie⁸¹

De son côté, Paul Eluard, citant Sainte Thérèse d'Avila, a donné à l'un de ses recueils le titre suivant: Mourir de ne pas mourir.⁸² Il est donc permis de penser que l'écriture de Jacques Brault, par le recours au paradoxe, élève la poésie à cette vision afférente à une conception mystique de l'univers.

⁸¹ MF, p. 89. On a déjà rencontré une formulation similaire au cours de ce chapitre: «et maintenant je peux mourir // enfant de ne plus mourir». (TFP, p. 42.)

⁸² Cf. Oeuvres complètes, tome 1 (préface et chronologie de Lucien Scheler; textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler), Paris, Editions Gallimard, 1968, 1663 p., coll. «Bibliothèque de La Pléiade». La référence à Thérèse d'Avila vient d'une note explicative des auteurs de cette édition.

CHAPITRE II

Une dialectique de la durée

Tous ensemble ils cheminaient à travers les siècles par le même chemin, le chemin qui abolit le temps et unit les vivants et les morts. Sur ce chemin nous partons demain et nous arrivons hier: aujourd'hui.

Octavio Paz

Amorce

Afin d'établir les enjeux textuels du traitement du temps dans l'oeuvre de Brault, je citerai ce passage tiré de «Visitation», point de départ de ma réflexion. Ce passage, qui correspond à une pause au milieu du poème, est formulé comme un dilemme que le locuteur tente vainement de résoudre:

Or je ne sais pas je ne sais plus s'il faut parler ou
me taire laisser les eaux couler ou me rouler en elles
m'oublier dans l'instant qui tourne le coin de la rue
ou m'habiter jusqu'à l'os jusqu'au cri¹

Cet extrait m'apparaît représentatif de la manière dont est intériorisée la dimension temporelle dans l'oeuvre de Brault. En effet, deux attitudes, deux programmes de vie sont envisagés, sans que jamais, je le souligne d'emblée, la suite du texte ne favorise l'une ou l'autre solution. Le locuteur marque une hésitation à l'égard de la parole, garante de la mémoire et de l'identité mais dont la rançon est le mal de vivre («m'habiter jusqu'au cri»); de l'autre côté, c'est plutôt la fuite qui est préconisée, sans doute dans l'espoir d'être au plus près de la vie immédiate mais avec le risque que le locuteur soit complètement emporté

¹ M, p. 16.

par la fuite du temps. Dans les deux cas, sur le plan de l'organisation textuelle, il est possible d'analyser le choix entre ces deux partis en les abordant du point de vue de la situation d'énonciation. En effet, tout texte qui se construit à partir du souvenir tend à ébaucher une structure narrative dans laquelle apparaissent au moins deux sujets d'énonciation: le je raconté et le je racontant. En revanche, la question de l'oubli et de l'instant se posera de manière différente: par définition, s'oublier, se perdre dans l'instant, c'est abolir la distance entre le dire et le faire. Nous verrons dans la dernière partie de ce chapitre si tel est le cas.

Dans les pages qui vont suivre, j'analyserai tour à tour ces deux grandes bornes temporelles qui, bien qu'elles soient à première vue antithétiques, peuvent à l'occasion se conjuguer à l'intérieur d'un même poème ou d'un même recueil. Cette alternative que pour le moment je réduirai à l'opposition entre l'oubli et la mémoire, témoigne en effet d'une conception du texte et du temps que j'examinerai dans leurs diverses manifestations énonciatives. Par la suite, je m'interrogerai sur le mode d'inscription de l'instant, qui ne se confond jamais totalement avec l'oubli, malgré des similarités évidentes. Il s'agira de cette façon moins de

thématiser les formes d'inscriptions temporelles que de montrer comment la production du texte s'organise autour des divers usages linguistiques et narratifs du temps.

La mémoire: un récit ambivalent

Si on part du principe que «la dimension «configurationnelle» de l'activité narrative (...) permet de voir, dans le plus humble récit, toujours plus qu'une simple série chronologique d'événements»², on admettra que le recours à la mémoire non seulement a de fortes chances d'engendrer un récit, si élémentaire soit-il, mais qu'il permet une réflexion sur ces événements. Comme le déclenchement du souvenir chez Brault est pris en compte par un *je*, le poème présentera une cohésion et une «narrativité» proche de celle du récit, mais il pourra aussi servir d'indice sur l'attitude du locuteur par rapport à son propre récit. La mémoire, considérée sous cet angle, exerce une fonction qui va bien au-delà de la simple relation de faits puisqu'elle contribue à créer un monde; sans compter que ce monde n'est pas innocent dans la mesure où la mise en place de ses éléments a pour fonction de communiquer, entre autres, ce qui lie le sujet de l'énonciation à son passé

² Jean-Michel Adam, Le Texte narratif. Précis d'analyse textuelle, Paris, Editions Nathan, 1985, p. 40, coll. «Université».

parce que «se souvenir est un acte qui porte la marque du moi»; en d'autres termes: «on se choisit un passé».³

Pour donner quelque rigueur à l'exposé qui va suivre, je commencerai par définir quelques concepts-clés de l'énonciation.⁴ Il faut d'abord soigneusement distinguer entre le JE-narré, sujet de l'énoncé et le JE-présent-narrant, sujet de l'énonciation. Tous deux en effet interviennent à des niveaux différents du texte. Le premier joue ni plus ni moins le rôle d'acteur (un je-acteur) à l'intérieur du récit du je-présent-narrant contemporain de l'énonciation. Ceci implique au moins deux niveaux dans le texte: l'énonciation et l'énoncé auxquels certains linguistes (comme Jean-Michel Adam) ajoutent une troisième strate, l'énonciation énoncée. Mais pour simplifier les choses, je me limiterai à deux termes pour les besoins de ma démonstration, soit: l'énoncé et l'énonciation. Chacun d'eux présente un *je*, respectivement le *je* sujet de l'énoncé et le *je* sujet de l'énonciation. A chaque fois il faudra indiquer ce qui appartient à l'un ou l'autre niveau pour saisir précisément comment l'enchâssement de ces deux niveaux

³ Les deux citations sont de Jean Pucelle, Le Temps, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 35, coll. «Initiation philosophique».

⁴ J'emprunte ces concepts à l'ouvrage de J.-M. Adam cité plus haut.

progresses selon une structure qui permet de définir l'ensemble de la stratégie énonciative des poèmes. Toute l'analyse qui suit découle donc de cet axiome: raconter, c'est donner son point de vue sur les faits, c'est présenter une certaine vision du monde.

Prenons donc comme objet d'analyse les deux *je* qui sont à l'oeuvre dans les poèmes «Suite fraternelle» et «Mémoire». Dans les deux cas, on peut distinguer deux niveaux: le *je* sujet de l'énoncé et le *je* sujet de l'énonciation. Le premier est un *je*-narré, le second un *je*-narrant. Au déclenchement du souvenir correspond le dédoublement de la première personne: d'un côté, un *je* contemporain à l'énonciation, de l'autre, un *je* qui fait partie du souvenir de ce premier *je*. Voici deux exemples dans lesquels on peut distinguer entre la position des *je*. Le premier se trouve dès le début de «Suite fraternelle»:

Je me souviens de toi Gilles mon frère oublié dans
la terre de Sicile je me souviens d'un matin d'été à
Montréal je suivais ton cercueil vide j'avais dix
ans je ne savais pas encore⁵

Ici, il faut prendre garde de ne pas confondre entre l'énonciation («je me souviens de toi», «je me souviens d'un

⁵ M, p. 49.

matin d'été à Montréal») qui correspond au sujet de l'énonciation, et le je (le je agissant comme acteur) qui énonce le souvenir lui-même («je suivais ton cercueil vide» et «j'avais dix ans»). On le voit, le «je me souviens» suffit à amorcer le texte de la mémoire, de sorte qu'on peut le considérer comme un micro-récit. Comme dans l'autobiographie, le je se met en scène en racontant sa propre histoire. Par ailleurs, le segment qui clôt cette séquence chevauche en quelque sorte les deux niveaux du texte: bien que l'usage de l'imparfait nous fasse pénétrer dans l'univers du récit, l'utilisation du verbe «savoir» à la forme négative vient signaler un changement de perspective dans la manière de produire le souvenir; de fait, il se crée une distance entre les deux instances de sorte qu'on ne peut pas ne pas apercevoir l'écart entre le je de l'énoncé et celui de l'énonciation. Enfin et surtout, l'adjonction de «encore» vient surdéterminer le commentaire anticipé que constitue cette proposition narrative et que Genette, s'inspirant de la terminologie de la rhétorique classique, a nommé «prolepse temporelle».⁶ Nous sommes en effet en présence d'un je-narrant qui, se plaçant du point de vue d'un je passé et narré, n'en fait pas moins sentir sa

⁶ Gérard Genette, Figures III, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 105, coll. «Poétique».

présence par ce «je ne savais pas encore», qui montre un point de vue contemporain de l'énonciation du texte. Chez Brault, cette facture autobiographique s'accompagne systématiquement d'une adresse qui a pour fonction d'accorder une présence sensible aux disparus. Par le biais du souvenir et de l'apostrophe, les morts sont ramenés à la vie par la parole du locuteur.

C'est le même rapport qui est développé dans le second exemple que je me propose d'étudier en conservant le même point de vue:

Moi j'avais honte quand tu partais lourd sans
travail et penaud dans ton sourire glauque

Je savais qu'à l'heure de midi tu allais t'asseoir
quelque part dans la ville sale et triste

Et seul et misérable à la vue des gens tu serais mon
père

Celui d'où je viens mon nom et ma croyance ce que
je suis⁷

Ici encore, on peut noter le passage de l'énoncé à l'énonciation, elle-même enchâssée dans le discours poétique. Certes, ce n'est pas tout à fait le récit tel qu'on est habitué de le rencontrer dans les autres types de

⁷ M, p. 62-63.

discours (le roman, le discours politique ou l'autobiographie) d'autant plus que chez Brault le recours au passé s'effectue uniquement par la transmission périodique et limitée d'un fragment de souvenir. Mais ce fragment a la même valeur que l'*exemplum*. Le texte va en effet s'organiser à partir de cette incursion du souvenir (honteux) auquel il est fait allusion dès le début du poème. En ce sens, le récit porté à la connaissance des narrataires ou des destinataires⁸ peut servir en quelque sorte de récit exemplaire parce qu'il fonctionne comme une matrice d'où découle l'ensemble du poème. Dans un cas, c'est l'évocation du cortège funèbre à une époque où le locuteur n'était qu'un enfant; dans l'autre, le locuteur, toujours enfant, ne conserve qu'une image honteuse de son père. Examinons d'un peu plus près le propos de ce micro-récit et voyons en quoi le recours à la mémoire est fonction d'une stratégie textuelle qui vient réévaluer tout en les corrigeant non seulement les souvenirs mais aussi l'attitude du sujet d'énonciation.

Si nous reprenons le début de «Suite fraternelle» déjà cité plus haut, on verra se profiler une organisation des

⁸ Les narrataires sont des instances intra-textuelles alors que les destinataires font partie du niveau extra-textuel de l'oeuvre.

séquences qui font défilier tout à tour le *je* derrière le cercueil puis les autres acteurs habituels de ce type de rituel funèbre. Voici la suite du poème:

Ils disent que tu es mort pour l'Honneur ils disent
et flattent leur bedaine flasque ils disent que tu es
mort pour la Paix ils disent et sucent leur cigare
long comme un fusil⁹

Cette deuxième séquence nous met en présence des représentants officiels de la nation qui viennent rendre hommage au soldat mort à la guerre. Puis le souvenir s'arrête là et on revient au *je* énonciateur, contemporain de l'ensemble du discours. Ce passage du «ils» au *je* d'énonciation marque le changement d'attitude de ce dernier qui est passé de l'ignorance (caractéristique de l'enfance) à la conscience de ce que représente véritablement la mort, avec ce qu'elle a de plus horrible et de plus absurde:

Maintenant je sais que tu es mort avec une petite bête
froide dans la gorge avec une sale peur aux
tripes j'entends toujours tes vingt ans qui plient
dans les herbes crissantes de juillet¹⁰

Par ailleurs, une structure argumentaire - étroitement liée au fait qu'il s'agit d'un récit exemplaire - sous-tend l'histoire de la mort du frère. Certes, le frère est mort

⁹ Ibid., p. 49.

¹⁰ Ibid.

mais d'une part à ce moment-là, le je-acteur ne pouvait concevoir la mort dans toute sa réalité; d'autre part, le sens que donnent les dirigeants à la mort, en vue de la magnifier et d'en cacher la triste et pauvre réalité, est contestée dans le texte par le regard rétrospectif que pose le *je* d'énonciation sur l'événement. Le locuteur oppose à l'euphémisme des mots en lettres majuscules, comme «Honneur» ou «Paix», la réalité physique et psychologique de la mort, qu'il traduit en usant de termes frappants: «sale peur aux tripes», «une petite bête froide dans la gorge». A la séquence suivante, le jugement du locuteur sur ce fragment de souvenir s'étendra à la fois au passé et au présent par le biais d'une apostrophe adressée au *nous* collectif:

Et nous nous demeurons pareils à nous-mêmes rauques
comme la rengaine de nos misères¹¹

Ce *nous* présenté avant tout dans sa pérennité (qui s'oppose à la mort de Gilles) appartient tout autant au passé du locuteur qu'à son présent. En effet, si l'on garde à l'esprit que l'ouverture du poème met en scène un cortège funèbre, il n'est que normal qu'il fasse partie de la «suite» qui accompagne le frère dans son dernier refuge. De

¹¹ Ibid.

sorte que le poème reproduit pour l'oeil, par l'ordre de ses séquences, la procession qui accompagne le frère disparu en Sicile: le disparu, le locuteur, les représentations officielles («ils») et le peuple («nous»). Mais en même temps, le jugement du locuteur est explicite: ce *nous* est demeuré¹², c'est-à-dire qu'il est resté inchangé; la séquence suivante se construit comme un anti-blason de ce *nous* qui ne vaut guère mieux vivant que mort. L'ensemble du texte exploitera cette alternance entre l'interpellation du frère et l'adresse au *nous* (auquel par ailleurs s'identifie le *je*), rendant de ce fait l'analogie plus frappante entre la mort du frère et celle, symbolique, de la collectivité.

De même, dans «Mémoire», le locuteur éprouve la honte non seulement face à son père mais aussi par rapport à lui-même et à ses compagnons ployés sous le joug de l'Histoire:

Dans la fureur de mon âge mûr je sais que vous êtes là
ô vous pareils à moi-même partagés de honte et
d'allégresse

Sombres dans l'hiver et lumineux aux vents de novembre
toujours contraires

(...)

¹² «Demeurer», chez Brault, comporte une connotation péjorative très nette dans son oeuvre. Un exemple parmi plusieurs: «Tout chavire là-dedans et s'enlise dans le silence moi je suis le demeuré». (M, p. 68).

Une raideur au cou de notre histoire anonyme et
désespérée comme la mort du père¹³

De plus, le récit qui prend place dans l'enfance du locuteur fait également partie d'un récit plus large, partagé par le monde entier: la Deuxième Guerre mondiale. Pour le frère cadet, la guerre fait figure de destin mais le père n'est pas gracié pour autant, il est complice jusque dans sa résignation:

Gilles allait mourir Gilles est mort père fait des
obus et mère du ventre¹⁴

L'analogie accueille donc un étagement de morts qui hantent la mémoire comme autant de remords pour le locuteur: analogie entre la mort de Gilles et celle de tout un peuple; entre la résignation de la collectivité et la soumission du père; enfin, le pas est aisé à franchir pour saisir la conformité entre la mort de Gilles, celle du pays et la disparition de tous ceux et celles qui ont péri par la guerre et dans les camps de la mort. La mort de Gilles, simple fin individuelle qui ne concernait que le locuteur, sert d'emblème à la condition des victimes de l'Histoire et dont l'humanité entière est devenue la complice:

¹³ Ibid., p. 68.

¹⁴ Ibid., p. 65.

Nous ne sommes pas quittes de cette saumure où
 marinent mille milliers de morts et vivants
 c'est du pareil au même¹⁵

On est donc loin du souvenir qui se complaît dans l'enfance et dans les meilleurs moments d'une vie. Ici, la mémoire a une saveur amère, c'est celle de la haine et de la révolte, mais elle comporte également une part de ce désir qui traverse toute l'oeuvre de Brault: pardonner puis recommencer pour ne plus mourir. Aussi, bien qu'elle soit déclenchée par le locuteur, la mémoire comporte une part d'autonomie, un peu à la manière de Proust - auquel font penser inmanquablement les premiers vers de «Mémoire»:

«Longtemps dans la rumeur de mon jeune âge j'ai
 sommeillé...». C'est dire que le locuteur n'en est pas toujours maître.

En fait, si la mémoire est personnifiée dans le poème éponyme et de manière telle qu'elle se confond avec le froid, l'hiver et la mort, son importance réside dans le fait qu'elle programme l'ensemble du texte puisque son inscription déborde le cadre étroit du signifié ou d'une configuration thématique. Il semble même qu'on puisse substituer facilement le mot «texte» à celui de «mémoire»:

¹⁵ Ibid., p. 67.

«avoir mémoire» de quelqu'un chez Brault, c'est lever une difficulté, celle qui empêchait, par orgueil ou par haine, d'accorder un nom. Nommer, voilà bien ce sur quoi s'appuient les deux poèmes dont je parle depuis le début de ces pages. Avant d'être simplement une question de parole, ce qui se joue sur le plan de l'énonciation, c'est la manière dont le texte poétique parvient à intégrer deux je: celui du récit et celui du discours qui l'englobe. La mémoire, c'est donc un texte qui peut prendre à l'occasion la forme du récit, mais c'est aussi le commentaire de ce récit; en ce sens, évoquer le passé, c'est du même coup prendre position par rapport au présent. Et le récit dont il est question, ne l'oublions pas, se situe à une époque de guerre, à une époque donc où l'univers a basculé, où un nouvel ordre du monde est né. Mais bien que dans ce cas précis la violence soit véritablement la sage-femme de l'Histoire, il reste que la communauté du locuteur (à la fois celle de la génération du frère et celle du père) ne semble pas être entrée dans l'Histoire; de la même manière que dans sa propre histoire, le peuple est un peuple de vaincus, il demeure anonyme au regard de l'Histoire, comme le nom du frère sur une croix quelque part en Sicile. C'est le reproche qui domine dans les deux poèmes de Mémoire. La mémoire se caractérise par la

honte et par la mort, c'est un texte qui n'a rien de valorisant, bien au contraire:

Cela est lent la mémoire cela est patient de la
lenteur de la patience de l'hiver
Quand vous allez en finir et quand vous n'y croyez
plus cela remonte à la face
Comme une lumière noire dans les vapeurs de l'oeil
Comme celle longtemps venue longtemps rêvée soudain là
inconnue
La mémoire et la nuit d'hiver ont toutes deux en mon
pays cheveux blancs et mains froides¹⁶

Aussi, ces passages font partie d'un certain nombre de textes qui vont à l'encontre de l'idéologie triomphante et nationaliste du terroir ou même du défi relevé par François-Xavier Garneau qui a accompli le premier la tâche d'écrire l'histoire des Canadiens français. Comme Grandbois, comme Miron, la poésie de Brault se confronte à une mémoire humiliante parce qu'elle transmet une histoire qui est le produit d'une suite d'échecs et d'avanies. C'est pourtant la rançon que doit payer quiconque se penche sur son propre passé:

Si je parle ainsi de choses anciennes c'est qu'elles
demeurent et dangereuses dans notre oubli
Il y a plein notre sang d'humeurs qui tournent mal et
virent à la vengeance

¹⁶ M, p. 65.

Nos morts ne dorment pas croyez-m'en ils se rongent
et font un froissis de feuilles dans notre
sommeil¹⁷

Par conséquent, en recourant à la mémoire, le locuteur s'expose à y retrouver l'agonie, individuelle et collective. En ce sens, la mémoire est un texte mais un texte ambigu dans lequel les annales de la rédemption ou celles de la malédiction ne sont pas aisées à départager.

Le cycle du Même

Etre condamné à l'agonie, c'est répéter le Même. Il existe un lien étroit entre la passivité des acteurs de l'Histoire et le discours de la répétition. Ces répétitions sont de deux ordres: le premier type, construit un peu à la manière du refrain ou de la comptine, signale l'aliénation et le caractère cyclique dans une perspective défaitiste: illusions, retour au point de départ, enlissement, balbutiement, rengaine, autant de connotations négatives qui désignent une suite d'échecs marqués par le refus de commencer.

D'un autre côté, la structure répétitive apparaîtra favorable si elle est le lieu d'une émergence de la parole, entendue comme une prise en charge de l'énoncé par le sujet

¹⁷ Ibid., p. 64.

de l'énonciation. Cette structure prend son élan à partir des présentatifs (dont le plus fréquent est «voici») qui viennent marquer le surgissement d'un événement. Cet événement fondateur s'avère être paradoxalement la mort: il faut mourir, dans ce monde, pour pouvoir vivre, formulation qui accueille exactement sa formule inverse: il faut vivre pour pouvoir mourir. La structure répétitive est donc contingente de deux types de discours: celui de l'agonie qui se refuse à la mort et qui de ce fait, perpétue l'aliénation; celui qui, bénéfique, accueille une mort envisagée dans ce cas comme un acte qui permet de renaître.

La répétition demeure nécessaire dans les premiers recueils où la question de l'identité est en filigrane, parce que la mort, étant rejouée sur un air de comptine, ou obsédante comme une litanie, peut enfin appartenir à la parole du locuteur, première étape de la délivrance. D'où cette espèce de rituel qui s'apparente à la consécration de la mort du Christ dans certains cas, une mort symbolique par laquelle le je et les destinataires seront sauvés par la mort du père («Mémoire») ou du frère («Suite fraternelle»). Il y a donc deux ordres temporels chez Brault: d'un côté, celui qui ne fait que reproduire l'aliénation, de l'autre,

celui qui convoque les souvenirs mais en conduisant le locuteur et la communauté jusqu'à la fin ultime:

Et voici que tu meurs Gilles éparpillé au fond d'un trou mêlé aux morceaux de tes camarades Gilles toujours violenté dans ton pays Gilles sans cesse tourmenté dans ton peuple comme un idiot de village¹⁸

Dans «Mémoire», la mort du père (reproduite dans sa dimension symbolique) est inscrite dans le cri et ce cri va incarner à la fois la mort et la délivrance, tout comme le mythe chrétien de la mort et de la résurrection du Christ. A la différence qu'ici, c'est le peuple qui bénéficie de la résurrection:

C'est le cri le même cri de toujours le cri de mes frères l'un mort en Sicile et l'autre au fond d'un lit c'est le cri de l'outarde tombée de son vol et le cri des glaces dans la débâcle c'est mon cri père et le cri de cette terre violente le cri de ces hommes qui n'en peuvent plus de mourir comme ils ont vécu et souillés d'eux-mêmes avec au corps une tache d'innocence et qui partout ailleurs porte un nom de lumière et cela est le bonheur cela se plaint et chante aux ailes des cigales et cela murmure et se lamente à la poitrine des femmes cela qui monte dans ton cri comme à la male heure la rédemption quotidienne du jour¹⁹

Le cri, on le voit, prend une expansion sémantique traduite d'abord en code «nature» (l'arrivée du printemps signalée

¹⁸ M, p. 51.

¹⁹ Ibid., p. 72-73.

par l'arrivée des outardes et la débâcle des glaces), puis passe par l'identification avec le locuteur («c'est mon cri») et la communauté entière («ces hommes qui n'en finissent plus de mourir comme ils ont vécu»). En outre, cette identification peut être étendue à l'écriture même puisque le cri peut être l'expression d'une parole, dans ce cas-ci une parole qui signale la mort du père et la renaissance qui lui est consubstantielle. En effet, le cri du père, répercuté à différents niveaux du texte, se métamorphose à la fin de ce passage en un chant de bonheur qui s'élève de la poitrine des femmes. On comprend comment le caractère répétitif de la mémoire organise le texte («c'est le cri le même cri de toujours») tout en lui faisant subir une transformation qui va du pôle négatif à son contraire positif. La mémoire, combinée avec le passage incessant entre le je-narré et le je-narrant, donne lieu à un renversement des valeurs négatives habituellement associées à la mort (dont le cri est l'expression la plus primitive) pour déboucher sur un «retournement total»²⁰ typique des poèmes plus étendus.

²⁰ PM, p. 124.

Comme je l'ai dit plus tôt, il peut arriver que le recours à la mémoire ne mène à aucune transformation, ce qui vient souligner l'impuissance du locuteur (et de l'écriture) à changer l'état des choses. A preuve cet exemple tiré d'un poème au titre significatif à cet égard, «De nulle part»:

Voilà tout est dit et rien ne commence
 Reine-marguerite et feuille d'égline
 Ici rien ne changera que les lèvres sous les mots
 et les trottoirs sous la poussière des pas
 Des pas des mots des lèvres encore des mots
 sens dessus dessous comme des corps
 où il n'y a plus personne²¹

Et pourtant, c'est dans la puérilité d'une comptine d'enfant, dans la litanie la plus banale d'une chanson de toile ou d'une chanson idiote que réside la valeur profonde de la mémoire, à la fois histoire honteuse et promesse d'avenir. Dans ce dernier cas, la mort du père rejoint l'acte initial de la naissance:

Alors que tu te retournes face au mur voici la petite
 fille de ton fils voici l'amour enfui la tendresse
 échappée l'espérance certaine (...) ²²

Si la mémoire est un texte, on doit pouvoir retrouver dans la matérialité du texte des références métatextuelles. En effet, recourir à la mémoire, c'est aussi tenter (parfois

²¹ M, p. 43.

²² Ibid., p. 74.

vainement) de raconter sa propre histoire; il arrive toutefois que cette histoire échappe même au langage parce que les mots pour le dire n'appartiennent pas en propre à l'énonciateur:

Et je ne sais plus le nom des choses et j'ai perdu le
chemin qui mène à vos alcôves
Je suis comme les autres pâteux et violent avec une
faute dans la gorge
Qui ne trouve pas ses mots comme l'ennui qui ne trouve
pas ses mains²³

D'un autre côté, cette échappée hors du langage peut donner lieu à une langue plus précieuse, comme décentrée, symptôme d'une appartenance problématique; le texte accumule alors les lieux communs de la poésie lyrique. J'en donne comme exemple deux passages, l'un tiré du recueil collectif, Trinôme, l'autre du poème «Royaume», seul poème du genre retenu pour l'édition définitive de Mémoire. Voici à la suite ces deux extraits:

Le cygne royal s'épand sur l'onde
Par quelle douceur d'asphodèle
Prétends-tu à l'apaisement d'une lassitude
Qui ploie ton cou bel oiseau blanc²⁴

L'ambre et le basilic de quelque royaume à nos regards

²³ Ibid., p. 69.

²⁴ Trinôme (en collaboration avec Richard Pérusse et Claude Mathieu), Montréal, Editions Jean Molinet, 1957, p. 27.

les voici mouillés de songerie

Belle amphore de porcelaine pour un jour diadème²⁵

Mais il arrivera, notamment dans les recueils ultérieurs, que la mémoire soit à ce point fragmentée que le texte n'en retienne que des débris comme si l'énonciateur vivait encore plus tragiquement son rapport au passé: l'oubli, que j'analyse dans les pages qui suivent, constitue l'une des marques textuelles de cette relation difficile.

Les ressorts de l'oubli

L'oubli comporte deux facettes tout comme la mémoire: l'une, funeste, entraîne la perte de tous les codes et de toutes les références: dans l'idiolecte de Brault, c'est la mort la plus horrible parce que l'oubli vient s'opposer à la mémoire et que même la mort, «cet oubli léger qui n'emporte que l'autre»²⁶ ne laisse rien en retour si ce n'est le néant. Aussi est-ce en termes percutants que la poésie de Brault parle de l'oubli quand il sert de prétexte pour nier la mort des autres:

et me souviendrai dans le four on cuisait
le pain les enfants la farine et le sang
des mots simples viendront et soyeux
comme la hulotte pour dire l'horreur

²⁵ M, p. 32.

²⁶ Ibid., p. 75.

des hommes les brisures du temps
 les orbites creusées de crimes
 et les sales lessives de l'oubli²⁷

Mais dans son acception positive, l'oubli tisse avec la mémoire des liens invisibles mais étroits. De fait, l'oubli tout comme la mémoire, peut créer un processus d'attente. Ainsi, dans Chemin faisant, dans l'essai intitulé «Quelque chose de simple», on trouve cette apostille écrite en italique dans le texte original:

Une phrase de Freud me trotte dans la tête, quand l'ai-je lue? j'ai lu tellement de livres, avec passion et à contre-cœur, on m'embêterait si on me demandait de fournir la référence. Elle se moque des orthodoxies, anciennes et nouvelles, cette phrase qui revient tout doucement à la mémoire, elle s'approche sans hâte et sans mystère, elle me suggère déjà qu'ayant inaperçu l'essentiel je n'ai par contre pas sacrifié aux mises en demeure (rarement subtiles) qu'on adresse aux écrivains: «Déclarez vos intentions, vos appartenances; pour qui parlez-vous?»²⁸

Cette citation se conclut sur l'idée que ce qui s'écrit cache encore et toujours ce qui est chez Brault «l'ombre (mal portante) d'un texte inécrit.»²⁹ La petite phrase apparaît à la fin du texte, à la page suivante, toujours dans la marge:

²⁷ MF, p. 108.

²⁸ Chemin faisant, p. 13-14.

²⁹ Ibid., p. 14.

Et ma petite phrase? Elle surgit enfin, lumineuse et nâvrée (sic), elle a le visage d'un ami qui se croit en retard, le sourire fripé d'une lettre longtemps attendue: *L'enfant est toujours solitaire.* (Freud)³⁰

Le texte principal, écrit en 1965, sur lequel s'appuie ce commentaire en marge (écrit neuf ans plus tard), porte précisément sur la poésie et sur l'insoluble question de ce qu'elle représente pour l'auteur de l'essai. La réponse à la question «Qu'est-ce que la poésie pour moi?», point de départ de la réflexion, s'énonce par la négative, à l'encontre des certitudes, de tout ce qui conduirait à édifier un système, tout ce qui s'approcherait trop d'une pensée qui emprunterait à la droite ligne. L'oubli dans ce contexte se définit comme une mémoire un instant suspendue, un procédé d'attente qui donne à la fin une réponse qui est à la fois au-delà et en deçà de ce que le lecteur anticipe. De fait la réponse n'est pas à chercher dans le propos lui-même mais dans le mouvement sinueux de cette écriture. Il y a dans l'oeuvre de Brault une inclination malicieuse à ne jamais se laisser prendre au piège des questions et des réponses. Mais on peut pousser plus loin l'explication de ce qui peut apparaître à première vue comme un procédé superficiel. De même que le non-être participe à la progression du texte et à la recherche du locuteur en le

³⁰ Ibid., p. 15.

poussant toujours vers ce qu'il n'est pas, l'oubli ne vient pas nier quelque chose, il n'est pas le néant, au contraire, il est ce par quoi passe inévitablement tout texte qui ne s'appuie pas sur des idées reçues. C'est ce qui explique la déception ou l'effet de surprise que peut éprouver le lecteur selon qu'il se réfère au texte de 1965 ou à celui de 1974.

La petite phrase de Freud qui surgit à la fin du texte, le locuteur se soucie peu au fond qu'elle lui vienne du domaine de la psychanalyse (bien qu'elle ait trait - ô ironie! - à une science qui a fait de l'oubli son objet privilégié d'analyse); au contraire, elle déroute parce que le nom de Freud n'est invoqué, jusque dans une certaine mesure, que de façon puérile. La référence savante n'est d'aucun secours, elle ne fait pas le poids, elle ne vaut que comme in-connaissance. Elle est à proprement parler au bord de l'insignifiance tant elle pourrait faire figure de cliché dans un tout autre contexte. Mais justement, c'est le contexte dans lequel surgit cette petite phrase qui empêche qu'on la considère si naïvement. Elle peut à la limite apparaître contrariante comme l'admet l'énonciateur dans le texte de 1965: «Parler ainsi de la poésie est sans doute

décevant».³¹ Comme il peut être décevant, dans le texte en marge, d'arriver à cette phrase: «L'enfant est toujours solitaire».

L'oubli fait donc nécessairement référence à un texte sous le texte, un texte qui vient donner une densité au texte de surface, si j'ose dire, mais non pas par une profondeur calculée, mais bien plutôt par sa banalité même. Cette banalité se traduit le plus souvent par la négation de quelque chose. Ainsi, la phrase «L'enfant est toujours solitaire» émet une vérité toute simple (comme l'annonçait déjà l'intitulé: «Quelque chose de simple») mais qui vaut tout autant par ce qu'elle nie que par ce qu'elle affirme. Car dire que l'enfant est solitaire, c'est attirer l'attention sur le manque qui caractérise le poète. L'oubli serait la marque textuelle par excellence de l'absence si on considère que cette dernière constitue l'origine et l'aboutissement de tout texte brautien. Voilà sans doute la raison pour laquelle abondent les formules forgées, caractérisées grammaticalement par le privatif comme par exemple «inécrit»³², «inaperçu»³³, «inconnaissance»³⁴, ou

³¹ Chemin faisant, p. 14.

³² TFP, p. 50.

³³ PQC, p. 26.

«inespérance»³⁵. Tous ces néologismes témoignent d'une pratique qui affecte de dénier toute forme de savoir préexistant au texte. En effet, ces termes qui parsèment l'oeuvre de Brault marquent par leur présence le fait qu'il y a bien quelque chose qui «signifie» dans le texte mais qu'il se trouve ailleurs, sous le texte, dans l'en dessous, pour reprendre l'intitulé d'un recueil. De sorte qu'un vocable comme «inaperçu» par exemple, bien qu'il dénote dans son ensemble le fait de ne pas apercevoir, laisse également entendre son contraire si on l'examine du point de vue du signifiant (*in* + *aperçu*). Le sens d'apercevoir coexiste donc avec son contraire (que marque le suffixe privatif) mais mine de rien, sans exercer ni volonté ni pouvoir. Pour le dire en d'autres termes, on peut voir dans ce hiatus une manière de donner une densité à la banalité qui jaillira de l'exploration du langage par et dans le langage. L'oubli, c'est l'en deçà du texte, ce qui fore sous les tergiversations habilement déroutantes de l'énonciateur. L'oubli chez Brault n'est donc pas toujours à mettre au compte d'un manque mais bien au contraire, il constitue

³⁴ La Poussière du chemin, p. 95.

³⁵ M, p. 83.

littéralement un acte d'écriture. J'en donne pour exemple un passage qui sert de refrain dans Poèmes des quatre côtés:

j'oublie expertement j'oublie la cinquième terre
 nous l'habitions hier nous l'habitons aujourd'hui
 pourtant je me rappelle la sixième et la septième
 que nous n'avons pas vues avec une
 [aveuglante clarté
 regarde comme nos bras luisent dans cette
 [pluie grise

mais j'oublie encore j'oublie
 de ne plus que dormir³⁶

Certes, oublier «expertement» constitue une forme aberrante de l'oubli, mais ce passage suffit à montrer que le locuteur affecte une compétence dans le fait de ne pas savoir: le raisonnement à proprement parler s'y mord la queue.

Dans L'En dessous l'admirable, on trouve une fonction assez semblable à celle que joue la petite phrase dans l'essai cité plus haut («Quelque chose de simple»). L'aventure intérieure dont témoigne le recueil est à la mesure de la perte de la mémoire:

*Ce fut atroce, nul amour, nulle haine ne me rejetaient
 même du côté de la mémoire.*³⁷

³⁶ PQC, p. 45.

³⁷ EDA, p. 231.

Mais au retour, tout comme la petite phrase, c'est une vérité toute simple, à peine formulée, tout juste suggérée par cette image, «une espèce de clôture ajourée, un treillis d'admirable matin»³⁸ qui marque l'investissement du sujet d'énonciation. D'ailleurs, presque à la toute fin, apparaît ce passage au sein duquel on retrouve une formulation très proche du passage analysé plus haut:

*Maintenant me voici désespérément libre et naïf
mais le sachant ô joie ô misère nul signe distinctif
à part ça un sourire navré pour personne*³⁹

L'oubli ne va pas sans une forme de pathétique. Il suffit de songer au récit d'Agonie fondé tout entier sur une amnésie soudaine dont est victime le narrateur; ses réflexions ultérieures n'auront de cesse que lorsque sera découverte la petite phrase qui lui avait échappé. Cette phrase dévoilée à la toute fin du récit consolide l'ensemble de la configuration narrative. Réfléchissant sur la relation irrémédiable qui s'est installée entre lui-même et son ancien professeur devenu cet homme gris qui somnole (ou se meurt) sur un banc, le narrateur commente en ces termes:

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., p. 233.

L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays. Une promesse? Non. Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays.* C'était, textuellement, la phrase.⁴⁰

Le récit repose tout entier sur cet espace laissé vide par cet oubli, par un phénomène de refoulement consenti, procédé au bout duquel le texte s'évertue à combler l'absence. Bien plus encore, l'omission qui fait cheminer tout le texte conduira à sonner le glas de la croyance en un pays. La totalité de ce récit est construit selon ce principe de tiroirs à double fond qui ne recèlent à la fin que du suranné.

Le retour du refoulé

L'oubli fonctionne donc comme suit: d'une part, sur l'axe syntagmatique, l'oubli équivaut à une ignorance, mais qui est elle-même connaissance sans savoir⁴¹; d'autre part, sur l'axe paradigmatique, on a affaire à un travail du texte qui fonctionne comme une exploration en faisant appel à tous les codes linguistiques et rhétoriques pour mettre en place

⁴⁰ Agonie, p. 77. Les italiques sont de l'auteur.

⁴¹ Il n'est d'ailleurs pas exclu que la mémoire entretienne quelque lien avec le fait de ne pas savoir. A titre d'exemple, ce passage qui clôt le poème «Rengaine» et qui tire profit d'une homonymie pour suggérer une équivalence sémantique: «s'en souvenir / sans savoir». (PM, p. 131.)

un discours, qui, notons-le, ne révèle jamais son programme. Dans le récit dont je viens de parler, la démarche est plus explicitement donnée dans la mesure où l'oubli est signalé initialement; ce qui n'empêche pas que le retour du refoulé se manifeste chez le narrateur par une nausée. Ce malaise ressenti par le personnage lui inspire ces propos:

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.⁴²

Dans Mémoire, le texte dissimulé apparaît quant à lui comme une forme de révélation qui surprend le locuteur:

Voici que notre vérité court dans les bois et fait un
bruit de bête
Nous ne sommes pas au monde nous ne sommes pas à
nous-mêmes⁴³

Dans les deux cas, on pourra parler de «réflexion étonnée» selon l'expression de la première citation. En effet, l'oubli n'est efficace que s'il fonctionne comme un ressort, comme un texte à retardement, une émergence inopinée qui éclate au beau milieu du discours pour englober l'ensemble du poème dans une signification

⁴² Agonie, p. 7.

⁴³ M, p. 76.

supérieure. Mais cet effet n'a rien de gratuit, il ne vise pas uniquement à étonner, il est au contraire contenu dans le chemin que trace le texte principal. Aussi, est-ce cette verticalité de la révélation, combinée à la linéarité de la progression du texte, qui transporte le texte du poème au-delà de son propos de surface. Comme l'écrit André Brochu:

C'est alors que la phrase: *Il n'y a pas, Il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* est énoncée, et elle commente à elle seule ce mot d'«agonie» dont tout le poème, en fait, et par delà le poème, tout le récit sont les commentaires par le vécu.⁴⁴

L'oubli représente en quelque sorte le ressort secret de la mémoire, sa face cachée mais agissante dans l'organisation du texte. Mais en même temps, le propos du texte principal appelle irrésistiblement le fragment de texte qui était jusque là contenu, à prendre dans le sens d'«empêché». On s'en rend compte, l'oubli chez Brault n'occupe que de manière superficielle un axe temporel puisque ce n'est pas tellement de temps retrouvé qu'il est question comme de *sens* retrouvé. Dans «Suite fraternelle», ce n'est pas la mort de Gilles qui importe à la fin, mais le fait que cette mort en cachait une autre, autrement plus tragique: Gilles est mort, mais la communauté n'a pas même franchi cette

⁴⁴ André Brochu, «La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé», p. 220. Les caractères gras sont de l'auteur de l'article.

étape, elle demeure en deçà de la mort; voilà pourquoi elle est condamnée à l'agonie. Même conclusion en ce qui a trait à la mort du père.

En revanche, l'aspect spectaculaire d'une prise de conscience équivaut à un coup de force textuel («nous ne sommes pas nés nous ne sommes pas au monde»). Il y a un accord entre la mémoire et l'oubli dans la mesure où, dans les deux cas, on se souvient qu'on n'a pas encore vécu. Dès lors, l'énonciateur est forcé d'assumer non seulement la mort individuelle (celle du fils, celle du père) et celle de toute la collectivité, à laquelle s'adresse l'ensemble du poème, mais aussi celle qui interrompt la destinée humaine. La distance qui sépare le couple mémoire et oubli est la même que celle que nous avons observée entre le je-narré (celui du souvenir) et le je-narrant. Par delà leurs différences, la mémoire et l'oubli présentent les mêmes enjeux textuels: nous sommes toujours en présence de deux

niveaux textuels qui sont garants de la signifiance⁴⁵ du texte comme totalité.

L'écriture d'après l'instant

Nous voici ramenés au point de départ de ce chapitre, à la première partie de la citation qui nous a servi à poser la question de la mémoire comme texte. Je la reproduis de nouveau pour faciliter la comparaison entre l'oubli et l'instant:

Or je ne sais pas je ne sais plus s'il faut parler ou
me taire laisser les eaux couler ou me rouler en elles
m'oublier dans l'instant qui tourne le coin de la rue
ou m'habiter jusqu'à l'os jusqu'au cri⁴⁶

Ce passage se résume au dilemme suivant: parler ou se taire. Les propositions suivantes appartiennent à la parole: «me rouler en elles (les eaux)» et «m'habiter jusqu'à l'os». Au contraire, la suite des segments met l'accent sur le silence: «laisser les eaux rouler» et

⁴⁵ Les théories littéraires ont tendance de nos jours à user de ce terme sans doute parce que certains mots comme «sens» ou «signification» apparaissent suspects pour une critique soucieuse de prendre ses distances avec la notion de «message» ou d'«intention». De manière générale, lorsqu'on parle de la «signifiance» d'un texte, on entend ce par quoi se manifeste l'adéquation entre la forme et le contenu. Riffaterre précise en ces termes: «La signification normale étant discursive, c'est-à-dire manifeste dans la linéarité, et référentielle, la signifiance ne peut se différencier du sens qu'en dehors de la linéarité». (*La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 75., coll. «Poétique».)

⁴⁶ M, p. 16.

«m'oublier dans l'instant». Il y a donc une association très étroite entre l'oubli et l'instant. Dans le contexte d'abord, l'acte d'oublier (dont on a vu qu'il était dynamique chez Brault parce que relié à une stratégie textuelle) vient s'opposer à «parler» et à «s'habiter». Cela s'explique par le fait que l'oubli est lié à l'éphémère (l'instant qui «tourne le coin de la rue»). S'oublier, c'est donc se perdre dans ce qui passe. Nous venons d'examiner comment l'oubli, comme la mémoire, peut orienter l'ensemble du texte en établissant des rapports parfois conflictuels mais nécessaires avec le fait de se souvenir. Maintenant, qu'en est-il de l'oubli lorsqu'il s'édifie sur l'instant qui fuit? Pour répondre à cette question, il nous faut étudier d'un peu plus près l'occurrence et les modes d'inscription de l'instant.

La question se pose, comme pour la mémoire et l'oubli, de la manière suivante: est-ce qu'on peut prêter à l'instant un pouvoir de produire du texte? Au premier abord, on serait porté à répondre par la négative tellement les occurrences du vocable lui-même sont somme toute assez dispersées dans l'ensemble de l'oeuvre. D'ailleurs, aurait-on fait le tour de tous les cas où apparaît le terme «instant», «moment» ou leurs méronymes, qu'on aurait en main des données bien

insuffisantes pour mériter une étude. Pourtant, il entre dans la composition d'une part importante d'un recueil: il s'agit du texte intitulé «l'Instant d'après» de Trois fois passera. Puisque ce texte se présente comme une réflexion sur l'instant, il pourra dès lors servir de point de départ à mon propos.

L'intitulé réfère au texte qui précède, «Fragments d'une lettre» où il est question non seulement de l'amour mais de l'écriture de l'amour. Ce dernier texte porte déjà en son centre l'angoisse de l'écriture, toute la calme appréhension de la rupture amoureuse:

Car j'ai peur. De ne pouvoir rester seul.
Voilà ce qui m'effraie, moi qui devrai tourner
toute détresse en écriture. Je paierai le prix. Seul,
malgré la réassurance surmoïque prise dans le fait
d'aimer et d'être aimé (le *nous* recouvre un abîme).⁴⁷

Puis le constat, brutal, tombe quelques pages plus loin: «Nous avons manqué à ce bonheur qui n'exige rien hormis d'être.»⁴⁸ Mais ce bonheur aurait-il existé, aurait-il été vécu dans toute son immédiateté, que ce serait peine perdue que d'en parler, encore plus de l'écrire. C'est la leçon qu'en tire le locuteur dans «l'Instant d'après»:

⁴⁷ TFP, p. 40.

⁴⁸ Ibid., p. 42.

Un amour dont on peut parler ou écrire est un amour
qui n'est plus - au moins momentanément.⁴⁹

Il n'est pas de moment parfait dans la poésie de Brault, ou plutôt, il n'y a jamais de moment si parfait qu'il ne bascule dans l'après. De fait, il n'y a que des instants qui viennent après d'autres instants, parce que d'une part l'activité consciente est incapable d'en fixer un seul, selon le principe que pour appartenir véritablement à l'instant, il faut s'oublier totalement et s'y perdre; d'autre part, l'instant parfait n'a pas de sens: «Je souffre comme beaucoup d'autres de ne pouvoir donner un sens à cet instant parfait qui fut.»⁵⁰ Et même en admettant que l'instant soit parfait, il l'est toujours à l'insu du sujet de l'expérience amoureuse. Parlant de l'amour, de cet instant qu'il n'est plus possible de retrouver, le locuteur amène la question de l'écriture:

Mon plaisir pourtant n'est pas si simple (dire le simple, est-ce possible? on ne peut que le dire *sans savoir*), il s'y mêle un trouble qui remontant à la surface remue ma vie de tous les jours, et ma passion du langage en devient plus folle.⁵¹

⁴⁹ Ibid., p. 64.

⁵⁰ Ibid., p. 52.

⁵¹ Ibid.

Aussi l'instant chez Brault n'est-il pas une question de mots ou même de sens donné, mais bien plutôt, encore une fois, de sens à *construire*. C'est en effet le point de vue du langage et de l'écriture qui nous intéresse ici. Or, qu'est-ce que «l'instant d'après» si ce n'est une réflexion par et dans l'écriture? C'est là le but avoué du locuteur dès les premières lignes: «Je veux dire ici l'instant d'après l'amour et l'écriture».⁸² En outre, cet amour déborde largement celui éprouvé par le locuteur puisque aussitôt le même passage se poursuit selon ces termes: «chose simple et difficile, que je veux dire d'après Komachi, grande poète et qui vécut au Japon de 834 à 880.» Il sera question de l'instant après l'amour certes, de la perte de l'amour, mais du point de vue de l'écriture féminine. Voilà qui jette un éclairage nouveau sur l'intitulé du texte: ce n'est pas uniquement de l'instant qui suit l'amour dont il sera question, mais de l'instant *d'après* la femme, c'est-à-dire tel que perçu et vécu par une femme du IX^e siècle japonais. Par conséquent, on peut très bien interpréter le programme annoncé («Je veux dire ici l'instant d'après l'amour et l'écriture») comme le projet de dire l'instant d'après *selon* l'amour et

⁸² Ibid., p. 57.

l'écriture, sans pour cela que le premier sens soit écarté. Au contraire, tous deux se complètent puisqu'il s'agit de cerner l'instant qui a lieu après l'échec amoureux ou la perte de l'objet aimé et qui coïncide dans la perspective du locuteur, avec l'*après* de l'écriture. Ces deux pôles du texte sont d'ailleurs régulièrement rappelés à la mémoire du lecteur par une forme verbale récurrente surdéterminée par la forme de l'accompli:

Avoir écrit, avoir aimé, avoir été je-tu et nous, et maintenant, à l'instant d'après, on ne peut plus que dire, et seul, ceci: *Vous...* et attendre, à la nuit achevante, à l'heure insensible de l'aube, les signes du *Vous...*⁵³

C'est pourquoi il n'y a jamais coïncidence entre le *je* de l'énonciation et le *je* confondu à l'instant. De fait, ce *je* n'apparaît jamais et demeure utopique. Il semble que l'instant, comme l'oubli, ne surgisse qu'au profit d'une rupture ou alors d'une simple analogie dans un texte qui se construit comme une exploration *hic et nunc* de l'écriture. Maintenant que nous avons une idée plus précise du contexte dans lequel apparaît l'instant, voyons comment il est supporté textuellement, c'est-à-dire de quelle manière il

⁵³ TFP, p. 61.

se manifeste et parvient parfois à créer ces moments de grâce qui chez Brault ont pour nom «extase».

Dans les premiers textes, c'est-à-dire ceux qui appartiennent à une période où le vers tendait au verset, l'instant surgit au moment de la réconciliation entre la mémoire et la honte, entre l'oubli et la douleur du souvenir. L'instant est alors le fruit de réitérations appuyées par un amalgame de formules répétitives et de présentatifs, comme dans ce distique qui est à la source d'une transformation majeure dans le texte:

Voici l'heure où le temps feutre ses pas
Voici l'heure où personne ne va mourir

Sous la crue de l'aube une main à la taille fine des
 ajoncs
Il paraît
Sanglant
Et plus nu que le boeuf écorché
Le soleil de la toundra
Il regarde le blanc corps ovale des mares sous la
 neige
Et de son oeil mesure le pays à pétrir⁵⁴

Ce texte devient comme texte énoncé (et non pas comme référent) le lieu d'une transformation qui n'appartient ni au passé évoqué par le locuteur (puisque ce n'est pas le passé mais une tentative de le transcender qui se produit

⁵⁴ M, p. 54.

dans ce passage), ni à la contemporanéité du texte puisqu'effectivement, il ne se *pass*e rien. Cette suspension à la fois de la mémoire et de la «futurition»⁵⁵ marque une transition fondamentale dans le texte, un renversement qui vient exalter ce qui était jusque là un désaveu. L'instant vient donner un sens à l'ensemble du texte, un sens tout autant à la mort de Gilles qu'à l'agonie d'un peuple. Le caractère spectaculaire de l'instant conserve les traces d'un avant (le caractère sanglant de la mort de Gilles) mais en même temps projette cette mort pour la remettre en scène dans la nouvelle interprétation que lui confère le texte: «Et voici que tu meurs Gilles».⁵⁶ Il y a donc une mort historique qui sert de point de départ au texte; mais s'y ajoute la mort construite par le texte lui-même, au fur et à mesure de son élaboration. Le texte vient adjoindre une autre signification à ce qui n'était qu'une mort anonyme, et qui plus est, comparable à celle de tout un peuple. Ce que le texte annonce et cherche à ouvrir, c'est la résurrection et la renaissance de ce peuple de même que la sortie de Gilles hors de l'anonymat, si bien que tous les éléments du texte, notamment ceux qui au départ étaient

⁵⁵ TFP, p. 61.

⁵⁶ M, p. 51.

les plus opposés, viennent s'ajuster les uns aux autres pour former une totalité qui puisse accueillir aussi bien une histoire de «basse mémoire»⁵⁷ que l'histoire en devenir (une «mémoire du futur»)⁵⁸.

Le même phénomène se produit dans le poème qui fait part de la mort du père: le texte met en scène une seconde mort mais susceptible de sauver tout ensemble le *je*, le père haï-aimé, le pays, les camarades et la compagne. Dans ce passage où la mort se cristallise dans le cri, les répétitions et les présentatifs se répondent les uns aux autres pour produire un événement qui, sans être ni révolu ni contemporain, met en forme un discours qui permet au *je-narré* et au *je-narrant* de se réconcilier, de s'habiter l'un et l'autre à la mesure du pardon accordé au père. A la fin de la longue série qui sert d'expansion à ce cri dont les échos amorcent le passage de la mort du père à la «rédemption quotidienne du jour»⁵⁹, le vers qui suit fait figure de vers-matrice de toute l'aventure des retrouvailles avec le père et le pays; ce moment de grâce intervient

⁵⁷ Ibid., p. 74.

⁵⁸ Ibid., p. 79.

⁵⁹ Ibid., p. 73.

d'ailleurs à un endroit du texte où le je participe plus directement au pathétique de l'événement puisqu'il sert de médiateur entre les différents chaînons contradictoires de son passé:

O père ô mémoire ô les amours qui se dévêtent les
soyeuses et les rugueuses ô mon pays ouvert sur
notre mort⁶⁰

A la différence que cette fois, l'instant recréé est un instant qui penche entre la mort et la naissance. Mais plus encore, avoir atteint cet instant, qui réunit en somme plusieurs niveaux de l'énonciation, c'est en même temps découvrir une vérité: «Nous ne sommes pas au monde nous ne sommes pas à nous-mêmes».⁶¹ Aussi, à la rigueur, malgré le ton prophétique des longs poèmes de la mémoire, le texte ne construit jamais que du «réel resserré sur un instant et suspendu entre deux néants».⁶² L'instant a donc partie liée avec une mise en texte (et une mise en scène) d'un lieu habitable qui se révèle après-coup être la mort. Rien de surprenant à cela si on garde à l'esprit que chez Brault, mourir est un acte initial, comme le souligne le professeur d'Agonie lors de l'explication de poème.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., p. 76.

Comme on a pu le constater au cours du chapitre précédent, on n'échappe jamais totalement au paradoxe quand on commence à examiner de près chaque terme doté d'une charge sémantique. Mais dans ce cas-ci, il est peut-être utile de mentionner, sans développer davantage, que cette conception de l'instant doit sans doute beaucoup à Alain Grandbois qui écrivait dans «Parmi les heures»:

Parmi tous et toutes ou seul avec soi-même
 Nous lèverons nos bras dans des appels durs comme des
 astres
 Cherchant en vain au bout de nos doigts crispés
 Ce mortel instant d'une fuyante éternité⁶²

Si dans les longs poèmes de la souvenance, il suffisait de faire appel aux présentatifs, à la répétition ou au refrain pour conserver une densité et un sens à ce qui échappe inexorablement à la prégnance du moment, il en va tout autrement dans des recueils comme L'En dessous l'admirable, Moments fragiles, Trois fois passera et Il n'y a plus de chemin. Dans L'En dessous l'admirable, toute l'aventure du locuteur peut se résumer à une tentative de tracer un chemin entre l'être et le néant, sans que jamais la mémoire ou l'oubli ne puissent servir de balises: tous

⁶² TFP, p. 58.

⁶³ Les Iles de la nuit, Montréal, Editions Fides, 1963, p. 28-29, «Bibliothèque canadienne-française».

les repères habituels sont balayés et le texte lui-même raconte sa propre impuissance à donner une forme définitive à une expérience condamnée à la chute.

La grâce du moment

En revanche dans Moments fragiles, la mémoire semble si lointaine et le futur si dérisoire qu'on a l'impression que tous ces textes miniatures, inspirés du haïku, sont en fait des exercices d'équilibre entre deux néants. Le locuteur se trouve à habiter l'autre côté du monde, là où on ne peut le rejoindre. Ne lui vient de notre monde («l'outre-monde»)⁶⁴ que la rumeur étouffée par l'emprise de Novembre qui donne sa couleur et sa forme à toute chose. On rencontre de nouveau l'instant qui est fait à la fois de mouvance (ces moments sont fragiles comme l'indique l'intitulé) et d'éternité, tout cela sous l'égide du mois des morts. Dans cet univers enveloppé des brumes de l'automne finissant, la mémoire et l'avenir forment des rives bien éloignées du locuteur et à peine distinctes comme si le temps avait épousé la lenteur de l'hiver. Les souvenirs qui daignent encore se manifester, par îlots, semblent provenir d'une vie antérieure au locuteur:

⁶⁴ M, p. 16.

Le chant du coq me frappe en pleine poitrine
là où tu dormais voilà des siècles⁶⁵

Une épigraphe empruntée à José Cabanis qui ouvre le
recueil, résume assez bien l'alliance entre l'instant qui
passe et la part d'éternité qui le compose:

... le sentiment qui m'est
ici familial de vivre
quelque chose d'éternel,
mais aussi d'étonnamment
fugace.⁶⁶

Nous retrouvons là, à travers une démarche pourtant
différente, la même polarité qui existe entre la prose et
le vers. En effet, d'un côté, la prose accueille la part du
banal et du quotidien qui est le lot du locuteur et qui
correspondrait ici à l'aspect fugace, à cet «instant qui
tourne le coin de la rue», comme il est dit dans le passage
cité au début de cette étude. C'est cette part de mouvance
que j'ai déjà évoquée à propos de l'instant et qu'on
retrouve formulée positivement dans La Poésie ce matin:

A TOUTE HEURE

J'aime les coins de rue
lignes de séparations
bazars d'accidents

⁶⁵ MF, p. 75.

⁶⁶ Ibid., p. 7.

passages à vide
demeures des départs
et désirs oh désirs d'ailes
magie ma gifle au ciel⁶⁷

D'un autre côté, l'instant est ce qui permet de figer le temps, d'empêcher qu'il avale totalement. Toute l'esthétique de L'En dessous l'admirable repose sur cet effet d'égarement à la fois consenti et subi de la part du locuteur, selon une interpénétration du faste et du néfaste, condition *sine qua non* de la poursuite de l'admirable. De même, la segmentation du vers traduit une impossibilité de se raccrocher à la mémoire, ce qui risque de faire éclater la force élocutoire du je lui-même. La fragmentation du vers, malgré une certaine cohésion du point de vue de l'axe temporel qui s'inscrit à l'occasion dans une forme minimale de narrativité (il y a quelque chose qui s'est passé et dont le vers rend compte, parallèlement à la prose) témoigne dans l'ensemble d'une impuissance à fixer un langage «plein». La typographie même du texte montre bien à quel point est précaire l'accord entre l'être et les choses. Outre le fait que tous les repères finissent par se valoir, une telle aventure comporte un risque dans la mesure où le locuteur met en jeu sa propre identité; en revanche, l'égarement est la rançon

⁶⁷ PM, p. 110.

d'une écriture qui va à l'encontre des «mises en demeure».⁶⁸

Dans la première partie du recueil L'En dessous l'admirable, on trouve inscrite dans le texte cette équivoque de l'instant. En voici un passage significatif:

un peu de jour suivra suivi de nombreux jours
et toujours (à: jamais) condamné suis-je
(est-ce moi ce mal-être) à errer chien mordu⁶⁹

A peine ce passage indique-t-il un rapport au temps qu'il le nie aussitôt et qu'il lui oppose la fugacité. Il s'ensuit une difficulté à fixer la trame du temps: «un peu de jour» équivaut à la venue du matin et de l'aube, image extrêmement dynamique et riche de promesses; mais cette image est aussitôt refoulée par la succession «de nombreux jours» qui vient oblitérer la possibilité de se fixer et d'habiter le matin. C'est l'éphémère qui l'emporte sur la pérennité. De la même façon, «toujours», qui devrait avoir comme équivalent «à jamais» subit une sorte de subversion qui lui donne la valeur de «jamais» par l'adjonction des deux points qui tronçonnent l'expression consacrée («à: jamais»). Mais somme toute, le succès (même mitigé) de

⁶⁸ Chemin faisant, p. 14.

⁶⁹ EDA, p. 208.

l'entreprise se mesure au fait que le locuteur a pu atteindre, ou du moins toucher de près l'admirable, compris comme *«la saveur de chaque instant (petite éternité), contre l'en dessous, l'horreur du temps qui nous tue.»*⁷⁰

Le caractère paradoxal de la définition donnée à l'instant est partie intégrante de l'éphémère, non seulement du simple point de vue temporel mais parce qu'il est malaisé d'en user dans un sens qui soit clair et transparent. Aussi, les recueils comme L'En dessous l'admirable, Moments fragiles ou Il n'y a plus de chemin se caractérisent-ils par le fait qu'ils sont des textes de passage, ce dernier terme étant entendu non pas dans sa connotation initiatique (même si cette acception peut être envisagée) mais dans le sens de celui qui passe, qu'il faut mettre en étroite relation avec le chemin qui sert de leitmotiv à toute l'oeuvre de Brault comme espace, comme temporalité et comme écriture. On pourrait dire de l'écriture de Brault ce que Montaigne disait de son activité d'essayiste:

Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage: non un passage d'âge en autre, ou, comme dit le peuple, de

⁷⁰ Ibid., p. 220.

sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute.⁷¹

Il suffit de s'arrêter aux termes par lesquels le locuteur de L'En dessous l'admirable décrit la découverte de l'admirable pour voir à quel point toute expérience s'inscrit dans l'ineffable et le passager:

*Mais au retour - par je ne sais quelle alchimie - j'ai vu, j'ai touché l'impensable et le plus simple. Je ne dirai pas son secret; le dirais-je qu'il ne subsisterait plus parmi nous.*⁷²

Ce double caractère de l'instant, précaire et éternel, polarise des couples antithétiques (la vie et la mort, l'oubli et la mémoire) qui à leur tour accueillent des valeurs contrastées et réversibles comme les facettes d'un jeu de domino.

Qu'est-ce alors qu'une écriture de l'instant si ce dernier s'avère impossible à fixer dans toute sa dimension? Je crois pour ma part que l'instant rejoint chez Brault le souci de l'Autre, une épreuve et une expérience de l'altérité, en ce sens où écrire l'instant c'est du même

⁷¹ Essais (édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel), tome III, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 25, coll. «Le livre de poche».

⁷² EDA, p. 231.

coup se condamner à un «après»; mais c'est aussi accepter d'être *altéré*, c'est-à-dire de devenir autre, même s'il faut pour cela devenir étranger à soi-même.⁷³ L'instant est par conséquent un choix toujours possible mais jamais actualisé; tout comme pour la mémoire et l'oubli, l'écriture de l'instant entraîne systématiquement un dédoublement du je. Par ailleurs, l'oubli partage avec l'instant cette attirance pour l'Autre. L'écriture de l'oubli (si on me permet cette formulation) rejoint l'un des grands axiomes de l'Inconscient envisagé comme un langage, comme le rappelle Jean Bellemin-Noël à propos des travaux de Lacan:

«L'Inconscient est structuré comme un langage», tel est l'un des axiomes célèbres proposé par Jacques Lacan - le second s'énonçant: «l'Inconscient est le discours de l'Autre», ce qui permet de penser que le sujet (*Je*) se constitue comme discours altéré.⁷⁴

Trois fois passera est sans doute le meilleur exemple d'une dynamique entre ce qui est (la femme «réelle», absente du discours par son sommeil) et ce qui peut advenir (la femme imaginaire à laquelle s'adresse le locuteur). Cette dernière représente l'Autre de manière absolue, mais c'est peut-être aussi l'Autre de la femme endormie, l'Autre de

⁷³ Cette question de l'altérité est traitée en profondeur dans le chapitre 4.

⁷⁴ Psychanalyse et littérature, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 28, coll. «Que sais-je?».

l'instant vécu, l'Autre de l'écriture. Devenir autre équivaut alors à faire l'expérience de l'irrévocable transition de l'être:

entre mémoire et futurition, l'écriture devient-elle
une autre écriture ou se mue-t-elle en l'autre de
l'écriture?⁷⁵

Si dans des recueils comme Mémoire et La Poésie ce matin subsistait une volonté de concilier le présent et le passé, de combler le vide entre une mémoire (tantôt bienveillante, tantôt cruelle), les recueils ultérieurs montrent une écriture plus dépouillée, plus reliée à un instant qui cette fois ne vaut que parce qu'il est condamné à disparaître. La seule consolation est d'en fixer brièvement les contours avant que le temps n'en vienne estomper toutes les traces. C'est que le simple, le banal, le quotidien sont toutes choses qu'on peut certes évoquer et circonscrire mais de manière toujours momentanée et imparfaite.

C'est donc leur caractère fugace qui donne aux impressions toute leur force. Si les moments sont qualifiés de fragiles dans le recueil inspiré de l'écriture du haïku

⁷⁵ TFP, p. 61.

(Moments fragiles), c'est qu'ils apparaissent comme détachés à la fois du passé et du futur, simple fumée d'une pensée qui déjà est retournée à l'oubli. A la limite, l'écriture atteint une forme d'équilibre au-dessus du monde, conférant au texte un aspect sensiblement pétrifié: ce n'est qu'à ce moment-là qu'on pourra parler d'extase chez Brault, terme extrêmement délicat à manier tant il échappe à toute tentative d'explication rationnelle. Mais cette pétrification n'est pas strictement tellurique, elle renvoie plutôt au plaisir passager d'avoir fixé un moment au cours duquel il a été possible de vivre une part minime et intime d'éternité. Ainsi lit-on dans Moments fragiles:

et vêtu de givre dur je demeure
debout dans une extase de pierre⁷⁶

Et dans Il n'y a plus de chemin:

Sous la pluie, c'était beau, toutes ces pierres
dressées comme des extases.⁷⁷

En fait, tout se passe chez Brault comme si on était parti d'une écriture qui se faisait contre l'aliénation (politique, sociale, mais aussi de soi et de sa langue) pour aboutir à une écriture qui affectionne

⁷⁶ MF, p. 94.

⁷⁷ IC, p. 46.

«l'étrangement». Toutes deux constituent en fin de compte les deux facettes d'une même réalité. Selon l'étymologie, aliéné veut dire «qui appartient à un autre»; quant à son double inséparable, l'altérité, anticipant sur le chapitre qui lui est consacré, je la définirais comme la tentative de s'appartenir mais en faisant l'expérience de l'Autre, jusque dans sa langue même comme en témoignent les nontraductions, l'intérêt pour les cultures asiatiques et la pratique du haïku. Ce qui va exactement à l'encontre de tout discours de l'identité dont on sait qu'il a été le fer de lance de l'idéologie des peuples colonisés comme des nationalismes conquérants.

Dans Trois fois passera, l'altérité se répercute à tous les niveaux du texte: celui de l'amour enfui (qui devient étranger), celui de l'écriture japonaise nontraduite⁷⁸ et celui de l'écriture amoureuse féminine. Au bout du compte, de la même manière que l'écriture de l'instant laisse prévoir un échec, l'altérité s'avère également une aventure impossible. Dans le passage qui suit, les deux formes d'impuissance sont mêlées à plaisir parce qu'elles

⁷⁸ En effet, on trouve, dispersées dans le texte, les strophes d'un poème unique dont la première séquence (à tout le moins) s'inspire directement de Komachi à qui l'essayiste rend hommage.

participent d'une même tentative et qu'elles cumulent une même conception de l'écriture toujours à faire et à défaire:

Cet instant d'après, je l'ai pris à un Japon enveloppé de typhons et de cerisiers en fleurs. A une espèce de carte postale que je me suis adressée. Et que sais-je de l'être-femme? Ce non-être féminin que je suis, je l'avoue dans les énigmes qui me viennent aux lèvres comme une salive amère. Non, ayant aimé, ayant écrit, je reste tout de même étranger à l'instant d'après, je ne peux que *traduire* par exemple la poésie désarmée d'une Li Ts'ing-tchao: «les confins de l'espace me sont plus proches que mon bien-aimé». ⁷⁹

Cette esthétique de l'altérité se traduit sur le plan du langage par l'échec pur et simple parce qu'il n'y a pas de réponse, rien de donné au départ, tout est toujours à reconstruire. D'ailleurs, le chemin emprunté par le locuteur n'indique pas la direction à prendre:

Le chemin par où je suis venu
je l'ai oublié le chemin lui non plus
ne sait où aller⁸⁰

Synthèse

Comme on a pu le constater au cours de ces pages, la mémoire, l'oubli et l'instant ne sont pas à proprement parler des *procédés* au sens où on l'entend ordinairement.

⁷⁹ TFP, p. 67.

⁸⁰ MF, p. 86.

Pour rester dans les limites de cette étude, je dirai que cette tripartition de divers points de vue temporels n'a pas la même visibilité, qu'elle ne se développe pas de manière aussi hiérarchique que les formules paradoxales par exemple, ou que les instances énonciatives qui sont abordées dans les chapitres ultérieurs. Mais d'un autre côté, ces termes ne peuvent être assimilés à ce qu'on a coutume d'appeler un «thème», lequel est susceptible de recevoir plusieurs acceptions selon qu'on se réfère à Richard, Poulet, Starobinski ou Durand. Certes, il est malaisé d'éviter complètement cette notion, même si elle n'est pas explicitement développée comme approche dans un travail; en effet un mot peut aisément devenir un motif qui lui-même appellera toute une configuration thématique. Mais je crois avoir évité cet écueil qui guette le critique: faire disparaître la spécificité du littéraire. C'est en tant que générateurs de texte que la mémoire, l'oubli et l'instant m'ont intéressé. La mémoire, l'oubli, l'instant forment en quelque sorte les ligaments de cette oeuvre, que ce soit individuellement ou mêlés les uns aux autres. La mémoire, par exemple, est à la source de nombreuses transformations textuelles qui tantôt privilégient la narrativité, tantôt la représentation; tandis que l'oubli apparaît bien plus comme une ruse en vue de suspendre pendant un moment la véritable

intention du destinateur pour ensuite dévoiler cet autre texte en filigrane. Enfin, l'instant pourra apparaître à travers des passages qui mettent en valeur l'intention pathétique; ailleurs, ils mettent en jeu l'orientation et la réception même du texte. Cela peut aller jusqu'au doute:

Qui parle soudain dans celle qui ne parle pas? D'où viennent toutes ces interrogations, et puis peut-être que ce temps jailli hors du temps n'a rien de l'instant par-fait, fait de part en part, peut-être que l'après, c'est lui, entouré d'une frange d'incertitude, qui tient la promesse de l'avant?⁸¹

Et de fait si mémoire, oubli et instant sont des termes sur lesquels il est difficile de théoriser, c'est qu'ils demeurent toujours à l'état de virtualités, de possibles de la production du texte. L'oeuvre de Brault dans cette optique m'apparaît comme une écriture migrante qui confond le devenir et le révolu, et pour laquelle savoir et saveur réconcilient sens et sensation⁸² dans «le sel d'un instant énorme». ⁸³

⁸¹ TFP, p. 61.

⁸² Le rapprochement entre savoir et saveur constitue le propos de «Sagesse de la poésie», dans La Poussière du chemin, en particulier p. 224 et suiv.

⁸³ M, p. 29.

CHAPITRE III

Les voix du lyrisme

*Alors je chantai quelques mots mailles d'eau dans les
quenouilles*

Gaston Miron

Présentation

Mon approche du lyrisme sera à la fois très large, dans la mesure où je ne retiendrai que les signes convenus du lyrisme, et très contextuelle si j'ose dire, puisque c'est d'abord la manifestation du lyrique dans l'oeuvre de Brault qui composera l'avant-plan de mes réflexions. La question est moins de savoir en quoi l'oeuvre de Brault est une oeuvre lyrique que de saisir en quoi elle est particulière, qu'elle conforte (ou «déconforte») notre connaissance somme toute assez vague du lyrisme. Bien sûr, on compte de nombreuses études qui tentent de faire le point sur la question du lyrisme selon des approches qui empruntent au générique ou à l'énonciation, ou encore en conjuguant les deux méthodes. Mais il me semble qu'on a beaucoup moins fait état de ce que le lyrisme signifiait en regard d'une oeuvre singulière. C'est le programme que je me suis fixé pour ce chapitre.

Le présent chapitre compte trois volets principaux. Dans le premier, partant du principe que le lyrisme d'une part met l'accent sur la présence d'un *je* et que, d'autre part, il exploite les possibilités de la musicalité du vers, j'analyserai les procédés par lesquels les premiers recueils

de Jacques Brault sont tributaires d'une conception traditionnelle de l'expression lyrique. S'ensuivra une analyse du type de vers pratiqué systématiquement dans Mémoire, à la fois proche du verset et distinct.

Dans la deuxième partie, ce sont davantage les moments de rupture avec la forme canonique du lyrisme qui retiendront mon attention. Par exemple, l'organisation prosodique, de même que le je, joueront des rôles différents de celui que lui attribuait une métrique proche du verset classique. De même, l'abandon d'une certaine ostentation dans le vers témoignera d'une nouvelle préoccupation: faire surgir une «parole» qui soit représentative de la langue et de la réalité socio-politique du territoire québécois. Aussi, je m'attacherai dans cette deuxième partie à expliquer en quoi le discours poétique tend à prendre ses distances face à un lyrisme trop serein ou triomphant.

Pour clore ce chapitre, je dégagerai une définition du chant en partant de ce qui apparaît comme son antipode, le silence, mais qui constitue véritablement chez Brault le chant le plus profond. On verra en effet que c'est à proprement parler l'envers du lyrisme - ce qui, je le précise d'emblée, n'exclut pas le lyrisme - que l'écriture

explore en décentrant le *je* et en valorisant le silence et le souffle au détriment du chant et de la parole.

Le chant

Penchons-nous d'abord sur une définition du lyrisme que propose Henri Suhamy. Ce dernier, dans son petit essai intitulé La Poétique, repère quelques caractéristiques qui reviennent le plus souvent sous la plume des chercheurs, voire des poètes qui ont tenté de cerner la «nature» du lyrisme. D'une part, il y a la connaissance intuitive du lecteur devant un texte dit lyrique:

Le lyrisme se définit parfois de manière vague et impressionniste: exaltation, frémissement, bonheur sensuel de l'expression, une véhémence qui resterait intérieure, une rhétorique de la sincérité.¹

Puis Suhamy propose de définir le lyrisme à partir de deux aspects fondamentaux:

- 1) la musicalité, ce qu'indique l'origine du mot, la lyre, instrument et emblème;
- 2) l'expression de sentiments personnels, sans oublier que grâce au *je est un autre* par lequel Rimbaud a défini la vocation du poète, les sentiments deviennent ceux de tout lecteur qui se les approprie, processus rendu irrésistible

¹ Henri Suhamy, La Poétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 91, coll. «Que sais-je?».

par la puissance magnétique et fraternelle du
texte.²

La définition du critique perpétue les lieux communs qui ont cours quand il est question du lyrisme. En revanche, elle a l'avantage d'énumérer de manière concise tous les paramètres par lesquels on tend à aborder le lyrisme: rhétorique de la sincérité, musicalité, expression de sentiments personnels. D'ailleurs, la majorité des critiques qui s'intéressent à des textes qu'on appelle «lyriques» ont comme présupposés (avoués ou non) ces critères d'analyse. Ainsi, Claude Bernard, dans son analyse du «Testament» de Villon, s'appuie sur les critères habituellement retenus par les dictionnaires et les encyclopédies. C'est ainsi que l'auteur, usant d'un côté d'expressions tirées de la narratologie, telles «je-narré», «je-écrivain», «je-existential-passé», fait par ailleurs précéder son propos d'une définition classique sommaire tirée directement des articles de dictionnaires:

La définition du lyrisme que donnent les dictionnaires fait intervenir trois éléments: la musique, le chant;

² Ibid.

un mouvement vif d'exaltation et d'enthousiasme; le discours d'un «je» sur lui-même enfin.³

Ces critiques, de même que les canons esthétiques dont ils s'inspirent, partagent une conception du lyrisme qui n'est pas différente de celle qui guidait les troubadours. En effet, depuis la poésie des troubadours, le lyrisme s'est constitué en courant, pas toujours bien défini et qui, par surcroît, a fluctué sous l'influence des diverses écoles ou pratiques qui se sont succédé pendant neuf siècles: la Pléiade, le Classicisme, le Baroque, le Romantisme, le Surréalisme, etc.

C'est toutefois sur ces bases un peu fragiles mais reconnues depuis plusieurs siècles que s'appuiera la première partie de cette étude et ce, pour deux grandes raisons. D'abord, les trois critères d'analyse, qu'ils soient exprimés selon les termes de Suhamy ou de Bernard, seront considérés comme des points de repère, quitte à en affiner les concepts quand viendra le temps de cerner d'un peu plus près les manifestations spécifiques du lyrisme. En second lieu, aborder le lyrisme de Brault par ses signes les plus conventionnels, servira en quelque sorte de norme, de

³ Claude Bernard, «Le récit, l'existence et le chant: la conquête du lyrisme dans le *Testament de Villon*», *Dalhousie French studies*, vol. 3, octobre 1981, p. 3.

telle manière qu'il sera plus facile de distinguer dans les recueils ultérieurs les divers modes d'expressions du lyrisme ainsi que les modifications qui sont survenues dans le maniement du langage au cours des publications. Enfin, ce choix se justifie par le fait que Brault lui-même a été fasciné par un lyrisme qui doit autant à la poésie de la *fine amor* qu'au lyrisme d'un Villon ou d'un Rutebeuf. On retrouve en effet - et ceci est particulièrement frappant dans le premier recueil - de nombreux procédés propres à une expression lyrique fréquemment utilisée par les poètes médiévaux, que ce soit par l'apostrophe et l'exclamation, le recours à une syntaxe archaïque, un vocabulaire inspiré de certaines ballades amoureuses ou encore par une tournure et un rythme qui font inmanquablement songer à la poésie médiévale. D'ailleurs, Brault lui-même, tout au cours de sa formation universitaire, s'est amplement nourri de culture et de philosophie médiévale; dans son dernier recueil d'essais, La Poussière du chemin, deux textes sont consacrés à la poésie touchant de près ou de loin l'écriture médiévale: «Sur la langue des poètes» dans lequel il établit un parallèle entre Villon forgeant son propre langage pour ainsi réinventer la langue au Moyen Age, et Miron, se réappropriant la spécificité de la langue québécoise pour la fondre en une parole poétique originale. Le texte qui suit,

«Le secret des troubadours» prend également pour objet de réflexion l'amour et le langage.

Commençons par le premier aspect: la musicalité. Certes, il est délicat de parler de musicalité à une époque où la tradition orale a à peu près disparu en poésie. En effet, depuis maintenant quelque quarante ans, la poésie moderne, qui utilise presque systématiquement le vers libre, a substitué anaphores et parallélismes à la rime en fin de vers. Aussi, ce sont les effets rythmiques qui retiendront principalement mon attention. Le lyrisme du premier recueil, Mémoire, repose en grande partie sur des procédés oratoires qui produisent un effet déclamatoire. En effet, le lyrisme, dans ses manifestations les plus tangibles, ou devrais-je dire les plus audibles, se caractérise par une élévation de la voix qui est due, entre autres, à l'apostrophe et à l'exclamation.⁴ Le premier recueil de Brault use d'un vers qui se rapproche du verset⁵, cette forme privilégiée de l'expression lyrique qui a pris son essor lorsque la poésie

⁴ Cf. Bernard Dupriez, Gradus. Les procédés littéraires, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 206, coll. «10/18». (article «exclamation»)

⁵ La poésie de Mémoire use en effet d'un vers qui se rapproche du verset, forme à laquelle Claudel a donné ses lettres de noblesse au début du siècle. Plus près de nous, Alain Grandbois, dont on ne peut nier l'influence auprès de la génération de Brault, a amplement puisé dans les formules répétitives et les interjections pour donner à sa parole poétique des accents uniques dans la poésie québécoise.

s'est dégagée totalement des contraintes de la rime et du vers compté. Des poèmes comme «Suite fraternelle» ou «Mémoire», dont le vers déborde largement la ligne, partagent avec le verset la répétition de cellules rythmiques qui reposent davantage sur la périodicité que sur le compte des syllabes. On parlera dans ce cas de rythme cadencé parce qu'il est difficile de déceler un rythme régulier dans le verset.

Comme dans le verset claudélien, on trouve chez Brault «une idée isolée par du blanc.»⁶ Par ailleurs, on trouve maintes répétitions et parallélismes que Claudel a appelés quant à lui *motifs*, et qu'il définissait comme «cette espèce de *patron* dynamique ou de *centrale* qui impose sa forme et son impulsion à tout un poème».⁷

Mais surtout, le lyrisme de Mémoire repose en grande partie sur des procédés oratoires. Pour donner une idée plus concrète de cet aspect du vers qu'on rencontre majoritairement dans Mémoire et occasionnellement dans La Poésie ce matin, je me pencherai sur l'un des poèmes les

⁶ Claudel, Oeuvres en prose, (préface par Gaëtan Picon; édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine), Paris, Editions Gallimard, 1965, p. 3, coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

⁷ Ibid., p. 14. Les italiques sont de l'auteur.

plus représentatifs de la veine lyrique chez Brault: «Suite fraternelle».

Revenons au concept de motif dont parle Claudel. «Suite fraternelle» à cet égard présente un noyau central qui est le fruit de propositions telles «je me souviens» et «Gilles» qui serviront de modèle pour la suite de l'organisation rythmique du poème. Certes, ces «patrons» grammaticaux et rythmiques ne seront pas systématiquement utilisés sur toute la trame du texte. Il s'ensuit des modifications qui viennent marquer la progression du texte: de la séquence initiale qui expose un souvenir du locuteur (la mort de son frère alors qu'il avait dix ans) on arrive à la clausule avec un Gilles transfiguré: Gilles n'est plus la figure de l'échec mais celle au contraire d'une renaissance. De fait, simplement du point de vue des anaphores qui contribuent à créer le rythme, on peut constater que tout le poème est scandé à partir de deux grands motifs: «Gilles» et «Nous». C'est entre ces deux instances, médiatisées par le *je*, que va se construire le texte qui s'enrichit de comparaisons: négatives au départ, laudatives à la fin. Ces deux formes de contraste sont exploitées tant sur le plan temporel (le souvenir de la mort de Gilles comparé à la mort présente du peuple) que spatial; dans ce dernier cas, une géographie

Voici qu'un peuple apprend à se mettre debout
 Debout et tourné vers la magie du pôle debout entre
 trois océans
 Debout face aux chacals de l'histoire face aux pygmées
 de la peur
 Un peuple aux genoux cagneux aux mains noueuses tant
 il a rampé dans la honte
 Un peuple ivre de vents et de femmes s'essaie à sa
 nouveauté⁸

L'usage d'un présentatif comme «voici» annonce une transformation majeure dans le texte. Le peuple, confondu avec le pays couvert de glace, se dégagera peu à peu de l'emprise du froid et de la soumission à la mesure de la progression du texte qui transfigure le frère mort en un Rédempteur. Le passage cité développe l'image de départ (l'affirmation du peuple) en lui faisant subir par la suite

8 M, p. 55.

des variations qui vont opérer le passage de la posture couchée à la station debout. Tout cet extrait tire profit d'une image kinesthésique (la nouvelle posture du peuple) supportée syntaxiquement par la répétition des adverbes et des locutions prépositives «debout», «tourné vers», «face à»; ces dernières viennent mettre en valeur les nouvelles références spatiales, (par rapport au pôle, aux océans) qui s'opposent à la position horizontale du peuple opprimé. En outre, cette nouvelle posture entraîne également une nouvelle attitude, idéologique cette fois, puisqu'elle témoigne d'une révolte contre l'Histoire («face aux chacals», «face aux pygmées de la peur»). Voilà pour le pôle positif du poème. On retrouve le même type de construction pour le pôle négatif, à cette différence que la strophe est cette fois énumérative. Ceci est particulièrement frappant pour le *nous* dans la première moitié du poème:

Nous
 les bâtards sans nom
 les déracinés d'aucune terre
 les boutonneux sans âge
 les clochards nantis
 les demi-révoltés confortables
 les tapettes de la grande tuerie
 les entretenus de la Saint-Jean-Baptiste⁹

⁹ Ibid., p. 49.

La construction anaphorique, de même que l'accroissement du nombre de syllabes contribuent à créer une amplification des valorisations négatives du *nous*. Aussi le lyrisme de ce recueil tient-il moins à la présence itérative du *je* en début de vers qu'à la combinaison des figures comme les anaphores et les reprises.¹⁰ L'organisation rythmique et syntaxique a des répercussions sur la place du *je*. Ce dernier apparaît alors partagé sinon déchiré entre la réalité de la mort et la rédemption possible. Ce n'est donc pas la présence du *je* dans le texte qui désigne ce texte comme lyrique mais plutôt la réfraction de ce *je* à travers les destinataires: Gilles, le *nous*, le pays, etc.

Dans l'ensemble, on remarquera que les structures anaphoriques et répétitives sont amorcées soit par le nom propre (Gilles), soit par un embrayeur (*nous*), soit enfin par des noms collectifs (pays, peuple). Seule l'instance du *je* (ou du «moi») n'apparaît pas comme fondatrice du rythme, sans doute parce qu'en fin de compte, elle est construite à partir des séries anaphoriques ou encore du fait qu'elle témoigne d'une impuissance à se trouver un Nom, paradigme de

¹⁰ Les reprises sont définies par Dupriez comme la «répétition non du lexème mais de son environnement grammatical». (*Op. cit.*, p. 398.)

tout le poème. D'un autre côté, le je n'apparaît jamais comme (pronom) objet dans le poème, il est toujours sujet du prédicat.

Ce qui précède s'explique par le fait que le rythme chez Brault est lié à une «maladresse à vivre» et à une rhétorique de la modestie et de la sincérité qui traverse toute l'oeuvre. La poésie de Brault se méfie au fond d'un lyrisme trop éclatant et privilégie une forme rythmique qui, tout en permettant l'émergence du pathétique, marque des ratés dans la montée du chant. D'où ces reprises constantes qui se substituent à une expression qui tendrait par trop à s'élever au-dessus de la voix plus intime du poète. Le lyrisme de Brault n'atteint qu'à de rares moments l'extase ou la grâce ou même ne serait-ce que le caractère un peu enivrant de la parole poétique qui s'élève à la manière d'un chant sacré. Au contraire, même dans un recueil comme Mémoire où le lyrisme est le plus marqué, il y subsiste toujours un doute, une méfiance qui en freine constamment l'élan.

Dans la section «Quotidiennes» par exemple, la nature du vers et du propos contraste avec les poèmes-fleuves comme «Suite fraternelle» ou «Mémoire». Par conséquent, les poèmes de cette section exploitent moins systématiquement l'envolée

lyrique sans que toutefois on puisse parler de rupture. Je compléterai cette partie consacrée à une forme de lyrisme plus traditionnel en analysant un poème plus réduit («Rue Saint-Denis») mais qui cumule également des procédés qui s'inspirent encore de ceux qu'utilisaient les Romantiques. Ce poème, qui fait partie de la section intitulée «Quotidiennes», n'appartient toutefois déjà plus à la veine lyrique des poèmes-fleuves dont j'ai traité jusqu'à maintenant. L'intérêt de «Rue Saint-Denis» réside en effet dans l'intégration de diverses stratégies langagières propres à nous faire «voir» le va-et-vient entre un *je* et le décor extérieur qui sert de miroir à une subjectivité. Si on situe cette forme d'expression par rapport aux longs poèmes lyriques de Mémoire, on y décèle une distance qui réside surtout dans le point de vue de la subjectivité.

«Rue Saint-Denis», comme c'est souvent le cas pour plusieurs poèmes de cette section, campe un *je* dans un décor urbain: la rue, les cloches qui sonnent, le petit matin, les vitrines des magasins. Mais comme le veut une certaine tradition de la poésie lyrique, le décor mis en oeuvre par le poème n'existe pas pour lui-même mais comme une extension du *je* et du regard que ce dernier pose sur sa propre condition. Ainsi les cloches qui sonnent inlassablement sont

prétexte à faire ressurgir le passé, celui de l'adolescence et de l'enfance, ce qui amène le locuteur à jeter un regard rétrospectif sur sa vie:

Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose
où je traîne la nouvelle année la trentième de
mon âge¹¹

Le tintement des cloches, comme dans la mémoire involontaire chez Proust, déclenche diverses associations qui sont autant de rappels de la condition du *je*. Par exemple, au caractère anecdotique de la volée de cloches viennent se superposer des connotations négatives qui découlent de leur association avec le glas de la mort. La mort est envisagée d'abord avec crainte puis avec une certaine sérénité; de même, les cloches se transforment en échos de l'enfance perçue alors comme «la rumeur d'un autre monde».¹² L'image de la cloche fêlée s'impose tout naturellement dans le poème pour créer l'analogie avec les voix du passé:

Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose
Leurs voix fêlées redisent mes heures sordides¹³

¹¹ M, p. 33.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

L'association entre le tintement des cloches et les voix du passé entraîne le jeu polysémique autour de la «fêlure»: celle des cloches et celle de l'âme. Mais reconnaître sa douleur, percevoir dans la volée de cloches sa propre condition d'homme, c'est déjà apprivoiser la mort. Aussi, dans les vers qui suivent, le lecteur, déjoué par la mise en place d'analogies entre les cloches et le glas funèbre, est porté à attendre (et à entendre) «douleur» alors qu'on lui présente «douceur»:

Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose
Et leur fêlure ouvre en moi une ancienne et neuve
[douceur]¹⁴

Ce réseau d'associations sert à construire le *je* du poème en passant par la médiation d'un décor familial qui renvoie le locuteur à lui-même et à son passé. C'est une technique éprouvée à maintes reprises dans la poésie des Romantiques: elle consistait à projeter sur la Nature les sentiments du poète. Certains critiques considèrent d'ailleurs le miroir comme l'emblème de ce genre de poésie axée sur la

¹⁴ Ibid., p. 34.

représentation du sujet¹⁵; ceci vaut également pour ce poème dans lequel le locuteur, passant devant les façades des boutiques peut y apercevoir son propre reflet:

Et dans chaque vitrine le chromo de ma peine¹⁶

Un simple motif, donc, la volée de cloches, lié à la marche du locuteur vers le bout de la rue où l'attend la mort, suffit à déclencher une suite de transformations qui ne sont pas tant réglées par un *je* maître de sa parole, que par un *je* qui au contraire, s'abandonne et ainsi se construit par une série d'échanges entre les cloches, le passé et la mort à venir. «Rue Saint-Denis» constitue un bon exemple d'une forme de lyrisme plus détournée, qui exploite et explore l'extérieur, le réel (ou ce qui en tient lieu dans le poème) pour tirer profit des éléments propres à exprimer le *je*. Si on replace maintenant ces analyses dans le cadre d'études théoriques sur le *je* lyrique, on admettra avec K. Hamburger que dans la poésie

¹⁵ Je pense entre autres à Paul de Man, écrivant à propos de Yeats: «The mimetic poetry has for its emblem the mirror (...) This is a poetry depending on an outside world, regardless of whether this world is seen in neat, objective contours or as shapeless flux.» dans un article intitulé «Lyric as modernity», dans Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 170, coll. «Theory and history of literature».

¹⁶ M, p. 34.

lyrique, le pôle objet n'est pas uniquement recherché pour lui-même mais est le plus souvent l'expression du sujet d'énonciation, même lorsque ce dernier n'apparaît pas clairement dans le poème. Aussi, plutôt que de parler de complexe-objet (caractéristique des écrits non lyriques), Hamburger parlera de «complexe de sens» (*Sinnzusammenhang*)¹⁷ pour désigner ce phénomène qui fait que le pôle-objet sert en tout état de cause à attribuer une existence au *je* lyrique:

Cela veut dire que les énonciations ont quitté le pôle-objet pour pénétrer dans la sphère du pôle-sujet. C'est bien ce processus qui engendre l'oeuvre d'art lyrique. Il en résulte que les énonciations se structurent les unes par rapport aux autres, gouvernées par le sens que le *Je* lyrique cherche à exprimer à travers elles.¹⁸

Aussi, dans l'esprit de Hamburger et des théoriciens allemands qui ont étudié la question, le sujet d'énonciation lyrique peut tout aussi bien apparaître par l'énumération d'objets sans qu'intervienne la notion de personne puisque ces objets n'ont pas de valeur en eux-mêmes mais se tournent du côté du pôle-sujet, de telle manière que les objets, les évocations de paysage, etc.,

¹⁷ Logique des genres littéraires, p. 220.

¹⁸ Ibid.

sont l'expression du sujet d'énonciation. Du reste, comme on le verra lorsque seront abordées les autres formes de lyrisme pratiquées par Brault, cette construction du *je* à partir d'un décor extérieur se retrouvera davantage dans des oeuvres plus récentes, sous une forme un peu plus particulière, notamment dans la pratique du haïku.

Du chant à la parole

Si étendu que puisse être le vers, il reste que la prosodie chez Brault demeure à cet égard somme toute assez modeste si on la compare avec la poésie de Saint-John Perse ou de Claudel. Même dans les cas où le vers de Mémoire se rapproche du verset par son amplitude, les formes répétitives de même que l'insertion de blancs entre les segments de vers contribuent, contrairement à l'effet attendu, à en faire apparaître les limites. De fait, bien que l'ensemble favorise l'émergence du pathétique, la voix semble toujours près de se briser comme si cette poésie refusait de s'abandonner totalement à l'enthousiasme et à la sérénité dont font preuve ses prédécesseurs.

Cette réserve ne doit pas être imputée à une quelconque timidité; il faut y voir l'expression d'une méfiance envers une trop grande éloquence. Si cette poésie chante en effet

moins haut et moins fort, c'est qu'elle a déjà pris ses distances par rapport au lyrisme. Aussi, malgré plusieurs caractéristiques des grands poèmes de Mémoire dans lesquels les formes lyriques dominant, on décèle dans la poésie de Brault une forme de distanciation entre le pathétique et son mode d'énonciation; autrement dit, le je n'est plus la seule instance par laquelle se traduira l'expression lyrique.

Car en même temps que se dessine un mouvement lyrique, on découvre, inextricablement lié à ce mouvement, une remise en question de cette forme traditionnelle du lyrisme qui s'accentue progressivement tout au cours de Mémoire pour reparaître avec des enjeux sensiblement différents dans La Poésie ce matin. Par exemple, nombreux sont les passages où le texte multiplie les étiquettes péjoratives. Ce qui intéressera dans ces dénominations, ce n'est pas tant les termes génériques que la manière dont ces derniers connotent le texte dans son entier. Le discours poétique est donc nommé, mais nommer équivaut ici à juger. La parole poétique est alors qualifiée de rengaine¹⁹, de chanson²⁰, de chansonnette²¹, de litanie²² ou de ritournelle²³. Comme en

¹⁹ M, p. 24.

²⁰ Ibid., p. 32.

²¹ Ibid., p. 71.

témoignent les termes employés, l'attitude du locuteur envers son discours est on ne peut plus ambiguë. La plupart des termes cités ci-haut dénotent le ressassement, comme si le locuteur signifiait par là que son discours tourne tout simplement à vide.

Cette attitude du locuteur va aller en s'accroissant dans la dernière section de Mémoire, intitulée «Louange». A ce propos je me hâte de faire cette précision: ce n'est sans doute pas un hasard si dans la seconde version du premier recueil, une section s'est ajoutée dans laquelle alternent la prose et le vers. C'est un fait qu'au cours des années, la prose prend de plus en plus de place au sein des recueils, exception faite pour Moments fragiles, publié en 1984. Fait remarquable pour notre propos, l'envahissement progressif de la prose va de pair avec une réduction sensible du nombre de poèmes en vers. De sorte qu'on en arrive à la constatation suivante: ce que le vers perd en ampleur est compensé par l'accroissement des textes en prose.²⁴ Mais il faudra garder à l'esprit que la prose comme

²² Ibid., p. 70.

²³ Ibid., p. 74.

²⁴ La question de la présence de la prose et du vers au sein d'un même recueil sera abordée dans le dernier chapitre.

le vers participent tous deux, à des degrés différents à ce que, faute de mieux, j'appelle le lyrisme minimal de Brault. C'est dans cette dernière partie que va s'accentuer le doute qu'éprouve le locuteur par rapport non plus seulement à la poésie mais à celle de la communauté à laquelle il appartient. De fait, «Louange» annonce déjà La Poésie ce matin, qui s'inscrit dans un courant de reconquête d'une parole représentative du territoire québécois. Ce titre, «Louange», pourrait laisser croire à un lyrisme encore plus enflé; cette section est au contraire l'occasion pour le locuteur de se resituer par rapport au discours poétique et d'écarter une forme de poésie qui chanterait faux²⁵.

Cette méfiance à l'égard de l'envolée lyrique fait en sorte que l'énonciateur tend à ramener constamment la parole poétique au niveau du quotidien, à explorer une forme de discours qui s'apparente à la «simplicité» dont on ne sait, du moins dans les premiers recueils, si elle est une forme d'esthétique ou un pis-aller d'une poésie qui se meurt par manque de parole. «Louange» s'ouvre en effet sur un constat d'impuissance:

²⁵ «... je renonce à chanter faux...». (M, p. 81.)

Ici je prends ccngé des vocables en pollen autour de
ma tête je me suis trompé croyant la poésie capable
de la plus morne prose²⁶

Gilles Marcotte note à propos des vers cités plus haut:

L'ample parole des deux premiers recueils de Jacques
Brault, par son mouvement même, porte comme
naturellement vers la confiance, mais elle est sans
cesse inquiétée par la possibilité d'un déni, qu'elle
entretient d'ailleurs elle-même à petit feu.²⁷

Mais pour éviter toute confusion, il faut établir une
distinction entre prose et poésie non versifiée. Je me
limiterai toutefois à quelques généralités puisqu'un
chapitre est consacré à cette question. D'abord, il faudra
entendre par prose la prose littéraire, puisqu'il ne
saurait être question ici d'englober le «comment l'on
parle» de M. Jourdain. Il ne s'agit donc pas de perpétuer
l'opposition entre le «naturel» et «l'artifice», puisque
prose et poésie non versifiée sont à saisir comme pratiques
exclusivement littéraires. Par conséquent, il faut voir la
prose et le vers comme des formes existant à l'intérieur de
la poésie comme genre. Ainsi, on pourra considérer le poème
en prose, tel que défini par Baudelaire dans le texte
liminaire du Spleen de Paris, comme de la poésie empruntant

²⁶ Ibid.

²⁷ «Poésie de novembre», p. 241.

une forme moins contraignante que le vers. Ceci établi, la poésie que pratique Brault comporte soit des vers, entendus comme un passage à la ligne, soit de la prose où ce passage à la ligne est à l'occasion remplacé par les blancs. Voici une page tirée de «Louange» qui fera mieux voir la différence de visibilité entre les deux:

Aujourd'hui dans la pauvreté de la prose je
persiste pourtant à faire ma louange derrière la porte
fermée à dire ma douleur Madeleine ma croyance ma
fureur et toute la beauté du monde au secret masqué de
l'étreinte

je te louange et je te glorifie jusqu'aux parois du
monde
sans vergogne je dis ma douleur Madeleine
viennne la mort l'amitié de la terre c'est d'amour
que je murmure
ma femme litannique ah criante et sommeilleuse
plus près encore plus près mon corps mourant
très rare mon heureuse l'instant sur sa tige croule²⁸

Du point de vue rythmique, ces deux textes présentent une facture très similaire. Pourtant, la seconde partie m'apparaît légèrement plus affectée, plus soucieuse de ses effets oratoires que la première. Aussi, aller vers la

²⁸ M, p. 87.

prose, dans les deux premiers recueils²⁹, c'est tempérer l'élan lyrique.

A travers le lyrisme, la poésie de Brault tendrait donc vers une forme plus prosaïque du discours poétique, sans perdre pour autant le recours à la voix, comprise comme manifestation de la subjectivité dans l'écriture; ce qui la rapprocherait peut-être plus de l'oralité. Pour éviter tout malentendu, je précise que j'emploie le terme «oralité» de manière toute relative et non pas comme absolu. Ce serait une absurdité que d'essayer de retracer ce qui tient de l'oral dans un discours confiné à l'écrit. Aussi, parler d'oralité dans la poésie de Brault, c'est mesurer la distance entre une poésie qui a recours à l'ornement et une poésie qui cherche à tout prix à les éviter. Mais cette dernière n'est pas pour autant une forme d'oralité: elle se définit négativement par rapport à l'éloquence dont j'ai parlé plus haut. Comme l'écrit Henri Meschonnic: «Au temps de la Pléiade, l'alexandrin est jugé prosaïque».³⁰ C'est de

²⁹ Je dis bien dans les deux premiers recueils. Dans les recueils où les textes en prose égalent ou dépassent en nombre ceux en vers (à partir de L'En dessous l'admirable), on assiste à l'inverse: c'est le vers qui appartient au mode mineur.

³⁰ Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Editions Verdier, 1982, p. 397.

l'illusion de l'oral qu'il est question en réalité, et non pas de l'oralité elle-même. De fait, il se produit une rupture nette après les deux premiers recueils, rupture décelable à un premier niveau par l'organisation des recueils et par la coexistence de ce qu'on pourrait désigner comme deux discours à la fois parallèles et convergents. En effet, à partir de L'En dessous l'admirable, on assiste à l'émergence d'une double trame, l'une en prose et l'autre sous forme versifiée. On peut à cet égard voir dans l'entreprise de «Louange» une première tentative de dissocier (pour mieux les réunir ensuite dans les recueils subséquents) prose et poésie. Mais le projet est encore embryonnaire. La dernière section de Mémoire se contente pour le moment de superposer dans de nombreux cas deux séquences qui, à certains moments, apparaissent dichotomiques. La première séquence s'avère plus prosaïque - les phrases sont écrites l'une à la suite de l'autre - alors que la seconde séquence relève d'un travail sur la forme versifiée. Comme le suggère la citation de Gilles Marcotte, cette séparation entre prose et poésie témoigne d'un malaise nouveau ou du moins plus profondément perceptible dans la poésie de Brault: le lyrisme pratiqué dans Mémoire devient l'objet d'un doute qui repose avant tout sur une conception de la poésie jamais démentie dans l'oeuvre de Brault et ce,

malgré les changements sociaux qui viendront modifier le discours poétique québécois.

La méfiance envers un lyrisme pompeux tient entre autres au caractère urbain de cette poésie. Certes ce lyrisme ne se mesure pas à la «fréquentation des villes énormes», comme l'écrivait Baudelaire³¹, mais il montre sa préférence pour les «bazars d'accidents» et les «lignes de séparations»³². Du reste, cette poésie recueille des impressions qui lui viennent non pas de la vie trépidante de la métropole, mais du petit monde plus discret mais tout aussi fécond de la vie des quartiers populaires. Il n'a pas non plus les dimensions du lyrisme cosmique de Grandbois qui se plaît à l'ombre des «voûtes solennelles»³³, mais ajuste son pas à la faune qui déambule rue Sainte-Catherine et Saint-Denis. Il n'est donc pas étonnant que le vers soit segmenté au profit d'effets plus aptes à traduire le rythme de la ville. C'est sans doute dans cette perspective qu'on doit comprendre l'emprunt de l'intitulé du second recueil (La Poésie ce matin) au poème «Zone» d'Apollinaire:

³¹ Oeuvres complètes, tome 1 (texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois), Paris, Editions Gallimard, 1975, p. 276, coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

³² PM, p. 110. Pour les deux occurrences.

³³ Les Iles de la nuit, p. 19.

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui
chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les
journaux³⁴

Déjà ce vers célèbre trouvait un écho dans le premier
recueil, plus précisément dans «Visitation» qui ouvre la
version définitive de Mémoire:

Je pousse ma louange vers vous mes amis ma silencieuse
espérance
La poésie ce matin n'est que peu de choses et sans
importance mais elles parlent³⁵

Mais cette parole qui échappe à l'éloquence d'un lyrisme
canonique, ou qui ne se reconnaît plus dans un lyrisme
devenu obsolète et impuissant à dire la réalité du locuteur
et de son pays, porte fréquemment les marques d'une parole
avortée ou balbutiante. D'où certaines confessions du
locuteur qui avoue trébucher sur les mots:

Et je bégaye au vent d'hiver ma petite vieille
des quatre saisons³⁶

Ou encore de manière plus subtile, c'est le rythme lui-même
qui devient bègue:

³⁴ Guillaume Apollinaire, Oeuvres poétiques, (préface d'André Billy; édition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin), Paris, Editions Gallimard, 1965, p. 39, coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

³⁵ M, p. 16.

³⁶ Ibid., p. 42.

Pour conclure sur la sollicitation du «prosaïque», je dirai que l'aventure poétique de Brault pourrait être comprise, à la lumière de cette réflexion, comme une tentative de se débarrasser du carcan de l'éloquence poétique. En effet, puisque cette dernière est sentie comme faisant écran entre le langage et la réalité, la poésie cherchera à habiter le prosaïque. Du même coup, la prose sera récupérée par la poésie en étant détournée de son usage idéologique.

Jusqu'à maintenant, j'ai traité le lyrisme comme l'expression d'un *je* par le biais de la lyre, c'est-à-dire du chant comme produit d'un rythme propre à rendre l'élévation de la voix caractéristique du lyrisme. J'ai aussi fait remarquer à quel point le lyrisme de Brault, envisagé selon ces paramètres, s'écrivait le plus souvent en dépit d'un aveu d'impuissance; en d'autres termes, le lyrisme de Mémoire ne répond pas exactement aux canons esthétiques de l'ode claudélienne mais partage certains traits avec l'élégie, à la fois plus modeste dans son souffle et plus soucieuse des bouleversements du monde que

³⁷ Ibid., p. 16.

le chant qui s'élève au-dessus du vulgaire. C'est dire que le lyrisme de Jacques Brault surgit non pas à cause d'un trop plein du langage, mais plutôt en raison d'un manque du langage.

La parole

Avant d'aborder la parole dans le contexte littéraire québécois des années cinquante, et pour éviter de malheureux contresens, j'emprunterai la définition de «parole» à la linguistique. Il faut d'une part tenir compte de Saussure qui définissait la parole comme un acte individuel, créateur et libre par rapport à la langue, qui est quant à elle «sociale dans son essence et indépendante de l'individu»³⁸. Dans le cadre de mon propos, je laisserai de côté la réalisation phonique et individuelle du langage, comme l'entend Saussure, pour ne retenir que la singularité d'un discours assumé par un énonciateur.

Ceci précisé, passons maintenant aux manifestations de la parole dans le contexte de la production poétique québécoise. On peut alors élargir ce propos à un courant de la poésie québécoise dont Grandbois, Giguère et Miron

³⁸ Cité par Jean Dubois et al., Dictionnaire de linguistique, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 358.

représentent les principaux jalons. Mais si on rencontre cette forme d'expression dans maintes parties des recueils de Brault, la perspective quant à elle, change radicalement; en outre, ce n'est plus tant l'homogénéité du chant qui domine dans l'oeuvre subséquente mais au contraire la fragmentation. La dernière section de Mémoire («Louange») marquait une rupture au niveau sémantique en exprimant un refus de «chanter faux dans un monde qui n'en a que pour les fossoyeurs de l'indicible»³⁹; La Poésie ce matin marque un pas de plus en accentuant la distance entre l'expression lyrique et la mise en question du je et de son chant: dès lors, c'est la forme elle-même qui est touchée. Dans les lignes qui vont suivre, j'examinerai en quoi La Poésie ce matin opère ce passage d'une écriture encore tributaire des canons esthétiques d'un lyrisme conventionnel à une pratique tout autant déterminante pour la position du je que pour les enjeux de l'écriture.

Le premier fait notable à propos de ce deuxième recueil, c'est que les poèmes sont de dimensions considérablement réduites si l'on compare avec Mémoire. Alors que ce dernier recueil compte pas moins de trois poèmes-fleuves plus un bon nombre de poèmes à la métrique

³⁹ M, p. 81.

relativement développée en termes de syllabes, La Poésie ce matin frappe par la brièveté des poèmes: d'ailleurs, cette brièveté touche tout autant le nombre de vers que leur étendue. Comparativement au vers de certains poèmes de Mémoire qui s'approche du verset dans la mesure où il déborde amplement le vers libre standard⁴⁰, le vers de La Poésie ce matin donne à lire des poèmes beaucoup plus courts, serrés et divisés en séquences de longueur à peu près égale. En revanche, la forme plus lyrique et plus développée de Mémoire subsiste dans des poèmes comme «Les fondateurs», «Patience», «A l'inconnue», et surtout «Riveraine» et «Enluminures». «Riveraine» peut être considéré comme l'équivalent du poème «Mémoire» dans lequel le sujet énonciateur s'adressait au père, à la différence que c'est la mère qui est apostrophée. Quant à la suite des textes d'«Enluminures», ils rappellent «Louange» par la division en fragments et par l'organisation binaire de leurs séquences.

⁴⁰ Cette dénomination est proposée par Jacques Roubaud dans La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français, Paris, Editions Ramsay, 1988, p. 121. Selon Roubaud, le vers libre standard, également appelé «commun», a été d'abord pratiqué par Apollinaire et Cendrars, suivis par Reverdy, les dadaïstes puis les surréalistes de la première période.

Par ailleurs, si on aborde le propos lui-même, on relève des recoupements entre les deux recueils, notamment dans la mise en pratique d'une forme lyrique similaire: ainsi «Patience» et «Les fondateurs» reprennent le motif de la survie du pays en terre inhospitalière de même que l'appel aux morts et aux figures du passé. Enfin, ce qui apparaissait dans «Louange» comme une rupture par rapport à l'ensemble de Mémoire, constitue désormais une pratique courante dans La Poésie ce matin.

De même, l'expression d'un sentiment de dépossession par rapport au langage, et qui plus est envers la poésie, se perpétue dans ce recueil mais par le biais cette fois de ce qui est devenu un thème très caractéristique de l'époque: la parole. Le titre du poème liminaire («Si la poésie sacre le camp») est représentatif à cet égard. D'autre part, cette dépossession s'accompagne, pour la majorité des poèmes de la première section, d'une absence de *je*, absence intimement liée au manque à parler. Par exemple, le deuxième poème (précédé significativement d'une citation de Beckett), ne fait référence au *je* de l'énoncé que par le recours à des déictiques tels que «me», «mien», tous utilisés comme objets (tant sémantiques que grammaticaux) et non comme sujets du

propos; voici la première séquence de ce poème intitulé

«Commencement»:

ai perdu vie le temps tout
jeté comme anneau dans l'eau
ai perdu voix dans les broussailles
me reste un peu de parole⁴¹

Le recueil se présente dès le début comme une reconquête ardue et lente de la parole et c'est sans doute la raison pour laquelle la forme poétique elle-même en est bouleversée. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la première atteinte d'importance à la disposition du vers chez Brault se fasse par l'intermédiaire de ce qui s'apparente aux «nontraductions» telles que pratiquées dans Poèmes des quatre côtés. En effet, c'est à travers l'écriture du poète américain Cummings que se produit la première entorse à la typographie. Mais ces altérations n'apparaissent encore que très occasionnellement et demeurent somme toute assez timides puisqu'elles n'interviennent qu'en fin de vers. Ajoutons qu'elles surdéterminent iconiquement le propos de la séquence; par exemple, dans certains poèmes, un blanc s'interpose entre une séquence et le dernier vers, marquant ainsi la chute du poème qui devient perceptible tant dans ses aspects

⁴¹ PM, p. 105.

graphiques que linguistiques. L'extrait qui suit est tiré de «Bruit et silence», poème composé d'après Cummings:

sème son rien partout sur des ciels colère puis
doucement
(toute blancheur: paix absolue
jamais imaginable mystère)
descends⁴²

Ce passage montre en quoi ce recueil se démarque de Mémoire: d'abord, par l'absence du je énonciateur dans de nombreux poèmes; en second lieu, par la quête de la parole et enfin, par l'accroissement du nombre de poèmes qui ont pour signes distinctifs le bouleversement prosodique et rythmique. Mais comme je l'ai dit, ce type d'écriture reste inusité dans La Poésie ce matin; ce ne sera qu'à la parution de Poèmes des quatre côtés et de L'En dessous l'admirable que le vers apparaîtra sous une forme segmentée. Dans La Poésie ce matin, c'est plutôt le lyrisme qui changera de forme du fait que ce recueil constitue un effort pour retrouver la parole perdue.

Pour mieux comprendre à quel point la parole a été véritablement un thème fondateur de tout un courant de la poésie québécoise, il faut situer cette dernière dans le

⁴² Ibid., p. 134.

climat socio-politique dans lequel a pris place ce type de production textuelle. Quand on pose la question du statut de la parole, on se réfère aussitôt aux poètes qui ont précédé *Parti pris*, puisque c'est la génération des années cinquante et du début des années soixante qui a mis à l'honneur le déploiement de la parole en vue de se libérer d'un climat social jugé apathique. Aussi la parole a-t-elle à l'origine une valeur hautement sociale parce qu'elle vise l'Autre, qu'on peut entendre de manière très large comme l'Oppresseur; ceci est particulièrement frappant chez Giguère dont le titre L'Age de la parole s'est avéré l'étendard de toute une génération. L'Autre joue un rôle comparable dans la section de L'Homme rapaillé, intitulée «Notes sur le poème et sur le non-poème»; l'altérité chez Miron représente une menace à la pleine assomption du soi collectif:

Je dis que je suis atteint dans mon âme, mon être, je dis que l'altérité pèse sur nous comme un glacier qui fond sur nous, qui nous déstructure, nous englué, nous dilue. Je dis que cette atteinte est la dernière phase d'une dépossession de soi comme être, ce qui suppose qu'elle a été précédée par l'aliénation du politique et de l'économique.⁴³

De la même façon, la parole dans La Poésie ce matin est souvent liée à la collectivité: le destinataire avoue une

⁴³ L'Homme rapaillé, p. 124.

impuissance à faire jaillir sa parole; c'est le but de la poésie que d'inventer un langage qui puisse épeler les douleurs et les peines de la communauté des hommes et des femmes d'ici. «Le salut du monde» se conclut en ces termes:

et nous les sous-hommés les sans prouesse
pesteux mal miraculés

qu'on nous pardonne si la parole ne s'accomplit pas⁴⁴

Par la suite, les poètes des années soixante, largement influencés par des prédécesseurs aussi prestigieux que Giguère, Hénault, Gatien Lapointe et Miron, se sont donné comme mission de nommer le pays. Cette poésie se caractérisait en effet par un discours centré sur la redécouverte du pays à la fois comme espace physique et social. Certes, d'aucuns ont émis par la suite des réserves sur le caractère social de l'entreprise: ainsi, le pays dont il est question dans la poésie de certains d'entre eux est-il surtout mythique. Mais pour ces poètes, le lyrisme a été la forme qui s'est naturellement imposée pour transmettre une parole aux accents prophétiques.

Pierre Nepveu, dans sa présentation de *l'Hexagone* et du mouvement d'idées que ce lieu d'édition et de rencontres a

⁴⁴ PM, p. 107.

suscité, identifie une forme de lyrisme qui tente de concilier l'expression individuelle et l'identification au destin collectif:

Le second courant qui traverse la production des années 50 et 60 est le plus mouvant, le plus varié dans ses manifestations. Il se développe, d'une manière générale, sous le signe de la parole et du chant. Il y a ici le lyrisme d'un sujet-témoin, pratiquant un langage enraciné dans le vécu, l'existentiel, l'autobiographique même, et débouchant très fréquemment sur la figure mythique du pays.⁴⁵

De son côté, Robert Major, dans un ouvrage consacré à l'idéologie de la revue *Parti pris* - dans laquelle Jacques Brault a publié pour la première fois «Suite fraternelle» - détecte deux phénomènes qu'il juge typiques de l'écriture partipriste:

Lorsque l'auteur partipriste intervient dans son oeuvre, deux phénomènes se produisent: il y entre lui-même et il en brise le cours. Les deux sont à distinguer. Le premier élément constitue une partie de ce subjectivisme si particulier aux oeuvres de *Parti pris*; le second est proprement un procédé ironique.⁴⁶

L'écriture de Jacques Brault participe également de ce subjectivisme dont parle Robert Major qui précise l'emploi

⁴⁵ «L'Hexagone et les nouveaux courants», dans Le Québécois et sa littérature (sous la direction de René Dionne), Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, p. 198.

⁴⁶ Parti pris: idéologies et littérature, La Salle, Editions Hurtubise/HMH, 1979, p. 295, coll. «Cahiers du Québec».

en ces termes: «par subjectivisme il faut comprendre à la fois la présence constante d'un «je» et les intrusions de l'auteur dans une oeuvre «objective».⁴⁷

Ce que le chercheur appelle ailleurs «le refus de l'embellissement»⁴⁸ témoigne de cette attitude nouvelle qui est à mettre en rapport étroit avec le terreau idéologique de l'époque. Mais à la différence de Chamberland qui utilise dans sa poésie les jurons, ou d'un Gérard Godin qui, par l'usage de l'anglais, tente d'exorciser la langue de l'aliénation, Jacques Brault quant à lui explore un langage plus dépouillé en employant les mots les plus quotidiens:

je ne cherche plus les mots de midi à quatorze heures
j'écris avec les mots qui ricanent et ceux qui font la
fête⁴⁹

Cet extrait, tiré de la section «Louange», signale la transition vers un langage plus direct et plus près d'une écriture épurée; il constitue à cet égard un bon exemple de ce que j'appelle le lyrisme «profond» de Jacques Brault. Cette forme de lyrisme se situe aux antipodes de l'amplitude des grands poèmes du premier recueil. De fait,

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ M, p. 87.

ce que la poésie des premiers recueils perd en tension lyrique, elle le gagne en tension illocutoire.

Toutefois, même dans les moments où le discours poétique recourt à l'ironie pour dénoncer une éloquence à laquelle il se refuse, il ne cède jamais à l'humour grinçant comme l'ont pratiqué les romanciers de *Parti pris*. On verra dans les pages qui suivent comment l'écriture de Brault tente de résoudre cette dichotomie entre une poésie qui place la subjectivité au premier plan et la distanciation qui caractérise la pratique d'une écriture qui remet en cause le lyrisme comme langage apte à traduire la réalité québécoise.

La prise de conscience de l'aliénation linguistique et socio-politique se résume dans ses grandes lignes à l'idée que la langue au Québec est aliénée deux fois: d'une part par la persistance du modèle de la «grande littérature» française; d'autre part, par le fait que les institutions politiques, et qui plus est la langue, sont dominées par la figure de l'Anglo-saxon. Chez Brault, cette conscience malheureuse se traduit par un manque de parole que tente de combler le poème. Ainsi, les recueils qui suivent visent moins à nommer le monde qu'à s'y confondre. Du point de vue

formel, cette tangente donne lieu à un vers plus ramassé sur lui-même, à sa réduction, voire à sa segmentation. Par ailleurs, de manière plus générale, le besoin d'écrire chez Brault lui vient, comme il l'a confié lui-même, d'un malaise:

Je crois qu'on devient écrivain pour guérir, ou plutôt pour adoucir une angoisse, une angoisse verbale qui n'est pas uniquement extérieure, qui est une façon d'être mal dans le langage... ⁵⁰

Cette affirmation confère une dimension socio-politique à la définition de l'écrivain proposée par Valéry:

«L'écrivain véritable est quelqu'un qui ne trouve pas ses mots.»⁵¹

Le lyrisme minimal

Depuis la publication simultanée de Poèmes des quatre côtés et de L'En dessous l'admirable, le lyrisme semble provenir de plus profond que le pays lui-même réclamé à cor et à cri dans les recueils précédents. Plutôt que de tenter de nommer le monde, le poète se fait sourcier dans la mesure

⁵⁰ Robert Mélançon, «De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault», Voix et images, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 192.

⁵¹ Cahiers, tome II, (édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson), Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 987, «Bibliothèque de La Pléiade».

où il doit se recueillir pour faire surgir le chant de lui-même, sans le forcer ni l'orner. Abandonnant les vers longs que scande le souffle lyrique, les recueils subséquents pratiquent systématiquement la segmentation.

Pourtant, la pratique d'une poésie inspirée par Cummings, syncopée, incessamment interrompue par les blancs et souvent plus soucieuse de l'iconique que de la figure littéraire, pourrait laisser croire à la mise à l'écart de tout l'appareil d'énonciation et de rhétorique propre à créer un effet lyrique. Pourtant, bien que le *je* y semble jouer un rôle secondaire, il est encore possible de parler à propos de lyrisme, si on donne à ce terme une plus grande extension. Dans la dernière partie de Poèmes des quatre côtés, Brault tente de cerner l'attraction qu'exercent sur lui les textes de Cummings:

(...) je serais en peine d'expliquer la fascination qu'il exerce sur moi, non, vraiment, je ne pourrais pas justifier en quoi cette poésie très rhétoricienne m'a ouvert comme une blessure et me rouvre sans cesse au bonheur *du plus pur lyrisme*.⁵²

Dans un texte au titre significatif, «Une poétique en miettes», Brault mentionne quelques-uns des moyens par

⁵² PQC, p. 89-90. C'est moi qui souligne.

lesquels le phrasé «ouvre le vers à sa respiration profonde». Voici la suite:

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.⁵³

Il peut être embarrassant d'identifier le lyrisme à une écriture aussi laconique. Cette forme d'écriture, en porte-à-faux par rapport à la définition traditionnelle du lyrisme, montre une telle retenue et une telle pudeur qu'elle n'est pas très éloignée de ce qu'on appelle le sublime. Genette écrit: «La sobriété absolue de l'expression, c'est la marque d'une extrême élévation de la pensée.»⁵⁴ Tout l'art du sublime réside précisément dans le dépouillement du pathétique et l'épure du discours. Plutôt que de cultiver l'ostentation, la poésie de Brault recherche l'expression du pathétique dans une parole qu'on peut appeler minimale, mais auquel je préférerais le terme

⁵³ TFP, p. 75. Pour les deux passages cités.

⁵⁴ Figures I, Paris, Seuil, 1966, p. 208, coll. «Points».

de minimaliste, s'il ne prêtait confusion avec une forme d'art pictural.⁵⁵

On le voit, l'émergence du lyrisme à travers une parole dépouillée est paradoxale en apparence seulement: la mise à l'écart des procédés oratoires au profit d'un rythme tantôt syncopé, tantôt réduit au minimum, n'exclut pas le fait que le lecteur puisse recevoir la poésie de Brault comme lyrique. En outre, on notera que le *je* prend une place de plus en plus discrète: cette place est afférente à un lyrisme qui prend désormais sa source dans une parole minimale.

La mise en veilleuse du *je*

Contrairement à Mémoire dans lequel le *je* tente de s'affirmer (parfois modestement, à d'autres moments plus violemment) devant la communauté des morts et celle des vivants, devant l'amante ou face au père, La Poésie ce matin compte de nombreux poèmes d'où est absent le *je*, surtout dans les premières sections. Les modes nominaux (les infinitifs) du poème liminaire, «Si la poésie sacre le

⁵⁵ Je pense ici au *Minimal Art* en peinture de même qu'à la musique sérielle que l'usage appelle parfois «minimaliste».

camp», signalent l'absence de *je*. Voici le poème dans son entier:

épouser le regard des doigts
vers la terre et s'enfouir
et cheminer pourriture
perçant la croûte dure flétrir
l'à-peu-près puis se laisser
cueillir⁵⁶

La suite du poème apparaît alors comme la conséquence de la phrase matrice que constitue l'intitulé. Par ailleurs, à la mise à l'écart d'une forme de poésie à l'oeuvre dans le recueil précédent répond une mise à mort (ou une mise à jour⁵⁷) du *je*, certes en vue d'opérer une renaissance, mais sans que le sujet d'énonciation y prenne part. Il s'agit plutôt en effet d'un abandon total qui conduira à une renaissance, fruit du passage de la mort à la vie. Mais l'absence de la première personne ne doit pas faire oublier que l'énonciateur, quant à lui, est bien présent. On ne peut pas associer la mise entre parenthèses du *je* à ce qu'une certaine philosophie, héritière du structuralisme, a appelé la mort du sujet. Au contraire, chez Brault, la subjectivité ne disparaît jamais totalement. Cette poésie est sans doute

⁵⁶ PM, p. 103.

⁵⁷ «C'est qu'il s'agit de faire irruption par quelque mise à mort (comme une mise à jour)». (TFP, p. 49.)

l'une de celles, avec Saint-Denys Garneau, Grandbois, et Miron où le *je* exerce le plus fortement son emprise sur le discours poétique. Dans la logique de Brault, comme je l'ai montré dans le chapitre consacré aux formes paradoxales, il faut un mourir à soi-même pour retrouver les mots de tous les jours, ou même parfois un silence fondateur d'une parole nouvelle, seule garante d'un langage qui ne soit pas simple reproduction de l'aliénation.

La première section de La Poésie ce matin m'apparaît donc comme une mise à distance de l'écriture poétique telle qu'ébauchée dans «Louange»: refus de l'exaltation par le chant et mise en veilleuse du *je* (grammatical) signalent en effet une orientation différente qui, sans faire totalement préjudice aux grandes caractéristiques relevées dans Mémoire, remettent tout de même en question le lyrisme canonique. Aussi la structure de cette section constitue-t-elle le paradigme de toute la démarche du recueil, à savoir: la mise à l'écart du grand chant lyrique, l'effacement (momentané) du *je* et la mise en place d'un discours qui dans son contenu pose les jalons de cette démarche. On peut s'en convaincre en jetant un coup d'oeil sur les titres des poèmes de la première division de la section I: «Si la

poésie sacre le camp», «Commencement», «Vérité», «Le salut du monde» et «Faire une fin». Voici ce dernier poème:

parler c'est ne vivre
que de vent
ce qui reste
ta bouche remuante
quand tout est foutu
puis un peu de noirceur
à la clarté des gestes
se taisant

et toi tout entière
enfin remise

au secret⁵⁸

De fait, ce recueil s'ouvre sur un constat d'échec que le locuteur va tenter d'exorciser au fil de l'écriture poétique. C'est donc dire que le lyrisme tel qu'il était pratiqué (et qui l'est encore d'ailleurs en maintes occasions comme je l'ai signalé plus haut) est délaissé au profit d'une recherche qui remet en cause la poésie elle-même.

Le chant du silence

Mais il est une autre voie par laquelle se manifeste le chant, et c'est de manière paradoxale, comme c'est souvent le cas chez Brault: je veux parler ici de la place qu'occupe

⁵⁸ PM, p. 108.

le silence dans cette oeuvre. Tout en n'écarter pas le fait que la poésie de Brault puisse être, du point de vue de la réception, une poésie qu'on peut qualifier de lyrique, on peut identifier un clivage entre le chant, la parole et le silence. Le chant, on l'a vu, touche plus particulièrement aux signes convenus du lyrisme. Quant à la parole, elle est l'expression d'une poésie qui, tout en conservant son caractère éminemment subjectif, prend ses distances par rapport au lyrisme traditionnel dans un premier temps, puis s'associe pour une part, du moins, à l'idéologie, notamment dans un contexte où la poésie et la parole constituaient une recherche tout autant qu'une pratique dans le cadre socio-politique du Québec. Autrement dit, elle assume le lyrisme mais n'exclut pas pour autant la prose qui a tendance à se substituer de plus en plus au vers depuis la parution simultanée de Poèmes des quatre côtés et de L'En dessous l'admirable en 1975.

En revanche, on serait en droit de réviser la notion de chant ou de parole alors que le rythme est brisé, et ce d'autant plus lorsque par surcroît, le silence est posé comme condition nécessaire à l'existence du chant. Brault écrit à ce sujet:

Et le silence, le silence comme vertige de la parole;
 (...) 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.⁵⁹

Cette citation m'amène à certaines réflexions qui auront plusieurs conséquences sur la définition qu'on peut donner du lyrisme. En effet, d'abord, ce n'est plus seulement sur la parole que porte le chant: ce passage suggère de l'étendre à une non-parole: le silence. Mais comment le lecteur peut-il recevoir comme lyrique une poésie dont le rythme empêche toute envolée, empêche la voix de se poser en la mettant hors d'haleine ou en lui coupant brusquement le souffle par la surprise d'une chute brutale au beau milieu d'un vers?

D'abord, le silence peut être directement lié à une parole qui «ne s'accomplit pas»⁶⁰. Dans ce cas, le silence pourra alors être perçu comme une impuissance et être directement mis en relation avec le mutisme. Ce dernier terme possède une connotation péjorative chez Brault parce qu'il ne participe ni de la parole ni de l'écriture comme telles. Par conséquent, il caractérise l'aliénation collective. Le silence est d'abord actualisé dans la

⁵⁹ TFP, p. 75.

⁶⁰ PM, p. 107.

réduction et la segmentation du vers. En outre, cette réduction du vers coïncide avec l'émergence d'une poésie largement inspirée par une littérature orientale, en particulier les poésies chinoise et japonaise. D'un autre côté, le silence se caractérise également par le fragmentaire, c'est-à-dire par tout, (y compris la prose) ce qui se rapproche du texte bref. Enfin, le silence peut emprunter des formes qui conjuguent texte, image et page blanche, de sorte qu'on peut parler dans ce cas d'un rythme fondé sur des intervalles de silence. La poésie de Brault ferait donc partie de ces deux formes d'écriture qu'on peut qualifier de «subjectivistes»⁶¹: soit d'une part, un silence qui est le fruit d'une surenchère du discours; en d'autres termes, le flot de paroles équivaut en fin de compte à ne dire rien. Nous avons là la définition même du bavardage. D'autre part, le silence peut prendre la forme d'une condensation de la parole trouée de blancs, fragmentée, inachevée. Cette seconde caractéristique convient particulièrement à l'écriture de Brault, laquelle se ramène à deux attitudes ou deux manières fondamentales selon la

⁶¹ Terme employé par Pierre Van Den Heuvel pour faire la distinction avec une écriture «objectiviste» dans Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 60 et suiv..

formulation de ce passage: «Ecrivain: qui écrit (façon de parler, de se taire)....»⁶²

Les références au silence se multiplient à mesure que la poésie se libère de certains canons esthétiques pour atteindre un langage plus crispé et au sein duquel le *je* n'assure plus aussi librement son emprise. C'est d'ailleurs dans ce poème inspiré de Cummings, «Bruit et silence», qu'apparaît pour la première fois cette question du silence. Auparavant, évoquer le silence n'avait d'autre signification que le «mutisme de rigueur»⁶³ qui étouffe le pays. Cette nouvelle perspective se généralisera dans l'En dessous l'admirable et Poèmes des quatre côtés. Le poème inspiré de Cummings s'ouvre en effet sur une incitation:

n'accueille aucun (silence est le sang dont la chair
est chantante) silence: que non-chantant dans
le spectral si chargé ha chut une

morte feuille remuante fait un fracas⁶⁴

⁶² Chemin faisant, p. 150.

⁶³ EDA, p. 207.

⁶⁴ PM, p. 134.

A propos de la forme que prend le silence chez Brault, Laurent Mailhot a écrit que c'était «une parole tue»⁶⁵. Une note de Brault corrigeait de la manière suivante:

Je crois plutôt que le silence est l'après-parole. La littérature, et singulièrement la poésie, n'accède au langage que pour se mériter la liberté de silence. Pour ma part, je n'écris qu'«aux sons», par ouï-dire, espérant qu'un jour je n'aurai plus qu'à me taire car je n'entendrai plus que le silence, le vrai, celui que nous sommes quand vraiment nous cessons de nous expliquer, de nous justifier, de nous convertir, quand nous cessons de cesser d'être.⁶⁶

Il faut en effet se garder de confondre le silence avec le mutisme ou une parole avortée. Toutes les religions semble-t-il ont soigneusement fait la distinction entre les deux:

Le silence est un prélude d'ouverture à la révélation, le mutisme est la fermeture à la révélation, soit par refus de la recevoir et de la transmettre, soit par punition de l'avoir brouillée dans le tapage des gestes et des passions. Le silence ouvre un passage, le mutisme le coupe.⁶⁷

⁶⁵ «Contre le temps et la mort: *Mémoire* de Jacques Brault», p. 134.

⁶⁶ Ibid. (ce passage est en italique dans le texte)

⁶⁷ J. Chevalier et A. Gheerbrant (dir.), Dictionnaire des symboles en quatre volumes, Paris, Editions Seghers, 1974, p. 205. (à l'article «silence».)

Ce caractère religieux du silence est discrètement souligné dans cet intitulé, «Comme au jour du repos»⁶⁸, dans lequel le silence, celui du dessous (ce qui incidemment annonce le propos de L'En dessous l'admirable) est décrit comme une chair qui chante; la force de cette métaphore tient autant à sa structure antithétique qu'au foisonnement des allitérations et des échos sonores:

le silence d'en dessous se réveillait
hivernal suintant de boue et montait
au col des tulipes aux gravures des pierres
et chantait sa chair un rien suintant⁶⁹

Ce chant échappe d'une certaine manière au locuteur lui-même, ou en tout cas il le déborde puisque ce n'est plus tout à fait le locuteur qui chante; c'est plutôt à travers lui que ça chante. Dans Trois fois passera précédé de Jour et nuit, on trouve une réflexion sur le silence plus explicite encore; le leitmotiv est «En silence, toujours; afin que ça chante toujours.»⁷⁰ C'est ainsi que débute le premier texte de Jour et nuit, «Les hommes de paille»:

⁶⁸ Le passage que je viens de citer se poursuit d'ailleurs en ces termes:
«Selon les traditions, il eut un silence avant la création; il y aura un silence à la fin des temps.»

⁶⁹ PM, p. 173.

⁷⁰ TFP, p. 80.

Brusquement ça casse
 et doucement
 ça chante⁷¹

Mais le rapport entre chant et silence se réduirait à une simple volonté d'étonner si n'intervenait la question du souffle qui vient cimenter ce qui peut au départ apparaître paradoxal.

Le souffle

Le souffle, s'il n'est pas nommé en tant que tel, joue un rôle à mon sens méconnu dans cette oeuvre. Voici un exemple où l'interposition des blancs fait littéralement éclater le vers; une lecture à voix haute obligerait le lecteur à retenir continuellement son souffle pour demeurer fidèle à cette émotion contenue; dans le passage qui suit, la mort qui guette la mère engendre un rythme brisé par l'appréhension du locuteur:

qui est-ce qui
 était-ce beauté
 goulue engoulevent
 d'un soir méprise
 de savoir déjà plus
 là un bruit
 de glas ici⁷²

⁷¹ Ibid., p. 13.

⁷² PM, p. 146.

Dans la tradition musicale liturgique, le souffle c'est le plain-chant, cette technique qui demande que les paroles soient chantées d'«une seule émission de voix» pour reprendre la formulation de Brault dans un passage cité plus haut.⁷³ Il n'est pas étonnant alors de rencontrer ce terme en relation avec un chant qui vient de dessous la terre, le chant des morts:

chemin de cendres et silences
écoutant sous le friable de neige
les yeux qui s'ouvrent des morts
en forme de plain-chant⁷⁴

La même image avait déjà été exploitée mais de manière plus explicite dans La Poésie ce matin cette fois par l'emploi du terme «neume» qui veut dire étymologiquement «souffle, émission de la voix». C'était en effet le signe qu'on employait au Moyen Age dans la notation du plain-chant. Dans «Les fondateurs», le locuteur lance en vain un appel mais ce qui subsiste tout de même, c'est le mince espoir que les morts se manifestent par le chant. Je cite la fin du poème:

nous tendons l'oreille
où êtes-vous où où

⁷³ TFP, p. 75.

⁷⁴ EDA, p. 224.

torpeur secourable nous faisons halte
 les ravis les sous-terriens
 détresse au-dehors au-dedans
 en-allés mine de rien où
 êtes-vous silenciaires des grands fonds
 naissance et mort enlacées nous confondons
 rôdeuses des parages est-ce vous

mais l'immobile ne se meut parfois qu'au souffle
 d'un neume parfait⁷⁵

Ce passage constitue un exemple concret de la manière dont le poème peut à l'occasion rendre compte du travail conjoint du chant et du silence. En effet, les derniers vers tendent à recréer dans leurs signifiants cette idée d'un souffle unique; d'abord par la redondance (la présence simultanée de «neume» et de «souffle»), puis par une série d'allitérations (la suite des *m* et celle des sifflantes en *s* et en *f*). Ici, le sens fait véritablement corps avec l'expression sonore du vers. Par conséquent, cet appel réitéré aux morts et marqué par la reprise des «où où êtes-vous» pourra être satisfait, non pas par la parole elle-même mais bien plutôt par une formule sonore, plus précisément par un chant mais dont la parole est absente.⁷⁶

⁷⁵ PM, p. 119.

⁷⁶ Le rapport entre le chant et les morts est mis en lumière dans ce vers de René Char: «Ruisseaux, neume des morts anfractueux». (Oeuvres complètes (introduction de Jean Roudaut et collaboration de L. et F. André Janme, Tina Jolas et Anne Reinbold), Paris, Editions Gallimard, 1983, p. 152, coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

Le souffle, le plain-chant, le neume, voilà des termes qui sont autant d'éléments de réponse à la question du silence envisagé comme un chant véritablement harmonieux. L'analyse de Jacques Derrida qui porte sur un texte de Jean-Jacques Rousseau, «Essai sur l'origine des langues», a attiré mon attention sur ce que peut recouvrir une telle conception du silence qui a valeur de chant. Voyons la définition que le philosophe a tiré d'un dictionnaire de musique. On notera que «neume», contrairement au passage cité de Brault, est féminin, parce qu'il renvoie ici au groupe de notes alors que l'emploi au masculin désigne le signe qui servait à la notation du plain-chant:

NEUME, s. f. Terme de plain-chant. La *neume* est une espèce de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une antienne par une simple variété de sons et sans y joindre aucunes paroles.⁷⁷

Or, la suite de la définition recueillie par Derrida permet d'éclairer la signification profonde du silence comme chant:

Les catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de saint Augustin, qui dit que, ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation: «Car à qui convient une telle jubilation sans paroles,

⁷⁷ De la grammatologie, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 353, coll. «Critique».

si ce n'est à l'être ineffable, lorsqu'on ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, si ce n'est des sons inarticulés?»⁷⁸

Ainsi est-ce par un curieux détour qu'on retrouve la fonction première ou du moins traditionnellement reconnue du lyrisme, soit l'expression exaltée d'un *je*. Point n'est besoin alors de pratiquer une prosodie qui se rapproche du verset: il suffit que le vers use du silence pour que ça chante. Du même coup, on retrouve l'étymologie de lyrisme, c'est-à-dire la lyre comme instrument de musique.

Le silence chez Brault serait donc, non pas l'absence de mots, puisque la poésie a besoin de mots pour se manifester, mais une forme d'expression du monde qui puise davantage dans la matière sonore que dans une confiance en une poésie dictée par un *je* entièrement maître de son discours. L'innommable correspond exactement à ce que désigne le non-être. L'innommable, c'est en effet exprimer des choses si simples qu'elles en deviennent presque impalpables, inconcevables par le langage lui-même, lequel est de ce fait rejeté constamment du côté du silence (forme heureuse du langage) ou du mutisme (forme aliénée du langage lorsqu'il signifie interdiction de la parole). C'est ainsi

⁷⁸ Ibid., p. 353.

qu'il faut interpréter l'écriture du silence à laquelle semble vouloir accéder cette poésie si on s'en tient au discours plus théorique tenu dans «Une poétique en miettes». Voici le premier de deux extraits significatifs:

Ecrire au silence, comme à un ami et au crayon.
Liberté de silence: garder le silence, le garder avec
des mots-murmures; des mots émus de l'innommable.⁷⁹

Cette dernière expression, «émus de l'innommable», traduit bien cette conception du lyrisme tout en précisant sa fonction: rendre perceptible l'indicible, mais sachant d'avance que l'innommable présuppose l'impossibilité de nommer les choses. Il est le pendant du non-être, qui ne peut également se définir que comme un passage à ouvrir, inlassablement. Chez Brault, toutefois, il n'est pas certain qu'on puisse l'assimiler à une figure de l'absolu (Dieu) ou à son antipode, c'est-à-dire ce qui est «trop vil, trop ignoble pour être désigné.» selon la définition du Robert.

Par ailleurs, le silence réside tout autant dans les blancs qui trouent les poèmes que dans les dessins et les épigrammes qui parsèment les derniers recueils comme Moments fragiles et Il n'y a plus de chemin. Ces deux recueils

⁷⁹ TFP, p. 78.

réalisent les deux aspects de cette écriture «subjectiviste» dont j'ai parlé au tout début de cette section. En effet, Moments fragiles présente une structure où alternent à intervalles réguliers des poèmes, des épigrammes et des dessins. Le silence est alors lié au processus même de la lecture. La suspension du texte donne lieu à la présentation d'espaces qui invitent à une lecture où la parole n'est plus la seule garantie de lisibilité. Quant à Il n'y a plus de chemin, au contraire, le bavardage du locuteur-vagabond a pour effet de couvrir un silence; mais dans ce cas-ci, accepter à la fin de se taire c'est du même coup se laisser faucher par la mort:

Je continue à parler, comme ça, brassant de l'air. Une dernière mollesse. Plier avant de rompre.⁸⁰

Aussi, le silence peut être défini en dernière analyse comme un point de rupture avec le lyrisme traditionnel et la parole. Ce qui n'empêche pas que la prose de Brault monte parfois plus haut que le vers, qui s'approche, quant à lui, de plus en plus du silence. Mais que le silence se manifeste par le laconisme ou par la surenchère, il donne accès à un autre chant, plus élevé et plus spirituel:

⁸⁰ IC, p. 44.

Donc, se taire; laisser être le chant, nu, désarmé,
plus risible encore que l'espoir de ne pas mourir -
jamais.⁸¹

Cette question du silence, qui est liée à la musicalité, ce par quoi on définit habituellement le lyrisme, doit être complétée par une étude plus poussée de la place du *je* dans cette poésie. Il est temps d'examiner d'un peu plus près la manière dont se manifeste la subjectivité dans cette oeuvre.

Une subjectivité réfractée

Le statut très particulier de la subjectivité chez Brault peut se comprendre à la lumière de deux types d'écriture: le haïku et ce que Brault lui-même appelle la «nontraduction».

Pour bien saisir les diverses formes sous lesquelles apparaît ce lyrisme, il faut en premier lieu situer dans une perspective plus large cet attrait pour l'Extrême-Orient. D'une part ce qui caractérise la poésie orientale, chinoise et japonaise notamment, c'est la simplicité du vocabulaire et le nombre réduit des formules et des thèmes mis en oeuvre. Dans sa préface au recueil d'André Duhaime, Haïkus

⁸¹ TFP, p. 79.

d'ici, Brault parle en ces termes de cet art de la miniature:

Les règles traditionnelles du haïku, à part la métrique somme toute assez libre, imposaient une référence à la nature et surtout la saisie de l'instant ou le particularisme d'un événement. Les haïkistes se devaient aussi de pratiquer la comparaison interne et de n'employer aucun mot qui ne fût strictement nécessaire.⁸²

Le poète précise plus loin que le haïku ne se limite pas à sa forme orientale; à titre d'exemple, il renvoie le lecteur à un poème de Bernard de Ventadour. C'est donc dire que pour lui, il ne s'agit pas de suivre à la lettre la tradition du haïku mais tout simplement d'être fidèle à son esprit. Aussi, tout comme le chant courtois, nous avons donc affaire à une poésie des lieux communs dans la mesure où cette poésie puise à même un nombre restreint de thèmes privilégiés.⁸³ Enfin, le haïku tend vers la représentation d'un tableau par la mise en place d'un décor que suggère le langage et par les dessins qui souvent l'accompagnent.

⁸² «Des poèmes à trouver», préface à Haïkus d'ici d'André Duhaime, Hull, Editions Asticou, 1987, p. 6.

⁸³ Bien qu'elle soit issue d'une tout autre tradition, la poésie chinoise ancienne a également pratiqué le cliché, comme le souligne Paul Demiéville: «Aucune rhétorique, en effet, rien d'oratoire, rien d'abstrait, peu d'idées et toujours les mêmes, des formules qui se répètent sans cesse...». (Anthologie de la poésie chinoise classique, Paris, Editions Gallimard, 1962, p. 35, coll. «Poésie».)

Suite à l'amenuisement de la parole, le sujet de l'énonciation, qui exerçait son emprise dans un recueil comme Mémoire apparaît beaucoup plus distant dans Moments fragiles. Les poèmes de ce recueil sont fidèles à l'esprit du haïku: ils esquissent des images fugitives inspirées par les saisons et l'humeur du moment. C'est tout l'art de l'ineffable. Dès lors, le *je* y apparaît beaucoup plus négligeable et semble devoir sa présence uniquement en vue de sceller une brève émotion. Dans le poème qui suit, il n'est que le passage dont profite une ombre surgie du dehors:

On frappe à la porte j'ouvre une ombre
de rien passe le seuil⁸⁴

Le *je* n'orchestre pas l'ensemble, il fait plutôt office de médiateur ou de médium; ou, pour utiliser une image, il vibre tel un diapason. C'est pourquoi il apparaît souvent dans la partie médiane du vers ou du poème, comme s'il nichait au creux des signifiants et du monde représenté. Il arrive même qu'il disparaisse totalement comme dans ce vers unique:

⁸⁴ MF, p. 78.

L'organisation plus serrée des vers, de même que le laconisme inhérent à la forme du haïku font-ils conclure à une presque totale absence de lyrisme? Il suffit de lire les poèmes de ce recueil pour se rendre compte que la part d'expressivité n'est pas négligeable, bien au contraire. Mais on peut aller plus loin. Ainsi, on note à la fin du recueil, dans la section intitulée «Presque silence», que le *je* est pratiquement absent, comme c'était le cas dans certains poèmes de La Poésie ce matin. Or, au lieu que le prédicat, privé de son sujet, annihile la subjectivité, on constate au contraire, par une manière de ricochet, que l'absence du *je* se trouve à rendre plus poignante la subjectivité qui est demeurée sous-jacente au texte. La fascination de l'évanescence n'est donc jamais si forte qu'elle éjecte complètement la prégnance du *je*. Elle s'exprime en ces termes dans le premier poème de cette section:

la fatigue laissera mes os tranquilles
une bonne lenteur dormira sous mes paupières
quelle sera donc alors la fragilité de vivre

⁸⁵ Ibid., p. 82.

en brouillard de mémoire poussière de paroles
avec une existence sans contour ni désir⁸⁶

Peut-être faut-il alors distinguer chez Brault et ce, sans égard pour la suite des recueils dans leur chronologie, un lyrisme qui s'attache davantage à la mémoire alors qu'une autre forme émanerait plutôt de la saisie d'un instant. Ces deux tendances s'inscriraient pour l'une, dans le lyrisme «première manière» et pour l'autre, dans un lyrisme minimal.

Quant à la «nontraduction», elle fonctionne exactement à l'inverse. La «nontraduction», terme forgé par Brault dans le recueil Poèmes des quatre côtés, consiste à traduire un texte de langue étrangère mais de manière très libre, sans que le texte d'arrivée doive nécessairement être fidèle au texte de départ. Cette pratique tend à donner une telle expansion au *je* qu'il en vient à se confondre avec la parole des autres. En effet, le texte final est le produit de l'interpénétration de deux écritures, celle de Brault, celle de l'auteur nontraduit, devenues l'une et l'autre méconnaissables. Brault commente en ces termes: «Un texte nontraduit reste trouble (troublé/troublant), il n'arrive

⁸⁶ Ibid., p. 107.

pas à départager sa dépendance et son indépendance.»⁸⁷

Confronté à une nontraduction, on peut poser la question: «Qui parle dans un poème de Margaret Atwood *nontraduit* par Jacques Brault?» A plus forte raison, il devient malaisé de délimiter ce qu'on entend alors par subjectivité dans une écriture où se superposent plus d'un sujet d'énonciation, sans qu'il soit d'ailleurs possible de les distinguer. Cependant, il est juste de dire que l'écriture de Jacques Brault, bien qu'elle traverse les langues de l'altérité, demeure fidèle à son propre univers. Comme l'écrit Irène Sotiropoulo-Papaleonidas, Jacques Brault «(...) n'a pas traduit. Il a actualisé une des versions possibles d'un texte virtuel, d'un texte toujours à venir.»⁸⁸

La poésie d'inspiration orientale et la pratique de la nontraduction ont en commun de mettre en cause l'exigence d'originalité qui pèse sur l'art occidental. Ainsi, la poésie orientale, tout comme celle des troubadours, est une poésie du lieu commun et du cliché, ce qui rend relative toute évocation de sentiments personnels; la nontraduction, de son côté, décourage quiconque prend pour acquis l'unité du sujet d'énonciation. Ce ne sont donc pas des écritures de

⁸⁷ PQC, p. 34.

⁸⁸ Jacques Brault. Théories/pratique de la traduction, p. 82.

la profondeur, mais des écritures de surface, puisque nous avons affaire à un «texte qui en appelle à la surprise de parler sans *sujet*.»⁸⁹

Lyrisme et tendance à l'anonymat

Dès lors, le pas est facile à franchir: nous voici devant une écriture qui tend vers l'anonymat. En effet cette philosophie de l'écriture repose sur une conviction profonde exprimée par l'aphorisme suivant: «Puisque toute poésie tend à devenir anonyme.»⁹⁰

L'anonymat ne se définit donc pas par la négative, mais bien par une surenchère puisqu'il s'ouvre à une pluralité de voix. Outre les pratiques dont je viens de parler, toute l'oeuvre de Brault est traversée par une multiplicité de textes qui viennent d'auteurs contemporains ou passés, d'auteurs de langue française, anglaise, japonaise ou russe, avec une grande part de textes féminins. Pour Jacques Brault, «le langage n'appartient à personne, au contraire du silence».⁹¹

⁸⁹ PQC, p. 33. Les italiques sont de l'auteur.

⁹⁰ TTP, p. 81.

⁹¹ PQC, p. 95.

Maintenant, si on pousse jusque dans ses limites la philosophie sous-jacente à cette oeuvre, on découvre le dési: d'une écriture sans traces. Ainsi, dans un essai intitulé «Une grammaire du coeur», Brault plaçait cette note en marge du texte principal:

Le but ultime de l'écriture: effacer toutes les traces. Non pas raturer, car c'est encore tracer des signes...⁹²

Peut-on, sans risquer d'étendre ce terme à des formes d'écriture qui n'ont plus rien à voir avec l'expression d'un je bien tangible, parler encore de lyrisme? Il est utile ici de distinguer entre la conception de l'écriture telle que formulée par Brault, et la pratique, c'est-à-dire la forme qu'elle emprunte réellement dans les recueils. Il semble bien que la position de Brault sur l'écriture demeure un idéal ou si l'on veut, qu'elle représente beaucoup plus une question philosophique que littéraire. En effet, si on suivait Brault dans ses réflexions sur l'écriture, on s'attendrait à ce que d'un recueil à l'autre il cesse de produire; or, il n'en est rien. Si «minimale» que soit cette écriture, elle n'en demeure pas moins fidèle à ses grands principes, soit la contradiction, la dialectique entre être

⁹² Chemin faisant, p. 18.

et non-être et du point de vue de l'expression lyrique, toujours aussi soucieuse de faire entendre une voix incarnée par un *je* bien présent. A preuve le tout dernier recueil, Il n'y a plus de chemin dans lequel le locuteur, un vagabond, use d'un *je* et d'une langue «parlée» qui ont peu à voir, du moins dans leur expression, avec l'absence et le silence. Car le locuteur, s'il «s'étai[t] promis (...) de [se] taire»⁹³, n'en continue pas moins de parler, même si parfois sa parole lui vient d'autrui ou de ce qu'il a entendu. En effet, le texte en prose est truffé de «qu'ils disaient», indiquant par là que la parole du locuteur s'est construite non seulement à partir de la parole des autres (ce qui rejoint les lieux communs dont est friande la poésie de Brault), mais aussi qu'elle se fonde sur une combinaison de la parole d'un *je* à la fois produit d'une individualité (bien que dépossédée en quelque sorte par l'image du vagabond) et d'une collectivité; ce qui nous ramène dans ce dernier cas à la tendance à l'anonymat puisque la parole appartient aussi bien à un *je* qu'à l'Autre.

⁹³ IC, p. 16.

Pour conclure, on peut retenir deux grandes composantes du lyrisme de Brault qui favorisent tour à tour, selon les recueils, l'expression du *je*, caractéristique de la définition traditionnelle du lyrisme. Dans un recueil comme Mémoire, c'est le moi qui prédomine, appuyé en cela par une poésie confiante, du moins en apparence, du pouvoir de son expression. Aussi est-ce dans ce recueil que les formes traditionnelles du lyrisme apparaissent avec le plus de force et sont les plus nombreuses. Puis, à mesure que cette écriture se confronte aux fluctuations des nouveaux enjeux sociaux, émerge une forme de lyrisme qui délaisse les marques plus conventionnelles (vers plus étendus, usage de l'apostrophe et de l'exclamation, structures anaphoriques créant un effet d'insistance, recours au refrain, etc.) pour donner lieu à une subjectivité plus éclatée. Aussi, plutôt que de mettre en scène un *je* qui agirait comme maître d'oeuvre de la parole en dominant syntaxiquement et thématiquement son propos, on assiste plutôt à une subjectivité qui à l'occasion peut fort bien se passer du *je*. Le passage d'un *je* «omniscient» à une subjectivité aux contours plus incertains, va de pair avec une nouvelle conscience du rôle de l'écrivain au sein de la réalité québécoise de l'époque. En effet, la génération de Brault,

nourrie d'existentialisme et ouverte aux philosophies de l'Histoire de même qu'aux oeuvres des penseurs soucieux d'analyser et de changer la condition du colonisé, s'est donné comme mot d'ordre une formule-clé de l'existentialisme sartrien, soit la «mise en situation» de l'écriture. A partir de ce moment, ce n'est pas seulement la pratique du lyrisme qui est mise en question mais la pratique de la littérature dans son ensemble. Plusieurs écrivains ont ainsi pris d'assaut les canons esthétiques, et en particulier un langage qui portait les marques les plus perceptibles de la colonisation; en effet, imiter une littérature désormais perçue comme «étrangère» témoignait autant de l'aliénation que le parler des ouvriers de l'usine. Cette position inconfortable va se traduire négativement par un refus de chanter puisque dans ces conditions, l'on chante nécessairement faux. Mais elle est valorisée positivement par le recours à la «parole», cette dernière étant sans doute liée à une nostalgie de l'oralité issue des traditions ancestrales (légendes, contes, histoires de héros et de pionniers, etc.) La poésie se met donc patiemment et péniblement à la recherche d'une parole qui lui appartienne en propre (avec tous les discours d'«appartenance» qui s'ensuivront), et c'est là l'aspect positif de cette

mutation: une parole désormais fidèle à la nouvelle réalité sociale ou à tout le moins, vécue comme telle.

Puis la «parole» laisse place à un chant venu de l'en dessous. Il ne s'agit pas ici de nier et de rayer une fois pour toutes l'expression d'un *je* mais de contourner ce dernier. Ce n'est donc pas toute la subjectivité qui est mise à l'écart, comme dans la poésie formaliste, par exemple. D'une part, la subjectivité n'est jamais totalement absente chez Brault - d'ailleurs, est-ce concevable dans l'absolu? - elle irradie de l'ensemble du texte comme si le *je* n'était plus *donné* au départ, mais qu'il émanait du chassé-croisé du rythme et des multiples échos sonores dont tire profit cette poésie.

D'autre part, on ne peut nier la facture autobiographique de cette oeuvre, non pas en raison d'un «pacte», selon l'intitulé d'un ouvrage consacré à la question⁹⁴, mais ne serait-ce que par la production d'une *mimésis* qui renvoie à un vécu personnel. Mais plus encore, c'est la mise en discours de la subjectivité, plus sensible dans la prose et dans les essais, qui m'autorise à en parler en ces termes, mais dans un sens beaucoup plus large que

⁹⁴ Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique, Paris, Editions du Seuil, 1975, 357 p., coll. «Poétique».

l'écriture autobiographique. Aussi vaut-il mieux parler, pour rester fidèle à mon propos, d'une «autographie». L'autobiographie se définirait comme une écriture *sur* soi alors que l'autographie serait plutôt une écriture *de* soi.⁹⁵ Tout lecteur le moins attentif ne peut manquer d'apercevoir que l'écriture de Brault, peu importe le genre qu'elle aborde, donne l'impression de se faire *ici-maintenant*. Les nombreuses parenthèses, les formulations interrogatives, les changements de direction à partir d'une interprétation volontairement déviante par rapport aux mots convenus en font une écriture toujours hésitante et qui tente de s'ajuster à son propre discours tout en rusant avec la *doxa*.

En ce sens, si le *je* conserve une place privilégiée dans la poésie de Brault, ce n'est pas tant à cause de sa disparition que parce qu'il tend vers une forme d'expression qui tout en le rapprochant de l'anonymat, laisse des traces: ultimement, nous avons affaire à un *je* qui est tout autant le produit d'une subjectivité qu'un mode d'expression impersonnel ou pour être plus juste, a-personnel. A tel point qu'on est tenté de voir dans une entreprise comme

⁹⁵ Cette distinction a été apportée par M. Jean-Louis Major dans le cadre d'un cours consacré au journal intime.

Moments fragiles la forme de détachement auquel s'adonnent les adeptes du Bouddhisme.

L'examen minutieux d'une oeuvre qui semble à première vue répondre aux critères que j'ai énumérés au début de cet exposé montre que le lyrisme ne se trouve pas là où on l'attendait. Toutefois, une telle étude permet justement de mesurer ce qui distingue le genre ou le mode - notions abstraites et qui sont fonction des horizons d'attente de lecture - et une oeuvre individuelle qui ne saurait, quant à elle, se réduire à une simple question d'ordre générique. Enfin, comme pour toute pratique textuelle, on doit tenir compte de la production et de la réception d'une oeuvre qualifiée de lyrique. Les critères qui m'ont guidé (expression de sentiments personnels et musicalité) concernent la production du texte. Une fois ces critères remis en question dans un texte singulier, c'est la réception qui prend le pas. Dans ce contexte, aborder le lyrisme, c'est se demander quels sont les textes que nous percevons de nos jours comme lyriques.

CHAPITRE IV

Altérité et altération

*il y a fêlure toi fêlure moi
le craquement un peu même
de l'état des choses au dehors*

Louis Jacob

L'énonciataire

L'oeuvre de Jacques Brault me paraît exemplaire d'un type de texte poétique qui place systématiquement la relation *je* et *tu* au centre du procès d'énonciation. Ross Chambers, qui s'intéresse de près à cette question, parle de ces textes au sein desquels l'énonciation joue un rôle premier:

(...) certains textes miment eux-mêmes les relations communicationnelles telles que les conçoit la linguistique des énonciations, que ce soit en rapportant des dialogues entre personnages ou bien en empruntant la voix d'un narrateur s'adressant à un narrataire;¹

Le présent chapitre abordera cette question, centrale dans l'oeuvre de Brault pour plusieurs raisons. D'abord, toute l'oeuvre, quelles que soient les formes auxquelles elle emprunte, installe un mode d'échange qui privilégie le rapport entre la première et la deuxième personne. Plus encore, l'adresse à un destinataire est au coeur d'une conception de l'écriture qui fait écho à une vision du monde. Enfin, la dynamique entre «je» et «tu» participe d'une poétique du paradoxe: bien que la subjectivité exerce une mainmise sur le discours, comme on l'a vu dans le

¹ «Parole et poésie: *Sur les bois oubliés...* de Mallarmé», *Poétique*, vol. X, n° 37, février 1979, p. 56.

chapitre précédent, il n'en demeure pas moins que la figure de l'Autre est capitale pour la mise en place de la subjectivité. En effet, l'appel à l'Autre représente une voie qui débouche sur un idéal que cette écriture cherche à atteindre.

Dans ce chapitre, j'utiliserai le terme énonciataire² qui évite la confusion avec le narrataire, plus près de la terminologie narratologique qu'énonciative. Toutefois, je reste fidèle à la définition que propose Genette pour le narrataire; il suffit, dans le passage qui suit, de substituer «énonciataire» à «narrataire» et «énonciatif» à «diégétique»:

Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur.³

Par conséquent, il faut voir dans l'énonciataire le vis-à-vis de l'énonciateur, de sorte qu'on ne peut jamais le confondre avec le lecteur qui est quant à lui, le vis-à-vis

² C'est le terme que privilégie également Philippe de Lajarte, sans doute parce que comme moi, il considère que le poème est plus près du discours que de la narration. (Cf. «L'antidiscours du poème», Poétique, vol. XI, n° 44, novembre 1980, p. 437-450.)

³ Figures III, p. 265.

de l'auteur. C'est ce qui distingue le vrai lecteur (c'est-à-dire le destinataire extradiégétique) de l'énonciataire (qui correspond au destinataire intradiégétique).

Mon hypothèse de travail s'appuie ainsi sur les observations suivantes: d'abord, on aura constaté que l'oeuvre de Brault est produite presque exclusivement par un *je*. En effet, rarement rencontre-t-on dans cette oeuvre la troisième personne ou selon la terminologie introduite par Benveniste: la «non-personne». L'expérience du langage telle que pratiquée et conçue dans cette oeuvre repose donc tout entière sur un discours empreint de subjectivité; cette subjectivité recouvre tout autant une figuration du «moi» que le procès d'énonciation qui concourt à sa mise en place. Mais l'expression même de ce *je* va de pair avec son vis-à-vis, l'énonciataire, qu'il soit à la deuxième personne du singulier ou du pluriel. Le discours poétique de Brault ne saurait donc être abordé sans tenir compte de l'échange entre ces deux instances.⁴ Benveniste a montré que le discours, par définition, était une forme de prise en charge

⁴ Je rappelle la définition d'instance: «On appelle *instances du discours* les actes de parole, toujours uniques, par lesquels le sujet parlant actualise la langue (compétence) en parole (performance).» (Jean Dubois et al., Dictionnaire de linguistique, p. 264.)

subjective de la langue. Voici l'une des règles émises par le linguiste:

En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'*appropriation*. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre.

Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'*autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire.⁵

Dans l'oeuvre de Jacques Brault, ce qui n'est ici qu'une règle d'énonciation devient véritablement une condition essentielle du fonctionnement de l'échange. La relation locuteur-allocutaire⁶ n'est pas uniquement extra-textuelle, elle est également inscrite dans la trame du discours poétique. De même que le *je* est constant dans toute l'oeuvre de Brault et jusque dans l'exploration d'autres types de discours (comme l'essai et le roman), de même ce *je* ne peut se passer de la présence d'un interlocuteur.

⁵ Emile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», dans Problèmes de linguistique générale, tome 2, Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 82, coll. «Tel».

⁶ Pour éviter des lourdeurs terminologiques inutiles, j'emploierai indistinctement destinataire, allocutaire ou énonciataire et leur vis-à-vis (destinateur, locuteur ou énonciateur). L'usage de l'un ou l'autre terme

Dans un article paru en 1970, André Belleau notait: «Il en résulte que la poésie de Brault n'est pas évocative (qu'on me passe le jeu de mot) mais vocative: elle s'adresse toujours à quelqu'un ou à quelque chose de façon directe.»⁷ La présence systématique d'un énonciataire, qui favorise à certaines occasions l'échange avec un lecteur, donne à penser que cette poésie nous convie à une expérience de l'intime, de la confidence, du secret et du murmure. Mais quand on tente de cerner le statut de ce destinataire, on se rend bientôt compte que son rôle n'est pas toujours celui qu'on croit. C'est ce sur quoi insiste Belleau qui poursuit: «Or il se produit par ailleurs un curieux phénomène car cette parole, adressée à l'autre, se trouve en même temps comme ramenée vers elle-même (...).»⁸ Ces remarques ne portent que sur une mince partie de l'oeuvre qui comprenait alors Mémoire et La Poésie ce matin. Mais quelque vingt ans plus tard, Gilles Marcotte abonde dans le même sens en écrivant que la poésie de Brault «évoque la chaleur d'une communion fraternelle, puis s'enfonce dans un étrange

pour désigner l'énonciataire est en fonction de la définition que j'en ai donné plus haut.

⁷ «Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault», Liberté, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 89.

⁸ Ibid.

malaise, un *no man's land* d'âpre solitude.»⁹ Ces remarques judicieuses soulèvent un point qui constituera une constante dans mon approche de l'énonciataire: comme en font foi les deux critiques, qui relèvent à plusieurs années d'intervalles un même contraste, il semble y avoir dichotomie entre la présence très forte d'un destinataire et le rôle véritable que ce dernier joue au sein de cette oeuvre. Pour ma part, je pousserai plus loin ces réflexions pour dégager de manière plus rigoureuse la fonction de l'énonciataire dans la double perspective d'une inscription très forte dans le discours concomitante à une distance qui préserve le fossé qui sépare le locuteur et son allocutaire. Je relie pour ma part le «malaise» dont parle Marcotte, au statut particulier de l'énonciataire.

Le nombre de poèmes dans lesquels le locuteur s'adresse à un vis-à-vis est à ce point élevé qu'en dresser la liste équivaldrait à citer l'oeuvre dans son entier. Dans les pages qui vont suivre, je me limiterai plutôt à relever et à analyser les diverses fonctions que joue l'énonciataire, lesquelles peuvent varier selon les périodes au cours desquelles ont été composés les poèmes ou alors selon la

⁹ «Poésie de novembre», p. 239.

voie nouvelle dans laquelle s'engagent certaines pratiques textuelles.

L'adresse à la collectivité

Le plus grand nombre d'énoncés-occurrences où l'énonciataire est identifié à un groupe se trouvent dans Mémoire et La Poésie ce matin. Ce n'est pas étonnant puisque ces deux recueils ont été produits au cours d'une période où les écrivains ont tenté d'associer la problématique du pays à celle de l'écriture. Une bonne partie des poèmes de cette époque s'adressent à un énonciataire et la poésie de Brault dans ses premières publications n'échappe pas à ce courant. Les poèmes les plus typiques de cette influence dans Mémoire sont: «Visitation», «Suite fraternelle», «Mémoire», «Louange»; pour La Poésie ce matin, ce sont «Les fondateurs» et dans une moindre mesure «Rengaine». On verra dans cette section que le phénomène d'identification avec la collectivité a des répercussions sur la fonction de l'énonciataire. Ainsi, c'est par la deuxième personne du pluriel, le *vous*, que l'énonciataire est désigné.¹⁰ Il est alors associé aux «amis» ou aux «camarades»:

¹⁰ J'ai sciemment séparé les analyses du *vous* pluriel de celles du *vous* singulier; cette dernière forme est abordée par contraste avec le *nous* pluriel plus loin dans le chapitre.

Mes amis moissonneurs mes amis au profil de matin
maigre¹¹

On les retrouve sous une désignation à peu près identique
dans le poème «Mémoire»:

Mes amis mes camarades ne vous moquez pas¹²

Et plus loin:

ô mes amis qui ne vous aimez pas¹³

En règle générale, l'adresse aux disparus ou aux vivants
médiatise une identification entre le sujet d'énonciation
et la collectivité:

ô vous pareils à moi-même partagés de honte et
d'allégresse¹⁴

C'est toujours par rapport à cette communauté que se situe
le locuteur dans «Louange»:

adieu les amis les camarades¹⁵

¹¹ M, p. 15.

¹² Ibid., p. 61.

¹³ Ibid., p. 67.

¹⁴ Ibid., p. 68.

¹⁵ Ibid., p. 88.

Ce sont également les «aïlleurs d'ici»¹⁶ qui stimulent cette prise en charge commune et constante de la destinée du pays. Elle s'exprimera par le dédoublement du *je*:

vous millions de moi-même¹⁷

Vous, ce sont également les morts, et il semble à ce propos y avoir une relation jamais démentie entre les vivants et les morts, que ce soit ceux du pays natal ou ceux de terres étrangères parce que la fraternité chez Brault accueille tout autant ceux qui ont été broyés par l'Histoire:

J'ai mal de vous tous exilés des dictionnaires et je
parle de vous je vous parle avec des mots
démaquillés de magie¹⁸

La fraternité est donc l'aboutissement de cette identification et constitue le dénominateur commun de toutes ces apostrophes:

O mes frères les soirs de décembre et vous tous bien
gorgés contre le froid¹⁹

¹⁶ Ibid., p. 86.

¹⁷ Ibid., p. 91.

¹⁸ Ibid., p. 92.

¹⁹ M, p. 63.

C'est encore, par allusion à Villon, en tant que frères à la fois inhumains (parce que morts) et surhumains (parce que leur mémoire traverse l'au-delà) que le locuteur accorde une présence à la communauté des morts :

frères inhumains frères surhumains
ô frères dans la mort criez criez quand l'aile de
l'effraie frôle nos tempes²⁰

De même dans La Poésie ce matin, c'est encore vers les morts que s'élève cet appel aux accents toutefois plus désespérés. Cette interrogation vise ceux qui sont qualifiés de «ravis» et de «sous-terriens», d'«en allés mine de rien»²¹ ou encore de «silenciaires des grands fonds».²² Après Mémoire et La Poésie ce matin, on ne trouve pas de référence directe à la communauté si ce n'est dans le texte intitulé «Les hommes de paille», première partie de Trois fois passera précédé de Jour et nuit. Ces hommes de paille sont ces épouvantails que les paysans et certains citadins avaient l'habitude de planter dans leur champ ou leur potager pour effrayer les oiseaux. Le texte tire partie de l'analogie entre ces épouvantails et la

²⁰ Ibid., p. 30.

²¹ PM, p. 118.

²² Ibid.

communauté des vivants, qui du point de vue de l'essayiste, offre sous maints aspects des points de comparaison avec le royaume des morts. D'ailleurs, le texte reprend mot à mot, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, certaines expressions qui désignaient la communauté des morts dans les premiers recueils. D'abord, l'adresse est faite directement comme dans le poème «Les fondateurs», puis suivent ces phrases qui lancent un appel en reprenant les mêmes formules que dans La Poésie ce matin:

Où êtes-vous déjà en allés, mes amis contristés, mes frères de liberté-tournesol?²³

Et deux phrases plus loin, l'intertexte villonien revient comme un écho:

Et vous me faites signe d'un soleil bref, frères presque humains.²⁴

Dans Mémoire, le *je* apostrophe simplement la communauté des morts; par la suite, c'est à un véritable (mais vain) appel qu'on assiste alors que le locuteur déplore l'absence de ceux qui appartiennent de façon inéluctable au royaume des morts.

²³ TFP, p. 18.

²⁴ Ibid.

L'étrangeté

Pourtant cette fraternité ne peut être atteinte que s'il y a rencontre véritable, communion avec autrui. Il s'agit pour le locuteur de franchir un passage qui l'amène à saisir les autres comme faisant partie de sa propre aventure. Par ailleurs, l'identification avec le destinataire s'effectue par une forme d'aliénation²⁵ du je. Mais avant de décrire dans le détail cette mutation, il me faut situer un terme-clé de l'écriture de Brault : l'étrangeté. L'étrangeté (ou «étrangement») peut avoir chez Brault, selon le contexte dans lequel il apparaît, valeur négative ou positive. On lui accordera une valeur négative lorsque l'étrangeté relève d'une forme d'aliénation (cette fois idéologique), thème de prédilection des premiers recueils. Cette valorisation négative touche aussi bien le corps que le pays et la langue. Voici trois extraits qui rendent compte de chacun de ces aspects :

nous sommes dans notre corps comme dans un hôtel²⁶

²⁵ A la différence de l'acception psychanalytique ou sociologique, j'emploie ce terme dans un sens qui se rapproche davantage de ce que suggère le terme anglais «alien», c'est-à-dire : l'étranger.

²⁶ M, p. 50.

mon pays s'invente des ballades et s'endort l'oeil
 tourné vers des amours étrangères²⁷

Ces vers, à la faveur d'une comparaison, mettent l'accent sur la dépossession qui touche tout autant l'amour que la langue. Voici le dernier exemple:

Les mots me sont étrangers comme les amours
 de mon corps²⁸

Ces vers prolongent en quelque sorte l'épigraphe d'Aragon qui ouvre «La vie agonique» de Miron: «En étrange pays dans mon pays lui-même». ²⁹ Mais ce qui nous intéressera dans ce chapitre, c'est l'autre aspect, positif celui-là, de l'étrangeté. Si c'est «au fond du quotidien que gît le merveilleux»³⁰, on peut également affirmer que l'étrange chez Brault, constitue la face ombrée du familier. Je prendrai comme exemple «Suite fraternelle» qu'on peut de ce point de vue diviser en trois étapes distinctes. Premièrement: affirmation du lien de consanguinité mais dont la mort vient bouleverser la hiérarchie («mon frère

²⁷ Ibid., p. 52.

²⁸ Ibid., p. 68.

²⁹ L'Homme rapaillé, p. 47.

³⁰ TFP, p. 74.

cadet par la mort»)³¹; ensuite, le locuteur refuse au pays résigné toute filiation avec la mort de Gilles, mort en terre étrangère, de sorte que le fossé s'élargit entre eux:

Tu es de là-bas maintenant tu es étranger à ton
[peuple]³²

Enfin, par un mouvement de renversement typique des longs poèmes de Mémoire, le poème se conclut sur une conciliation entre le pays et le frère, ce dernier faisant figure d'emblème du pays retrouvé. A la fin, le frère est totalement identifié à la destinée du pays, ce qui entraîne également des analogies avec l'enfant à naître et la compagne.

Du reste, cet étrangeté fait partie intégrante de la relation du couple amoureux. Dans le poème «Connaissance» - qu'il faut entendre à la fois au sens biblique et selon la signification forgée par Claudel («co-naissance») - aller vers l'Autre c'est s'égarer, volontairement, comme en terre étrangère:

O l'étrange pays ma belle étrangère de cet amour le
nom que je ne connais pas de tes bras

³¹ M, p. 49.

³² Ibid., p. 51.

Autour de mon cou comme la nuit pleine de femmes
souveraines en cet étrange pays³³

Tout se passe comme s'il s'agissait chez Brault de passer par l'étrangeté pour créer cette identification libératrice. Mais alors, cette identification, cette traversée de l'Autre embrasse tout autant le familier que l'étrangeté. De fait, l'approche de l'Autre dans l'oeuvre de Brault ne peut se réaliser que par rapport à ce que j'ai souligné dans le chapitre consacré au lyrisme: l'expression et l'identité d'un *je* ne valent que dans la perspective d'un devenir. Aussi, cette identification avec l'Autre vient altérer jusqu'au «moi» du sujet écrivant de sorte qu'aller vers l'Autre implique une transformation en profondeur du *je*. Si on doit parler ici d'itinéraire pour cette écriture, c'est en lui conservant son sens étymologique (*iter*, *itineris* qui veut dire «chemin») qui renvoie aussi à l'itinérant, celui qui voyage vers il ne sait où. Aussi l'écriture est-elle conçue et pratiquée comme une forme d'errance au cours de laquelle le *je* se transforme continuellement pour devenir *autre*:

Mais, que voulez-vous, c'est plus fort que la raison,
c'est plus haut que la déraison, ce *je* qui n'en peut

³³ Ibid., p. 35.

mais s'il ne devient un autre. Ecrire exige ce
prix.(...) Ecrire dépayse. Ecrire exile.³⁴

On relève la même attitude vis-à-vis des personnages de l'Histoire. Le plus souvent, l'adresse porte sur ceux et celles qui ont été victimes de la guerre et surtout des camps d'extermination. Il en est question dans «Suite fraternelle» alors que l'évocation de l'agonie d'un peuple traverse les frontières à la fois temporelles et spatiales; la référence aux morts prend comme modèle le sombre destin de tous ceux et celles qui ont été arrachés de leur vie par l'Histoire:

Cela je l'ai vu je le vois encore comme je nous vois
et tant pis pour la poésie aux mains propres³⁵

Le poème «A l'inconnue» revient sur cette question dans La Poésie ce matin; s'il y a une bonne nouvelle à attendre, elle viendra de cette morte, de cette étrangère, en d'autres termes, d'une renaissance qui coïnciderait avec la fin de la violence et l'absurdité de la mort:

écris-nous que c'est beau un matin comme les autres
 matins
que c'est beau que c'est beau cette accalmie

³⁴ La Poussière du chemin, p. 59.

³⁵ M, p. 67.

comme si plus jamais la bête n'allait bouger dans nos
brûlures³⁶

Mais cet heureux ménage entre étrangeté et familiarité demeure insuffisant pour rendre compte de l'importance de l'énonciataire. La place de ce dernier dans cette oeuvre a trop de poids pour qu'on la définisse exclusivement en termes de dépaysement. Certes, ce dépaysement est capital dans la conception de l'écriture de Brault³⁷, mais pour en saisir toute la profondeur et toute la subtilité, il faut examiner d'autres fonctions de l'énonciataire. L'une des caractéristiques majeures de ces divers allocutaires que j'ai passés en revue, c'est le fait que ce sont pour la plupart des disparus.

Altérité et absence

Qui plus est, ces disparus auxquels s'adresse le locuteur, on l'aura rapidement constaté à la lumière des passages cités précédemment, sont en majorité des morts: Pierre, l'ami défunt dans «Visitation», Gilles, le frère mort à la guerre dans «Suite fraternelle» et le père dans

³⁶ PM, p. 159.

³⁷ C'est d'ailleurs sur cette idée de dépaysement que s'appuie Robert Dion. (Cf. «Littérarité et métatexte littéraire: l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault», dans La littérarité, dont j'ai donné la référence dans l'introduction.)

«Mémoire». C'est donc que l'identification (individuelle aussi bien que collective) est projetée sur des êtres qui appartiennent tous (ou sont en voie d'appartenir) au royaume des morts. Cette identification avec les morts s'explique d'une part par l'ascendant qu'ils exercent sur le monde des vivants; en effet, il ne faut pas perdre de vue que l'oeuvre de Brault reflète en partie l'idéologie de toute une époque. Dans cette perspective, les vivants sont ceux-là qui n'ont pas encore fait de choix et qui hésitent encore entre la mort et la vie, qui se refusent à faire l'Histoire tout comme ils craignent d'en sortir. Ceux qui restent, confinés aux limbes, ne sont ni morts ni vivants, ils sont de perpétuels agonisants. Par ailleurs, si les morts ont un tel prestige chez Brault (qu'on pense à des qualificatifs énumérés jusqu'ici, comme «fondateurs», «sages» "«stylites», «ravis»)³⁹, c'est non seulement en accord avec l'idéologie des bâtisseurs, mais surtout parce qu'ils ont adhéré à leur destin ultime: mourir. Leur disparition a donc un sens parce qu'elle sert de comparaison à la condition des vivants, eux-mêmes représentés par le *nous* collectif. De sorte qu'on assiste à un va-et-vient entre l'adresse aux défunts et une

³⁹ Le mot «ravis» ouvre, par sa polysémie, une heureuse coïncidence entre deux sens opposés: «emporter, amener de force» et «être très content» (à prendre dans un sens plus spirituel: «épanoui»). (cf. Le Robert)

interlocution avec les vivants. Par conséquent, le *nous* se verra attribuer certaines caractéristiques des disparus. C'est ainsi que les morts servent en quelque sorte de miroir à la condition de vivants et sont le signe d'une identité perdue.³⁹

Je vais me pencher sur un autre exemple, cette fois tiré du troisième recueil, L'En dessous l'admirable, dans lequel l'énonciataire apparaît de manière plus diffuse mais non moins problématique d'autant plus qu'il est coupé du destin collectif. Dans ce recueil, le locuteur n'est plus qu'une «mince pelure d'identité»⁴⁰ et l'énonciataire, suivant la même tangente, «qu'ombre d'une ombre»⁴¹. Dans le passage qui suit, c'est encore une fois sur l'inexistence de l'énonciataire que repose la recherche du locuteur mais on verra que cette absence infère une contradiction inhérente à l'acte de s'adresser à l'énonciataire:

Si je voyage vers toi mal rafistolé
yeux cousus comme vieilles cicatrices
si jamais je n'arrive à rembarquer le temps
comme mort qui mène bon train
si je repars en quête de toi sur une aile de héron

³⁹ Ceci rejoint les hypothèses de K. Stierle, («Identité du discours et transgression lyrique»), qui pour sa part associe la perte d'identité à l'expression lyrique.

⁴⁰ EDA, p. 219.

⁴¹ Ibid., p. 203.

et ne sais plus où je vais à la fin
 c'est que tu n'existes pas
 et tu le sais bien⁴²

Ces vers ont de quoi surprendre: ils mettent à rude épreuve notre univers de croyance et de vérité. Du point de vue de l'énonciation, on a bien un énonciataire, puisqu'effectivement, le *je* s'adresse à une deuxième personne. Par ailleurs, le discours formulé par ce locuteur nie l'existence de cet interlocuteur. Jusqu'ici, pas de surprise, il va de soi que pour nier l'existence d'une instance, serait-ce un objet, une entité ou un personnage, il faut au moins que cet objet du discours apparaisse dans l'énonciation. Là où ce type d'énonciation pose problème, comme dans ce cas-ci, c'est lorsque le texte enchaîne aussitôt pour prêter à l'interlocuteur la capacité d'avoir accès à cette connaissance de sa non-existence. Sans prétendre épuiser les interprétations que suggère l'ambivalence des deux derniers vers, je donnerai deux éléments d'explication qui pourront éventuellement aider à cerner la complexité de cette forme d'énonciation et mettre en lumière l'importance de la deuxième personne chez Brault.

⁴² Ibid., p. 228.

La première de ces explications touche le contexte dans lequel prennent place ces propos dans un recueil comme L'En dessous l'admirable. En effet, il s'agit à proprement parler ici d'un seul poème, certes fragmenté mais dont la ligne directrice demeure constante: la transmission d'une expérience de l'être confronté à une aventure intérieure qui l'entraîne jusqu'aux enfers. Mais cette descente, si douloureuse et éprouvante soit-elle, porte en elle sa propre solution. Cette clef nous est donnée dans la partie médiane du recueil, intitulée «Halte», dans laquelle le locuteur marque une pause pour réfléchir au sens de cette écriture en chute libre. Dans le passage en question, abordé au chapitre précédent, le locuteur rattache son parcours d'écriture à deux fragments tirés l'un, de Holderlin:

*Ce que nous sommes n'est rien
ce que nous cherchons est tout*

l'autre, de Lao Tseu:

*l'être donne des possibilités,
c'est par le non-être qu'on les utilise⁴³*

Avant de tirer trop hâtivement les conclusions que suggèrent ces extraits, il faut méditer un peu plus longuement sur ce terme «absence». Comme on en conviendra

⁴³ Ibid., p. 217.

sans doute, c'est un terme plutôt vague pour caractériser la signification profonde du rôle que joue l'énonciataire chez Brault. Aussi, faut-il lui donner une signification plus large. L'absence chez Brault, n'est pas un phénomène totalement négatif, bien au contraire. De fait, il faut le voir comme ce qui n'existe plus, (comme les morts ou les voix du passé) ou bien - et ceci concerne le texte que je viens de citer - ce qui n'existe pas encore. Or, ce qui n'existe pas encore, c'est ce qui est en voie de devenir, pour employer une formulation plus philosophique, c'est-à-dire «ce qui assure la synthèse de l'être et du non-être».⁴⁴ C'est ainsi que la communauté des vivants, dont le je se sent solidaire, est définie à deux reprises par la promesse qu'elle porte en elle. On trouve une première occurrence dans Mémoire:

Nous ne sommes pas au monde nous ne sommes pas à
nous-mêmes⁴⁵

Puis une seconde dans La Poésie ce matin:

⁴⁴ Jean Brun, Héraclite ou le philosophe de l'éternel retour, Paris, Editions Seghers, 1969, p. 36, coll. «Philosophes de tous les temps».

⁴⁵ M, p. 76.

nous ne mourrons pas nous ne sommes pas nés⁴⁶

Il ne suffit donc pas que l'énonciataire ait le statut d'absent, il faut aussi qu'il soit promesse de quelque chose, même si ce quelque chose passe par la mort, parce que cette dernière est le passage obligé à une autre conscience du monde. Voilà pourquoi le destinataire «n'existe» pas encore: il n'est encore qu'une virtualité du langage. Aussi la quête du locuteur a d'autant plus de valeur que le «tu» n'a pas encore de réalité, il est ce qui motive la recherche.

Si j'interprète maintenant les vers de L'En dessous l'admirable à la lumière de ce qui précède, j'en viens à l'observation suivante: si ce je d'énonciation persiste à adresser son discours à un autre, peu importe que ce dernier soit identifiable à un référent, c'est que le mouvement qui pousse le texte à mettre en place un énonciataire est celui-là même qui entraîne l'écriture vers la recherche du non-être, c'est-à-dire vers ce qui est littéralement sans existence mais que le présent porte déjà en lui. L'écriture privilégiée par Brault est celle-là qui consent à s'égarer et s'il le faut à perdre même momentanément les deux

⁴⁶ PM, p. 193.

instances fondatrices de toute communication: le *je* et le *tu*. En effet, que le locuteur s'adresse à des morts, à la communauté des vivants ou même à la femme aimée, il le fait toujours nécessairement soit par rapport à ce qui n'est plus, soit en relation avec ce qui pourrait être. On connaît la source de cette philosophie, exprimée dans le Banquet de Platon, pour laquelle le désir est défini comme la volonté de posséder ce qu'on n'a pas. La poésie, entendue dans un sens très large, y est ainsi définie comme «tout passage du non-être à l'être»⁴⁷. En accordant à son destinataire le pouvoir de connaître sa propre inexistence, le texte poétique jette les bases d'une rhétorique et d'une esthétique de l'«inconnaissance»⁴⁸. D'une part, c'est parce qu'il ne sait pas, que le locuteur «voyage», «repar[t]», et ne sait plus où le conduira son périple. D'autre part, parce que l'autre sait, il s'ensuit que cette «science» n'a d'autre valeur que de l'exclure, lui, le destinataire. En revanche, ce savoir commun aux deux instances, conjugué dans les deux derniers vers, n'empêche pas, bien au contraire, le

⁴⁷ Platon, Le Banquet (traduction et notes de Philippe Jaccottet et introduction, appendices, commentaires et index de Monique Trédé), Paris, Librairie générale française, 1979, p. 205, coll. «Le livre de poche».

⁴⁸ Ce terme revient occasionnellement dans les essais comme par exemple dans ce passage: «Cette inconnaissance essentielle à l'écriture du poème s'atteste à la lecture.» (La Poussière du chemin, p. 88.)

discours poétique d'être productif. A plus forte raison lorsque cette aventure de l'être plongé dans le «noir de nuit»⁴⁹ se traduit précisément par ce passage du non-être à l'être, de telle manière que l'Autre, aussi bien celui qui agit au coeur même du sujet d'énonciation⁵⁰ que l'objet du discours (le destinataire), tous deux méconnaissables et méconnus, continuent à agir sur la mise en place d'un lieu qui puisse accueillir l'insensé.

Prolongeons maintenant cette dernière idée en faisant une brève incursion dans la théorie des actes de parole. L'effet déconcertant de ces vers, «tu n'existes pas et tu le sais bien», tient à la manière particulière dont le texte poétique peut fonctionner en créant un effet de sens similaire à celui issu d'un acte de parole. Austin⁵¹ a distingué entre énoncés «constatifs» et ceux qui dans le moment où ils étaient prononcés, équivalaient à un acte de

⁴⁹ EDA, p. 215.

⁵⁰ «... plus rien en place et cet autre je / me désespère ...» (*Ibid.*, p. 208.)

⁵¹ J. L. Austin, Quand dire c'est faire (traduction et introduction de Gilles Lane), Paris, Editions du Seuil, 1970, 183 p., coll. «L'ordre philosophique».

la part de leur auteur.⁵² Il a appelé ces derniers «performatifs». Mais le logicien britannique a également attiré l'attention sur la difficulté de distinguer entre ces deux types d'énonciation. Certaines assertions inscrites dans le texte poétique peuvent simuler en quelque sorte l'impact des énoncés performatifs. Ainsi, dans l'exemple qui nous occupe, le poème, par le biais du sujet d'énonciation, a ce pouvoir d'affirmer comme de nier l'existence de son énonciataire. Cette forme du discours correspondrait sans doute à celle qu'Austin classe parmi les performatifs appelés «performatifs d'exposé» ou encore «expositifs»⁵³. Mais ils s'apparentent également, sous certains aspects, aux performatifs qu'il qualifie de «verdictifs». Il faut préciser, toutefois, pour éviter tout abus, que le logicien écarte d'emblée de son champ d'études les discours «fictifs», c'est-à-dire ceux qui n'ont pas d'incidences sur la réalité de l'interlocuteur. La forme sous laquelle

⁵² Cette remarque vaut aussi pour le locuteur lui-même. Benveniste écrit à propos du *je*: «Chaque *je* a sa référence propre, et correspond chaque fois à un être unique, posé comme tel.» («La nature des pronoms» dans Problèmes de linguistique générale, tome 1, Paris, Editions Gallimard, 1966, p. 252, coll. «Tel».)

⁵³ Austin, op. cit., p. 103.

apparaissent ces divers actes de parole n'est donc pas pertinente pour les discours fictifs.⁵⁴

Pourtant, on ne peut passer outre le fait que si les énoncés dits «ordinaires» parlent de quelque chose, les énoncés qu'on appelle «poétiques» parleraient de rien, «rien», c'est-à-dire, selon Jean-Michel Adam citant en partie Searle, «*un contenu de représentation* (Searle) par et dans le langage.»⁵⁵. C'est bien parce que l'énonciataire est ce «rien» que le discours poétique, contrairement au discours «ordinaire» n'est tenu de respecter aucune règle en ce qui touche le référent. Dès lors, le destinataire peut très bien référer à quelque chose dans un vers et le vers suivant, le locuteur peut lui attribuer une tout autre signification. Au demeurant, cette difficulté avait déjà été signalée par Barthes, en référence au statut du «mot» en poésie:

⁵⁴ Voici en quels termes sont traitées ces formes du discours par Austin: «... une énonciation *performative* sera creuse ou vide *d'une façon particulière* si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. (...) Il est clair qu'en de telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce, de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage *parasitaire* par rapport à l'usage normal - parasitisme dont l'étude relève des *étiologies* du langage». (*Ibid.*, p. 55.) C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁵ Pour lire le poème, p. 178. Pour distinguer entre les deux auteurs, j'ai mis la citation empruntée à Searle en italique.

Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques. Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé; le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles.⁵⁶

Si cette citation appelle des réserves, notamment cette illusion romantique selon laquelle le discours poétique échapperait plus que tout autre au discours socialisé, il me semble qu'on peut soutenir, dans le cadre de cette étude, l'hypothèse selon laquelle la poésie tendrait à poser le mot comme absolu, de sorte que des énoncés tels que «tu n'existes pas et tu le sais bien» feraient éclater le cadre de nos références habituelles pour substituer une «logique» propre au discours poétique tel qu'il se manifeste comme discours, c'est-à-dire en s'énonçant dans un *hic et nunc* qui doit être saisi comme tel. C'est donc que le destinataire, tel qu'il apparaît dans la stratégie énonciative des vers cités, est à la jonction d'une *praxis* et d'une conception de l'écriture.

⁵⁶ Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Editions du Seuil, 1953, p. 37-38, coll. «Points». Les italiques sont de l'auteur.

Les analyses qui précèdent éclairent la fonction de l'énonciataire chez Brault, cette figure qui recouvre un mouvement de l'écriture partagé entre le révolu et ce qui peut toujours advenir. C'est dans cet entre-deux que doit être comprise cette image incertaine du destinataire. Il est ainsi ultimement cette figure de l'altérité, toujours désirée, jamais atteinte parce que liée tantôt au souvenir, tantôt au devenir. En posant l'existence d'un destinataire, même improbable, le poème met en branle par une accumulation d'opérateurs (l'usage des «si» qui préparent l'affirmation finale) toute une série de contraintes qui donnent à ce passage la même force que si on avait affaire à un texte argumentatif.

Jusqu'ici nous avons vu comment l'énonciataire constituait l'indice d'une absence dans l'oeuvre de Brault, que ce soit par référence à des disparus, par une manière particulière de saisir l'autre comme un étranger et par là, de vivre le rapport au monde comme une identité perdue. Enfin, nous avons décelé un dénominateur commun, le couple «être et non-être» qui apparaît en filigrane de la majorité des poèmes et qu'on peut étendre à l'ensemble des textes de Brault. Dans les prochaines pages, je montrerai en quoi ce genre de texte établit de manière tantôt implicite tantôt

explicite une corrélation entre l'altérité et une conception de l'écriture.

La relation épistolaire

Dans un entretien, Brault confiait à propos de l'attrait qu'exerçait chez lui l'écriture épistolaire:

C'est très important cette présence indéterminée qui me soutient, m'aide à donner un sens, une direction à ce que j'écris. J'aime m'adresser à quelqu'un. J'ai toujours aimé le genre épistolaire. Maintenant, hélas! il disparaît, mais pour moi, c'est le genre par excellence.⁵⁷

Ceci est tellement vrai que nombre d'intitulés font référence à la lettre et que plusieurs poèmes portent la marque d'un destinataire: «A une désespérance», «A ceux-là», «A Juan», «A l'inconnue», «Lettre de nuit», «Postscriptum», «Fragments d'une lettre».

Quand on se prête à cette forme d'écriture, on le fait sans aucun doute parce que l'être avec lequel on désire communiquer est absent. Ainsi, la lettre permet-elle de combler cette absence en rétablissant au coeur même de l'énonciation la relation entre destinataire et destinataire. Certes, les poèmes de Brault n'ont aucune des

⁵⁷ Robert Mélançon, «De la poésie et de quelques autres circonstances. Entretien avec Jacques Brault», p. 202.

caractéristiques techniques de la lettre: en-tête, datation, signature, etc. Mais le discours poétique emprunte certaines des caractéristiques discursives de la lettre. La poésie de Brault, à l'instar de la lettre, «organise son énoncé autour de l'instance linguistique fondamentale du discours - «je» - selon le cadre spatio-temporel de l'«ici/maintenant».⁵⁸ Mais à la différence de la simple lettre, le discours poétique chez Brault énonce de manière problématique cette absence de l'Autre. Car dans ce cas, il ne s'agit plus simplement de l'absence physique de l'être mais d'une absence qui a des répercussions sur l'écriture poétique. Dans les lignes qui vont suivre, je vais donner quelques exemples d'énonciataires qui, pour être convoqués par la parole poétique émise par un je, n'en constituent pas moins une figure de l'absence, reflet d'une conception de l'acte d'écrire.

Le faux destinataire

D'abord, arrêtons-nous à l'un des premiers textes de Brault et par surcroît, l'un de ses rares textes dramatiques, pour montrer comment l'adresse et le style de

⁵⁸ J.-F. Halté, R. Michel et A. Petitjean, «Le discours de la lettre//La lettre du discours. Analyse d'une lettre de Victor Hugo», Pratiques, n° 6, septembre 1975, p. 16.

la lettre interfèrent continuellement jusqu'à déterminer le dénouement du récit dramatique. Dans «Lettre à un directeur avec un postscriptum»⁵⁹, pièce composée pour la radio, Alphonse Legardeur, qui approche l'âge de la retraite, écrit une lettre de démission. La majeure partie de cette pièce met l'accent sur les obstacles à l'écriture de cette lettre: moqueries des collègues de bureau, difficulté avec la langue elle-même, etc.. Sans analyser dans le détail la question du langage que soulève ce texte, j'insisterai sur les éléments qui touchent de près le rôle de l'énonciataire.

On peut diviser le langage utilisé par Alphonse Legardeur de la manière suivante: d'une part, le langage administratif, langage imposé par la profession même d'un employé de bureau qui doit quotidiennement rédiger rapports et notes de service. Aux antipodes de ce discours de convention, il y a la poésie, dont la présence s'affirme surtout par la citation et la récitation de vers: ceux de Baudelaire, de Nerval et même de l'Evangile. Le jour, l'employé se conforme à la première forme de discours et le soir, quand il est seul, il se récite à voix haute des poèmes. Dans les deux cas toutefois, outre le directeur (qui

⁵⁹ Trois partitions, Montréal, Editions Leméac, 1972, p. 158-185, coll. «Théâtre canadien».

incidemment n'a pas accès à la lettre), les employés de bureau et la femme de ménage sont témoins des propos du vieil employé. Mais voilà, le directeur, on le comprend par la suite, constitue en fait un prétexte. Cette lettre connaît plusieurs versions et demeurera insatisfaisante pour Alphonse jusqu'à la toute fin, précisément parce qu'il s'y mêle des formes de discours qu'on n'utilise pas ordinairement dans une simple lettre de démission. En réalité, ceux qui réagissent à la lettre, ce sont les collègues de bureau qui ponctuent les confidences d'Alphonse de leurs sarcasmes. En revanche, le soir, c'est une femme de ménage, madame Laframboise, qui mine de rien goûte la poésie des vers déclamés par le vieux commis. Certes, elle n'en comprend pas le sens, mais elle en apprécie la musique. Lors de sa rédaction, Alphonse lira des passages de sa lettre ainsi que des passages de poèmes à un autre personnage, celui-là un peu simple d'esprit: Roger, le fils que l'employé aurait pu avoir. La difficulté à laquelle se bute Alphonse lors de la rédaction de sa lettre tient au dérapage de l'intention première: ayant comme point de départ une simple note de service, la lettre tend de plus en plus à s'écarter de son propos initial et à devenir plus personnelle pour à la fin être totalement envahie par la confidence sur des déboires amoureux.

Il est intéressant de relever que dans cette forme de texte, la «maladresse à vivre» que j'ai notée à propos de la poésie de Brault se retrouve incarnée par des obstacles à l'écriture de la lettre (les collègues de travail) mais aussi par le langage lui-même. En effet, lorsqu'il est «socialisé», le langage s'avère insuffisant et rejette le scripteur dans l'anonymat et la banalité de son geste: prendre sa retraite avant terme. Mais il reste un fait: c'est par l'intermédiaire de ces énonciataires, par cette difficulté même de s'adresser à quelqu'un pour une part, puis d'autre part, par les surgissements de citations poétiques qui bouleversent les règles de la lettre de démission, que se construit progressivement le portrait du vieil employé. Plus remarquable encore est le fait que c'est dans le soliloque, c'est-à-dire la récitation à voix haute de poèmes, que le personnage atteint bien malgré lui l'âme simple de la femme de ménage. Cette dernière, lorsqu'elle comprend qu'elle ne le reverra plus, éclate en sanglots et lui fait cette déclaration:

Pour une fois que c'était beau... on faisait rien
d'mal... ça m'changeait d'Arthur et pis d'sa caisse de
bière... je r'partais avec un peu de courage...
j'comprenais pas toujours, mais j'aimais ça, moé...⁶⁰

⁶⁰ Ibid., p. 176.

C'est à ce moment que le petit commis prend la décision de remettre à plus tard sa démission: sa présence, et devrait-on ajouter, son amour du langage et de la poésie, aidait quelqu'un d'autre à vivre. Thème banal voire naïf. Mais sa banalité même éclaire le contrat sous-jacent qui lie l'énonciateur à son énonciataire, si obscur soit-il. Alphonse déchire sa lettre de démission parce qu'il a entrevu l'une des fonctions de l'écriture poétique: aider à mieux vivre. Non que l'usage de la poésie corresponde systématiquement à un besoin de communiquer avec autrui comme on le verra plus loin; bien au contraire, le jaillissement de la parole poétique au beau milieu de la lettre va de pair avec les remontées des souvenirs et renvoie en fin de compte Alphonse à lui-même. Ce n'est donc que par accident qu'il affecte la femme de ménage. Mais parce que la poésie a favorisé cet échange, par un effet de retour, elle donne à Alphonse Legardeur la signification de son existence. Si l'écriture faisait problème pour le commis de bureau, c'est qu'elle n'avait pas trouvé son véritable destinataire: d'une part, la lettre tend à devenir une auto-confession, ce qui montre à quel point le destinataire ultime de la lettre, c'est le scripteur lui-même. A un second niveau, les destinataires, ce sont les petites gens, ceux qui ne connaissent rien de la poésie

mais qui peuvent le plus en profiter et voir ainsi leur souffrances allégées.

C'est du moins cette croyance selon laquelle la poésie aide à retrouver la langue vraiment maternelle, sinon «matricielle», selon l'expression de Brault⁶¹, qui amène ce dernier à commenter sur ce qu'il appelle une «réalité-fiction»:

La poésie ne réalise rien d'autre que la présence fragile d'une mémoire au futur, et les nostalgies sommeilleuses se réveillent par un vent de feuilles, on dirait que tout va finir et que tout commence, on se croit incompris de soi-même, un peuple se met en vacance de sa vie, et soudain l'autre, celui ou celle qui n'était pas dans le coup, répond, fait écho, avec une maladresse et une application d'écolier (...)⁶²

Si le postscriptum annexé à la «Lettre au directeur» souligne l'analogie entre la poésie, le langage et la langue utilisée au Québec avec tout ce qu'une telle mise en situation implique à l'époque où est rédigé ce court essai (mai 1970), je retiendrai pour ma part la question de l'altérité. L'incarnation de l'Autre (dénomination qui recouvre aussi bien le poète qui habite le commis de bureau

⁶¹ «Qui que nous soyons, individus et collectivités, nous n'avons en véritable partage que ces figures matricielles d'avant le langage et qui composent notre horizon de communes références.» (*Ibid.*, p. 184.)

⁶² *Ibid.*

que le directeur ou la femme de ménage), sert de déclencheur, voire de révélateur d'une prise de conscience du pouvoir du langage et de la poésie. Mais on rencontre aussi l'inverse chez Brault. Dans Trois fois passera, au lieu que l'écriture précède la saisie de l'Autre, c'est la perte de l'Autre qui donne naissance à une forme d'écriture qui une fois de plus, se donne à lire comme une relation épistolaire.

Une lettre, deux adresses

En effet, dans Trois fois passera, la question de l'énonciataire, dégagée de la problématique de la langue, peut être plus immédiatement abordée en rapport avec une conception de l'écriture et oserais-je ajouter: un art d'écrire. Le premier des trois textes qui composent cette section du recueil, «Fragments d'une lettre», peut être compris comme «une méditation lyrique sur l'amour et la poésie»⁶³, d'où l'intérêt de ce texte pour mon propos. Le locuteur s'adresse alternativement à deux interlocutrices qui inspirent toutes deux, par des voies divergentes, une réflexion sur l'amour et l'écriture. En voici le prétexte. Un homme veille aux côtés d'une femme endormie près de lui

⁶³ Michel Lemaire, «Jacques Brault essayiste», p. 231.

dans une chambre, le matin. Il s'adresse à elle en réfléchissant sur le sens de la rupture qui a eu lieu entre eux. D'autre part, il écrit à une femme imaginaire qui s'avère l'incarnation de l'Autre. On notera que le locuteur s'adresse à la femme «réelle» par le biais du *tu* alors que pour la seconde, c'est l'usage du *vous* qui prédomine, ce qui dénote non seulement une distance entre le locuteur et son interlocutrice mais fait ressortir le caractère d'étrangeté que nous avons déjà constaté. Etudions de plus près les conséquences de cette présence simultanée de deux interlocutrices en nous intéressant pour commencer à la femme «réelle» puisque c'est d'abord à cette dernière que s'adresse l'énonciateur.

S'adresser à la première interlocutrice par le biais du *tu*, cela va de soi du point de vue de la *mimésis* du texte qui marque ainsi la familiarité qui accompagne toute relation amoureuse. Par ailleurs, c'est par le recours aux parties du corps que se mesure l'intimité de la relation. Toutes les fois que l'énonciateur dirige son discours vers sa compagne, c'est à la faveur d'une comparaison avec le corps. Dès les premières lignes, le matin d'été participe de cette isotopie d'un érotisme discret:

Galbe d'un ventre invisible, le matin se chauffe au creux de ton cou.⁶⁴

Plus loin, le corps est blasonné par l'intermédiaire d'une oxymore:

Gel de feu, folie de sagesse, ton corps dans les songes du matin repose.⁶⁵

Une troisième apostrophe prend comme prétexte les yeux qui demeurent fermés, analogie avec l'impossibilité de parole entre les deux amants. Puis c'est la gorge qui suscite l'éloge:

Gorge découverte à la verdure du petit matin, que tu es belle avec cette lueur première qui comme *la peau d'eau*, gravure s'éveillant au mur encore ombré, ne s'étale plus mais se ramasse en une seule goutte, oeil-diamant et point du jour.⁶⁶

Pourtant, le corps apparaît aussi comme signal d'une absence: cette compagne qui habite de l'autre côté du monde, celui du sommeil, est décrite comme pure passivité puisqu'elle ne répond ni ne réagit au discours du locuteur. Aussi, la dernière adresse qui la concerne est-elle plus explicite sur la rupture du couple. L'évocation du corps

⁶⁴ TFP, p. 37.

⁶⁵ Ibid., p. 41.

⁶⁶ Ibid., p. 47. Les italiques sont de l'auteur.

cède maintenant la place au décor qui l'entoure, ou mieux, qui l'enveloppe: draps, soie, chambre, etc., autant de signes d'agonie que signale l'immobilité du corps, alliée au mutisme de l'interlocutrice:

Tu ne tressailles pas sous la page écrite des draps froissés. Tu restes immobile et respirante, signe indélébile, indéchiffrable. Voilà, c'est fini, ce que nous fûmes.⁶⁷

A la fin, il ne subsiste donc plus que l'écriture de «l'inécrit»⁶⁸, c'est-à-dire ce qui n'a plus lieu, la relation amoureuse se confondant avec des traces qui sont les signes d'une écriture inachevée puisque désormais le *nous* est éclaté.

Ainsi, cette première femme, si elle se manifeste d'abord par sa présence physique, est en même temps révélatrice de l'absence. A la forte incarnation physique correspond ici la lente insinuation de la fin d'un amour. C'est donc à une absente que s'adresse le locuteur et ses propos concourent à rendre plus poignant cet instant qui fut.

⁶⁷ Ibid., p. 50.

⁶⁸ Ibid.

Alors que le locuteur s'adresse à la femme «réelle» en lui reprochant son manque à la parole, c'est par l'écriture épistolaire que sera convoquée l'autre interlocutrice. Cette dernière, quant à elle, n'est dotée d'aucune présence charnelle. Mais ce qui lui manque comme présence sensible est largement compensé par une relative autonomie sur le plan du discours, au contraire de la première qui ne déborde pas l'instant, celui de son sommeil. En effet, non seulement le locuteur s'invente-t-il une compagne imaginaire, mais encore lui accorde-t-il un passé et même un futur vécus en commun. De simples photographies tirées d'un petit musée de souvenirs personnels suffisent à prêter vie à cette confidente:

Vous ne figurez sur aucune de ces photos, j'en suis certain. Je vous y vois, pourtant, je vous vois bougeant à peine parmi ces ruines d'objets et d'humains, je vous vois comme jamais je ne vous ai vue devant moi.⁶⁹

Cette seconde interlocutrice intervient en outre par le biais de ce que Gerald Prince appelle des pseudo-questions⁷⁰, qu'on doit comprendre ici comme les jalons d'une interrogation sur l'écriture elle-même. Il est

⁶⁹ Ibid., p. 44.

⁷⁰ «Introduction à l'étude du narrataire», Poétique, vol. IV, n° 14, 1973, p. 184.

d'ailleurs significatif que ce soit précisément par une interrogation venue de l'énonciataire que s'échafaudent les prémices de la lettre fragmentée:

Vous vous demandez pourquoi je vous écris? Ma foi, je ne sais pas.⁷¹

Aussi, chacune des interlocutrices appartient à deux mondes bien étanches: la première, la dormeuse, est perçue d'abord dans sa matérialité, c'est par son physique qu'elle constitue l'un des pôles du discours de l'énonciateur; quant à la seconde, elle incarne plutôt l'amie spirituelle avec laquelle le locuteur entretient un rapport qui rappelle le dialogue philosophique. L'une appartiendrait d'une certaine façon à une certitude, celui de la rupture amoureuse, alors que l'autre, en revanche, par les interrogations qu'elle suscite, déplace la question sur le plan de l'écriture amoureuse. Mais au-delà de ces deux figures féminines, c'est l'opposition entre le réel et l'idéal qui est ici en cause; en effet, il semble que le poète cherche à contourner l'incommunicabilité avec le réel par le biais d'un échange idéal avec son interlocutrice.

⁷¹ TFP, p. 37.

Par conséquent, cette femme fictive force le locuteur dans ses derniers retranchements puisque les questions auxquelles tentent de répondre ce locuteur dénotent un désir de comprendre le mal d'amour par une méditation sur l'écriture. Mais il est également possible d'intervertir les termes et d'y voir une réflexion sur l'amour à travers l'écriture: le texte, passant de l'un à l'autre comme s'ils se confondaient, contribue à en resserrer les liens. J'ajouterai une remarque sur les questions qui viennent relancer le discours du locuteur. Si ce dernier reprend ces questions à son compte, c'est qu'elles contribuent à la progression de la lettre, en posant à chaque fois le problème dans un dialogue feint entre locuteur et allocutaire. Reprendre la question d'autrui, c'est s'engager dans un échange qui dénote un souci d'ébranler les certitudes acquises:

Il suffit que je répète l'assertion d'autrui sous la forme d'une question: j'affronte aussitôt deux acceptions des mêmes mots. Je ne me contente pas d'interroger, le changement de force illocutoire de mon propos atteste que je donne à l'assertion d'autrui un caractère problématique.⁷²

⁷² Francis Jacques, Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 349, coll. «Philosophes d'aujourd'hui».

C'est en effet la protagoniste qui pose les questions essentielles, celles qui sont au coeur des préoccupations du locuteur et qui sous-tendent sa réflexion sur l'amour, même si ce dernier n'est jamais directement abordé dans les dialogues. Le locuteur tente d'abord de donner une réponse à ce qui le pousse à écrire à cette femme («Vous vous demandez pourquoi je vous écris?») ⁷³ mais rapidement cette question débouche quelques pages plus loin sur les motivations de l'écriture elle-même:

Vous songiez parfois tout haut: «Pourquoi vous donnez-vous ce mal d'écrire?» ⁷⁴

Ces interrogations sont liées au bonheur d'écrire comme au bonheur tout court:

Ce bonheur... pourquoi est-ce si difficile à dire? ⁷⁵

Pour caractériser les deux interlocutrices selon la perspective de l'écriture, l'une qui origine d'une rupture amoureuse («tourner toute détresse en écriture») ⁷⁶ et

⁷³ TFP, p. 37.

⁷⁴ Ibid., p. 49.

⁷⁵ Ibid., p. 41.

⁷⁶ Ibid., p. 40.

l'autre d'un amour possible, je dirais que la première a provoqué l'écriture tandis que la seconde devient prétexte à la poursuivre même si elle est confinée à un idéal. En tout cas, l'une et l'autre sont indissociables puisque le texte dans son entier est fondé sur une cause (la femme réelle) et un but (la femme idéale).

Toutefois, ces deux présences dans le discours correspondent également à une absence: l'une s'est réfugiée dans le sommeil, l'autre n'est qu'une figure imaginée. Encore une fois, c'est à partir d'un manque, de la perte de l'objet aimé (l'un «réel», l'autre «rêvé» puisque là aussi la rupture est pour ainsi dire mimée) que s'amorce cette longue confidence qui persiste, malgré la rupture, à s'adresser à l'Autre. C'est donc l'absence de l'Autre ou dans le cas de la seconde interlocutrice, sa virtualité, qui motive ce discours à plusieurs voix.⁷⁷

Revenons à ces deux aspects de l'écriture que j'ai esquissés au début de mon propos. J'ai parlé alors du couple parole/écriture auquel correspond chacune des figures féminines de ce texte. La première marque l'impossibilité de

⁷⁷ Outre Holderlin, des voix d'écrivains (Platon, Tchekhov, Nerval, etc.) accompagnent et assistent en quelque sorte le locuteur dans l'expression de la douleur amoureuse, inséparable de la souffrance liée à l'écriture.

la parole («je te parlerais si tu consentais enfin à t'éveiller»)⁷⁸ alors que l'autre est en quelque sorte prise en charge par l'écriture, de sorte qu'à la limite, la question de son existence ou de sa non-existence n'a plus d'importance. Le locuteur finit par admettre, non sans une pointe d'ironie, le caractère fictif de sa création:

Mais comment vous souvenir de ce que vous n'avez pas connu? Je vous écris, à vous, oui, des choses qui ne sont pas vous... Je *vous* écris, cela devrait suffire, non? Non.⁷⁹

Le fait de s'adresser à quelqu'un tient à la fois de la transitivité et de l'intransitivité de l'écriture. Lorsque le texte prête vie à une interlocutrice, peu importe au fond qu'elle soit imaginaire, il lui accorde dans un premier temps le statut d'énonciataire, c'est-à-dire qu'il déploie tous les éléments d'un échange entre destinataire et destinataire. Mais ici, l'adresse à un énonciataire se double d'une distanciation qui affiche le caractère intransitif de l'écriture. Le recours à l'italique signale le passage d'un complément essentiel indirect à un complément essentiel direct; par conséquent, l'énoncé *je vous écris* en prenant le *vous* comme complément direct

⁷⁸ TFP, p. 44.

⁷⁹ Ibid., p. 47.

équivalait sur le plan sémantique à écrire: je vous peins, je vous crée ou je vous invente. Par ce double aspect, l'écriture vient éclairer la place fondamentale qu'occupe l'énonciataire dans l'oeuvre de Brault: l'interlocution multiplie donc les signes d'une présence par diverses stratégies énonciatives (jeu des pronoms, dialogues, exclamations, interrogations, etc.) et affirme en même temps son intransitivité (au sens métaphorique) en faisant de son interlocuteur qui un inconnu, qui une étrangère, qui une figure de l'absence.

Écriture et interlocution

Au départ, il y a donc ce besoin constant de s'adresser à quelqu'un; ensuite, on note que ce quelqu'un constitue un espace ouvert mais sur l'absence. C'est cette interférence continuelle sur divers registres du texte poétique (le plan de l'énonciation, le plan sémantique) qui donne à l'énonciataire ce caractère à la fois familier et fugitif. C'est ce qui motiverait par contrecoup ce besoin irrépressible de s'adresser à quelqu'un, peu importe le statut que lui accorde le procès d'énonciation. Dans Trois fois passera, cette ambivalence se pose en termes d'écriture, mais une écriture dirigée vers un absolu. En ce

sens, l'absence chez Brault ouvre sur un ailleurs possible. Et de fait, c'est là l'une des questions sans cesse réitérée sous diverses formes: pourquoi écrire? La réponse, comme c'est souvent le cas chez Brault, se trouve dans le désir plus que dans la réalisation:

Le coeur seul, un coeur inspiré, peut sentir et toucher cette niaiserie sublime: ouvrir, dans ce qui est fini, dans ce qui finira, une perspective d'infini.⁸⁰

Nous voilà une fois de plus placés devant cette philosophie qui fonde toute sa recherche sur ce qui n'est pas. Dans ce cas-ci, puisqu'il s'agit à la fois de l'amour (dans le contexte de la rupture) et de l'écriture, il faut y voir la possibilité, et en somme la liberté, d'ouvrir dans l'irréversible une brèche qui puisse accueillir ce qui est innommable, innommé. Aimer, écrire, quel en est le but, sinon d'y trouver un bonheur, toujours malaisé à approcher:

L'impossible, vous le répétiez souvent, est générateur de désir. Et de bonheur, d'un bonheur étrange, indéfinissable.⁸¹

Le recours à des interlocutrices distinctes permet de concilier deux aspects au départ antagonistes: d'une part,

⁸⁰ TFP, p. 42.

⁸¹ Ibid., p. 41.

ce qui est fini, un amour relégué dans l'oubli (la dormeuse constituant l'emblème de cet oubli) et de l'autre une interlocutrice dont la présence vaut surtout parce qu'elle favorise la prolongation de l'écriture (et on pourrait ajouter: de l'amour) au-delà de la simple anecdote de la rupture amoureuse. En perdant l'Autre, le locuteur retrouve tout de même l'écriture. Et de fait, il ne reste plus que l'écriture, celle du révolu comme celle du devenir.

A ces deux absences répond aussi celle du locuteur lui-même, puisqu'il ne fait partie ni du sommeil de la dormeuse, ni de l'univers de sa correspondante imaginaire:

Je vous écris pour qu'à votre tour vous m'aperceviez
sur une photo mangée de sel et de sable - et où jamais
je n'apparus.⁸²

Pas étonnant alors que le *je* lui-même, c'est souvent le cas dans la poésie de Brault, tende à s'effacer devant son propre discours. Se référant à Tchekhov, le locuteur ne fait au fond que rendre hommage à cette aventure d'effacement du *je* qui va de pair avec la perte de l'Autre:

⁸² Ibid., p. 44.

Ca dit, ça laisse dire que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue, et que malgré le pire rien ne vaut plus et mieux que le fait de vivre cette pauvre vie.⁸³

Partagé entre ce corps qui ne lui appartient déjà plus (la dormeuse) et celle à qui il prête momentanément vie pour mieux consommer la séparation, le locuteur se trouve ainsi déchiré entre le fini et l'infini: dans un cas, il ne peut que lire, c'est-à-dire constater la déchéance de son amour («Tu ne tressailles pas sur la page écrite des draps froissés»)⁸⁴ tout en admettant l'absence de l'autre interlocutrice. Dans l'autre cas, il ne peut qu'écrire sur une relation qui n'existe pas.

Mais il arrive que l'Autre ne se distingue plus d'une figure du Même. On a vu que chez Brault, l'énonciataire était paradoxalement une absence extrêmement agissante au niveau du discours du locuteur. Mais ce vis-à-vis a d'énormes conséquences sur la constitution du «moi» et le rôle que joue l'Autre dans l'élaboration de l'écriture. Car en effet, est-il possible d'imaginer une part du sujet ou un destinataire dont l'existence ne renverrait qu'à une absence? Et pourtant, la psychanalyse l'a très bien étudié,

⁸³ Ibid., p. 52-53.

⁸⁴ TFP, p. 50

de nombreux états (dits «pathologiques») participent de cette vision de l'Autre vécu comme absent; il suffit de penser à la déception amoureuse (c'est le sujet de Trois fois passera) ou à la mélancolie. Mais on a vu également que chez Brault, non seulement l'Autre tirait sa force de son absence même, mais que de plus, celle-ci venait renforcer son inexistence. Je prolongerai cette dernière réflexion en prenant comme exemple le recueil Il n'y a plus de chemin.

Dans ce recueil s'affirme davantage cette tendance à faire de l'Autre une figure toujours près de s'évanouir ou, comme on l'a vu, dont la présence est toujours discutable. C'est l'ambivalence qui une fois de plus caractérise la naissance de l'Autre dans le discours du locuteur:

Je m'étais promis, quand ça arriverait, de me taire.
Voilà, c'est arrivé; je ne me tais pas. Personne,
pourtant, aux alentours. Ville ou campagne, buildings
ou brins d'herbe, quelle différence? Et si Personne
n'était pas personne? J'aurais au moins un semblant de
moi.⁸⁵

Le passage de l'indéfini au nom propre rappelle immanquablement la ruse qu'utilise Ulysse pour échapper à la fureur du cyclope Polyphème. Si L'En dessous l'admirable usait d'un ton grave, Il n'y a plus de chemin opte plutôt pour un ton qui apparaîtrait badin s'il n'y avait

⁸⁵ IC, p. 16.

l'angoisse et la solitude, les deux compagnes d'infortune de ce raconteur-clochard. Il reste que le soliloque (en partie adressé) auquel semble prendre plaisir le conteur a quelque chose de théâtral: registres de langue populaire, formes emphatiques, autant de marques de l'oralité qui allègent la gravité des propos mais qui renforcent également la présence de l'Autre. Brault s'était intéressé en tant que lecteur à cet aspect ludique de la communication avec un interlocuteur imaginaire dans un essai dont le titre rappelle celui du recueil: «Il n'y a plus d'îles»⁸⁶. Dans sa lecture d'une pièce d'Alain Pontaut, l'essayiste relève le caractère tragi-comique de ce type d'échange en s'appuyant entre autres sur une scène où un personnage, Gama, s'invente un vis-à-vis imaginaire. Brault en tire une réflexion qui l'amène à parler de l'amitié:

L'amitié tiendrait moins aux personnes qu'à l'imaginaire d'une relation ou, bien pis encore: l'amitié ne ferait loi et ne serait nécessaire que par un détournement de la réalité au profit de la fonction mythique.⁸⁷

⁸⁶ La Poussière du chemin, p. 96-102.

⁸⁷ Ibid., p. 98.

Nous touchons ici à une dimension capitale du phénomène de l'altérité dans l'oeuvre de Brault. D'une part, le texte puise à toutes les ressources du langage pour créer un terrain favorable à la communication entre locuteur et interlocuteur; de l'autre, on ne peut jamais oublier totalement que cet interlocuteur ne doit son existence qu'à une illusion créée par le locuteur lui-même. Par conséquent, comme le suggère le passage que je viens de citer, l'énonciataire ne vaut pas tant comme «personnage», que parce qu'il est instance du discours. Cela explique que dans une certaine mesure, il y ait toujours une distance entre destinataire et destinataire. Cette distance est sans doute atténuée par cette impression de proximité qu'on peut éprouver à la lecture de cette poésie, par la facilité avec laquelle les propos du locuteur donnent à entendre une parole fraternelle ou laissent percer les accents de sincérité nés à la faveur d'une confiance. Mais le fossé demeure tout de même: c'est «l'imaginaire d'une relation», comme l'écrit Brault, qui importe, beaucoup plus que le contact réel avec l'interlocuteur.

Mais dans un recueil comme Il n'y a plus de chemin, l'Autre peut cacher un gouffre dont n'est pas exempte la figure du «moi». En effet, au moment même où le locuteur

s'accapare l'Autre, il met en jeu sa propre présence au langage et au monde, toujours problématique, toujours remise en question. De sorte que le je, près de se taire et de s'éteindre, néantise du même coup son interlocuteur. Ce n'est qu'à ce prix que l'énonciataire dans l'oeuvre de Brault peut avoir droit de présence (si on me passe cette formulation paradoxale). De sorte qu'on peut étendre cet état de fait à la littérature elle-même: «(...) ce que la littérature recouvre (ou reproduit) c'est, non pas une réalité première, une nature pleine, mais au contraire le vide de l'origine (et de la fin). Vide, béance, absence, silence (ces concepts ont déjà leur tradition) que la littérature répète.»⁸⁸

Par ailleurs, dans Il n'y a plus de chemin, le néant n'est pas seulement en filigrane, il s'inscrit bel et bien dans la trame du texte puisque c'est pour retarder l'ultime échéance, la mort, que le locuteur s'offre le plaisir d'un dernier confident. Un peu à la manière des personnages de Beckett, qui avant d'être des vagabonds, sont des errants du langage qui laissent tomber les mots, «gouttes de silence à

⁸⁸ Jacques Ehrmann, cité par Ross Chambers, dans «L'ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust», Archives des Lettres Modernes, n° 128, 1971, p. 54.

travers le silence»⁸⁹, le clochard est poussé par le désir de se retrouver dans «l'après-parole»⁹⁰, but avoué de la parole. La mort (celle de la parole, celle du locuteur, tous deux suivant une même courbe) présente pratiquement dans chaque vers chez Brault, se confond sous certains aspects avec l'énonciataire. Constamment sollicitée par le locuteur, tout en étant une absence peuplée de multiples médiateurs, elle apparaît comme la figure oblique de tout échange entre les deux instances du discours poétique.

Il semble bien en effet, que si ce chemineau, «celui qui va son chemin» selon l'étymologie, agrmente son dernier soliloque d'une présence amie, c'est que ce compagnonnage apparaît comme le dernier jalon avant que le locuteur soit définitivement entraîné vers celle qu'il appelle «la sombre vagabonde»⁹¹. Le lecteur n'est donc pas surpris que ce soit Beckett qui tire le dernier trait du recueil en convoquant la mort, par manière de défi: «noire soeur... / qu'est-ce

⁸⁹ Expression tirée de *L'Innommable* et citée par Cioran dans *Exercices d'admiration: essais et portraits*, Paris, Editions Gallimard, 1986, p. 102, coll. «*Acadès*».

⁹⁰ Note de Brault en marge du texte de L. Mailhot, «Contre le temps et la mort: *Mémoire de Jacques Brault*», p. 134.

⁹¹ IC, p. 65.

que tu attends».⁹² Si l'énonciataire a dans une certaine mesure partie liée avec la mort, c'est que la mort représente chez Brault le chemin lumineux de toute métamorphose. Par conséquent, le dialogue avec les énonciataires reproduit peut-être en dernière analyse, un dialogue avec les morts, ces interlocuteurs privilégiés de la mort elle-même.

Le *nous* et le *vous*

Jusqu'à maintenant, j'ai abordé la deuxième personne indépendamment du fait qu'elle puisse s'associer au *je* par l'usage du *nous*. On peut en effet analyser la question de l'altérité telle qu'elle peut se manifester à l'intérieur du pronom *nous*. J'écarte momentanément le *nous* collectif qui réfère le plus souvent à la problématique du pays. C'est davantage la question du *nous*, en ce qu'il recouvre le *je* et le *tu* (ou le *vous* singulier) tout ensemble, qui fera l'objet des lignes qui vont suivre.

Commençons par situer cette forme pronominale selon la linguistique des énonciations. Si la «dimension réelle» de

⁹² Ibid., p. 69.

l'énonciation «est dans l'interaction du *nous*»⁹³, c'est que cette dernière traduit de manière la plus sensible la relation qui s'instaure entre le *je* le *tu*. Pour bien saisir les enjeux qui sont à l'oeuvre dans l'emploi du *nous*, il faut rappeler brièvement les travaux d'Emile Benveniste sur la question des personnes. Ce dernier a divisé les valeurs des personnes grammaticales selon qu'elles portaient sur la «personnalité» ou sur la «subjectivité», ce qui donne la division suivante:

1. *Corrélation de personnalité* opposant les personnes *je/tu* à la non-personne *il*;
2. *corrélation de subjectivité*, intérieure à la précédente et opposant *je* à *tu*.⁹⁴

En regard de cette distinction, il est alors possible de considérer deux formes du *nous*, soit l'une, dite «inclusive» qui répond à la corrélation de subjectivité: moi + vous; l'autre, «exclusive» composée de moi + eux. La forme inclusive marque la préséance du *je* alors que l'exclusive privilégie le *tu*. C'est sur la première forme que portera mon analyse puisqu'elle permet de mettre en lumière

⁹³ Heuvel, Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation, p. 20.

⁹⁴ «Structure des relations de personne dans le verbe», dans Problèmes de linguistique générale, tome 1, p. 235. Les italiques sont de l'auteur.

l'interaction entre le *je* et la figure de l'Autre dans la mesure où c'est à cette dernière que s'adresse le discours. Pour ma part, je n'ai retenu pour fins d'analyse que les formes inclusives du *nous* qui entraient pour ainsi dire en compétition avec les positions adversatives de «moi» et «toi». L'avantage d'un tel découpage au sein de mon corpus est de pouvoir confronter *ipso facto* la différence établie au sein de l'énonciation entre moi *versus* toi, et la forme conjonctive du *nous*. En outre, cette confrontation sur le plan de l'énonciation ne pouvait toucher que l'allocution qui prend en compte uniquement l'allocutaire comme individu et non pas la collectivité.

Il est significatif que l'apparition du *nous* qui a valeur de *moi + toi* coïncide avec un *je* plus problématique qui ne peut plus recourir au *nous* de la communauté pour tenter de se rédimier. S'agissant d'une adresse à «quelqu'un», la préoccupation de situer le *je* entre «toi» et «nous» resurgit à travers l'oeuvre avec suffisamment d'insistance pour qu'on la considère avec attention. Je cite ce passage dans lequel le rapport entre «moi» et «toi» s'éclaire par la comparaison avec le *nous* collectif:

*...moi qui parle ainsi? moi, mince pelure d'identité,
ou toi, ombre frêle sous mon regard portée? Non, c'est
nous, sans exception, de ce lieu commun et sur ce peu
de terre sous tant de glace, qui sommes visités,*

*rachetés, par la persistance de la vie la plus insignifiante - et jusqu'au coeur de la mort, fatalité qui ne concerne que toi et moi, alors que nous, nous ne pouvons que vivre.*⁹⁵

On reconnaît là l'un des traits dominants déjà soulignés en maintes occasions: la rédemption du pays prise comme point de comparaison avec la mort d'un individu, ce dernier étant rattaché d'une manière ou d'une autre à l'existence du sujet de l'énonciation (e.g. Gilles, le père, etc.). Cet extrait ne fait pas exception: il offre la même équation entre mort individuelle ou si l'on préfère individualisée (l'usage de la conjonction conserve une relative autonomie à chacun des éléments, «moi» et «toi») et la mort; d'autre part, l'usage du *nous* qui, au-delà des individualités en présence, réfère à une pluralité de *je* et de *tu*, marque le passage d'une fatalité (la mort) à une autre: celle de vivre. Mais toutes deux, notons-le, sont inscrites sous le signe d'une fatalité puisque le *nous* porte la marque du restrictif (« nous, nous ne pouvons que vivre»).

C'est dire à quel point la relation *je-tu* demeure fragile dans son énonciation même; aussi est-elle curieusement rarissime dans cette forme d'écriture soucieuse de l'Autre. C'est dans l'écart qui sépare les deux indices

⁹⁵ EDA, p. 219.

de personne (*je* et *tu*) et celle qui au contraire les englobe (*nous*), qu'on peut mieux apprécier l'interaction entre ces deux instances. L'ambiguïté rattachée au *nous* collectif («*nous ne pouvons que vivre*»), qui s'explique par le fait que dans ce contexte, être condamné à vivre, c'est n'avoir pas su mourir, ne touche pas directement la dyade *moi* et *toi*. S'il arrive qu'un pont soit jeté entre *je* et *tu*, il demeure chancelant et vulnérable à toutes les intempéries: «le *nous* recouvre un abîme».⁹⁶ C'est également la comparaison qui s'établit dans L'En dessous l'admirable: d'un côté, chacun dans son individualité (qui est aussi une forme de solitude), de l'autre, un *nous* traversé par un univers acéré:

et toi
 et moi
 broussés de vent
 à la jointée du pire et du meilleur

 nous
 au fil du vent gouttes de nuit
 couteaux de pluie entailles qui
 entament à peine la pierre
 nidifiée
 sur notre vide⁹⁷

L'abîme, le vide, le rien auxquels se greffent des termes appositifs qui connotent la lacération et la pétrification,

⁹⁶ TFP, p. 40.

⁹⁷ LLA, p. 225. Les citations qui précèdent (entre guillemets) renvoient au même passage.

apparaissent donc comme ce qui guette perpétuellement l'union du *je* et du *tu*.

On l'a vu, la figure de l'Autre se fonde sur une absence, un possible (voire un im-possible) à atteindre. Aussi ne doit-on pas s'étonner si le *nous* lui-même est sujet à l'éclatement. En somme, le *nous* chez Jacques Brault se mesure à la densité des «personnes» (au sens linguistique) en présence: si d'une part, le *je* tend à s'estomper jusqu'à la limite où il *pourrait* disparaître; si de l'autre, le *tu* se présente dans son avers (celui des marques du discours) comme «plein» et dans son revers (comme signifié) comme un signe creux, c'est-à-dire ouvert sur le non-être, la réunion de ces deux instances se fera eu égard à leur valeur respective. Selon la loi de la linguistique des énonciations, le *je* conserve au sein du *nous* inclusif son ascendant sur son énonciataire. Mais qu'en est-il de cet entre-deux vers lequel convergent les deux partenaires de la communication? On pourrait comme Francis Jacques situer le débat de la manière suivante: «en fait la question n'est pas tant de savoir si le moi ne se définit que par rapport à

l'autre, mais de savoir si la relation à l'autre l'aide vraiment à se définir.»⁹⁸

De fait, mis à part de rares exceptions, le *nous* comme substitut de *je* et *tu* est rarement heureux ou alors, s'il l'est, ce ne peut être que l'espace d'un instant, et il présente déjà l'aspect de l'évanescent et de l'éphémère. De même que le *je* est toujours une instance séparée, coupée du monde auquel elle donne naissance, le *nous* du couple appartient toujours à «l'instant d'après». Ce *nous* est si menacé que son avènement, à la mesure du pays, ne se donne et n'accède à la parole que fragmenté, près de retourner au néant:

un pays paraît-il va naître un nous nouveau bégayant
de bonheur⁹⁹

Je me demande d'ailleurs s'il y a une telle distance entre le *nous* impossible de la collectivité et celui de la rencontre amoureuse. Le passage qui suit, amorcé sur le plan de la relation intime, étend son expérience de la rupture à celle qui a lieu avec la patrie:

Et je m'éloignerai et tu continueras, balbutiante, le
chemin du texte:

⁹⁸ Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue, p. 384.

⁹⁹ PM, p. 158.

*un étranger porte toujours
sa patrie dans les bras
comme une orpheline
peut-être ne cherche-t-il pour elle
qu'une tombe*

ou une petite place au soleil de demain.¹⁰⁰

Dans ce qu'on appelle la «poésie du pays», c'est la femme qui trace le passage vers la collectivité, ce qui se traduit dans l'énonciation par l'équation suivante: le «nous» (je + tu) mène au «nous» (je + eux). C'est sans doute pourquoi le *nous* apparaît en maintes occasions comme trop concerté dans le contexte d'une écriture qui marque une volonté de s'écarter des chemins trop bien tracés.

C'est donc le *vous* qui traduira le plus fidèlement les enjeux de l'interlocution. Non pas le *vous* pluriel, mais le *vous* singulier: ce dernier est d'ores et déjà investi de cette étrangeté inhérente à tout échange comme on l'a vu plus haut; en outre, il permet de placer destinataire et destinataire dans un rapport à la fois intime et distant:

Avoir écrit, avoir aimé, avoir été je-tu et nous, et maintenant, à l'instant d'après, on ne peut que dire, et seul, ceci: *Vous...* et attendre, à la nuit achevante, à l'heure insensible de l'aube, les signes du *Vous...* Quelle sera cette voix en écho?¹⁰¹

¹⁰⁰ TFP, p. 47-48. J'ai respecté la disposition et la typographie du texte.

¹⁰¹ Ibid., p. 61.

Le terme-clé est introduit par une addition qui vient précéder, en la soulignant à peine, la dénomination du *vous*: «et seul». Pourtant, voilà bien l'une des circonstances essentielles de l'allocution: la solitude. De sorte que le *vous* marque à la fois la distance et l'«inconnaissance» dans le connu, (on dit plaisamment être *en pays de connaissance*): les personnages se sont déjà rencontrés, mais dans un *avant*, qui ne peut être totalement assimilé à cet «instant d'après» qui suit l'amour. Dire *vous*, c'est alors maintenir l'étrangeté au coeur du quotidien, c'est s'entretenir au-dessus de ce qui s'éprouve à la fois comme un vertige (l'abîme menace toute union) et comme un signe, une reconnaissance de l'Autre. Si l'on devait établir une hiérarchie dans les instances discursives de l'oeuvre de Brault, il faudrait placer devant le *nous*, trop lié à une certitude (même) illusoire, le *vous* qui laisse ouvert tout langage et par là toute expérience qui peut circuler entre *je* et *tu*. Et c'est bien à une apologie du *vous* que nous convie le locuteur quand, dans Trois fois passera, recueillant un échantillon de la littérature des bibliothèques bleues, il médite sur le vouvoiement entre deux interlocuteurs anonymes qui, au bout des péripéties typiques du genre, n'ont d'autre recours que de s'appeler mutuellement, *vous*:

Ce vouvolement fait merveille; l'auteur, pour une fois inspiré, porte l'écriture à son accomplissement, il ouvre l'instant d'après l'amour sur une perspective où le *vous* se donne comme encore plus, et plus haut, et plus loin, et plus profond, et plus près aussi, que l'attendu, l'habituel *nous*.¹⁰²

Quelle que soit l'intimité que suggère l'usage du *nous*, le *vous* la dépasse dans tous les sens et dans toutes ses dimensions; en effet, il est significatif que dans l'extrait cité, le «plus» serve à qualifier d'abord un espace à travers toutes ses polarités verticales («plus haut», «plus profond») et horizontales («plus loin», «plus près»). Le *vous* possède donc une extension que n'a pas le *nous*; de plus, le premier prend valeur d'avènement alors que le second est qualifié «d'habituel» et d'«attendu».

L'usage du *vous*, en dernier ressort, constitue peut-être l'emblème de l'allocution dans l'oeuvre de Brault. Cette instance cumulerait alors l'étrangeté, l'identité perdue (l'Autre est «reconnu» mais demeure autre), sans exclure la part de générosité pour ne pas dire d'amour que suppose l'adresse dans ce contexte.

Aussi, il ne s'agit pas de dire que le locuteur s'adresse à des disparus pour parler de figure de l'absence,

¹⁰² Ibid., p. 60.

mais de saisir qu'il doit y avoir *obligatoirement* séparation, rupture de quelque forme que ce soit, pour que l'adresse fasse sens. Dans «Suite fraternelle», certes, c'est la mort du frère qui semble motiver cette aventure de réappropriation de l'identité et du nom à donner au pays. Mais il a fallu pour cela que le frère soit mort en terre étrangère, que toute ressemblance entre le frère et le pays ait disparu, pour que dès lors, le texte commence à s'organiser pour raccorder ces deux images séparées: le pays sans nom et Gilles. Même constat dans «Mémoire» pour le père d'abord haï auquel le locuteur «accorde enfin ce nom comme un aveu». ¹⁰³ «Fragments d'une lettre» (Trois fois passera) s'adresse à une interlocutrice imaginaire, c'est-à-dire ni plus ni moins à un être de langage, sans autre matérialité que le discours que lui prête le locuteur. Dans «Une poétique en miettes», tirée du même recueil, il est écrit: «Je marche en compagnie de ton absence. J'écris.» ¹⁰⁴ Et comme le suggère Gilles Marcotte, peut-être en effet «est-ce là, dans cet «après» du «Vous», dans son écho lointain mais toujours souverain que nous sommes quand nous lisons Moments

¹⁰³ M, p. 61.

¹⁰⁴ TFP, p. 84.

fragiles.¹⁰⁵ Ce «Personne» imaginé par le locuteur-vagabond (Il n'y a plus de chemin) fait également partie de ce pacte qui veut que le je ne s'adresse à autrui que si ce dernier lui renvoie le reflet d'un vide, d'un espace du langage à combler. S'il n'y a pas réponse de l'Autre, comme c'est le cas dans la conversation, il reste que le discours poétique de Jacques Brault reste fidèle, dans son esprit, à ce qu'on observe dans une communication dialogique:

Le dialogisme de l'énonciation désigne cette double appartenance du discours à un je scindé parce que constitué par son autre, divisé contre lui-même par son écoute de l'autre. Le discours de l'autre, au moment où nous le comprenons, a le pouvoir de nous ouvrir à un autre sens.¹⁰⁶

Chez Brault, le sujet de l'énonciation se construit pour autant qu'il se confronte, ou qu'il fait appel à un autre, présence en devenir ou illusoire mais effective dans la mise en forme du discours poétique. Même dans les cas où le locuteur accorde au vous un caractère adversatif, c'est davantage pour fixer le territoire de l'échange que pour exclure l'Autre du discours:

¹⁰⁵ «Poesie de novembre», p. 247.

¹⁰⁶ Francis Jacques, Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue, p. 351.

Ne m'approchez pas je dors et cette mort
glissée entre mes bras ne la fuyez pas
elle dort¹⁰⁷

La nontraduction: l'Autre est un texte

La nontraduction repose sur cette question de l'altérité que j'ai abordée sous divers angles. La nontraduction consisterait pour le je-traduisant à traverser une autre écriture sans annexer l'Autre ni s'y perdre mais «se décentrer».¹⁰⁸ La traduction poétique s'avère une autre pratique textuelle qui tente d'allier le Même et l'Autre, le familier et l'étrangeté afin d'estomper le plus possible les frontières entre identité et altérité. Ainsi, à une époque où l'idéologie québécoise clame et réclame une identité, Jacques Brault publie un recueil qui rend hommage à l'altérité, anglo-saxonne de surcroît: les poètes traduits sont tous de langue anglaise. Deux ans après la publication de Poèmes des quatre côtés, Brault confie:

Car c'est autant ma condition de Québécois que ma passion pour la poésie qui m'a obligé à me rapatrier par le détour du dépaysement. Mal dans ma langue comme on est mal dans sa peau, j'ai fini par admettre

¹⁰⁷ MF, p. 39.

¹⁰⁸ PQC, p. 16.

*en pratique que le rapport vital de soi à soi passe par la médiation d'autrui.*¹⁰⁹

Ce passage fait saisir à quel point la construction du moi chez Brault repose sur l'adresse à un interlocuteur; de fait, on ne peut aborder sérieusement cette écriture si on ne tient pas compte de cet aspect: l'Autre comme processus de médiation. Mais la fréquentation de l'Autre doit compter parfois avec la résistance comme l'admet l'essayiste qui enchaîne:

La langue anglo-américaine m'agressait? Eh bien! je traverserais cette langue, je la traverserais jusqu'à ma langue propre (et inconnue), et au cours de cette traversée pénible et salutaire, je me perdrais dans l'autre et l'autre se retrouverait en moi.¹¹⁰

Cette interpénétration a pour conséquence une substitution, un échange de rôles qui fait du je un étranger à lui-même et de l'autre un familier; en termes de rhétorique, on notera le fonctionnement de la pensée et de l'écriture qui chez Brault prend souvent la forme du chiasme: l'Autre devient le familier, soi l'étranger.

Mais si l'Autre est un texte, il est un texte à plusieurs voix. Et est-il meilleur exemple de cette

¹⁰⁹ La Poussière du chemin, p. 212. En italique dans le texte.

¹¹⁰ Ibid.

dynamique présence/absence que le fait de référer à d'autres voix, celles d'auteurs contemporains ou d'autrefois, de toutes origines et de toutes langues, voire de sexes «opposés»? Comme le remarque Gilles Marcotte:

Non seulement dans les Poèmes des quatre côtés mais dans toute son oeuvre, Jacques Brault est toujours en train de «nontraduire», c'est-à-dire de mêler sa propre écriture à celle de l'autre, sous l'égide d'un «vous» qui n'a pas besoin de se manifester physiquement pour résumer et ouvrir tous les autres pronoms.¹¹¹

On ne compte plus en effet les multiples allusions directes ou indirectes à des textes ou fragments de textes empruntés (ou trafiqués): Villon, Miron, Saint-Denys Garneau, Tchekhov, Char, des auteurs d'origine anglo-saxonne, japonaise, chinoise, etc.. En somme, le compagnonnage avec les auteurs féminins (Emily Dickinson, Louise Labé, Basho, Sappho, Anna Akmatova, Katherine Mansfield, etc.) vient confirmer cette fascination pour l'expérience de l'absence mais cette fois projetée dans l'intimité de l'écriture féminine. Tout comme Katherine Mansfield, le locuteur de Trois fois passera allie amour et écriture: «une des raisons pour lesquelles on écrit: il faut qu'on déclare son amour».¹¹² Heureuse indécision que cette assertion qui se

¹¹¹ «Poésie de novembre», p. 247. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹² TFP, p. 67.

garde bien d'affirmer que cet amour doive être déclaré à *quelqu'un*.¹¹³ La nontraduction n'est pas uniquement question de langue, elle peut également confronter le *je* à l'Autre féminin, «ce non-être féminin»¹¹⁴ du sujet de l'énonciation. Parler de la femme, ou vivre un amour perdu à travers des voix et des écritures féminines, c'est encore une fois: nontraduire.

Et de fait, n'est-ce pas la part réservée à toute allocution dans l'oeuvre de Brault? Toute adresse à l'Autre condamnerait l'énonciateur (mais à travers lui l'écrivain) à traduire non seulement autrui mais cet autre qui surgit du coeur même du sujet d'élocution à chaque fois que le *je* jette un regard sur le monde. C'est ainsi que l'analyse de l'énonciataire renvoie à un phénomène identique à celui que nous avons examiné dans le cas de la subjectivité du locuteur et de l'expression lyrique: à une présence textuelle forte correspond un propos qui a pour but avoué de parvenir à l'anonymat et de proclamer la mise entre

¹¹³ Dans le texte intitulé «l'Instant d'après» et d'où est tirée la citation qui précède, on lit: «une espèce de carte postale que je me suis adressée». (Ibid.)

¹¹⁴ Ibid.

parenthèses momentanée du je dans l'élaboration de la parole poétique.

La communication poétique

Aborder la question de l'énonciataire dans l'oeuvre de Brault, c'est d'une certaine façon boucler la boucle de l'expression lyrique. Le poème lyrique s'adresse toujours à quelqu'un certes, mais surtout à l'Autre, à l'Absent, à celui qui n'a pas ou n'a plus la parole. «Le poème est toujours marié à quelqu'un» a écrit René Char.¹¹⁵ L'objet perdu chez Brault embrasse la totalité de ses énonciataires, hommes, femmes ou pays: tous recouvrent un abîme parce qu'ils sont tirés à chaque fois de la mort, c'est-à-dire, si on entend ce terme dans la perspective de l'écriture braultienne, de ce qui n'a pas (encore) ou n'a plus d'existence. L'énonciataire joue donc un rôle fondamental parce qu'il instaure à divers niveaux de l'oeuvre un ordre du discours sur lequel l'énonciateur a tantôt la mainmise, tantôt y voit au contraire le reflet de sa propre évanescence. L'énonciataire est le symptôme d'un manque que l'écriture s'évertue à rappeler inlassablement comme si l'absence de l'Autre était à chaque fois reconstruite et

¹¹⁵ Oeuvres complètes p. 159.

expérimentée via le langage. Par ailleurs, cette écriture semble incessamment près de s'effacer; le locuteur apparaît disposé à s'esquiver pour laisser parler les choses pour que:

Brusquement ça casse
et doucement
ça chante¹¹⁶

Dans «Une poétique en miettes», l'auteur précise d'emblée les enjeux de la communication poétique telle qu'il l'entend:

Ecrire au silence, comme à un ami et au crayon. 117

Cette maxime résume à elle seule trois aspects du rôle que joue l'énonciataire dans la poésie de Brault. Le premier porte sur l'adresse au silence, qui peut aussi bien annoncer la mort de la parole que la naissance à la véritable écriture poétique. Le second montre l'importance de l'interlocuteur qui est toujours, le fait est à souligner, une présence amie, jamais hostile. Enfin et surtout, l'adresse à un énonciataire est un moyen plus qu'une fin, qui se confond tout simplement avec le fait

116 TFP, p. 13.

¹¹⁷ Ibid., p. 78. C'est Brault qui souligne.

d'écrire; l'un ne va pas sans l'autre.¹¹⁸ Le sujet d'énonciation, si on me permet cette redondance, est altéré par l'Autre. Cette altération peut servir de définition à l'écrivain, selon la formule déjà citée:

Ecrivain: qui écrit (façon de parler, de se taire) à quelqu'un, à toi, afin qu'ensemble nous nous prenions pour un autre.¹¹⁹

Que l'énonciataire soit le signe d'une identité perdue, d'un manque à combler ou d'un devenir, qu'il se substitue à un texte (à traverser, à nontraduire), ou qu'il incarne comme dans Trois fois passera, «l'amour réalisé du désir demeuré désir»¹²⁰, il constitue à chaque fois une figure actualisée dans un discours ouvert sur un infini et que seule l'écriture, même condamnée au silence, peut (parfois) arriver à combler.

¹¹⁸ C'est dans le même esprit que Brault justifie le titre d'une allocution intitulée «Ecrire à la solitude»: «Tel est le vœu profond de ce que j'appelle *écrire à la solitude*. La préposition *à* exprime ici divers rapports: de moyen (écrire à l'encre ou à la machine), de manière (écrire à toute vapeur ou à la paresseuse), de destinataire (écrire à quelqu'un ou à personne). (*La Solitude*, (communications de la seizième Rencontre québécoise internationale des écrivains; édition préparée par Pierre Morency), Montréal, Editions de l'Hexagone, 1989, p. 20.

¹¹⁹ Chemin faisant, p. 150. Il est étonnant combien les premiers écrits de Brault exprimaient déjà ce qu'on trouve dans les œuvres plus récentes, comme par exemple, à la même page que l'extrait cité: «Maintenant, il n'y a plus de chemin...».

¹²⁰ René Char, Oeuvres complètes, p. 162.

CHAPITRE V

La prose dans le poème

Au lieu d'une vision à l'exclusion des autres, j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse, et, dans l'intime, accompagne tout ce qui se présente du dehors comme du dedans.

Henri Michaux

Le vocable «prose» dans les essais

Brault, comme certains poètes de sa génération (Miron, Ouellette, Brochu), passe librement de la publication de recueils de poèmes à l'écriture de l'essai: par exemple, il a participé occasionnellement à la revue *Parti pris*¹ et a rédigé des chroniques dans la revue *Liberté* qu'on retrouve réunies dans des recueils d'essais comme Chemin faisant, La Poussière du chemin et O saisons, ô châteaux.² Mais c'est davantage l'existence d'une prose au sein des recueils qui portent la marque éditoriale de «poèmes», qui fera l'objet de ce chapitre. Ainsi, des recueils comme L'En dessous l'admirable et Poèmes des quatre côtés se caractérisent par une forme d'écriture qu'on peut qualifier parfois de poétique mais qui s'apparente aussi à l'écriture de l'essai. La coexistence ou si l'on veut l'interpénétration du vers et de la prose est constante depuis la parution des recueils cités plus haut; mais plus encore, on note un net accroissement de la prose par rapport à la forme versifiée dans le recueil le plus récent, Il n'y a plus de chemin. L'étude des différents types d'interaction entre les deux

¹ Le recueil d'essais, Chemin faisant, reprend entre autres certains textes de cette période.

² Montréal, Editions du Boréal, 1991, 148 p., coll. «Papiers collés».

formes pose la question de l'organisation des recueils de même que la place que la prose et la poésie occupent respectivement dans cette oeuvre.

Dans Le Temps des poètes³, Gilles Marcotte a sans doute été le premier à s'interroger sur l'importance de la prose dans l'oeuvre encore jeune de Brault.⁴ Déjà, deux tendances, à l'opposé l'une de l'autre, semblaient orienter les rapports ultérieurs de la prose et de la poésie. Marcotte note d'abord en quoi la prose peut participer intimement à la poésie par une présence plus discrète mais agissante dans l'élaboration du chant. Soulignant «cette coexistence et cette fécondation mutuelle du prosaïque et du poétique»⁵, il définit la prose comme «l'humilité de la poésie».⁶ Ces qualifications lui sont inspirées par le double aspect de la prose qu'on retrouve jusque dans la production plus récente de Brault. Il faut d'abord tenir compte du fait que le prosaïque chez Brault est inséparable du caractère urbain de

³ Le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français, Montréal, Editions HMH, 1969, p. 247.

⁴ En effet, à cette époque, n'avaient paru que la seconde version de Mémoire (chez Grasset) et l'étude consacrée à Alain Grandbois.

⁵ Op. cit., p. 192.

⁶ Ibid.

sa poésie. Aussi, le prosaïque tient-il ici à l'évocation de ce qui compose le décor des quartiers ouvriers, ses ruelles, ses façades, ses jardins, ses parcs qui changent tour à tour selon la palette et l'humeur des saisons. Il est lié au quotidien (une section de Mémoire porte le titre de «Quotidiennes»), aux petites choses humbles, aux gens simples, aux bonheurs parfois chiches, aux peines muettes derrière les portes. La prose, en cela, oblige la poésie à faire retour sur elle-même, l'empêche de se mirer dans sa propre contemplation. Elle constitue de fait la matière avec laquelle doit compter toute poésie qui évite soigneusement de s'abstraire du monde. Pour Brault en effet, la poésie ne se situe pas en dehors, mais bien au coeur du monde et de ses contradictions: «je ne rejetterai pas la poésie du côté du silence et des espaces éternels.»⁷ Dans cette perspective, la prose et la poésie forment un double langage à l'intérieur duquel se dessine un rapport de forces à la mesure du va-et-vient incessant qui marque les rapports entre le réel et une volonté de transcendance. C'est là la seconde tendance désignée par Marcotte; elle est formulée dans l'étude que le poète consacre à l'un de ses illustres prédécesseurs, Alain Grandbois:

⁷ Chemin faisant, p. 14.

Le langage poétique garde à mes yeux un caractère d'énigme que je formulerai ainsi: dans les rapports, parfois très tendus, de la prose et de la poésie, subsiste une entente multimillénaire: c'est la poésie qui fonde l'être de la prose; par contre, la poésie ne saurait exister et déployer l'apparaître de son monde sans la prose qui dès les origines subvenait aux besoins sémantiques de la parole humaine.*

Un rapport dynamique se profile entre prose et poésie, parfois harmonieux, parfois conflictuel mais toujours fondamental; cette dualité que tantôt se partagent tantôt se disputent prose et poésie, traverse toute l'oeuvre de Brault. Je cite à titre d'exemple cet extrait d'une publication parue quelque vingt ans après le premier recueil (Mémoire) et la monographie sur Grandbois:

Et j'irai malgré tout vers cette patrie fallacieuse,
vers cette poésie cachée dans la prose des jours, vers
l'éternel qui habite l'instant et lui donne par
manière d'ironie et de paradoxe un air fugitif.*

La prose dans ce contexte serait donc à l'instant ce que la poésie est à l'éternel, la prose s'acquittant de la part de «circonstanciel», soit: le quotidien, le réel (ou quelle que soit la dénomination qu'on veut bien lui attribuer). La poésie touchera pour sa part à ce qui appartient à

* Alain Grandbois, p. 83.

* La Poussière du chemin, p. 60.

l'éternel, cette part de l'écriture qui vient subsumer le caractère éphémère et transitoire de la prose.

D'ailleurs, c'est lorsqu'elle ne débouche pas sur la poésie que la prose est frappée d'anathèmes; elle est alors réduite à n'être plus qu'un vulgaire instrument de communication ou même de propagande, un échange utilitaire, fonctionnel, sans autres valeurs que celles transmises et imposées par les leviers du Pouvoir. De manière significative, le discours contre la prose puise dans le lexique de l'économie capitaliste: la prose n'a d'autre signification que celle que daigne bien lui accorder l'institution qui agit comme bureau de change au sein du langage: «Au milieu règne la prose prosaïque; la signification y fait office de monnaie.»¹⁰

Par ailleurs, alors que la prose se range aux côtés du politique, la poésie habitera le littéraire:

La seule façon de dissiper l'ambiguïté de ce langage où le politique fait dans la littérature universelle, c'est de rompre le mythe, c'est d'opposer le signe produit et le signe trouvé, la prose et la poésie. D'un côté une algèbre et l'artifice, de l'autre, une invention et la vérité naïve.¹¹

¹⁰ Alain Grandbois, p. 84.

¹¹ Chemin faisant, p. 64.

Cette distinction entre signe produit et signe trouvé remonte à Paul Valéry qui opposait la prose, de l'ordre du travail de communication, et la poésie, de l'ordre de l'inspiration. Le signe donné réfère ainsi au «vers donné» auquel Valéry a maintes fois fait allusion, entre autres dans le passage suivant:

Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don.¹²

Par ailleurs, on peut comprendre dans l'extrait de Brault un autre type de dichotomie, cette fois entre la production du texte et sa réception. En effet, parler du signe produit c'est se situer *strictu sensu* dans la genèse de la production du texte alors que le signe trouvé renvoie plutôt à une interprétation du texte et par conséquent, au processus de lecture. Mais si le poétique peut être une question de lecture, l'effet poétique ne représente jamais qu'une gageure pour celui qui écrit: «La poésie ne vient au poème que par surcroît» lit-on dans Trois fois passera.¹³

¹² Oeuvres, tome 1 (édition établie et annotée par Jean Rytier), Paris, Editions Gallimard, 1957, p. 482, coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Les italiques sont de l'auteur.

¹³ TFP, p. 82.

La poésie ne va pas de soi de sorte que si le texte ne s'élève pas vers la poésie, il demeure prose, c'est-à-dire transitif, monnaie courante, langage trop facilement détourné au profit de la pensée dominante ou des idéologies. Si la prose est à ce point fustigée, c'est qu'elle n'accueille que les lieux communs d'une pensée satisfaite. En revanche, ce qui peut la sauver, c'est la poésie: elle trouve alors la seule fonction bénéfique que lui accorde l'écrivain. Autrement, elle se confond trop à ce qu'on appelait jadis les arts de «première rhétorique» (qu'on distinguait de la poésie appartenant aux arts de «seconde rhétorique»), elle ne sert plus que l'éloquence, terme à connotation péjorative chez Brault.

Cette conception de la prose comme seul langage susceptible d'engager l'écrivain était déjà inscrite dans l'ouvrage fondamental de Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?. Robert Major, se référant à un article de Brault, «Notes sur le littéraire et le politique», publié dans la revue *Parti Pris*, relève la filiation:

Tout l'article de Jacques Brault dans le même numéro est, par ailleurs, une série de réflexions sur la possibilité et les conditions d'une littérature

engagée. Les conceptions et même la terminologie de Brault sont essentiellement sartriennes.¹⁴

Pour Sartre, la poésie est inapte à produire un discours engagé parce qu'elle manipule les mots comme des objets. La prose en revanche «s'exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante: c'est-à-dire que les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets».¹⁵ Dans Chemin faisant, cette idée sera reprise puis développée sous le titre de «Notes sur un faux dilemme». L'essayiste établit une équivalence entre la poésie et le littéraire d'une part, la prose et le politique d'autre part, ce qui l'amène à affirmer que la «prose constitue le seul véritable langage de combat politique, la seule littérature engagée».¹⁶ On peut en effet juger de l'influence de Sartre sur cette répartition bien tranchée entre poésie et prose. Cette équation (dans le texte de Brault) était de fait préparée par une série de définitions qui servent d'appui à la mise en place de postulats théoriques qui fixent en même temps le système de valeur qu'instaure cette dichotomie. L'essayiste commence

¹⁴ Parti pris: idéologies et littérature, p. 76.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Editions Gallimard, 1948, p. 26, coll. «Idées».

¹⁶ Chemin faisant, p. 65. C'est Brault qui souligne.

par donner sa définition de l'éloquence qu'il associe à tout langage mythique. De manière significative, sa formulation tire parti des effets de contraste: «elle est le langage des extrêmes et du «juste milieu», de la magie et de la digestion, des faméliques et des omnivores». ¹⁷ Cette précaution oratoire trace une frontière marquée entre la prose et la poésie:

J'appelle *poésie* le langage-valeur et où la totalité verbale se veut objet et fin, extérieure et inaliénable. La poésie tend à être le sens.

J'appelle *prose* le langage-outil, opératoire et apte à libérer le sens qu'il a. ¹⁸

Outre la reprise de cette antinomie fréquente entre l'être (la poésie) et l'avoir (la prose) utilisée systématiquement par les Romantiques, on trouve une critique du langage qui emprunte à nouveau sa terminologie à la critique de l'économie de marché. La dénomination de chacune des instances, poésie et prose, est éclairante: à l'une est octroyée la valeur, à l'autre l'outil. Comme l'écrit Barbara Johnson:

¹⁷ *Ibid.*, p. 61. En italique dans le texte.

¹⁸ *Ibid.* En italique dans le texte.

La circulation du langage en tant que poésie est en tous points parallèle à la circulation de l'argent en tant que capital, et la «poésie» constitue de la sorte ce que l'on pourrait appeler *la plus-value du langage*.¹⁹

La poésie représente un ajout qui vient suppléer à une existence sans attraits. Très rapidement, elle est dotée d'un privilège ontologique qui ajoute son sel à une existence qui sans cela resterait médiocrement prosaïque. Cette définition de la poésie, prenant ses distances à l'égard de la prose mêlée au social, n'est pas exempte d'un discours proche de la célébration liturgique comme l'illustre ce passage:

Une journée sans poésie fait entendre en nous et entre nous le grand hululement muet de l'inespoir. L'horizon est si loin qu'il paraît illusoire et chaque chose a l'air d'être abandonnée là, chaque homme n'est plus que lui-même, ni pauvre, ni riche. Rien ne manque et rien ne s'ajoute à cette raisonnable prose des jours. Tout est à sa place, au juste milieu des extrêmes.²⁰

Je suis resté fidèle jusqu'à maintenant à la comparaison qui s'établit entre poésie et prose dans la partie plus critique et polémique des écrits de Brault. Mais ce serait méconnaître cette écriture que de simplement transposer la

¹⁹ Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne, Paris, Editions Flammarion, 1979, p. 138, coll. «Sciences humaines». Les italiques sont de l'auteur.

²⁰ Chemin faisant, p. 13.

conception de la prose et de la poésie des essais aux recueils. Aussi, faut-il faire une distinction dans les propos de Brault entre une prose qui appartient à ce qu'on a l'habitude d'appeler le «langage courant» et la prose littéraire. Si Brault s'en prend justement à la prose, c'est dans la mesure où celle-ci se limite à servir l'idéologie en cours. D'autre part, dans son esprit, sacraliser la poésie au détriment de la prose équivaldrait encore une fois à succomber au mythe de la poésie. C'est ce qui explique son jugement sévère sur le trop grand nombre de ceux qu'il appelle les «poétiseurs» et qui ont fait profession de foi d'«engager» la poésie:

Je tiens pour trompeuse et mythique toute poésie qui se prétend *engagée* et dont la réussite n'est que l'envers de la prose. La littérature québécoise compte décidément trop de *poétiseurs* et pas assez de prosateurs; c'est le symptôme qu'elle est encore une littérature tribale, rituelle, et où l'écriture va du sacré au profané, de l'éloquence à l'éloquence.²¹

C'est donc quand les deux formes sont dissociées l'une de l'autre que le risque est grand de tourner à l'éloquence. Au bout du compte, ne trouve grâce aux yeux du poète qu'une alliance entre prose et poésie qui vaut jusque dans leurs contradictions mêmes. Le quotidien, l'instant, le politique

²¹ Ibid., p. 67. Les italiques sont de Brault.

sont des objets de prédilection de la prose. Gilles Marcotte qualifie cette dernière en ces termes: «Prose, c'est-à-dire langage de la communication, sans privilège magique, au plus près des accidents de l'histoire, des pensées du jour.»²² Le vers (signe conventionnel de la poésie) accueille quant à lui l'ordre de la transcendance, le non-être, l'éternel, le littéraire.

Mais ces différences s'avèrent condamnées à de pures abstractions si elles ne concourent pas à fonder un tout qui s'appelle la parole poétique, quelle que soit la forme qu'elle emprunte. Parce que la poésie est pour Brault:

tout le langage de la venue et du retour, de l'origine et du raccordement, mais comme elle n'existe qu'au présent, elle ne s'écrit que mêlée à la prose, *risquée* dans la prose qu'elle a pour tâche de fonder et d'ouvrir au monde.²³

Si la prose, en fin de compte, ne participe pas à l'avènement de la poésie, elle offre peu d'intérêt.²⁴ Aussi, ne doit-on pas confondre le terme «prose» avec la

²² La Prose de Rimbaud, Editions du Boréal, Montréal, 1989, p. 9.

²³ Chemin faisant, p. 67. L'italique est de l'auteur.

²⁴ Ce qui n'empêche pas Brault de déplorer l'absence d'une prose véritablement libérée dans la littérature québécoise: «La légèreté, l'ellipse, la limpidité, l'humour, toutes les valeurs transparentes d'une conscience non dominée, nous les dévaluons souvent.» (La Poussière du chemin, p. 17.)

prose pratiquée dans l'oeuvre elle-même. Du reste, ni la prose ni le vers, qui coexistent dans plusieurs publications, n'ont le privilège de la poésie. La poésie dans la conception de Brault peut tout aussi bien être le «signe trouvé» dans la prose comme dans le vers: tout dépend de l'interprétation personnelle ou des jugements de valeurs hérités de diverses conceptions de la poésie à travers l'histoire. Dans cette oeuvre, aura droit à l'appellation «poésie» toute écriture qui fait exister l'Autre, que ce soit l'Autre du pays, l'Autre du langage, l'Autre de soi-même, toute écriture qui s'évertue à rejoindre un ailleurs mais pour l'habiter «prosaïquement». Cette prose dès lors n'a plus rien de commun avec la prose conçue comme un langage-outil. Barbara Johnson situe très justement l'enjeu que suppose la définition d'une prose littéraire lorsqu'elle écrit: «Un énoncé qui insiste sur son statut de prose peut-il donc être appelé véritablement de la prose?»²⁵

La prose qui fait partie des publications étiquetées comme recueils de poésie par exemple, n'est pas comparable, malgré certaines marques communes (typographiques,

²⁵ Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne, p. 37.

syntaxiques ou sémantiques) à la prose qu'on dit «ordinaire» et qui ne vise qu'à communiquer une certaine somme d'informations.

La prose comme récit

C'est dans le tout premier recueil, Mémoire, que se développe une forme d'écriture qui sous plusieurs aspects peut être identifiée comme de la prose. Si ce recueil ne marque pas une nette séparation entre le vers et la prose, c'est pourtant dans celui-ci que se dessine leur frontière, si vague soit-elle. En effet, dans la section «Louange», dont les textes sont numérotés de I à XIII, on peut déceler une certaine organisation entre des textes selon le vers et d'autres que je me contenterai d'appeler «prosaïques», sans prêter à cette dénomination nulle connotation péjorative. D'abord, ils ne sont pas versifiés, ensuite ils présentent une organisation rythmique et accentuelle moins marquée que le vers. C'est en ce sens que ces textes se rapprochent de la prose. En voici un exemple:

Je rentre là d'où je suis venu mon pays du bout du
monde ma patrie mal aimée je rentre à la maison les
mains vides le ventre creux et je me souviens entre ma
femme et ma fille que demain nous connaissons la
poésie patiente que font les vers²⁶

²⁶ M, p. 85.

Ces phrases et membres de phrase pourraient être aussi bien écrits en passant à la ligne: nous aurions alors un texte en vers. Ce n'est donc pas tant la syntaxe qui rapproche ce texte de la poésie en vers (la prose peut également être de la «poésie», ne l'oublions pas), mais le fait que les phrases soient disposées l'une à la suite de l'autre comme dans la prose. En revanche, la syntaxe elle-même reproduit assez bien la structure de la prose tout en établissant un rythme accentuel relativement marqué. Ce n'est pas encore tout à fait de la prose mais il suffirait de peu, en rétablissant la ponctuation par exemple, pour que nous n'ayons plus de doute à ce sujet. Ce qui subsisterait, ce serait tout au plus une figure rythmique aisément décelable par les répétitions («je rentre»), des séries synonymiques («mon pays», «ma patrie») et un nombre à peu près égal de syllabes dans les segments de phrase.²⁷ D'autre part, la prose surgit à la faveur d'une phrase aussi simple, aussi «prosaïque» que celle-ci, extraite du passage que je viens de citer: «je rentre à la maison les mains vides».

²⁷ De son côté, M. Lemaire n'hésite pas à qualifier ces textes de prose poétique. («Jacques Brault dans le matin», Voix et images, vol. II, n° 2, décembre 1976, p. 183.)

Dans le cas de la dernière section de Mémoire, il arrive que textes de prose et textes versifiés, séparés par un blanc, occupent la même page. Quand c'est le cas, c'est toujours le texte sans le vers - j'emploie cette expression comme synonyme de prose²⁸ - qui apparaîtra en premier lieu. Ces pages (textes sans le vers + textes versifiés) sont numérotées de la manière suivante: I, III, V, VII, IX et XI. On le voit, le retour régulier des textes sans le vers dans les pages au nombre impair témoigne d'un souci d'organisation du recueil selon une alternance entre deux types d'aménagement spatial: soit les pages où ne figurent que des textes en vers, soit celles qui sont hybrides, c'est-à-dire qui combinent formes prosaïques et séquences versifiées.

Il arrive que prose et formes versifiées seront le lieu de mouvements tout à fait contradictoires. La partie prosaïque de la section III de «Louanges» se lit comme suit:

²⁸ Ceci pour éviter de reproduire la dichotomie prose-poésie, fondée sur un mode de pensée cratylique. (Cf. Gérard Genette, Mimologiques. Voyage en Cratylie, Paris, Editions du Seuil, 1976, 428 p., coll. «Poétique».) Je me contenterai de distinguer entre textes en vers et textes en prose ou sans le vers, suivant ainsi la distinction établie par Todorov («La poésie sans le vers» dans La Notion de littérature et autres essais, p. 66-84, coll. «Points».)

Donc je m'en vais avec mes ritournelles d'images
 miteuses et plus esseulé qu'avant d'avoir voulu nous
 rejoindre nous les pauvres en poésie²⁹

La seconde partie, en vers, offre une tout autre version:

quelqu'un me quitte et s'en va

La perspective est totalement différente: dans un cas, on a
 un je qui s'en va, dans l'autre c'est «quelqu'un» qui
 quitte le locuteur. Autre exemple, tiré cette fois de la
 séquence XI, soit la fin de la partie en prose:

je rentre au bercail de notre immensité³⁰

C'est l'opposé qui se produit dans la seconde moitié:

comme si nos amoureuses allaient des tombeaux de la
 mémoire
 tout à coup sortir avec des dents d'émeraude

Ici, c'est le locuteur qui se jette dans la mort (conçue
 comme une seconde naissance), là ce sont des fées (par
 allusion à Nerval) qui renaissent de la mort.

On note enfin que les textes sans le vers forment une
 unité qui accepte une lecture autonome par rapport aux

²⁹ M, p. 83.

³⁰ Ibid., p. 91.

textes en vers. Par conséquent, on perçoit mieux le caractère plus narratif de ces textes, de sorte qu'on peut très bien, sans forcer leur signification, les découper à partir des événements qu'ils mettent en place par fragments successifs. C'est donc dire que malgré leur apparition intermittente, les textes sans le vers présentent une unité narrative à l'intérieur d'une section (et d'un recueil) où le vers domine.

Malgré tout, la prose demeure une pratique timide qui ne touche qu'une seule section du recueil. Mais subséquemment, à partir de L'En dessous l'admirable et des Poèmes des quatre côtés publiés la même année, on verra que la prose prend de plus en plus d'importance jusqu'à dominer la forme versifiée dans Trois fois passera et Il n'y a plus de chemin. Cette présence de plus en plus déterminante de la prose fera l'objet des prochaines parties de ce chapitre.

Du récit au discours

L'En dessous l'admirable et Poèmes des quatre côtés, publiés près de dix ans après Mémoire, comportent tous deux les caractéristiques que j'ai relevées dans le premier recueil, soit: des marques syntaxiques qui appartiennent à la prose, une unité de composition qui permet une lecture

autonome et une structure parallèle au vers. Mais cette fois, la prose s'impose davantage du fait qu'elle ne s'affiche plus aux côtés du vers mais qu'elle occupe à elle seule toute la page. Deuxième observation en ce qui a trait aux marques visibles de la prose: elle s'affirme d'ores et déjà comme prose à part entière, ne serait-ce que par l'organisation de la phrase qui cumule tous les signes les plus convenus de la prose (ponctuation, syntaxe, etc). En outre, elle possède un rythme propre, elle n'est plus à la remorque d'une simple reproduction ou imitation des patrons rythmiques du vers. Enfin, le caractère diégétique prend une plus grande expansion: le lecteur a tout le loisir de parcourir le texte en prose sans tenir compte des textes en vers. D'ailleurs, c'est dans ces recueils que l'autonomie de la prose est la plus probante.³¹ A titre d'illustration, voici les deux fragments qui ouvrent respectivement la partie en prose de L'En dessous l'admirable et de Poèmes des quatre côtés:

*Quelques sons nés au secret m'arrivèrent, un soir, en
désordre, débris d'un monde naufragé, presque perdu*

³¹ Je m'empresse de préciser qu'autonomie ne signifie pas nécessairement indépendance totale de la prose puisque cette dernière, on le verra, entretient des rapports étroits avec le vers.

*corps et biens. J'allais tout doucement me quitter,
m'étendre; et dormir, mortellement.*³²

Par un de ces *dimanches bannis de l'infini*, je reçois
des quatre côtés un appel (d'où vient-il?)
indéchiffrable.³³

Les textes cités débutent tous deux par une référence temporelle («un soir», «un de ces dimanches») qui situent d'emblée cette prose dans l'ordre de la diégèse. Tous deux partagent également un même décor: celui de la maison qui est à l'origine de l'analogie entre le cadre spatial et le texte de l'Autre comme langue et comme espace à découvrir. La maison, la chambre constituent également l'espace privilégié de «Fragments d'une lettre» (Trois fois passera) et on pourrait ainsi énumérer d'autres textes dans lesquels sont évoqués ces lieux de l'intimité. En outre, la très grande majorité des textes en prose (à l'exception des dialogues de Trois partitions) présentent un je narrateur, tout comme dans les textes en vers.

Abordons maintenant ces textes par rapport à l'anecdote elle-même et voyons en quoi cette dernière s'avère relativement autonome. Dans L'En dessous l'admirable, le

³² EDA, p. 202.

³³ PQC, p. 14. En italique dans le texte.

lecteur apprend qu'il s'est produit un «événement», mais ce dernier reste difficile à cerner parce qu'il est de nature énigmatique; cet événement a affecté le sujet et est à l'origine du recueil: une aventure dans l'en dessous qui mènera tant bien que mal le locuteur à la découverte de l'admirable. La perspective est légèrement différente pour Poèmes des quatre côtés, quoique dans les grandes lignes on assiste encore une fois à l'aventure d'un sujet qui fait l'expérience de la rencontre avec d'autres textes. Mais dans les deux cas, la prose et le vers partagent ce même noyau événementiel, sans empêcher une lecture univoque de l'une ou l'autre forme. Si l'on considère maintenant l'histoire du sujet dans une perspective plus large, il faut alors tenir compte de ce double regard que permettent de poser le vers et la prose sur l'ensemble du texte.

Dans les recueils sur lesquels je ferai porter la plus grande partie de mes analyses, on constate en effet que l'«événement» - je ne trouve pas de meilleur terme pour désigner cet aspect commun - est cependant «montré» d'une manière différente selon qu'il est désigné par la prose ou par le vers. Cela ne tient pas uniquement à la prose en tant que prose ou au vers comme tel mais surtout à la manière dont cet événement est porté à l'attention du lecteur, mis à

part le fait que nous avons affaire à deux grandes formes distinctes. Essayons de retracer la façon dont il se présente dans la prose. Je soumettrai le premier texte en prose de L'En dessous l'admirable à une analyse plus détaillée pour ensuite le situer dans sa totalité.

J'ai divisé le texte de la manière la plus simple, soit du point de vue de son articulation temporelle. C'est, on en conviendra, l'un des moyens les plus sûrs de l'aborder comme événement. De ce point de vue, le texte se divise en trois parties dont chacune correspondra à trois procès distincts. Je reproduis à nouveau le premier extrait:

Quelques sons nés au secret m'arrivèrent, un soir, en désordre, débris d'un monde naufragé, presque perdu corps et biens. J'allais tout doucement me quitter, m'étendre; et dormir, mortellement.³⁴

Cette première partie peut se résumer grossièrement comme suit: un actant, le je, disposé voire résigné à se laisser mourir, est dérangé dans son projet par des sons «nés au secret». Ici, l'usage de l'aoriste (le passé simple) accentue la distance sinon temporelle du moins psychologique qui existe entre les faits relatés et l'énonciation. Il se caractérise donc par un fossé entre deux «consciences».

³⁴ EDA, p. 202.

Benveniste a montré comment le recours conjugué du passé simple, de l'imparfait et du plus-que-parfait enclenche ce qu'il a appelé l'énonciation historique. Ce type d'énonciation, opposé au discours, met en valeur le temps de l'événement: «Un événement, pour être posé comme tel dans l'expression temporelle, doit avoir cessé d'être présent, il doit ne pouvoir plus être énoncé comme présent.»³⁵ En règle générale, pour donner à un événement un caractère objectif, on fait usage de la troisième personne du singulier (la «non-personne») combinée à une forme verbale au passé simple: sujet et prédicat confèrent à l'événement un caractère incontestable parce qu'apparemment sans aucun rapport avec la subjectivité. L'événement existe donc en dehors de toute conscience; ou du moins est-ce l'effet recherché. Mais qu'en est-il des événements relatés à la première personne du singulier, et qui utilisent le passé simple? En usant de la première personne et du passé simple, on pourrait croire en effet que l'équation ne tient plus puisque le je est le représentant de la subjectivité par excellence. Pour résoudre la difficulté, il suffit de considérer que, «en usant de l'association je + PS l'auteur

³⁵ «Les relations de temps dans le verbe français» dans Problèmes de linguistique générale, tome 1, p. 245. Il faut cependant nuancer cette affirmation: on peut très bien envisager un événement raconté au présent.

donne à ce *je* le statut de «non-personne» de *récit*, d'un *je* narratif distinct de son *je* d'énonciateur actuel.»³⁶

Si on applique maintenant ces postulats théoriques à la partie de texte citée plus haut, on pourra en déduire que le fait d'utiliser et de conjuguer des formes verbales relevant du mode d'énonciation historique fait en sorte que l'événement n'a aucune incidence sur le présent du narrateur, et que bien au contraire, ce qui s'est passé est bel et bien révolu par rapport à l'ici-maintenant du *je*.

Dans ce contexte, un stimulus sonore aura «distrain» le locuteur de la mort, ce qui explique la fascination exercée par ces «sons», si diffus soient-ils. Il y a donc un écart temporel entre le *je* d'alors et le *je* qui se raconte; le narrateur relate un incident auquel il a pris part, mais au même moment, en témoignant de cet incident, il marque la distance qui le sépare de cet autre lui-même qui allait tout doucement se laisser glisser vers le néant. Je reviendrai plus loin sur cet effet de distance propre à l'usage de la prose. Mais poursuivons d'abord notre examen de la diégèse.

³⁶ Dominique Maingueneau, Approche de l'énonciation en linguistique française. Embraveurs, «temps», discours rapporté, Paris, Librairie Hachette, 1981, p. 58, coll. «Langue, linguistique, communication». Les italiques sont de l'auteur.

Le passage qui suit opère la transition entre un mode d'énonciation historique et un mode d'énonciation du discours. Désormais, c'est le discours qui prend la place avec toutes les transformations temporelles qui lui sont coextensives. Le passage suivant constitue la deuxième partie du texte:

*Mais ils m'en ont distrait. Silhouettes moirées au fond de la pièce, à la lisière de la pénombre, ils ne parlaient pas. Ils me regardaient par en dessous. Sans bouger. Le silence pesait. Je n'ai rien demandé; à quoi bon. Cela durerait.*³⁷

En passant du mode d'énonciation du récit (ou historique) au mode d'énonciation du discours, l'événement resurgit pour ainsi dire dans le présent du narrateur; l'usage du passé composé a comme conséquence que l'événement tout à l'heure tenu à distance refait surface au sein même de la référence spatio-temporelle du *je*. Du même coup, il annonce la volte-face du destin: le locuteur change d'orientation, il se laissera guider quoiqu'il advienne par ces figures énigmatiques. Certes le passage cité n'est pas très explicite sur le fait que le *je* d'énonciation optera pour une tout autre destinée que celle envisagée initialement. Pour le moment, il est à un carrefour: les choix ne sont pas faits, ils n'ont qu'une valeur virtuelle. Mais si le

³⁷ EDA, p. 202.

texte use du discours, c'est parce qu'à ce moment précis de la diégèse, un lien étroit est en train de se tisser avec le présent du narrateur. Mais pour bien apprécier ce passage, il faut le compléter avec la dernière partie du texte:

Et la vieille névrose n'a pas le choix maintenant: ou guérir sur l'heure, ou tourner carrément à la démente. Suivons-les donc, ces protoplasmes de mutisme, puisqu'ils me font le dernier signe. Allons là-bas, et si je ne sèche pas sur place, c'est que la vérité sans masque est plus incroyable que je ne croyais.³⁸

Voyons comment cet extrait parachève l'hégémonie du discours sur le récit. D'abord, le discours a progressivement glissé du passé composé au présent: ne compte plus que le présent comme en fait foi le recours à l'indicatif et à l'impératif. C'est donc dire que partis d'un écart entre l'événement lui-même et l'acte de narrer, nous aboutissons quelques lignes plus bas à un choix délibéré qui bouleverse la situation initiale du je. D'ailleurs ce raccourci temporel n'a pas abandonné en cours de route les principaux déclencheurs de «l'action» qui sont désignés au fil de la narration comme «sons nés en secret», «silhouettes moirées» et «protoplasmes de mutisme». Il a donc suffi d'une douzaine de phrases pour passer du

³⁸ Ibid.

perfectif à un passé en relation avec un présent; ce faisant, on atteint un moment qui se confond avec celui de la lecture elle-même, axe temporel qui est aussi à la croisée de la lecture et de la narration. La dernière phrase peut être comprise comme une invite du narrateur à l'accompagner, malgré son propre scepticisme, dans un nouveau périple dont on ne connaît pas l'issue. Le recueil dans son ensemble constitue le *telos* de cette entreprise textuelle.

Cette transition entre deux modes d'énonciation a pour conséquence un télescopage au cours duquel les notations temporelles, même vagues comme au début du texte («un soir»), finissent par prendre valeur d'un présent de narration, d'un ici-maintenant qui génère une convergence de deux types d'énonciation. Par ailleurs cette incertitude, ce caractère flou des notations temporelles se maintient tout au long du recueil. Le troisième texte en prose s'amorce à partir d'un cliché narratif («Un jour»), puis conteste aussitôt sa propre mise en discours. Voici l'extrait en question:

*Un jour, mais non: il n'y avait plus d'événements, je
le sentais à un relent de nostalgie, un écoeurement
léger, discret;³⁹*

Aussi, si nous acceptons que les textes en prose appartiennent au récit, ou du moins à une forme de diégèse (par la narration d'un événement particulier), force est de constater que les repères temporels entre autres, s'ils sont constants, ne sont pas aisés à identifier parce que le narrateur lui-même semble perplexe quant à leur pertinence dans le monde qu'il est en train de traverser. Et comme l'illustre la citation ci-dessus, au flou temporel correspondra une remise en question de l'idée même d'événement. Par conséquent on peut affirmer, à la lumière de ces quelques réflexions, qu'il n'y a pas véritablement d'événement dans le monde de l'en dessous, et sans doute pourrions-nous étendre cette observation à l'ensemble du recueil, comme le fait Michel Lemaire qui y voit «une tentative d'atteindre l'être par l'écriture, de créer par les mots un événement essentiel dans une durée inessentielle, sans événements.»⁴⁰ Pour Jean-Marcel

³⁹ Ibid., p. 206.

⁴⁰ «Jacques Brault dans le matin», Voix et images, vol. II, n° 2, décembre 1976, p. 190-191.

Paquette, l'essai est «une biographie, mais sans événements (...).»⁴¹

Si le texte en prose initial situait avec une relative précision un événement étonnant - la présence, sonore d'abord, puis incarnée visuellement, d'êtres nés du silence, un certain soir - la suite dénote plutôt une perception à la fois plus incertaine du temps («par quel hiver?») et conduit tantôt à une dilatation tantôt à une contraction d'ordre temporel selon la perspective qu'emprunte le narrateur. Dès lors, il appert que la diégèse n'a d'autre fonction que d'éliminer au fur et à mesure les repères temporels, de sorte que le texte se joue plutôt sur le mode présentatif, comme si la prose était précédée d'un «voici», formule fréquemment utilisée dans les premiers recueils mais qui demeure agissante de manière implicite par la suite. Cet aspect, à rapprocher des déictiques⁴², crée un effet de proximité caractéristique des textes dans lesquels le sujet d'énonciation désigne au lecteur les conditions mêmes de

⁴¹ «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», Etudes littéraires, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 81. J'aurai l'occasion de revenir sur cet article capital pour l'étude de l'essai.

⁴² La linguistique des discours compte au nombre des déictiques les pronoms personnels, les démonstratifs et les termes de localisations temporelles et spatiales.

l'énonciation comme si le tout se déroulait au fur et à mesure de la lecture.

Cet effet de proximité est construit presque uniquement au présent, mais un présent qui épouse parfaitement la progression du texte en train de s'écrire. En effet, si on relit l'extrait tiré de Poèmes des quatre côtés cité plus haut, on admettra sans peine que malgré le repère temporel («Par un des ces *dimanches bannis de l'infini*»)⁴³, le temps de l'événement se confond ici avec celui de l'écriture et rejoint ainsi celui de la lecture. On rencontre d'autres repères temporels dans ce même fragment de texte, mais ils ont une valeur toute relative par rapport au temps zéro qui caractérise l'ensemble.

Autre remarque qui touche plus particulièrement L'En dessous l'admirable: une fois instaurée la distance entre le *je* et les événements racontés, la narration y demeure somme toute secondaire comparativement au discours. Cet écart entraîne une attitude plus détachée de la part du locuteur. La structure du recueil reflète cette transformation par la

⁴³ Repère d'autant moins évident que l'italique suggère la citation, ce qui marque davantage le côté factice de ce repère. Plus encore, citer à l'aide de l'italique, c'est, du strict point de vue de l'énonciation, placer du même coup le texte hors temps puisque assujéti à un avant-texte. Je dis bien *du strict point de vue de l'énonciation* puisqu'en effet, l'avant-texte suggère une histoire: le réemploi d'une citation dans d'autres contextes.

reprise de l'événement originel narré dans une perspective différente. En plaçant côte à côte les deux versions, on peut mieux juger du changement survenu:

Quelques sons nés au secret m'arrivèrent, un soir, en désordre, débris d'un monde naufragé, presque perdu corps et biens. J'allais tout doucement me quitter, m'étendre; et dormir, mortellement.⁴⁴

Quelques sons nés en dessous du prévisible m'occupèrent une saison ou deux, histoire de me dévoiler par fragments successifs un visage si méconnu qu'il en avait l'air inconnu.⁴⁵

Dans le premier texte, la confrontation avec le monde de l'en dessous provoquait une forme d'amnésie (perte de la mémoire, mais aussi de tous les repères habituels, y compris les idées reçues, l'hégémonie du *moi*, etc.). Dans le second, contrairement au monde de l'en dessous qui semble abolir jusqu'à la possibilité de la mémoire et qui remet en question l'histoire (tant individuelle que collective), l'admirable coïncide avec le recouvrement du passé («alors on se souvient»)⁴⁶. C'est désormais le discours coexistant à la diégèse qui prend le relai. Sauf pour Agonie, la prose n'entretient avec le récit que des

⁴⁴ EDA, p. 202.

⁴⁵ Ibid., p. 222.

⁴⁶ Ibid.

liens très circonstanciels. Les contraintes de la diégèse demeurent à proprement parler minimales : certes, les extraits cités ci-hauts présentent un certain degré de narrativité mais la prose n'y joue qu'un rôle d'amorce et somme toute, elle est dépendante du discours du *je*. En ce sens, on peut considérer l'expression du sujet à travers la prose de la même manière qu'on l'aborde à travers le vers. Laurent Jenny a montré que la poésie la plus lyrique était faite d'«événements»⁴⁷; de même la prose de Brault, tout comme sa poésie d'ailleurs, peut se définir comme «un message qui énonce le devenir d'un sujet».⁴⁸ De fait ce *je*, à la source de toute écriture chez Brault, se construit principalement à partir du discours qu'il tient sur lui-même et sur autrui. C'est là une différence majeure entre la forme prosaïque qui affleure dans Mémoire et les textes en prose des recueils ultérieurs.

Comparaison avec le vers

Malgré le fait que le discours se substitue presque totalement à la diégèse, son propos conserve tout de même

⁴⁷ «Le poétique et le narratif», Poétique, volume VII, n° 28, février 1976, p. 440-449.

⁴⁸ Claude Brémont cité par Laurent Jenny, loc. cit., p. 447.

les traces d'un événement, si réduit et si énigmatique soit-il. Ce que le narrateur découvre dans l'admirable tient à l'indicible, de sorte qu'il apparaît impossible, et même dérisoire (pour le locuteur) de retransmettre en toutes lettres l'expérience vécue. Cette révélation de l'admirable favorise la remontée du sujet, à nouveau maître de son discours:

Mais au retour - par je ne sais quelle alchimie - j'ai vu, j'ai touché l'impensable et le plus simple. Je ne dirai pas son secret; le dirais-je qu'il ne subsisterait plus parmi nous. Et nous serions comme avant: une solitude à plusieurs. Tandis que maintenant l'incroyable a pris un air d'horizon, tout proche, comme une espèce de clôture ajourée, un treillis d'admirable matin.⁴⁹

Ce passage vient clore la suite des textes en prose et laisse désormais place au vers. Il est précédé, sur la même page, d'une forme de description qui présente, point pour point, le miroir inverse du code de destruction sans douleur qui caractérise le monde de l'en dessous. Mais en aucun cas ne nous est révélée la nature précise de cet événement, que la progression du sujet s'effectue par le bas (première partie du recueil) ou qu'elle soit ascendante (dans la seconde partie). A la fin de la lecture des textes en prose, on ne saurait mettre le doigt sur ce qui s'est

⁴⁹ EDA, p. 231.

passé exactement; tout ce que l'on peut en tirer, c'est ceci: «*Cela s'est passé. J'ignore comment, pourquoi. Cela s'est passé.*»⁵⁰

Mais en est-il de même pour le vers? La réponse à cette questions ne sera pas différente des conclusions auxquelles nous sommes arrivés dans le cas de la prose: il semble bien que dans le vers, il soit également illusoire de préciser ce qui a entraîné ce bouleversement du sujet. Il suffit pour s'en convaincre de considérer des extraits comme celui-ci:

Qui est-ce (en moi dirais-je comme un autre
présent) qui est entré par effraction a tout
saccagé plus rien en place et cet autre je
me désespère tant il est de glace dur et grinçant⁵¹

Le début de cette citation, dont on reconnaîtra au passage l'allusion à un intertexte familier dans la poésie québécoise⁵², suggère la déroute du locuteur. Tout ce qu'on sait, c'est que le locuteur dans le vers, tout comme dans

⁵⁰ Ibid., p. 206. Gilles Marcotte fait également ce rapprochement à propos de la prose de Rimbaud: «Le dialogue, le commentaire, la prose permettent de conclure: «Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté».» (La Prose de Rimbaud, p. 108.)

⁵¹ EDA, p. 208.

⁵² Je pense ici à Saint-Denys Garneau et à Anne Hébert qui ont composé des textes dans lesquels était formulée dans les mêmes termes cette question obsédante, typique des préoccupations socio-politiques et spirituelles de l'époque.

la prose, va son chemin en suivant un sentier sinueux mais qui doit le conduire tôt ou tard vers une éclaircie, un espace de chaleur qui coïncidera avec sa remontée. Mais encore là, de l'événement, rien n'est vraiment dit si ce n'est ce qui s'est ensuivi. Autrement dit, l'événement, toujours indiscernable, ne peut être appréhendé que par relation synecdochique (l'effet pour la cause). Le texte, en multipliant les rapports synecdochiques, en refusant de (nous) désigner son propos, marque ses distances par rapport aux procédés habituels de la narration traditionnelle.

Mais d'un autre côté, il dévoile, sans la nommer, sa propre règle de fonctionnement. En effet, le centre de ce texte, - ici j'entends tout autant le vers et la prose qui convergent vers une même expérience et retracent le même chemin - reste quelque chose d'indicible; par conséquent cette chose ne peut être dite sous peine d'échapper du même coup à son auteur. Cette aventure du sujet s'apparente ainsi sous plusieurs aspects au mythe d'Orphée. Dans le mythe, il est demandé au héros (Orphée) de perdre de vue momentanément l'objet de son amour (Eurydice) s'il veut espérer le reconquérir. De même ici, il faut que le locuteur se détourne pour ainsi dire de son but; traduit dans

l'écriture, cela l'amène à garder le silence sur ce qui s'est passé.

Si l'événement n'est pas nommé en lui-même, si le déclencheur ne peut être retracé dans le texte, il reste que celui-ci continue à désigner quelque chose qui n'est pas là; ou pour l'exprimer autrement, si cet événement ne se raconte pas, c'est qu'il est, tout simplement. On a vu que la recherche d'un événement précis ne pouvait trouver satisfaction ni dans le vers ni dans la prose. Impasse de ce côté, donc. Rien d'étonnant d'ailleurs puisque nombre de textes modernes ne dévoilent pas leur avant-texte et misent plutôt sur ce qui est advenu après le déclenchement de l'action.

Autre point commun aux deux textes et qui découle du fait que l'événement n'est jamais nommé: tous deux ne cessent d'attirer l'attention sur une forme d'absence, qui serait pour ainsi dire le noyau originel de l'expérience ou peut-être bien ce vers quoi tend l'expérience, tout comme le désir qui se nourrit de l'absence. Dans Le Banquet, Socrate défend cette idée à la suite du discours d'Agathon:

- Ainsi cet homme, comme tout homme qui désire, désire ce qui n'est ni présent, ni disponible, ce qu'il n'a pas, ce qu'il n'est pas, ce qui lui manque; et c'est

bien là, nous l'avons vu, l'objet de tout amour et de tout désir.⁵³

Aussi, la prose et le vers rendent-ils compte, chacun à leur façon, d'abord d'un manque, qui aurait pu résulter en une simple mise à mort, et consécutivement à cela, d'une recherche liée à ce manque. C'est ce qui explique que ce qui n'est pas ne puisse être nommé puisque cela ne peut exister que par la négative; d'autre part, cela ne peut être nommé en cours de texte puisque sa formulation même signifierait que le désir aurait été comblé. C'est dans cette perspective que doit être interprété le cri désespéré de l'épistolier dans Trois fois passera: «Je vous retrouvais, ni Diotima, ni fantôme, mais vous. Et je vous perdis dans le même instant presque.»⁵⁴

La prose comme glose

La prose jouerait donc un rôle similaire à celui des annotations du diariste comme si l'événement était réévalué par un autre narrateur, un autre *je* qui aurait pour lui le recul nécessaire afin d'ouvrir la voie à une autre lecture du texte en vers.

⁵³ Platon, Le Banquet, p. 201.

⁵⁴ TFP, p. 50.

Je crois en effet que la prose peut faire office de glose dans la mesure où elle peut jouer un rôle analogue aux diverses formes de commentaires tout en conservant la subjectivité du discours du je. Maintenant que nous savons que la prose, malgré ses emprunts au récit (diégèse, formes temporelles et déictiques spatiaux), se rapproche davantage d'un mode d'énonciation discursif plutôt que historique, voyons d'abord ce que recoupe l'une de ses expressions les plus concrètes chez Brault et que j'appellerai pour l'instant: le commentaire.

En premier lieu, le commentaire prend la forme d'un métalangage auquel le locuteur a recours pour situer son texte ou pour expliciter un aspect de sa pensée. En effet, peu importe le caractère inachevé de cette pensée, il reste que la prose développe une idée qui sans être explicite, participe d'un type d'écriture que Robert Vigneault a défini selon les termes suivants: «discours d'un SUJET qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage.»⁵⁵ Aussi, que le locuteur use d'une forme didactique, du commentaire ou d'un discours plus persuasif (plus manifeste

⁵⁵ «L'essai québécois: préalables théoriques», *Voix et images*, vol. VIII, n° 2, hiver 1983, p. 311. De crainte de biaiser la pensée de l'auteur, je précise que cette définition est utilisée comme prémisse à une proposition plus fine et plus précise de l'essai.

dans Poèmes des quatre côtés), on retiendra l'ascendant qu'exerce la subjectivité et le fait que l'énonciateur se montre à travers la mise en place d'un vécu narrativisé par le recours à des formes temporelles et spatiales. De cette manière on pourra entrevoir l'apport lucratif d'un texte en vers qui devient la matière même de la prose. Cette dernière fonctionne comme le texte de l'essai dans la mesure où nous avons un je (fictif) qui tente de trouver le Sens par le biais d'un discours qui évolue et se nourrit d'un ou de plusieurs textes (le texte en vers, les textes des autres). La prose de Brault répond dans ce sens à la définition de l'essai que donne R. Vigneault si on garde à l'esprit que c'est une aventure du sujet, une exploration d'une idée, un texte à suivre et à poursuivre.⁵⁶

Par ailleurs, la prose de Brault peut se rapprocher à l'occasion d'un type de discours qu'on classe habituellement parmi les genres enthymématiques.⁵⁷ En effet, le texte en prose emprunte à l'occasion à la rhétorique de ces genres. Dans L'En dessous l'admirable par exemple, le locuteur

⁵⁶ R. Vigneault écrit: «C'est le règne de l'imprévu, et, à vrai dire, de l'imprévisible, car le texte de l'essai est, en principe, sans fin. Il est toujours à suivre.» (Ibid., p. 316.)

⁵⁷ Font partie de cette catégorie les types de discours dont le propos s'appuie sur une *doxa*. Le terme est plus amplement défini par Marc Angenot, Glossaire pratique de la critique contemporaine, p. 74-75.

découvrir quelque chose et il en tire une leçon qui tient dans une recherche du non-être comme en fait part la section intitulée «Halte». Le texte de Brault toutefois, ne se confond jamais totalement avec une forme du discours qui a partie liée avec le pamphlet, le plaidoyer ou le manifeste. Mais il partage avec eux l'expression d'une idée ou d'un projet, même si dans son cas, cette idée semble se construire au fur et à mesure de la progression du texte, et d'une manière qui privilégie les chemins de traverses: par exemple, dans l'ordre rhétorique les digressions, et dans l'ordre syntaxique et graphique les parenthèses et la fragmentation. Mais au bout du compte, il y a bien là une idée qui tente de se faire un chemin par l'intermédiaire de tergiversations habiles, par l'usage de lieux communs et de formules antithétiques. Et de fait, s'il est une raison pour laquelle ce chapitre a sa place dans cette étude, c'est précisément en raison du paradoxe qui est au coeur de la prose telle que la pratique Jacques Brault. Cette prose correspond pratiquement point pour point avec la définition proposée par Jean-Marcel Paquette, qui par surcroît l'intègre au discours poétique:

Le scepticisme (entendu dans le sens le plus général, non pas seulement comme doctrine philosophique) est un attribut aussi bien de la pensée qui se manifeste dans l'essai que du langage par lequel cette pensée prend forme. D'où l'utilisation qui y est faite du paradoxe,

qui est une vérité d'ordre poétique. Si l'essai ne s'exprime que par paradoxes, approchant la vérité sans la délivrer tout à fait, c'est que le caractère des liens qui unissent le JE générateur du discours à l'objet de sa réflexion est irréductiblement paradoxal.⁵⁸

Jusqu'ici, mes réflexions m'ont conduit à voir dans la prose une écriture qui relève de l'ordre du commentaire alors que le vers constituerait la *praxis* autour de laquelle se concentre le discours de la prose. Tous deux cependant, la prose et le vers, appartiennent au discours, c'est-à-dire que l'énonciateur de la prose et celui du vers disent plus qu'ils ne racontent. Aussi, pour user de la distinction de Genette, on pourra classer la prose et le vers de Brault dans le domaine de la «diction» plutôt que dans celui de la fiction. Voyons en quels termes Genette parle des textes qui entreraient dans la première catégorie:

Le langage humain connaît deux régimes de littérarité: le constitutif et le conditionnel. Selon les catégories traditionnelles, le constitutif régit deux grands types, ou ensembles, de pratiques littéraires: la fiction (narrative ou dramatique) et la poésie, sans préjudice de leur éventuelle collusion dans la fiction en forme poétique. Comme nous ne disposons, à ma connaissance dans aucune langue, d'un terme commode et positif (c'est-à-dire, en dehors du très gauche *non-fiction*) pour désigner ce troisième type, (...) je propose de le baptiser *diction* (...). Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de

⁵⁸ «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», p. 83.

diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles (...).⁵⁹

L'avantage de cette catégorie est qu'elle permet d'englober aussi bien des textes poétiques que des textes de prose, pour autant que ceux-ci se caractérisent par leurs marques formelles (c'est le régime constitutif) plutôt que par leur objet (comme la fiction). En outre, l'usage du terme «diction» n'instaure aucune frontière entre prose et poésie, de sorte que dans l'oeuvre qui nous occupe, la prose et le vers des recueils de Jacques Brault appartiennent de plein droit à la diction, sans préjudice envers l'une ou l'autre forme. Toutefois, il convient de préciser que l'essai lui-même participe d'une tension au sein du sujet de l'énonciation qui est déchiré entre deux types d'appréhension du monde. S'appuyant sur le corpus de la littérature espagnole, Jean-Marcel Paquette écrit à ce propos:

C'est sans doute ce que Baquero entend lorsqu'il signale que la forme de l'essai se trouve «à la frontière de deux règnes: celui de la poésie et celui de la didactique, et il voyage de l'un à l'autre.»⁶⁰

⁵⁹ Fiction et diction, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 31, coll. «Poétique». Les italiques sont de l'auteur.

⁶⁰ Loc. cit., p. 82.

La prose que pratique Brault, on l'a vu, ne tient pas tant à son caractère diégétique qu'au fait qu'elle est le produit d'un je lyrique et d'un mode d'énonciation typique du discours. On a vu aussi que ce discours contenait une part plus «didactique» qui par surcroît ne dédaigne pas une démarche qui s'apparente à l'essai.

D'autre part, malgré une forte inclination pour le discours philosophique, la prose de Brault ne s'y confond jamais totalement. Le discours philosophique est analytique alors que celui de Brault tient davantage de l'introspection. Encore une fois, c'est la subjectivité qui fait obstacle à un discours qui ne transmettrait que du sens. Aussi peut-on considérer la prose comme en deçà d'un discours entièrement cohérent du point de vue du signifié. La prose de Brault affiche sans cesse le caractère inachevé de son trajet, comme il est dit dans L'En dessous l'admirable: «Je me suis perdu en chemin. Le poème, loin de s'accomplir, s'est comme déréalisé».⁶¹ A ce propos, je me permets d'ouvrir une parenthèse qui n'est pas sans rapport avec le statut de la prose. Si on relit l'extrait que je viens de citer plus haut et dans lequel le locuteur fait un constat d'échec du «poème», que faut-il en déduire: s'agit-

⁶¹ EDA, p. 217.

il du vers? De la prose? En effet, je le rappelle, la prose n'est pas moins apte à la poésie que peut l'être le vers. Ce n'est qu'à la faveur d'une dissociation qui relève soit de la simple nomenclature propre à l'histoire de la poésie, soit de manière plus évidente encore par le fait des contraintes d'ordre idéologique que nous sommes naturellement enclins à attribuer au vers une «poéticité» plus grande. Par rapport à l'extrait cité plus haut, il semble bien que prose et vers en viennent à former une entité appelé «poème» mais qui s'avère un échec parce que ni l'une ou l'autre forme n'a pu tenir la promesse du projet d'écriture:

*Et l'espérance, collective et personnelle, gueulée à
tous les vents ou tenue à la chaleur du secret,
sociale et politique ou intime et amoureuse,
l'espérance de lendemains meilleurs s'est démasquée:
leurre, illusion, fumisterie.⁶²*

Ce passage signale en effet tout autant l'échec de la prose dans le poème (ouverture sur le monde) que celui du vers dans le poème (plus intime et plus enclin à accueillir une parole amoureuse).⁶³

⁶² Ibid.

⁶³ C'est un fait que l'interlocution est plus rare dans la prose tandis que dans le vers, elle implique fréquemment une compagnie féminine.

Quant au vers, on admettra plus facilement qu'il possède un caractère présentatif parce qu'il use d'une forme lyrique. Le lyrisme, selon la taxinomie des Anciens, ne «représente» pas puisqu'il ne met pas en scène des événements, comme dans l'épopée, et qu'il ne fait pas parler des personnages au moyen de dialogues comme dans le drame. Genette, dans un texte qui fait le point sur la question du lyrisme, se trouve à définir le lyrisme quand il écrit à propos du silence de Platon sur la question:

Il laisse délibérément hors du champ toute poésie non représentative, et donc par excellence ce que nous appelons poésie lyrique, et a fortiori toute autre forme de littérature (y compris d'ailleurs toute éventuelle «représentation» en prose, comme notre roman ou notre théâtre moderne).⁶⁴

C'est donc dire qu'on ne saurait voir dans la prose une simple variante ou une simple paraphrase du vers sans biaiser le sens de l'ensemble de la production de Jacques Brault. La prose se développe au contraire selon des règles qui lui sont propres et qui en font l'égale du vers.

⁶⁴ «Introduction à l'architexte» dans Théorie des genres (ouvrage collectif), Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 96, coll. «Points».

Effets de distanciation

Brault écarte l'idée d'un après-coup de la prose. Il commente à propos des textes en prose de Poèmes des quatre côtés:

Peu à peu en essayant de traduire, en me posant des problèmes pratiques, j'ai écrit des notes qui ont donné naissance aux réflexions en prose, incluses dans le livre. Je ne les ai pas écrites après coup.⁶⁵

L'aveu mérite qu'on s'y arrête un moment parce qu'il vient confirmer, tout en la corrigeant, l'impression de décalage qui semble afférent à la prose. Dans cet ordre d'idées, les textes en prose constitueraient des réflexions en marge des textes en vers, réflexions que l'auteur aurait notées au fil de son écriture. En effet, je suis porté à voir dans la prose une distanciation par rapport au vers, non pas tellement en raison du fait qu'elle aurait été écrite subséquemment, mais parce qu'elle en constitue une forme d'explicitation qui fait davantage appel à un langage délié et confère à son propos un caractère plus critique au sens large du terme. La prose aurait alors la même fonction que les notes qu'on trouve en marge du texte principal comme dans les essais de Chemin faisant ou comme certain texte de

⁶⁵ Alexis Lefrançois, «Entretien avec Jacques Brault», Liberté, vol. 17, n° 4, juillet-août 1976, p. 69.

La Poussière du chemin.⁶⁶ Malgré cela, ou peut-être devrais-je dire à cause de cela, il semble que subsiste dans la réception du texte cette impression d'un écart entre la prose et le vers.

Cet effet de distanciation, je le précise pour éviter tout malentendu, ne doit pas être confondu avec le sens que lui attribue la théorie de l'énonciation, qui le définit comme la prise en charge à divers degrés du discours par le sujet d'énonciation.⁶⁷ Ce n'est donc pas en tant que «nature» mais comme code qu'il faut aborder la prose, comme l'a par ailleurs démontré Barbara Johnson en étudiant le poème en prose chez Baudelaire. Plaçant côte à côte la version en vers («La chevelure») et celle en prose («Un hémisphère dans une chevelure»), elle conclut: «Toute recherche d'une différence de *nature* entre le langage versifié et le langage prosaïque se trouve désarmée devant cette juxtaposition.»⁶⁸ Aussi, pour éviter tout malentendu, j'utiliserai plutôt l'expression «effet de distanciation» pour désigner la perception de cet écart par le lecteur; ce

⁶⁶ Je pense dans ce dernier cas à la section intitulée «L'écriture subtile».

⁶⁷ Cf. Jean Dubois, «Énoncé et énonciation», p. 104.

⁶⁸ Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne, p. 36.

terme a l'avantage d'attirer l'attention beaucoup plus sur la manière dont la prose se situe par rapport au vers que sur une hypothétique différence de nature ou de substance.

La prose crée d'abord un effet de distanciation dans la mesure où le vers n'a plus la primauté qu'on lui reconnaissait traditionnellement; on lui adjoint une autre parole, un autre point de vue, ne serait-ce que par le changement de forme. La coexistence avec la prose fait en sorte que le texte poétique ne conduit pas à surestimer le vers comme langage de l'éloquence: en ramenant l'écriture dans un contexte plus quotidien, le locuteur fait part de ses tâtonnements et de ses incertitudes et se trouve à miner la suprématie du vers qui tendrait à en faire une parole trop léchée, trop éloquente, trop «mythique», selon une formule déjà rencontrée sous la plume de de Brault. On ne sera donc pas surpris de croiser Bertolt Brecht:

La fameuse distanciation, chez Brecht, vise à substituer la prose à l'éloquence et même la poésie dans la mesure où celle-ci se laisse aller à l'éloquence.⁶⁹

⁶⁹ Chemin faisant, p. 66.

L'appel et le congé

Conjointement à cet effet de distanciation se développent ces motifs qui miment une rupture: ce sont l'appel et le congé. Les motifs de l'appel et de la prise de congé présentent des structures similaires non seulement parce qu'ils établissent des rapports métonymiques (l'appel précédant le congé) mais aussi parce qu'ils servent presque constamment d'incipit à la prose. C'est dans une situation où il va se produire une prise de congé, où le sujet d'énonciation nous quitte autant qu'il échappe à son propre «moi» que se produit l'événement de la prose. Dans le cas de l'appel, le je est distrait de quelque chose par un signe qui lui vient le plus souvent de sons ou d'une phrase à peine audibles. On retrouve ce genre de stratégie jusque dans un texte plus narratif et pour lequel le vers constitue une matrice du récit. Dans Agonie, l'appel est à l'origine de l'architecture du récit. Au moment où le locuteur semble disposé à accueillir cet appel, le monde extérieur l'en distrait:

Sa voix, toute vibrante encore autour de moi, allait
m'atteindre, me pénétrer, quand un brouhaha me fit
sortir de ma torpeur.⁷⁰

⁷⁰ Agonie, p. 7.

Dès lors, la suite du récit consistera à retrouver les propos tenus par le professeur-clochard et qui ont échappé au narrateur. Dans «Quand nous serons heureux»⁷¹, un personnage est révélé à lui-même à la faveur d'une petite chanson que lui seul et quelques privilégiés peuvent percevoir. L'appel, s'il est relaté par la prose, peut aussi bien appartenir au vers, qu'il s'agisse d'une chanson ou d'un texte placé en épigraphe. C'est donc que le vers fonctionne un peu comme une matrice que développe la prose par la suite.

Appel ou congé, tous deux sont la métaphore de l'exil intérieur. Ainsi dans Mémoire, le locuteur délaisse les siens et cet abandon se traduit par une forme plus prosaïque:

Ici je prends congé des vocables en pollen autour de
ma tête⁷²

C'est aussi le cas du personnage d'Alphonse dans «Lettre au directeur»⁷³ qui veut prendre une retraite anticipée et dont tous les efforts consistent précisément à écrire sa

⁷¹ Ce texte dramatique se trouve dans Trois partitions, p. 51-142.

⁷² M, p. 81.

⁷³ L'un des trois textes qui composent Trois partitions.

lettre de démission. Le congé est un *topique* qui a traversé les siècles depuis qu'Adam de la Halle en a fait le propos principal d'une oeuvre éponyme. A l'origine, prendre congé, c'est soit s'éloigner de la vaine activité du monde pour se faire ermite ou pour échapper à la méchanceté d'autrui, soit enfin s'exiler. Dans la plupart des oeuvres écrites au Moyen Age et à la Renaissance, le congé était l'occasion pour le poète (ou sa *persona*) de faire son testament. Chez Brault, on retrouve certes des échos de cet exil, qui doivent être compris à un degré second. Mais lorsque le locuteur prend congé, c'est de son propre aveu pour retrouver la prose et toutes les connotations quelque peu ambivalentes qui inévitablement l'accompagnent: le quotidien et le banal, la simplicité et la pauvreté de l'expression, l'ouverture au monde et le politique, etc. Ainsi, dans un texte dont le titre est révélateur de cette démarche («Congé»), on lit dès les premières lignes: «Je vous écris pour prendre congé. Oui, je m'en vais. En vous quittant, je me quitte moi-même.»⁷⁴

⁷⁴ La Poussière du chemin, p. 56.

Dédoublement du moi

Aussi, prendre congé peut équivaloir non seulement à une prise de distance passagère par rapport à l'Autre, mais aussi envers une certaine forme d'expression. Rupture donc que la prise de congé, rupture du langage, rupture de l'être parfois accompagnée d'un dédoublement du «moi». C'est en effet ce qui semble être en cause ici tant dans la prose que dans le vers: le sujet se sépare lui-même pour se considérer sous un jour nouveau, se reconnaissant à peine tant il a été altéré par le passage d'un monde à un autre:

*...moi qui parle ainsi? moi, mince pelure d'identité,
ou toi, ombre frêle sous mon regard portée?*⁷⁵

D'un point de vue plus formel, nous retrouvons là l'un des aspects mis en lumière par J.-M. Paquette lorsqu'il caractérise l'essai comme «le catalyseur d'une crise - crise dont l'individualité n'est que le siège épiphénoménal, et «l'état du monde», le prétexte: en fait, c'est la conscience humaine qui se distend.»⁷⁶ Cette crise prend chez Brault la forme du dédoublement. En cela, la prose et le vers se rejoignent dans le fait que le «moi» devient objet de contemplation inquiète. Il s'ensuit un

⁷⁵ EDA, p. 219.

⁷⁶ «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», p. 83.

dialogue entre les deux instances de la subjectivité, *je* et *moi*:

ne crie pas ne dis pas (ai-je le coeur à le dire)
qu'on t'a trahi non tu savais bien (rappelle-toi
un matin de mai tu souhaitais en finir)⁷⁷

L'usage du *tu* a même valeur que le *je* du locuteur, à cette différence qu'il agit à la fois comme objet et comme interlocuteur.

Une lecture-écriture

Cet effet de distanciation peut prendre d'autres formes, moins circonscrites. Il s'instaure par le biais d'une écriture qui fonctionne un peu comme les notes en marge du texte, le locuteur apportant des réflexions qui interviennent en alternance avec les textes en vers. Il emprunte également certaines techniques d'expression propres à l'analogie, comme dans «Les hommes de paille» (Trois fois passera) où les épouvantails servent de comparaison à la condition du pays et de ceux qui, ni morts ni vivants, frères sous-humains ou surhumains, tentent d'y vivre. Ou encore par le caractère plus didactique de certains textes qui constituent des pauses réflexives en quelque sorte; je

⁷⁷ EDA, p. 210.

pense aux textes de Poèmes des quatre côtés sur la nontraduction. On peut dire de même pour la partie médiane de L'En dessous l'admirable («Halte») et des passages sur l'écriture dans la dernière section de Trois fois passera intitulée «Une poétique en miettes». Enfin, la distanciation se manifeste également par le renvoi à d'autres textes, forme à la fois de l'écart (typique de l'intertextualité) et de la remotivation de ces textes, proche en cela de l'*imitatio* de l'ancienne rhétorique. C'est le propre de la prose que de dévoiler ses lectures, de les intégrer et même de les joindre bout à bout pour composer un texte, pour le coudre pour ainsi dire à la manière d'une courtepointe, signalant ainsi que l'écriture constitue véritablement une collecte de textes (ce que rend bien la formulation anglaise «collected works»). On trouve certes des citations dans le vers, mais la distance n'y est pas, elle est au contraire hypostasiée au profit de l'émotion immédiate: le vers, même lorsqu'il cite, relance l'émotion plus qu'il ne la reproduit. Bref la prose, quoiqu'elle inspire de la méfiance, demeure surtout écriture érudite. Mais contrairement à une érudition scolaire qui aspire à réduire tout ce qu'elle touche en objet de connaissance dans le simple but de se l'approprier, l'érudition chez Brault se manifeste toujours à travers une écriture et une pensée qui

affichent leur parti pris tout en se dispensant de savoir de manière absolue.

Il est un autre aspect de la prose chez Jacques Brault qui mérite d'être souligné et qui est caractéristique de l'essai. L'énonciateur de la prose est souvent en train d'écrire (L'En dessous l'admirable, Poèmes des quatre côtés, Trois fois passera) ou alors, comme c'est le cas dans Agonie, il est lecteur d'un texte, le carnet de l'obscur professeur de scolastique. Aussi peut-on établir un lien entre cet effet de distanciation dont j'ai traité plus haut et le fait que l'écriture de l'essai propose une réflexion sur l'écriture.

Par exemple, dans Trois fois passera, «l'Instant d'après»⁷⁸, c'est celui de l'amour mais aussi celui de l'écriture. L'ensemble de l'oeuvre se nourrit d'ailleurs à cette source douce-amère de l'écriture et de l'amour:

Ecrire, 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.⁷⁹

⁷⁸ C'est là le titre de l'une des sections du recueil.

⁷⁹ TFP, p. 86.

Comme dans la lyrique courtoise, dont elle est la lointaine descendante, la poésie de Brault puise tout autant dans l'amour de l'Autre que dans l'amour des mots. Ce lien entre l'art d'aimer et l'art de la poésie a atteint son apogée au XVI^e siècle:

La littérature d'amour est d'abord littérature:
l'amour est en surcroît; c'est une certaine manière de
parler d'amour qui définit l'amour; le sentiment peut
y être présent ou absent. Les mots d'amour peuvent ou
non témoigner de l'amour, ils témoignent de manière
évidente de l'amour des mots.⁸⁰

Le passage que j'ai tiré de Trois fois passera⁸¹ trouve des échos à la toute fin d'Agonie. Cette fois, l'accent est mis sur le caractère révolu et presque fataliste de l'aventure de l'écriture, prédestination qui était déjà à l'oeuvre dans le poème-matrice d'Ungaretti dont chacune des strophes articule une phase du récit. De même, le cheminement du narrateur, qui se livre à la fin à une lecture d'identification avec le professeur effacé, se confond avec le destin des oiseaux du poème:

⁸⁰ Claude-Gilbert Dubois, La Poésie du XVI^e siècle, Paris, Editions Bordas, 1989, p. 55-56, coll. «En toutes lettres».

⁸¹ Cf. *supra*.

C'était écrit bien avant que le texte ne s'écrive.⁸²

Enfin, en empruntant la forme du commentaire ou de la glose, la prose constitue, à la différence de la forme versifiée, une manière de relire le vers. En effet, la prose, dans L'En dessous l'admirable, Poèmes des quatre côtés, Trois fois passera et Agonie, se présente comme un lire-écrire qui s'appuie sur un principe tout simple mais fondamental: il faut avoir (beaucoup) lu pour écrire. D'où l'analogie entre la critique et l'interprétation musicale ou théâtrale:

Pour ma part, quand je m'occupe d'un auteur, d'une oeuvre, c'est parce que j'ai d'abord lu. (...) Puis j'envoie promener toute cette machinerie, les fiches et les notes tombent comme feuilles mortes (qu'elles sont) et, un peu comme un musicien ou un comédien, j'interprète le texte, je le joue sur moi, en moi, (...).⁸³

Par conséquent, la prose serait à même de rendre plus manifeste la corrélation entre lecture et écriture. Elle constituerait alors une manière de lire le vers, d'«interpréter», au sens que lui attribue le passage cité. Il y aurait donc lieu de concevoir la prose comme une manière de réfléchir et de gloser sur une autre écriture

⁸² Agonie, p. 75.

⁸³ Chemin faisant, p. 58.

(le vers) un peu à la manière du texte sacré pour les théologiens du Moyen Age. D'abord un texte «fondateur» écrit en vers, le poème; puis la prose qui sert de glose et qui intervient en contrepoint, mais sans jamais abandonner le parti pris de subjectivité qui caractérise cette forme d'écriture. Dans son analyse de la trame narrative d'Agonie, Robert Dion a proposé une séduisante hypothèse concernant les rapports entre le récit et le poème d'Ungaretti. Le chercheur établit une relation entre le récit compris comme une expansion du poème (traduit en français par Jean Lescure) et les nontraductions de Poèmes des quatre côtés, de sorte que le récit serait une forme de «traduction» libre des vers qui lui servent de matrice:

En somme la *nontraduction* est une traduction qui connote le texte souche et qui entre en résonance avec lui. La traduction de Jean Lescure s'avérant littérale, Brault entreprend dans son récit de *nontraduire* le poème d'Ungaretti.⁸⁴

Dès lors, on pourrait étendre la question de la nontraduction aux rapports qui s'instaurent entre la prose et le vers au sein d'un même recueil. Car en effet la prose, par son caractère métadiscursif, ne cesse de traduire le

⁸⁴ «Littérarité et métatexte littéraire: l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault» dans La Littérarité, p. 189.

vers, c'est-à-dire de le relire et de le réinterpréter. La nontraduction serait donc une activité qui prendrait comme objet soit un poème écrit en langue étrangère, soit l'expansion par le biais du récit ou du commentaire d'un poème déjà traduit (comme dans Agonie ou Poèmes des quatre côtés), soit enfin par la glose qui s'ajoute en surimpression au vers des recueils.

D'autre part, la prose explore une direction distincte de la fonction sociale ou de l'apanage du quotidien en faisant un travail d'introspection qui prend comme objet principal l'écriture. «En vérité, a écrit sentencieusement Valéry, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie.»⁸⁵ Il me semble que ces propos conviennent tout particulièrement à la prose de Jacques Brault, en raison de la mainmise de la subjectivité sur tout type de discours, si théorique soit-il.

Prose + vers = poésie

Il est frappant de constater comment le vers et la prose se retrouvent confondus en une seule destinée. Par exemple, dans L'En dessous l'admirable, la typographie

⁸⁵ Oeuvres, tome 1, p. 1320.

jusque là limitée à la prose (l'italique) apparaît à l'avant-dernier texte en vers, laissant entendre que tous deux se conjuguent avec la verticalité du poème. Du même coup le *je* de la prose et celui du vers, s'ils ont jamais été distants ou séparés, se trouvent amalgamés, ils transparaissent sans plus de frontières en parfaite translation. En voici la première séquence:

*Maintenant me voici désespérément libre et naïf
mais le sachant ô joie ô misère nul signe distinctif
à part ça un sourire navré pour personne*⁸⁶

Ce qui se joue chez le sujet d'énonciation de la prose, c'est une leçon des choses, leçon non pas dogmatique et codifiée par un mode d'emploi qu'il suffit de reproduire pour obtenir une quelconque révélation, mais plutôt une exploration sur le mode «idéal»⁸⁷ qui tient tout autant de la réflexion philosophique⁸⁸ que de l'essai ou de la narration. Il s'y glisse même une forme de métaphysique

⁸⁶ EDA, p. 233.

⁸⁷ L'expression complète, «fiction idéale», comme le rappelle Vigneault («L'essai québécois: préalables théoriques»), a été d'abord forgée par André Belleau dans un article intitulé «Approches et situation de l'essai québécois», *Voix et images*, vol. V, n° 3, printemps 1980, p. 540.

⁸⁸ Georges-André Vachon considère *L'En dessous l'admirable* comme un «poème didactique» et s'enhardit à saluer «le premier traité québécois de philosophie: le premier traité de philosophie québécoise». («Jacques Brault à la recherche d'un lieu commun», *Études françaises*, vol. 13, n°s 1-2, avril 1977, p. 186 et p. 188 respectivement).

sous-jacente: le sujet trouve bien quelque chose, du moins l'atteint-il mais à la manière du mystique, par une communication plus sensible que rationnelle. Ce qui est sollicité par le locuteur, ce n'est pas tant une connaissance qu'une expérience des choses dans leur immanence; mais ici l'immanence survient à un moment de grâce, un instant au cours duquel le sujet s'est éprouvé lui-même dans sa relation au monde. Dans le texte «Congé», dont j'ai cité un passage plus haut, et qui m'apparaît typique de la conception de la prose chez Brault, si révélation il y a, elle puise toujours à l'aune de la poésie, de celle qu'on trouve dans les choses les plus banales et les plus quotidiennes. Aussi qu'on ne s'y méprenne pas, la prose, telle que l'expérimente le sujet, telle que la présentent les essais, doit tendre à la poésie même si pour un instant elle s'attarde au quotidien:

Ici ou ailleurs, et cela depuis toujours, la poésie,
toute prosaïque qu'elle paraisse, ne nie et n'affirme
rien d'autre que la poésie.⁸⁹

Mais dès que l'écriture passe par la prose, il semble qu'une forme diffuse d'interaction, qui touche peut-être moins à une conception manichéenne du langage et du monde

⁸⁹ Chemin faisant, p. 67.

qu'à une expérience de l'altérité, se fasse jour comme j'y ai fait allusion dans les lignes qui précèdent et dans le chapitre consacré à l'énonciataire. La prose doit demeurer intransitive, c'est-à-dire résister à l'attrait de la prose commune; mais cela tient moins au lexique employé qu'à la fonction qui lui est attribuée:

Car si les mots, tous les mots, appartiennent au premier et au dernier venus, c'est avec et dans le langage le plus suspect, le plus louche, le plus faux (violenté), que nous trouvons le début d'un chemin (étroit) vers la vérité (si simple) en dessous des certitudes établies, et admirable même si elle n'existe pas (pas encore).⁹⁰

User de la prose n'exclut pas toutefois le recours à une lexie propre à rendre cette recherche du quotidien. En conséquence, seront convoqués les mots de tous certes, mais en vue de les arracher à leur gangue trop institutionnalisée pour trouver la vérité et non pas les lieux communs lorsqu'ils se confondent avec ignorance, pouvoir ou préjugés. Encore une fois, c'est par le biais d'une formulation paradoxale que l'auteur nous livre sa pensée dans l'extrait cité: c'est par la fausseté du langage qu'on peut espérer atteindre la vérité. Aux yeux de l'essayiste, fausser le langage fait partie d'une stratégie

⁹⁰ EDA, p. 218.

par laquelle les mots (et les valeurs qu'ils supportent) sont violentés. Voilà ce que recouvre la prise de congé quand on l'envisage dans le contexte de l'écriture. Selon l'esprit de l'expression courante («se faire violence»), le texte fait violence au langage pour lui extirper une vérité qui se cache «en dessous des certitudes établies».

Jusqu'ici j'ai soigneusement évité d'établir un clivage entre prose et poésie puisque toutes deux contribuent à la production d'un seul texte auquel on conviendra d'accorder une unité de composition. Ainsi, le fait d'employer diverses formes de discours n'empêche pas, bien au contraire, que ces recueils présentent un même propos. En effet, essai et poésie explorent une même idée, une même émotion, par le biais de deux expériences d'écriture. J'aimerais poursuivre, mais d'un point de vue beaucoup plus englobant, sur les liens qui s'établissent dans une même publication entre les deux formes de discours. En d'autres termes, mon analyse s'attachera moins aux détails qu'à intégrer les deux types de discours pour en saisir la portée.

La collusion entre l'expérience de l'en dessous et celle de l'admirable était déjà inscrite dans les deux textes en épigraphe au début de L'En dessous l'admirable.

Ils en constituent de fait le programme. Le premier est tiré du célèbre récit de Lewis Carroll, Alice au pays des merveilles et fait référence à la chute de Humpty Dumpty:

*Humpty Dumpty sat on a wall
Humpty Dumpty had a great fall
All the king's horses and all the king's men
Couldn't put Humpty Dumpty together again*

C'est là le premier versant de ce qui s'apparente à la quête du je narrateur. La seconde citation, séparée par un blanc, vient illustrer l'autre aspect de l'écriture de L'En dessous l'admirable. Cette fois l'intertexte est celui d'Apollinaire, dans la série des poèmes regroupés dans «Le bestiaire»; l'intitulé en est «Le dromadaire»:

*Avec ses quatre dromadaires
Don Pedro D'Alfarabiera
Courut le monde et l'admira
Il fit ce que je voudrais faire
Si j'avais quatre dromadaires⁹¹*

La coexistence de ces deux strophes forme donc ce qu'il est convenu d'appeler une mise en abyme de l'ensemble du propos. Ce procédé en révèle ainsi le fonctionnement en dyade: la première séquence signale le constat d'échec,

⁹¹ Curieusement, la retranscription de cette strophe n'est pas tout à fait fidèle à l'édition de La Pléiade (*Oeuvres poétiques*, p. 12). Ainsi il faudrait lire: «Don Pedro d'Alfaroubeira». En outre, dans la même édition, les troisième et dernier vers sont tous deux suivis d'un point. A moins qu'il s'agisse d'une forme de nontraduction...?

alors que l'autre, au contraire, manifeste le désir de dépasser cet échec.⁹²

De même, un récit comme Agonie peut être compris comme la progression de deux discours parallèles: la prose qui équivaut au récit lui-même et le poème d'Ungaretti qui sert d'épigraphe et dont chaque vers chapeaute l'intitulé de chacun des chapitres. Mais s'ajoutent à cela deux matrices, l'une portant sur la double agonie, celle du professeur et celle du narrateur; l'autre discours provient de l'expansion d'une phrase prononcée par le petit homme gris dès le premier chapitre et qui ne nous est révélée qu'à la toute fin: «*Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays.*»⁹³ On retrouve ainsi deux discours convergents, l'un présentant une face plus sociale et politique (même si on peut lui prêter également un sens métaphorique), l'autre engendré par le vers et qui dans le contexte, relève davantage d'une philosophie de l'existence. Mais tous deux constituent les fondements d'une méditation sur la mort.

⁹² Cette dualité se retrouve plus récemment dans le recueil d'essais intitulé O saisons, ô châteaux. Brault justifiera ce titre (emprunté à Rimbaud) de la manière suivante: «Saisons pour l'appel à la réalité et châteaux pour voyager dans l'imaginaire». (Cf. Jean Royer, «Jacques Brault: la littérature est en train de disparaître», Le Devoir, 25 mai 1991.)

⁹³ Agonie, p. 77. En italique dans le texte.

La ligne de démarcation entre la prose et le vers s'avère bien mince dans ce cas. L'écart entre les deux formes n'est donc pas si grand qu'on pourrait le croire au premier abord. Il tient somme toute à quelques procédés d'expression; par exemple, le vers privilégiera les raccourcis qu'emprunte fréquemment le discours lyrique⁹⁴: formules elliptiques, forte propension à faire exister les choses par le pouvoir de la parole, etc. Dans ce dernier cas, il suffit de désigner les choses et les êtres pour qu'aussitôt les unes comme les autres soient investies d'une existence, sans passer par la mise en place d'une fiction ou faire appel au vraisemblable.

Ainsi le vers et la prose formeraient deux axes de l'écriture, lesquels convergeraient vers ce que Mallarmé a appelé «Structure, une autre»⁹⁵, transposition d'une expérience de l'être en expérience des discours, vers et

⁹⁴ J'avoue toujours éprouver, même au terme de cette analyse, de la difficulté à résister à la tentation de substituer poésie à lyrisme malgré mon souci de ne pas reproduire la sempiternelle dyade prose vs poésie. Genette me rassure quelque peu quand il écrit: «Mais au fait, qu'entendons-nous aujourd'hui - c'est-à-dire, une fois de plus, depuis le romantisme - par poésie? Le plus souvent, je pense, ce que les préromantiques entendaient par lyrisme.» («Introduction à l'architexte» dans Théorie des genres, p. 138.)

⁹⁵ Oeuvres complètes (texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry), Paris, Editions Gallimard, 1945, p. 366, coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

prose. Si le point d'arrivée de l'une ou l'autre forme peut être décevant à première vue (le locuteur apparaît inapte à rendre ce qu'il a découvert), l'inachèvement ou le flou de la pensée constitue en revanche une forme d'esthétique, voire d'éthique de la révélation et de l'égarement: «pour aller plus loin ne jamais demander son chemin à qui ne sait pas s'égarer.»⁹⁶

On est donc mieux en mesure de répondre à la question qui traverse ces pages: l'événement, en somme, c'est le poème réalisé, celui par lequel tout arrive. De sorte que les deux formes sous lesquelles se traduit cette expérience, (presque identique dans les deux cas) font de la prose et du vers le miroir de l'une et l'autre, mais dans une emblématique «lecture aveugle».⁹⁷

Par des voies différentes, Ginette Michaud arrive aux mêmes conclusions à propos d'Agonie quand elle confronte le poème d'Ungaretti au carnet du professeur, tout en rapprochant par contraste la noblesse du vers à la facture plus banale de l'objet prose:

⁹⁶ Cette épigraphe, empruntée à Roland Giguère, ouvre la première partie de La Poésie ce matin.

⁹⁷ Agonie, p. 75.

Malgré ses apparences modestes, cette poétique de la lecture est plus ambitieuse qu'il n'y paraît puisque, à travers le commentaire dédoublé du poème d'Ungaretti et du carnet de notes du professeur, c'est la forme la plus «noble» qui en vient à se refléter par un effet de miroir dans la forme la plus triviale, c'est le poème qui se mire dans la prose, le texte sacré dans sa glose.⁹⁸

On pourrait en dire tout autant des recueils sur lesquels je me suis plus particulièrement attardé. Pour compléter ces réflexions, je proposerai une autre illustration empruntée cette fois à Il n'y a plus de chemin. Ce recueil est construit également sur une succession alternée de la prose et du vers à la différence que cette fois, c'est la prose qui domine. Sans entrer dans tous les détails et reprendre tous les points abordés dans l'ensemble du chapitre, je me limiterai à montrer en quoi ce recueil participe de cette antinomie entre la noblesse du vers et le langage plus convenu de la prose.

Ici, la prose ne prend pas directement comme objet le vers, qui lui-même apparaît comme plus coupé de la prose, sans doute plus que dans toute autre publication. D'abord notons le jeu des citations couplées, lesquelles reviennent à intervalles réguliers. Les deux épigraphes rivalisent toujours de la même manière pour brosser un portrait du

⁹⁸ «L'épreuve de la lecture», Spirale, n° 48, décembre 1984, p. 9.

vagabondage: le premier fragment transmet la pensée commune, la *doxa*, tandis que la seconde citation, signée par un écrivain, agira comme critique (parodique ou irrévérencieuse) de celle qui la précède. Voici par exemple, une première épigraphe:

*Le vagabondage
est un indice de désordre mental*

un psychiatre

Puis voici celle qui l'accompagne et lui réplique en quelque sorte.

*Mignon, allons voir si la rose,
tantôt éclore,
vaut mieux que ta névrose.*

W.-A. Caswell⁹⁹

La dynamique est telle qu'on a l'impression que la seconde épigraphe représente la contrepartie de la première. Par ailleurs, l'alternance entre la prose et le vers ouvre une double voie: d'un côté la prose, dont le discours est sous l'emprise d'un clochard loquace qui s'avance cahin-caha vers sa propre mort. De l'autre le vers, dont les séquences plus brèves et compactes rappellent la forme du haïku dont s'inspirait le recueil précédent, Moments fragiles. Le ton

⁹⁹ IC, p. 27.

de la prose est plus enjoué, bien que l'enjeu soit la mort du locuteur, alors que le vers laisse entendre une musique comme plus grave, plus laconique et vient contrebalancer l'esprit plus malicieux de la prose. Celle-ci s'avère la moins entravée, elle atteint une spontanéité et une légèreté jamais atteintes dans les publications antérieures. Une fois de plus, mais de manière plus éclatante, la prose s'accapare une écriture en apparence plus brouillonne sans doute parce qu'elle tranche par une recherche d'effets d'oralité. Le vers est au contraire plus travaillé et le sujet d'élocution beaucoup plus effacé que dans la prose. Cette différence de registre est constante dans tous les ouvrages où les deux formes se conjuguent. Michel Lemaire a bien résumé ce double aspect dans un article consacré à Trois fois passera:

Ce contrepoint anime le recueil, d'un texte à l'autre, presque dans son ensemble, laissant se répondre la voix basse des passages en vers, d'une syntaxe dépouillée qui rappelle *La Poésie ce matin*, et la voix haute d'une prose poétique au ton soutenu et à la syntaxe élaborée (...).¹⁰⁰

Ce balancement incessant entre un mode majeur et un mode mineur marque une continuité dans le propos général du

¹⁰⁰ «Jacques Brault. L'orfèvre et l'artisan», Lettres québécoises, n° 23, automne 1981, p. 65.

locuteur mais il témoigne aussi d'une forme de rupture de la voix du poète comme si cette voix présentait tour à tour sa face diurne et sa face nocturne. Pour poursuivre dans le même ordre d'idées, revenons à Il n'y a plus de chemin. Ce recueil a ceci de remarquable que le mot «prose» apparaît dans le vers. Jamais sans doute la référence à la prose n'aura été aussi énigmatique dans l'oeuvre de Brault. Voici le passage dans son entier:

Un vent bousculé
 jusqu'à ses ossements
 se tasse comme tambour
 emmitouflé s'implose
 on dirait une prose à l'envers
 et la fourrure blanche de la nuit¹⁰¹

La «prose à l'envers», ce ne peut être le vers lui-même puisque le texte ne semble pas y renvoyer. Mais elle est associée à «la fourrure blanche de la nuit», toutes deux désignant un objet par son envers: de même que la nuit peut apparaître froide et noire mais peut d'autre part dévoiler dans son revers une doublure chaude et blanche, il faut chercher ce qui peut s'opposer de manière aussi radicale à la face externe de la prose, entendue ici comme langage convenu et quotidien. On doit pour ce faire remonter

¹⁰¹ IC, p. 45. J'ai rétabli l'orthographe très probable du quatrième vers qui se lisait comme suit: «en dirait une prose à l'envers». J'en ai conclu à une coquille.

jusqu'à un passage de Chemin faisant pour cerner le sens de cette comparaison antithétique. La poésie y est définie comme recherche orphique:

Peu à peu s'est précisée en moi cette conviction: la poésie tend à l'objectivité, sa tâche essentielle consiste à délivrer le sens nocturne du langage commun (qu'on prétend toujours «simple», «ordinaire», «pas compliqué», allez-y voir!) pour le conduire, encore tout vif, à la lumière de la conscience critique.¹⁰²

On peut donc interpréter cette image inversée de la prose comme une prose qui aurait atteint sa véritable fonction, c'est-à-dire qui donnerait accès à l'instant de grâce de la poésie. On l'a vu en début de chapitre, pour Brault, une prose qui demeure à ras de terre, sans se mêler de ou à la poésie, demeure une prose compromise à l'avance. Mais, si usant du langage le plus commun (c'est-à-dire qui appartient à tous), elle réussit à jeter un éclairage nouveau sur le monde en prenant à revers le langage officiel, alors cette prose illumine la nuit la plus noire et donne l'espoir d'approcher l'admirable. Ainsi la prose de Brault consiste tout autant à raconter sa propre écriture qu'à s'écrire mêlée au vers. Les deux perspectives sont ici intimement liées. Si l'avant-texte est le vers comme dans L'En dessous l'admirable et Poèmes des quatre

¹⁰² Chemin faisant, p. 111.

côtés, la prose pourra l'exploiter en tant que glose; mais rapidement elle déborde le commentaire pour se situer de plain-pied avec une réflexion sur l'écriture elle-même. Du point de vue de la diégèse, cela se résume somme toute à peu de choses: un narrateur relate un événement passé quoique difficilement saisissable. Mais dans l'ordre du discours, coexistant au je-narrateur, il y a le je-énonciateur, celui-là même qui est en train d'écrire et qui recouvre l'écriture versifiée à l'aide d'une autre écriture qui «rapaille» en cours de route d'autres textes (citations, collages, épigraphes, etc.).

Ce qui précède peut expliquer pourquoi le vers semble fonctionner comme s'il était écrit par quelqu'un d'autre. Et de fait cette oeuvre compte nombre de textes qui proviennent d'une autre écriture prise en main par le propos principal, à savoir: les nontraductions d'auteurs anglo-saxons, le poème d'Ungaretti (et dans sa structure interne, le carnet du professeur), les textes féminins intercalés dans Trois fois passera, la disparition du je dans le vers (qui vient contraster avec la forte présence du locuteur dans les parties monologuées d'Il n'y a plus de chemin), et je pourrais ainsi en énumérer plusieurs.

La prose: une polyphonie?

Toutefois, comme l'a montré Mikhaïl Bakhtine, ce n'est qu'à l'intérieur de la prose romanesque qu'on peut voir à l'oeuvre la multiplicité des discours. Le romancier puise dans des discours qui lui sont «étrangers» dans la mesure où il accueille la parole d'autrui en lui conservant sa spécificité. Autrement dit, le dialogue qui est à la base de la conversation courante, à savoir l'échange entre un locuteur et un vis-à-vis qui lui répond, se manifeste par l'incursion de dialectes avec lesquels la prose romanesque construit ce que le théoricien russe appelle «dialogisme».

La prose de l'essai se distingue certes de la prose romanesque. Mais la rhétorique qu'elle met en oeuvre pose nécessairement la présence d'un interlocuteur qui peut jouer à l'occasion le rôle d'un contradicteur. On pourra donc parler de dialogisme pour la prose de Brault en ce qu'elle recourt à d'autres textes (cités plus ou moins «fidèlement») avec lesquels elle entretient un dialogue. Bakhtine refusait cette possibilité pour le poète: «L'idée d'une multitude de mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique.»¹⁰³ Mais

¹⁰³ Esthétique et théorie du roman (traduction par Daria Olivier et préface de Michel Aucouturier), Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 108, coll. «Bibliothèque des idées».

on peut à tout le moins étendre le dialogisme au rapport qui s'exerce entre prose et poésie, perçus comme échange entre deux formes de discours. En effet la double voie/voix par laquelle se construit le discours braultien, d'abord à l'intérieur de certaines oeuvres où se côtoient prose et vers, puis par l'alternance entre les recueils de poèmes et la publication d'essais, peut donner lieu à d'intéressantes interprétations. Mais je resterai prudent en proposant simplement qu'il y a certes dialogue entre les deux, qu'on y trouve en effet une forme de polyphonie par la multiplication de voix, mais que par dessus tout, l'usage de la prose manifeste en lui-même un souci d'accueillir le plus grand nombre de formes de discours afin que ça parle de partout et dans toutes les directions, «littéralement et dans tous les sens» selon la formule célèbre de Rimbaud. En multipliant les voix qui lui donnent forme, le texte se trouve à composer une partition à plusieurs instruments qui jouent chacun leur partie tout en improvisant et en convergeant vers une clause toujours aléatoire parce que non concertante et non concertée.

La multiplicité des voix, tout comme la conjugaison de la prose et du vers dans un même ouvrage, permet une distance critique comme nous l'avons vu; mais plus encore,

si on accepte de mettre de côté les différences de propos et d'esthétique, cette diversité des discours rejoint la conception du roman telle qu'exposée par Michel Butor:

La poésie romanesque, ou si l'on préfère le roman comme poésie qui a su tirer la leçon du roman, sera une poésie capable de s'explicitier elle-même, montrer elle-même quelle est sa situation; *elle pourra inclure son propre commentaire.*¹⁰⁴

Vision d'ensemble

Certains concepts et notions m'ont servi à mettre en relief certains aspects plus subtils de l'écriture de Brault mais ils ont le désavantage de découper l'oeuvre sans tenir compte de zones plus floues où les frontières entre les divers modes, types et genres s'estompent pour laisser toute la place au mouvement de l'écriture, sans distinction ni préjudice. Aussi, je propose de substituer ces différentes étiquettes par un terme, «méditation», qui me paraît convenir particulièrement à l'écriture braultienne. Ce terme n'est pas un simple concept récent de la théorie littéraire: il a une histoire. Il nous vient du Moyen Age et du XVI^e siècle:

La méditation est en principe en prose, mais la qualité du style lui donne bien souvent, par les

¹⁰⁴ Répertoire II, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 25, coll. «Critique». C'est moi qui souligne.

cadences et les images qui veulent faire voir et rythmer la vie intérieure, l'aspect de véritables poèmes en prose.¹⁰⁵

Voilà une mise au point qui nous ramène à cet usage de la prose qui ne saurait être confondue chez Brault avec un discours qui s'en tiendrait presque exclusivement aux signifiés. Ceci est d'autant plus probant que la prose apparaîtra soit en alternance avec le vers, soit mêlée à ce dernier. Malgré toutes les distinctions afférentes à la pratique du vers et de la prose, il reste que dans son ensemble, l'écriture de Brault favorise la contemplation plutôt que l'action. Je ne parle pas seulement des « idées » que transmettent l'une ou l'autre forme mais de leur organisation interne. Cette dénomination me semble être celle qui épouse le plus parfaitement la trajectoire de cette écriture. En outre, la méditation comme forme littéraire pouvait tout aussi bien être versifiée à l'époque, de sorte que pour mon propos, elle constitue une économie terminologique, fait rare à une période où la surenchère critique se substitue souvent à la lecture des œuvres vives :

Par ailleurs, il existe aussi des méditations en vers, dans les cadres métriques privilégiés que sont les

¹⁰⁵ C.-G. Dubois, La Poésie du XVI^e siècle, p. 151.

stances (de l'italien *stanza* qui désigne une strophe refermée sur elle-même, sans liaison syntaxique avec la suite, ce qui fait alterner le temps des discours et le temps du silence) (...).¹⁰⁶

On chercherait en vain des stances en vers chez Brault mais je ne doute pas que la majorité des recueils, où apparaissent en contiguïté la prose et le vers, installent une modulation, plus légère ou plus grave selon le cas, qui crée au bout du compte un effet très proche de celui dont nous parle l'historien du XVI^e siècle. Même lorsque le babil dont use à l'occasion la prose, ou le murmure qui s'élève d'un vers chimérique, semblent être parfois sourds l'un à l'autre, il en résulte tout de même une forme de dialogue qui se nourrit de ce balancement entre le «temps des discours et le temps des silences». C'est là, jusque dans les blancs qui risquent d'envahir le vers, jusque dans les nombreuses parenthèses qui menacent tantôt d'enserrer, tantôt de disperser la prose, que réside la véritable unité des recueils et où se gagne ou se perd le pari de la poésie.

¹⁰⁶ Ibid.

CONCLUSION

Toute l'oeuvre de Brault, par quelque aspect qu'on l'aborde, offre toujours à la lecture deux pôles le plus souvent contrastants, sinon contradictoires. En prenant comme paramètres le couple mort-vie, d'abord au niveau rhétorique pour les formulations oxymoriques et antithétiques, ensuite pour l'ensemble d'un poème et enfin pour un recueil entier, on a vu que le paradoxe révélait une présence au langage qui traduit un rapport au monde sur lequel j'aurai l'occasion de revenir un peu plus loin. Par la suite, j'ai isolé trois aspects de la durée: mémoire, oubli et instant. La mémoire tend à produire le récit d'un souvenir où le je passé est séparé du je-narrant, de sorte que l'écart entre les deux ouvre un espace que l'écriture tente de combler. D'un autre côté, l'oubli revêt des connotations tantôt négatives en ce qu'il efface la mémoire, tantôt positives dans la mesure où il permet justement de rompre momentanément avec le passé. Cette exigence de rupture permet le passage de l'en dessous à l'admirable non seulement dans le recueil éponyme mais dans l'ensemble de l'oeuvre poétique. Enfin, l'écriture de l'instant est celle-là qui convie le sujet à l'extase, laquelle consiste chez Brault à habiter totalement le moment présent. Mais cet idéal éthique trouve son complément dans une esthétique qui

privilégie le passager, l'égarement et l'inachevé quand elle ne conduit pas purement et simplement à la fragmentation.

Dans le troisième chapitre, consacré au lyrisme, on peut retracer le passage d'un vers plus développé, proche du verset claudélien, (Mémoire et La Poésie ce matin) à une forme plus réduite, laconique même, dans les recueils ultérieurs, notamment dans Moments fragiles et Il n'y a plus de chemin. Parallèlement à la réduction sensible du vers, l'hégémonie du *je* cède rapidement la place à une polyphonie constituée à partir de plusieurs voix d'écrivains. Nous voilà encore une fois devant une forme (apparente) de paradoxe: cette oeuvre, jugée (à juste titre) comme l'une de celles où la subjectivité prend une grande place, porte en elle l'idéal d'une écriture sans sujet. Parallèlement à la prégnance du *je*, l'allocutaire joue un rôle des plus fondamentaux. L'hégémonie de la première personne trahissait une inclination pour l'anonymat et le silence; l'adresse à la deuxième personne du singulier dénote, au-delà du souci pour un destinataire, une fascination envers une figure qui au bout du compte dissimule la mort elle-même. Il y a donc un rapport ambivalent entre le locuteur et son allocutaire: d'un côté, la distance est maintenue malgré la tension du

discours qui s'exerce entre les deux; de l'autre, le je, par un effet de contamination, devient étranger à lui-même. C'est là le paradoxe d'une parole qui, tout en empruntant le ton de la confidence et du murmure, n'en projette pas moins l'évanescence de la figure de l'Autre.

Le dernier chapitre semble s'éloigner quelque peu de l'intitulé de cette thèse. En effet, le mélange de la prose et du vers au sein d'un même recueil, on en conviendra, ne tient nullement du paradoxe. Toutefois, la confrontation des deux formes laisse apercevoir deux avenues de l'écriture qui tantôt convergent l'une vers l'autre alors qu'à d'autres moments, elles divergent tout à fait. La prose et le vers partagent la désignation d'un événement à peine nommé, le plus souvent tu. De fait, toute la trajectoire des recueils où se marient prose et poésie a comme point de départ la recherche d'un événement qui est advenu mais qui reste confiné au non-dit. La prose porte toutes les caractéristiques propres à l'essai, dont l'un des traits déterminants identifiés par Jean-Marcel Paquette: une écriture qui fonctionne par paradoxes. L'essai divise le je entre un objet qui lui est extérieur, le domaine des idées (la culture, l'écriture), et un autre objet qui n'est autre que le sujet lui-même, d'où l'importance de la part

affective dans le discours de l'essai. C'est dire que la prose ne cesse jamais d'être une écriture dans le sens où elle demeure sous l'égide d'un sujet qui «s'approprie le vécu dans et par le langage», selon la définition de Robert Vigneault.¹ On a vu aussi que la prose, parce qu'elle fonctionne comme un métadiscours, joue un rôle très proche de celui des nontraductions dans la mesure où le texte en prose traduit pour ainsi dire le texte en vers. Enfin, la coexistence de la prose et du vers au sein d'un même recueil nous a amenés à voir à quel point cette écriture, peu importe la forme qu'elle emprunte (récit, essai ou poème), recherche toujours la poésie, qu'on peut concevoir alors soit comme un lieu de rencontre privilégié entre la multiplicité des voix et une prédilection pour le silence, soit comme un simple point de contact entre les lieux communs du quotidien et un langage plus affecté.

La poétique du paradoxe que j'ai dégagée tout au cours de cette étude permet d'entrevoir une vision du monde qui s'apparente à ce que Brault appelle lui-même une «connaissance mélancolique». Dans son ouvrage consacré aux

¹ R. Vigneault, «L'essai québécois: préalables théoriques», p. 311.

figures archétypales², Gilbert Durand distingue deux grands régimes, le diurne et le nocturne. Le premier régime est dominé par l'antithèse, caractérisée par la dynamique de l'affrontement et de l'ascension, alors que le second privilégie l'antiphrase et la descente. Pour Durand, l'antiphrase a une fonction bien précise qui ne saurait toutefois être totalement confondue avec la définition qu'en donne la rhétorique. En effet, l'antiphrase est dans cette perspective une négation de la négation, ou si l'on veut la négation du négatif. Cette aptitude à nier le négatif - on peut y inclure la mort - c'est aussi une manière d'échapper à l'emprise du temps. Durand note cette tendance du régime nocturne à harmoniser les contraires, autre façon de nier l'incompatibilité des extrêmes:

Tous les symboles de la mesure et de la maîtrise du temps vont avoir tendance à se dérouler selon le fil du temps, à être mythiques, et ces mythes seront presque toujours des mythes *synthétiques* qui tentent de réconcilier l'antinomie qu'implique le temps: la terreur devant le temps qui fuit, l'angoisse devant l'absence, et l'espérance en l'accomplissement du temps, la confiance en une victoire sur le temps.³

² Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Editions Bordas, 1969, 550 p., coll. «Etudes».

³ Ibid., p. 322-323.

En prolongeant les analogies avec le régime nocturne, je suis enclin à voir dans le passage des vers démesurés de Mémoire à ceux de Moments fragiles, largement inspirés quant à eux par l'écriture japonaise, une tendance à miniaturiser un univers trop menaçant. En effet, délaissant les envolées lyriques des deux premiers recueils, cette poésie accueille plus volontiers des formes à la fois plus réduites et plus étudiées (frôlant à l'occasion la préciosité) pour exprimer des impressions à la mesure d'un chant devenu dès lors plus tenu et plus discret, à la limite du murmure et du chuchotement. Les rapprochements qu'établit Durand entre la peinture de Van Gogh et l'art oriental méritent d'être cités parce qu'ils permettent le parallèle avec l'univers de Brault, dépouillé à l'extrême:

Un champ de blé, un seul cyprès, un massif du jardin de Daubigny, une charrette, un rocher, quelques troncs d'arbres enrubannés de lierre suffisent à Van Gogh pour suggérer une cosmologie, comme suffisait au peintre Zen un bambou ou un pin dans le vent, quelques roseaux sur une grève. L'allusion aiguë à un sujet restreint, l'incisive litote, sont chez Van Gogh comme chez Sesshû le signe d'une imagination microcosmique.⁴

Cet attrait pour une écriture plus minimaliste se vérifie également dans la publication d'inédits («Quatre essais

⁴ Ibid., p. 318.

miniatures») dans le dossier de la revue Voix et images.⁵
 Il n'entre pas dans mon propos de retracer l'ensemble du réseau d'analogies pour montrer à quel point l'oeuvre de Brault participe de cet imaginaire; toutefois, on ne peut manquer d'être frappé par les liens étroits qu'on peut établir entre la pratique du paradoxe - la tendance à nier le négatif - et l'influence d'un courant spirituel comme le taoïsme. Car la poésie de Brault puise à sa manière dans une conception du monde qui donne toute son unité à l'ensemble des énoncés contradictoires. Ces énoncés, qui pourraient dans un autre contexte être perçus comme des clichés, sont transcendés par une expérience du langage qui tente de concilier, sinon d'assumer les extrêmes. Cette forme d'herméneutique peut aider à comprendre l'intérêt de Brault à la fois pour le Moyen Age français et pour la philosophie et l'écriture orientales.

Mais l'usage du paradoxe est aussi intimement lié à la recherche de la vérité. Pour Brault comme pour René Char, poésie et vérité sont à dégager de l'alliance des contraires:

Le poète peut alors voir les contraires - ces mirages
 ponctuels et tumultueux - aboutir, leur lignée

⁵ Vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 182-185.

immanente se *personnifier*, poésie et vérité, comme nous savons, étant synonymes.⁶

Dans le contexte québécois, la recherche de la vérité a parfois été contenue dans (et parfois négativement *par*) la notion de pays. A l'aube de la Révolution tranquille, la littérature québécoise a pris conscience d'une contradiction profonde entre la célébration d'un pays et son inexistence politique. C'est encore une fois en termes de paradoxe qu'on peut rendre compte de cette division profonde:

Dire le réel, écrire vrai, c'est à la limite détruire tout ce qui en soi, ou hors de soi, se dérobe à l'absolu présent. Négation du littéraire qui, comme chez Miron et Aquin, est l'affirmation détournée d'une autre littérature, basée sur une esthétique du paradoxe.⁷

L'oeuvre de Jacques Brault est en effet fortement imprégnée du climat socio-politique des années qui ont précédé la Révolution tranquille. Cette poésie n'échappe pas à l'«exil intérieur», expression habituellement réservée à la génération de la Relève mais dont la génération suivante a ressenti le ressac dans son rapport au social et au politique. Maintenant si on élargit la définition que j'ai citée plus haut, le paradoxe dépasse chez Brault la simple

⁶ R. Char, *Oeuvres complètes*, p. 159. En italique dans le texte.

⁷ P. Nepveu, *L'Ecologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, p. 19.

expression d'une dépossession pour rejoindre une dimension plus vaste et plus profonde sur le plan littéraire, ne serait-ce que parce que «[l]a patrie, c'est l'exil.»⁸ Exil intérieur et dépossession ne nous renverraient pas seulement l'image d'une aliénation collective comme semblait le prétendre Philippe Haeck dans un article⁹; ce sont là des formes nécessaires d'une pensée qui se réclame d'un mode de connaissance mélancolique. Après avoir fait plaisamment référence à cet article, Brault écrit:

A l'exemple d'Orphée se retournant, j'entrevois ce dont procède le désir qui veut affronter sans délai l'objet de son mal. C'est sans doute une faute, peut-être même une complaisance. Mais en bilieux qui se respecte, je me persuade que ce qui rassemble les humains, c'est moins la coïncidence des intérêts positifs que la communauté dans le manque.¹⁰

A la mesure de la pensée mélancolique, le paradoxe est le signe d'une unité précaire. Soeren Kierkegaard a défini le paradoxe comme «une passion de la pensée»; mais il était aussi conscient du risque qu'il représente:

Mais le paroxysme de toute passion est toujours de vouloir sa propre perte, et c'est également la suprême

⁸ La Poussière du chemin, p. 226.

⁹ «Un travail de mélancolique, signé Jacques Brault», Le Devoir, vol. LXVII, n° 101, 3 mai 1975.

¹⁰ O saisons, ô châteaux, p. 57.

passion de l'intelligence que de rechercher le choc,
nonobstant que ce choc d'une façon ou d'une autre mène
à sa propre ruine.¹¹

Si je qualifie de paradoxale la poétique de Jacques Brault, ce n'est pas en regard uniquement des formes ni même en fonction d'une vision du monde toujours aléatoire à retracer; cette écriture est de manière encore plus essentielle ce mouvement qui embrasse généreusement les deux versants du monde (la vie, la mort) en une «exaltante alliance des contraires».¹² L'oeuvre de Jacques Brault est ainsi partagée entre deux grandes bornes, l'être et le non-être, qui ouvrent l'écriture à des choix que j'oserai appeler ontologiques parce qu'à chaque fois, il y va d'une des dimensions les plus importantes de l'acte poétique: une *médiation* par le langage accomplie conjointement avec une *méditation* sur le monde.

¹¹ Riens philosophiques (traduit par Knud Ferlov et Jean J. Gateau), Paris, Editions Gallimard, 1948, p. 100, coll. «Les essais».

¹² René Char, op. cit., p. 159.

BIBLIOGRAPHIE

I. TEXTES DE L'OEUVRE ETUDIEE

A. Recueils de poésie

Trinôme (en collaboration avec Richard Pérusse et Claude Mathieu), Montréal, Editions Jean Molinet, 1957, 57 p.

Poèmes 1 (Mémoire, La Poésie ce matin, L'En dessous l'admirable), Saint-Lambert, Editions du Noroît/La table rase, 1986, 241 p.

Poèmes des quatre côtés, (avec cinq encres de l'auteur), Saint-Lambert, Editions du Noroît, 1975, 95 p.

Trois fois passera précédé de Jour et nuit (avec quatorze collages de Célyne Fortin), Saint-Lambert, Editions du Noroît, 1981, 87 p.

Moments fragiles (avec onze lavis de l'auteur), Saint-Lambert, Editions du Noroît, 1984, 109 p.

Il n'y a plus de chemin (avec cinq dessins de l'auteur), Saint-Lambert, Editions du Noroît/La table rase, 1990, 67 p.

B. Ecrits en prose

Alain Grandbois, Paris, Editions Seghers, 1968, 190 p., coll. «Poètes d'aujourd'hui».

Trois partitions Montréal, Editions Leméac, 1972, 198 p., coll. «Théâtre canadien». [avec une introduction d'Alain Pontaut et un texte d'Antonine Maillet intitulé «Le théâtre ou la traversée du miroir»]

Chemin faisant, Montréal, Editions La Presse, 1975, 150 p., coll. «Echanges».

Agonie, Montréal, Editions du Boréal Express, 1985, 77 p.

«Des poèmes à trouver», préface à Haïkus d'ici d'André Duhaime, Hull, Editions Asticou, 1987, p. 5-9, coll. «Poètes de l'Outaouais».

«Ecrire à la solitude» dans La Solitude (communications de la seizième Rencontre québécoise internationale des écrivains tenue à Montréal du 16 au 19 avril 1988; édition préparée par Pierre Morency), Montréal, Editions de l'Hexagone, 1989, p. 13-25.

La Poussière du chemin, Montréal, Editions du Boréal, 1989, 249 p., coll. «Papiers collés».

O saisons, ô châteaux, Montréal, Editions du Boréal, 1991, 148 p., coll. «Papiers collés».

II. TEXTES CRITIQUES SUR L'OEUVRE

A. Thèse

BOUVIER, LUC, L'Analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault, Thèse de maîtrise ès arts, Université Laval, 1982, 89 f.

B. Ouvrages et articles

BELLEAU, André, «Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault», Liberté, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 85-92.

BROCHU, André, «La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé», Voix et images, vol. XI, n° 32, hiver 1987, p. 212-220

CLEMENT, Anne-Marie, «Le temps compté. Analyse du temps narratif dans Agonie de Jacques Brault», Voix et images, vol. XVII, n° 3, printemps 1992, p. 485-494.

COLEMAN, Patrick, «Two poets and their prose: Fernand Ouellette, Jacques Brault and the Fate of Idealism», American review of Canadian studies, printemps 1991, p. 29-44.

- DION, Robert, «Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault: l'intertexte mironien», Urgences, n° 28, mai 1990, p. 56-67
- DION, Robert, «Littérarité et métatexte. L'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault» dans La Littérarité (sous la direction de Louise Milot et Fernand Roy), Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 179-194.
- HAECK, Philippe, «Un travail de mélancolique, signé Jacques Brault», Le Devoir, vol. LXVII, no 101, 3 mai 1975.
- LEFRANCOIS, Alexis, «Entretien avec Jacques Brault», Liberté, vol. 17, n° 4, juillet-août 1976, p. 66-72.
- LEMAIRE, Michel, «Jacques Brault dans le matin», Voix et images, vol. II, n° 2, décembre 1976, p. 173-194.
- LEMAIRE, Michel, «Jacques Brault. L'orfèvre et l'artisan», Lettres québécoises, n° 23, automne 1981, p. 64-65.
- LEMAIRE, Michel, «Jacques Brault essayiste», Voix et images, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 222-238.
- MAILHOT, Laurent, «Contre le temps et la mort: *Mémoire* de Jacques Brault», Voix et images du pays, vol. III, 1970, p. 124-144.
- MARCOTTE, Gilles, Le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français, Montréal, Editions HMH, 1969, 247 p.
- MARCOTTE, Gilles, «Poésie de novembre», Voix et images, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 239-249. (Reproduit dans Littérature et circonstances, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1989, p. 259-273, coll. «Essais littéraires».)
- MELANCON, Robert, «De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault», Voix et images, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 187-211.
- MICHAUD, Ginette, «Jacques Brault: l'épreuve de la lecture», Spirale, n° 48, décembre 1984, p. 9.
- OUELLET, Pierre, «Peinture aveugle: du problème de la perspective dans un texte narratif», Protée, vol. XVI, n°s 1-2, 1988, p. 58-65.

- OUELLET, Pierre, «Lecture aveugle / Chant et déchant d'Agonie» dans Chutes. La littérature et ses fins, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1990, p. 165-195, coll. «Essais littéraires»
- ROYER, Jean, «Jacques Brault: *La littérature est en train de disparaître*», Le Devoir, 25 mai 1991, p. D3.
- SOTORIPOULO-PAPALEONIDAS, Irène, Jacques Brault. Théories/pratique de la traduction. Nouvelle approche de la problématique de la traduction poétique, Sherbrooke, Editions Didon, 1981, 112 p., coll. «Recherche».
- VACHON, Georges-André, «Jacques Brault à la recherche d'un lieu commun», Etudes françaises, vol. 13, n°s 1-2, avril 1977, p. 181-188.

III. OUVRAGES THEORIQUES

A. Ouvrages généraux

- BRUN, Jean, Héraclite ou le philosophe de l'éternel retour, Paris, Editions Seghers, 1969, 188 p., coll. «Philosophes de tous les temps».
- BRUN, Jean, Socrate, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, 128 p., coll. «Que sais-je?».
- CHEVALIER, J. et A. Gheerbrant, (dir.) Dictionnaire des symboles en quatre volumes, Paris, Editions Seghers, 1974.
- DEMIEVILLE, Paul, (dir.), Anthologie de la poésie chinoise classique, Paris, Editions Gallimard, 1962, 614 p., coll. «Poésie».
- GRANET, Marcel, La Pensée chinoise, Paris, 1950, Editions Albin Michel, 611 p., coll. «L'évolution de l'humanité».
- KIERKEGAARD, Soeren, Riens philosophiques (traduit par Knud Ferlov et Jean J. Gateau), Paris, Editions Gallimard, 1948, 210 p., coll. «Les essais».

- PUCELLE, Jean, Le Temps, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 105 p., coll. «Initiation philosophique».
- REVEL, Jean-François, Histoire de la philosophie occidentale. 1. Penseurs grecs et latins, Paris, Editions Stock, 1968, 410 p., coll. «Le livre de poche».
- WATTS, Alan W., Le Bouddhisme Zen. (traduit par P. Berlot), Paris, Bibliothèque Payot, 1960, 230 p., coll. «Bibliothèque scientifique».

B. Théorie et critique littéraires

- ADAM, Jean-Michel, Le Texte narratif. Précis d'analyse textuelle, Paris, Editions Nathan, 1985, 240 p., coll. «Université».
- ADAM, Jean-Michel, Pour lire le poème, Bruxelles/Paris, Editions De Boeck/Duculot, 1989, 250 p., coll. «Formation continuée».
- ANGENOT, Marc, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Montréal, Editions Hurtubise/HMH, 1979, 223 p.
- AUSTIN, J. L., Quand dire c'est faire (traduction et introduction de Gilles Lane), Paris, Editions du Seuil, 1970, 183 p., coll. «L'ordre philosophique».
- BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman (traduction par Daria Olivier et préface de Michel Aucouturier), Paris, Editions Gallimard, 1978, 488 p., coll. «Bibliothèque des idées».
- BARTHES, Roland, Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Editions du Seuil, 1953 et 1973, 187 p., coll. «Points».
- BARTHES, Roland, L'Empire des signes, Genève, Editions Albert Skira, 1970, 154 p., coll. «Les sentiers de la création».
- BELLEAU, André, «Approches et situation de l'essai québécois», Voix et images, vol. V, n° 3, printemps 1980, p. 537-543.

- BELLEMIN-NOEL, Jean, Psychanalyse et littérature, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 127 p., coll. «Que sais-je?».
- BENVENISTE, Emile, Problèmes de linguistique générale, tome 1, Paris, Editions Gallimard, 1966, 356 p., coll. «Tel».
- BENVENISTE, Emile, Problèmes de linguistique générale, tome 2, Paris, Editions Gallimard, 1974, 281 p., coll. «Tel».
- BERNARD, Alain, «Le récit, l'existence et le chant: la conquête du lyrisme dans le *Testament* de Villon», Dalhousie French studies, vol. 3, octobre 1981, p. 3-30.
- BLAIS, Jacques, De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, 410 p., coll. «Vie des lettres québécoises».
- BLANCHOT, Maurice, L'Espace littéraire, Paris, Editions Gallimard, 1955, 376 p., coll. «Folio».
- BREMOND, Henri, La Poésie pure (avec «Un débat sur la poésie» par Robert de Souza), Paris, Editions Grasset, 1926, 318 p.
- BUTOR, Michel, Répertoire II, Paris, Editions de Minuit, 1964, 301 p., coll. «Critique».
- CELLIER, Léon, «D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron» dans Parcours initiatiques, Neuchâtel, Editions La Baconnière / Presses de l'Université de Grenoble, 1977, p. 191-203, coll. «Langages».
- CHAMBERS, Ross, «L'ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust», Archives des Lettres Modernes, n° 128, 1971, 80 p.
- CHAMBERS, Ross, «Parole et poésie: *Sur les bois oubliés...* de Mallarmé», Poétique, vol. X, n° 37, février 1979, p. 56-62.
- COHEN, Jean, «Théorie de la figure» dans Sémantique de la poésie (ouvrage collectif), Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 84-127, coll. «Points».

- COMBE, Dominique, Poésie et récit. Une rhétorique des genres, Paris, Librairie José Corti, 1989, 201 p.
- CULLER, Jonathan, «Apostrophe» dans The Pursuit of signs. Semiotic, literature, deconstruction, London/Henly, Routledge & Kegan Paul (éd.), 1981, p. 135-154.
- CULLER, Jonathan, «Changes in the study of the lyric» dans Lyric poetry. Beyond New criticism (ouvrage collectif sous la direction de Chaviva Hosek et Patricia Parker), Ithaca/London, Cornell University Press, 1985, p. 38-54.
- DERRIDA, Jacques, De la grammatologie, Paris, Editions de Minuit, 1967, 445 p., coll. «Critique».
- DUBOIS, Claude-Gilbert, La Poésie du XVI^e siècle, Paris, Editions Bordas, 1989, 192 p., coll. «En toutes lettres».
- DUBOIS, Jean, «Enoncé et énonciation», Langages, n° 13, mars 1969, p. 100-110.
- DUBOIS, Jean et al., Dictionnaire de linguistique, Paris, Librairie Larousse, 1973, 516 p.
- DUPRIEZ, Bernard, Gradus. Les procédés littéraires, Paris, Union générale d'éditions., 1980, 541 p., coll. «10/18».
- DURAND, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Editions Bordas, 1969, 550 p., coll. «Etudes».
- FONTANIER, Pierre, Les Figures du discours (introduction par Gérard Genette), Paris, Editions Flammarion, 1977, 505 p., coll. «Champs».
- GENETTE, Gérard, Figures I, Paris, Editions du Seuil, 1966, 265 p., coll. «Points».
- GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Editions du Seuil, 1972, 285 p., coll. «Poétique».
- GENETTE, Gérard, Mimologiques. Voyage en Cratylie, Paris, Editions du Seuil, 1976, 428 p., coll. «Poétique».

- GENETTE, Gérard, «Introduction à l'architexte» dans Théorie des genres (ouvrage collectif), Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 89-159, coll. «Points».
- GENETTE, Gérard, Fiction et diction, Paris, Editions du Seuil, 1991, 181 p., coll. «Poétique».
- GIROUX, Joan, The Haiku form, Rutland (Vermont), Charles E. Tuttle Company (éd.), 1974, 176 p.
- GROUPE µ (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Triron), Rhétorique générale, Paris, Editions du Seuil, 1982, 225 p., coll. «Points».
- HALTE, J.-F., R. Michel, et A. Petitjean, «Le discours de la lettre//La lettre du discours. Analyse d'une lettre de Victor Hugo», Pratiques, n° 6, septembre 1975, p. 13-24.
- HAMBURGER, Kate, Logique des genres littéraires (préface de G. Genette et traduction de Pierre Cadiot), Paris, Editions du Seuil, 1986, 312 p., coll. «Poétique».
- HEGEL, Esthétique IV. La Poésie, Paris, Editions Flammarion, 1979, 312 p., coll. «Champs».
- HEUVEL, Pierre Van den, Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation, Paris, Librairie José Corti, 1985, 319 p.
- JACQUES, Francis, Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, 422 p., coll. «Philosophes d'aujourd'hui».
- JAKOBSON, Roman, Questions de poétique (publié sous la direction de Tzvetan Todorov), Paris, Editions du Seuil, 1973, 508 p., coll. «Poétique».
- JENNY, Laurent, «Le poétique et le narratif», Poétique, volume VII, n° 28, février 1976, p. 440-449.
- JOHNSON, Barbara, Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne, Paris, Editions Flammarion, 1979, 213 p., coll. «Sciences humaines».
- LAJARTE, Philippe de, «L'antidiscours du poème», Poétique, vol. XI, n° 44, novembre 1980, p. 437-450.

- LEJEUNE, Philippe, Le Pacte autobiographique, Paris, Editions du Seuil, 1975, 357 p., coll. «Poétique».
- MAINGUENEAU, Dominique, Approche de l'énonciation en linguistique française. Embraveurs, «temps», discours rapporté, Paris, Librairie Hachette, 1981, 126 p., coll. «Langue, linguistique, communication».
- MAJOR, Robert, Parti pris: idéologies et littérature, La Salle, Editions Hurtubise\HMH, 1979, 341 p., coll. «Cahiers du Québec».
- MAN, Paul de, «Lyric as modernity» dans Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, 308 p., coll. «Theory and history of literature».
- MARCOTTE, Gilles, La Prose de Rimbaud, Editions du Boréal, Montréal, 1989, 194 p.
- MESCHONNIC, Henri, Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Editions Verdier, 1982, 728 p.
- MILNER, Max, Poésie et mystique chez Saint Jean de la Croix, Paris, Editions du Seuil, 1950, 203 p., coll. «La vigne du Carmel».
- MOLINO, Jean et Joëlle Tamine, Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 232 p., coll. «Linguistique nouvelle».
- NEPVEU, Pierre, «L'Hexagone et les nouveaux courants», dans Le Québécois et sa littérature (ouvrage collectif sous la direction de René Dionne), Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, p. 197-214.
- NEPVEU, Pierre, L'Ecologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine, Montréal, Editions du Boréal, 1988, 243 p., coll. «Papiers collés».
- PAQUETTE, Jean-Marcel, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», Etudes littéraires, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 75-88.

- PRINCE, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», Poétique, vol. IV, n° 14, 1973, p. 178-196.
- RIFFATERRE, Michael, La Production du texte, Paris, Editions du Seuil, 1979, 285 p., coll. «Poétique».
- RIFFATERRE, Michael, Sémiotique de la poésie (traduit par Jean-Jacques Thomas), Paris, Editions du Seuil, 1983, 253 p., coll. «Poétique».
- ROUBAUD, Jacques, La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français, Paris, Editions Ramsay, 1988, 217 p.
- SARTRE, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Editions Gallimard, 1948, 374 p., coll. «Idées».
- SCHAEFFER, Jean-Marie, Qu'est-ce qu'un genre littéraire?, Paris, Editions du Seuil, 1989, 184 p., coll. «Poétique».
- SIMONIN-GRUMBACH, «Pour une typologie des discours» dans Langue, discours société. Pour Emile Benveniste (ouvrage collectif sous la direction de J.. Kristeva, J.-C. Milner et N. Ruwet), Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 85-121.
- STIERLE, Karlheinz, «Identité du discours et transgression lyrique», Poétique, vol. VIII, n° 32, novembre 1977, p. 422-444.
- SUHAMY, Henri, La Poétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 125 p., coll. «Que sais-je?».
- TODOROV, Tzvetan, «Recherches sur le symbolisme linguistique. 1. Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique», Poétique, vol. V, n° 18, mai 1974, p. 215-245.
- TODOROV, Tzvetan, «La poésie sans le vers» dans La Notion de littérature et autres essais, Paris, Editions du Seuil, 1987, pp. 66-84, coll. «Points».
- VIGNEAULT, Robert, «L'essai québécois: préalables théoriques», Voix et images, vol. VIII, n° 2, hiver 1983, p. 311-329.

IV. OEUVRES DIVERSES

- APOLLINAIRE, Guillaume, Oeuvres poétiques (préface d'André Billy; édition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin), Paris, Editions Gallimard, 1965, 1267 p., «Bibliothèque de La Pléiade»
- BAUDELAIRE, Charles, Oeuvres complètes, tome 1 (texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois), Paris, Editions Gallimard, 1975, 1604 p., coll. «Bibliothèque de La Pléiade».
- CHAMBERLAND, Paul, Terre-Québec suivi de L'Afficheur hurle et de L'Inavouable et de Autres poèmes, (préface d'André Brochu), Montréal, Editions de l'Hexagone, 1985, 145 p., coll. «Typo»
- CHAR, René, Oeuvres complètes (introduction de Jean Roudaut et collaboration de L. et F. André Jamme, Tina Jolas et Anne Reinbold), Paris, Editions Gallimard, 1983, 1364 p., coll. «Bibliothèque de La Pléiade».
- CIORAN, Exercices d'admiration: essais et portraits, Paris, Editions Gallimard, 1986, 213 p., coll. «Arcades».
- CLAUDEL, Paul, Oeuvres en prose (préface par Gaëtan Picon; édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine), Paris, Editions Gallimard, 1965, 1627 p., coll. «Bibliothèque de La Pléiade».
- ELUARD, Paul, Oeuvres complètes, tome 1 (préface et chronologie de Lucien Scheler; textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler), Paris, Editions Gallimard, 1968, 1663 p., coll. «Bibliothèque de La Pléiade».
- GRANDBOIS, Alain, Les Iles de la nuit, Montréal, Editions Fides, 1963, 100 p., «Bibliothèque canadienne-française».
- MALLARME, Stéphane, Oeuvres complètes (texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry), Paris, Editions Gallimard, 1945, 1659 p., coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

- MIRON, Gaston, L'Homme rapaillé, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, 171 p., coll. «Prix de la revue Etudes françaises».
- MONTAIGNE, Michel de, Essais, tome III (édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel), Paris, Librairie générale française, 1972, 607 p., coll. «Le livre de poche».
- PERROS, Georges, Papiers collés II, Paris, Editions Gallimard, 1973, 443 p., coll. «L'imaginaire».
- PLATON, Le Banquet (traduction et notes de Philippe Jaccottet et introduction, appendices, commentaires et index de Monique Trédé), Paris, Librairie générale française, 1979, 155 p., coll. «Le livre de poche».
- VALERY, Paul, Oeuvres, tome I (édition établie et annotée par Jean Hytier), Paris, Editions Gallimard, 1957, 1851 p., coll. «Bibliothèque de La Pléiade».
- VALERY, Paul, Cahiers, tome II, (édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson), Paris, Editions Gallimard, 1974, 1757 p., «Bibliothèque de La Pléiade».

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	3
Conventions typographiques.....	4
 INTRODUCTION.....	 5
 CHAPITRE I: Etre, une contradiction.....	 28
Le choc des formules.....	30
Outre-mort: la vie.....	35
Rhétorique du paradoxe.....	39
Chute et ascension du poème.....	47
De l'être collectif à la contradiction d'être.....	59
La poésie contre elle-même.....	67
L'art de la miniature.....	76
Coïncidentia oppositorum.....	81
Une parenthèse.....	83
Une manière d'habiter le monde.....	85
 CHAPITRE II: Une dialectique de la durée.....	 89
Amorce.....	91
La mémoire: un récit ambivalent.....	93
Le cycle du Même.....	106

Les ressorts de l'oubli.....	112
Le retour du refoulé.....	120
L'écriture d'après l'instant.....	124
La grâce du moment.....	135
Synthèse.....	145
 CHAPITRE III: Les voix du lyrisme.....	148
Présentation.....	150
Le chant.....	152
Du chant à la parole.....	168
La parole.....	179
Le lyrisme minimal.....	190
La mise en veilleuse du <i>je</i>	193
Le chant du silence.....	196
Le souffle.....	203
Une subjectivité réfractée.....	210
Lyrisme et tendance à l'anonymat.....	216
Conclusion.....	219
 CHAPITRE IV: Altérité et altération.....	224
L'énonciataire.....	226
L'adresse à la collectivité.....	232
L'étrangeté.....	237
Altérité et absence.....	242

La relation épistolaire.....	255
Le faux destinataire.....	256
Une lettre, deux adresses.....	262
Ecriture et interlocution.....	272
Le <i>nous</i> et le <i>vous</i>	281
La nontraduction: l'Autre est un texte.....	293
La communication poétique.....	297
 CHAPITRE V: La prose dans le poème.....	 300
Le vocable «prose» dans les essais.....	302
La prose comme récit.....	315
Du récit au discours.....	319
Comparaison avec le vers.....	333
La prose comme glose.....	338
Effets de distanciation.....	347
L'appel et le congé.....	350
Dédoublement du moi.....	353
Une lecture-écriture.....	354
Prose + vers = poésie.....	360
La prose: une polyphonie?.....	375
Vision d'ensemble.....	377
 CONCLUSION.....	 380

	407
BIBLIOGRAPHIE.....	391
TABLE DES MATIERES.....	404

Jacques Paquin

La poésie de Jacques Brault: une poétique du paradoxe

Ph.D. Lettres françaises

SOMMAIRE

Le premier chapitre porte sur l'actualisation des formes paradoxales. Le paradoxe chez Brault se retrouve d'abord au niveau de la formule, c'est-à-dire dans les vers et les membres de phrases où interviennent les figures de l'antithèse et de l'oxymore. La vie et la mort forment les deux grands pôles d'attraction et de répulsion de l'oeuvre. Cette dichotomie a des incidences non seulement sur les structures syntaxiques et sémantiques, mais pousse ses ramifications jusque dans l'organisation des poèmes et des recueils. Cette polarité dévoile à l'analyse des manifestations parfois complexes tant sur le plan de l'organisation textuelle que sur le plan idéologique. C'est ainsi qu'une micro-structure renvoie à des enjeux qui se retrouvent dans une visée plus large de l'oeuvre, que ce soit la question du pays et de l'identité ou celle du langage et de l'écriture.

Le chapitre deux explore la dimension temporelle de l'oeuvre. J'ai choisi de découper l'expression de la durée chez Brault à partir d'une tripartition (la mémoire, l'oubli et l'instant) qui rend compte des diverses voies par lesquelles se manifeste la relation avec le temps. Ces trois composantes fondamentales sont étudiées comme génératrices du texte braultien. Toute l'oeuvre de Brault attache à chacune des manifestations de la durée une ambivalence. La mémoire, par exemple, met en place et constitue elle-même un récit ambigu qui peut être aussi bien porteur de honte que de rédemption. L'oubli fonctionne en sens inverse: soit le signe d'une amnésie due au refus de se souvenir, soit au contraire une stratégie qui conduit le lecteur à une autre dimension du texte. Quant à l'instant, il possède un double caractère, celui de la précarité et la pérennité, qui polarise à son tour le contraste entre les couples antithétiques que sont la mémoire et l'oubli, ou la vie et la mort.

Le lyrisme fait l'objet du troisième chapitre. Le lyrisme de Brault s'écarte des canons esthétiques et doit être défini par la négative, c'est-à-dire tantôt comme une mise entre parenthèses de l'instance subjective, tantôt

comme un espace où circulent des discours mixtes. Le terme de lyrisme minimal, me semble convenir à cette poésie où le je est en quelque sorte mis en veilleuse, où la parole cède la place à une apologie du silence et où le vers lui-même privilégie la forme brève, comme dans le haïku japonais.

Le chapitre quatre, en abordant la question de l'altérité, vient compléter la dyade qui sert de fondement à toute communication, littéraire et non-littéraire. Chez Brault, l'énonciataire est systématiquement convoqué par le locuteur comme objet de requête ou comme figure du désir; mais de manière ultime, il est aussi un substitut qui cache momentanément le néant. L'adresse à l'Autre peut être considérée à juste titre comme le premier acte de cette écriture, bien qu'elle puisse désigner à l'occasion une pure présence de l'absence.

Enfin, le chapitre cinq examine la question du mélange des genres, notamment le mariage de la prose et du vers à l'intérieur d'un même recueil. Le discours sur la prose installe la traditionnelle incompatibilité entre la prose et le vers. Cette opposition n'est toutefois pas absolue dans la mesure où la prose se mêle au vers, c'est-à-dire que toutes deux convergent vers la poésie. Ainsi la prose agit

comme glose pour le vers. Mais elle-même demeure toujours une aventure du Sujet par et dans le langage. Et bien qu'ils puissent s'opposer comme le langage trivial au langage orné, - il reste que le vers et la prose participent de ce que j'appelle une lecture-écriture.

En conclusion, dans une perspective plus large, la poétique du paradoxe que j'ai dégagée tout au cours de cette étude permet d'entrevoir une vision du monde qui s'apparente à une «connaissance mélancolique». Cette forme de connaissance dénoterait en effet une tendance à faire coexister les extrêmes, au risque de mettre en péril l'unité du sujet. Il s'agit d'un choix ontologique: une méditation sur le monde, par la médiation de la poésie, tous deux étant le reflet de ce qu'il est convenu d'appeler la contradiction d'être.