

Université de Montréal

Le rôle de Reverdy dans le travail créateur de Saint-Denys Garneau

par  
François Godin

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études françaises

août, 2004

© François Godin, 2004





**Direction des bibliothèques**

## **AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## **NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le rôle de Reverdy dans le travail créateur de Saint-Denys Garneau.

présenté par :

François Godin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

François Hébert  
président-rapporteur

Robert Melançon  
directeur de recherche

Gilles Dupuis  
membre du jury

*Je tiens à remercier*

*Robert Melançon  
pour son soutien  
et ses généreux conseils*

*François Hébert  
pour sa contribution  
à mes recherches sur la relation  
entre Garneau et Reverdy*

*Mes amis, ma famille et Jason  
pour leurs encouragements  
tout au long de ce projet*

*À Marie-Claire*

## Résumé

La réflexion de Saint-Denys Garneau sur la littérature et sa recherche d'un style ont été marquées par plusieurs auteurs, dont Pierre Reverdy. Il est vrai que son nom n'est cité ni dans le *Journal* ni dans la correspondance du poète québécois, où nombre d'autres écrivains sont nommés, mais quelques chercheurs, dont François Hébert, ont établi hors de tout doute qu'il a lu ses écrits. Cette étude précise, en adoptant la perspective des théories de l'intertextualité, les liens qui unissent l'écriture de Saint-Denys Garneau à celle de Reverdy. La conclusion de François Hébert, selon laquelle Saint-Denys Garneau devait presque tout à Reverdy, et que celui-ci doit être considéré comme son maître, paraît excessive. En effet, Garneau n'a pas transcrit comme un modèle l'œuvre de Reverdy, mais il s'en est servi, notamment sur le plan formel, afin de sortir, à sa manière, des cadres établis et de rompre avec la tradition littéraire de la littérature canadienne-française. Les investigations de Roland Bourneuf sur la dimension spirituelle de la poésie des deux poètes seront approfondies.

À la lecture des poèmes de Reverdy et de Garneau, on perçoit une certaine similarité dans le traitement des vers et de certains thèmes. Nous pouvons ainsi rapprocher plusieurs poèmes et observer, par exemple, que la plupart des vers relèvent d'une rythmique dansante, qui se rapproche du langage quotidien. L'organisation visuelle des vers sera étudiée, car le déplacement typographique de certains vers et le regard « pictural » que Garneau pose sur le poème ont été inspirés par Reverdy. Sur un autre plan, le thème de la séparation qui entretient la solitude chez le poète et celui du manque nourri par la spiritualité et la parole divine participent probablement d'un processus d'appropriation d'une thématique reverdienne par Garneau.

Mots clés : poésie du XX<sup>e</sup> siècle, littérature québécoise, littérature française, Saint-Denys Garneau, Reverdy, intertextualité.

## Abstract

Saint-Denys Garneau's approach to writing literature was influenced by several authors, including Pierre Reverdy. Despite the fact that there is no direct mention of Reverdy in Garneau's *Journal* – in which many writers are mentioned – some critics, such as François Hébert, have proved that Garneau did in fact read Reverdy's texts. This study examines all the written connections between Garneau and Reverdy from an intertextual point of view. Hébert's conclusion, that Garneau owes his achievements to Reverdy, appears excessive. Contrary to Hébert's opinion, Garneau did not model his texts after Reverdy's works but used them in his quest to transcend the "rules of literature" and to upset the entire French Canadian tradition of literature. Moreover, this study will probe deeper into Roland Bourneuf's investigations of the spiritual dimension of both artists' poetry.

While reading the poetry of Garneau and Reverdy, a similarity between themes and phrasing becomes apparent. Some poems share certain phrasing techniques which follow a dance-like rhythm close to everyday language. The visual organization of phrases and verses along with the pictorial feel of Garneau's poetry seem to have been inspired by Reverdy. From another point of view, Garneau's themes of separation, which maintain the poetic subject's solitude, and of emptiness, harboured by spirituality and the divine word, are the product of Reverdy's inspirational works. This, however, does not mean to suggest that Garneau modeled himself after Reverdy but rather, through a process of thematic appropriation, further developed Reverdy's literary style, themes, and ideas.

Key words : 20<sup>th</sup> century poetry, Québec literature, French literature, Saint-Denys Garneau, Reverdy, intertextuality.



## **Introduction**

Peu d'études critiques ont interrogé la relation entre la poésie de Saint-Denys Garneau et celle de Reverdy. Deux critiques, François Hébert, dans la revue *Liberté*<sup>1</sup>, et Roland Bourneuf, dans *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, ont pourtant confirmé l'intérêt de Garneau pour l'œuvre du poète français en dépit de l'absence de commentaires sur celle-ci dans son œuvre. Cependant, la conclusion de François Hébert, selon laquelle Garneau devait presque tout à Reverdy, et que celui-ci doit être considéré comme son maître, paraît excessive. Hébert n'approfondit pas cette enquête, il se contente plutôt de citer et de juxtaposer des extraits de poèmes de Saint-Denys Garneau et de Reverdy. Néanmoins, les quelques rapprochements qui y sont exposés, de même que ceux qui ont été ajoutés dans l'édition scolaire<sup>2</sup> de l'œuvre du poète québécois, seront retenus dans la présente étude. La liste, dressée par Benoît Lacroix, des livres qui composaient la bibliothèque privée de Garneau<sup>3</sup> comprend d'ailleurs un roman de Reverdy, *la Peau de l'homme, roman populaire*, qui semble avoir été inaperçu par ces critiques. Cet inventaire pose toutefois problème : cinq volumes de cette liste ont été publiés après la mort du poète québécois en 1943<sup>4</sup>. Malgré la validité incertaine de la reconstitution de cette bibliothèque privée, une œuvre de Reverdy a été découverte, ce qui laisse présager que Garneau aurait probablement lu sa poésie. Anne Hébert témoigne d'ailleurs, dans la recherche réalisée par Bourneuf, de la lecture de Reverdy par Saint-Denys Garneau : « Ainsi l'auteur du *Gant de crin* donne à Saint-Denys

<sup>1</sup> Il fait allusion à une relation littéraire possible entre eux au début de cet article : « Paysage sans cadre », *Liberté*, vol. 38, no. 223, p. 81-91.

<sup>2</sup> HÉBERT, François, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Ed. CEC

<sup>3</sup> LACROIX, Benoît, « Sa bibliothèque privée » dans *Études françaises. Relire Saint-Denys Garneau.*, no. 20, hiver 1984-1985, p. 102-107.

<sup>4</sup> Ceux de Pierre-Louis Flouquet en 1947, de Charles Journet en 1955, de Roger Lemelin en 1944, de Raïssa Maritain en 1944 et de Maurice Paléologue. Lacroix le note d'ailleurs à la page 107, note 7.

Garneau, suivant les paroles d'Anne Hébert, une leçon d'exigence et d'austérité.»<sup>5</sup> Bourneuf précise toutefois ceci : « On ne peut donc pas parler d'influence poétique mais dans les brefs textes et aphorismes qui composent *Le Gant de crin*, Saint-Denys Garneau a dû trouver ample nourriture à méditation [...]. »<sup>6</sup> Cependant, il faudra approfondir les investigations de l'auteur des *Lectures européennes* sur la dimension spirituelle de la poésie des deux poètes et élaborer de nouveaux rapports entre eux. Par ailleurs, l'absence de trace écrite sur Reverdy dans le *Journal* s'explique sans aucun doute. Bien que Garneau ne prévoyait pas publier son *Journal*, il se trouve que celui-ci ne nous est pas parvenu dans sa totalité : quelques fragments sont manquants et des parties n'ont pas été publiées. Cette explication vaut autant pour sa correspondance, mais elle appelle une autre observation. Malgré que Garneau faisait bibliothèque commune avec quelques personnes du groupe de la revue *La Relève*, la plupart des livres lus et échangés étaient des romans. Il semble alors qu'il pouvait se réserver exclusivement ses réflexions sur ses lectures de la poésie de Reverdy et qu'il n'a rédigé aucune confidence à ce propos. Bien entendu, sa fascination pour l'œuvre du poète français pourrait dépasser les influences conscientes. Mais, cette influence littéraire, comment la déceler ? Quelles sont les voies d'accès qui permettent de la retrouver ? Et dans l'absence d'aveu de l'auteur lui-même ? Il reste l'œuvre elle-même.

Saint-Denys Garneau n'a publié qu'un seul recueil, *Regards et jeux dans l'espace*<sup>7</sup>, en 1937 qu'il renie et retire aussitôt de la circulation. Il se défend, dans le *Journal*<sup>8</sup>, de son choix : « Il doit y avoir dans mon livre quelque chose de faux, quelque

<sup>5</sup> BOURNEUF, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, p. 144.

<sup>6</sup> Idem, p. 142-143.

<sup>7</sup> Les références seront abrégées en O (Ed. Fides, « collection Bibliothèque Québécoise »).

<sup>8</sup> Les références seront abrégées en J.

chose de malhonnête et de mensonger, une fourberie, une duperie, une imposture. Et ceux qui acceptaient mes poèmes, est-ce que je n'avais pas l'impression de les voler, les tromper, de les duper ? » (J 243) Serait-ce à cause d'emprunts trop évidents ? Personne ne détient la clé de cette énigme. Pourtant, Garneau compte parmi les premiers poètes québécois de la modernité. Il a produit une œuvre riche et dense : paraissent à titre posthume, en 1949, ses *Poésies*<sup>9</sup>, qui comprennent également *Les Solitudes*, en 1954, son *Journal*, et en 1967, *Lettres à ses amis*<sup>10</sup>. La critique garnélienne a été souvent dominée par l'interprétation biographique – insistant sur le destin tragique du poète –, ce qui a contribué à l'élaboration d'un mythe propre à Garneau. La critique récente de l'œuvre du poète québécois se défend presque de recourir à la vie de Garneau, car ce mythe a souvent dérouté et faussé l'interprétation de sa poésie.

Le poète Pierre Reverdy est né à Narbonne le 13 septembre 1889. Il a vécu à Paris et à Solesmes, où il est mort en 1960. À Paris, il pratique diverses activités littéraires et fonde la revue *Nord-Sud* en 1917 dans laquelle il rédige des critiques littéraires et artistiques. Les poètes de son époque le comptent au nombre des plus grands poètes du début du XX<sup>e</sup> siècle en dépit du fait qu'il reste méconnu de plusieurs lecteurs. Reverdy a publié de nombreux recueils de poésie qui sont réunis plus tard en deux grands ensembles : *Plupart du temps* et *Main d'œuvre*<sup>11</sup>. Les recueils analysés dans cette recherche seront *La lucarne ovale* (1916), *Les ardoises du toit* (1918), *La guitare endormie* (1919), *Étoiles peintes* (1921) et *Cravates de chanvre* (1922) dans *Plupart du temps*, et *Source du vent* (1930) dans *Main d'œuvre*. Ce poète a élaboré son

<sup>9</sup> Les références seront abrégées en O (Ed. Fides, « collection Bibliothèque Québécoise »).

<sup>10</sup> Les références seront abrégées en L.

<sup>11</sup> Les références seront abrégées en PT (*Plupart du temps*) et en MO (*Main d'œuvre*).

art poétique dans quelques recueils de notes et de pensées tels que *Le Gant de crin*<sup>12</sup>, lu par Garneau.

Je souhaite préciser dans cette étude, en adoptant la perspective des théories de l'intertextualité, les liens qui unissent l'écriture de Saint-Denys Garneau à celle de Reverdy. La poésie du poète québécois ne résulte pas de la transcription de celle du poète français, mais, au contraire, elle s'inscrit dans une suite de lectures et dans un travail d'appropriation. Cette pratique a contribué, notamment sur le plan formel, à sortir, à sa manière, des cadres établis et à rompre avec la tradition littéraire de la littérature canadienne-française. L'œuvre de Reverdy, retravaillée par Garneau, sera replacée dans l'ensemble des écrits des écrivains que celui-ci a admirés, lus et célébrés. Reverdy figurera alors dans le parcours créateur du poète québécois en tant que référence spirituelle et artistique. Il sera donc possible de comprendre jusqu'à quel point l'influence de Reverdy a été déterminante dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau de même que certains aspects de l'œuvre du premier pourront être éclairés indirectement par la poésie du deuxième.

À la lecture des poèmes de Garneau et de Reverdy, on perçoit une similitude dans le traitement des vers et de certains thèmes. On peut ainsi rapprocher un poème d'un autre et observer, par exemple, que la plupart des vers relèvent d'une rythmique dansante, près du langage quotidien. L'organisation visuelle des pages renforce ce rapport, car le déplacement typographique de certains vers, le regard « pictural » que pose Garneau sur le poème et la volonté d'établir un équilibre rappellent la poésie de Reverdy. Sur un autre plan, le thème de la séparation qui entretient la solitude chez le

---

<sup>12</sup> Les références seront abrégées en GC.

poète et celui du manque nourri par la spiritualité et la parole divine participent probablement d'un processus d'imprégnation d'une thématique reverdienne par Garneau.

Tout déterminisme simple doit être écarté. La poésie de Reverdy a été fréquemment associée, notamment, au cubisme, mais le poète lui-même soutient que « la poésie cubiste n'existe pas »<sup>13</sup>. Or, François Hébert rapproche la poésie que pratique Garneau de la poésie cubiste. À la rigueur, les deux écrivains partagent un point de vue similaire sur la poésie, c'est-à-dire que le poème à composer est envisagé comme une surface à peindre, mais leur démarche appelle de nombreuses distinctions et nuances. C'est pourquoi toute tentative de faire concorder parfaitement leur écriture et leur art poétique sera rejetée. Je me contenterai plutôt de prouver ma thèse dans une étude intertextuelle de deux œuvres reliées l'une à l'autre.

Ces recherches sur Garneau et Reverdy m'ont amené particulièrement à me pencher sur les liens qui se tissent entre deux textes littéraires, et sur le concept d'imitation. Si on s'accorde d'ailleurs avec la première acception de la définition d'*imitation*, qui est l'« action de reproduire volontairement ou de chercher à reproduire (une apparence, un geste, un acte d'autrui) »<sup>14</sup> et qui désigne une « reproduction volontaire ou involontaire, consciente ou inconsciente, de gestes, d'actes », il s'en dégage surtout l'exécution d'un acte, une tentative de reproduire et de réaliser de nouveau un procédé et une démarche, qui ne mènent pas forcément au plagiat, ni à la

---

<sup>13</sup> REVERDY, Pierre, « Le Cubisme, poésie plastique », *Nord-Sud. Self defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 145.

<sup>14</sup> *Le Petit Robert*, p. 1264.

contrefaçon. À travers l'histoire littéraire et artistique, l'imitation était recommandée par les critiques et théoriciens, et pratiquée par de multiples écrivains. Pensons aux auteurs classiques du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment, et aux querelles que l'imitation a engendrées entre les modernes et les anciens... L'imitation a toujours suscité des débats et des réflexions critiques sur l'écriture littéraire. Elle s'apparente aujourd'hui, il me semble bien, davantage à la notion d'influence qui admet une part personnelle, peu importe la proportion, dans le processus d'imitation, en l'occurrence un travail personnel créateur à partir d'une source littéraire.

Ce mémoire s'inscrit ainsi dans la perspective des recherches sur l'intertextualité, recherches qui peuvent s'apparenter à l'étude des sources ou des influences, mais qui confèrent un statut différent à l'auteur et au texte. La notion d'influence, développée par Van Tieghem, se rattache davantage à la présentation des emprunts qu'à l'étude de l'action exercée sur la source. En revanche, le concept de l'intertextualité ne se réduit pas seulement à l'idée de l'analyse de textes qui entrent en relation avec un ou plusieurs autres textes, car il admet des conceptions différentes de la littérature. Cette dernière est envisagée comme le lieu d'une corrélation complexe entre les différents textes, comme l'explique Julia Kristeva : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »<sup>15</sup> Cette critique élabore ce concept qu'elle emprunte à Bakhtine – qui est une adaptation du « dialogisme » – et le modifie afin de l'inscrire dans l'horizon des travaux du groupe « Tel Quel ». Le texte, étudié comme un système clos, recèle des traces d'autres textes, qui ne se réduisent pas à ce qu'une étude des sources décelait dans la perspective de l'histoire littéraire

---

<sup>15</sup> Cité à partir d'un extrait de texte de Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, dans Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, p. 57.

traditionnelle, et ces traces génèrent une multitude de sens. Car il ne s'agit plus de souligner une seule et unique signification, mais bien la « signifiante » du texte. Barthes emploie d'ailleurs la métaphore de la toile pour décrire l'activité du texte, sa productivité : « la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile [, derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le *sens* ], et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. »<sup>16</sup> Cette théorie soulève toutefois un problème : cette définition embrasse une multitude d'éléments de textes et de discours sans aucune délimitation ou presque, et elle tend à faire disparaître l'auteur dans l'activité productrice du texte.

Laurent Jenny, quant à lui, propose une véritable poétique de l'intertextualité. Il compte parmi les premiers théoriciens qui non seulement limitent ce concept à la littérature, mais encore reconnaissent et analysent le travail d'assimilation et de transformation que réalise l'auteur dans le texte « qui garde le *leadership* du sens. »<sup>17</sup> Les figures de rhétorique lui procurent un instrument logique et riche qui sert l'analyse des divers modes de travail intertextuel. Les travaux de Riffaterre sur une poétique intertextuelle se distinguent de ceux de Jenny à cause du mode de repérage des éléments intertextuels qu'il nomme *agrammaticalités*. Ces dernières sont en effet rencontrées lors d'une difficulté de lecture d'un texte qui ne peut être résolue que par l'intertexte, « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux. »<sup>18</sup> Bien que ce procédé invite à accomplir des exercices avec précision et minutie, il reste

---

<sup>16</sup> Cité à partir d'un extrait de texte de Barthes, *Texte (théorie du)*, dans RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, p. 59.

<sup>17</sup> JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme » dans *Poétique*, p. 262.

<sup>18</sup> RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, p. 31.



qu'il fait abstraction de plusieurs occurrences ne provoquant pas d'*agrammaticalités* et qu'il se limite au repérage de micro-structures ; il en est de même pour les figures de l'intertextualité de Jenny. Gérard Genette, pour sa part, a élaboré une seconde poétique intertextuelle, dans *Palimpsestes* en 1982, qui approfondit les relations entre les macro-structures des textes littéraires, qu'il appelle « transtextualité » et qu'il définit par tout texte qui est mis « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. »<sup>19</sup> Il en isole cinq types soit l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité, où est examiné le rapport entre les genres, le commentaire et les relations de la coprésence (citation, référence, allusion, etc.). La réécriture de quelques fragments d'une œuvre suggère d'ailleurs une ou plusieurs lectures accomplies par l'écrivain, comme l'avance Henri Béhar, qui souligne surtout la fonction de commentaire du texte réécrit. Néanmoins, nombre d'auteurs empruntent des parcelles d'œuvres sans exercer de critique sur celles-ci ; ils se les approprient plutôt afin d'en tirer profit.

Il se trouve que Saint-Denys Garneau n'a pas plagié l'œuvre de Reverdy. Au contraire, l'appropriation de l'œuvre du poète français s'est accomplie incontestablement à partir d'un travail de réécriture. La poétique intertextuelle de Laurent Jenny inspirera ainsi l'analyse des poèmes, car le travail de transformation et d'assimilation s'applique exclusivement aux textes littéraires. Ce travail de Garneau ne se rapporte pas uniquement aux microstructures – en ce qui concerne le travail des vers et des thématiques –, mais également aux macrostructures. C'est pourquoi le point de vue de Genette sur l'étude des grandes structures textuelles sera envisagé, mais

---

<sup>19</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 7.

seulement sous l'aspect d'un travail des formes. Ces analyses textuelles nous inviteront toutefois, dans le cadre de cette recherche, à pratiquer une critique thématique et génétique.

Il faut savoir que l'on possède différentes versions de certains poèmes du poète québécois. L'analyse des pratiques d'écriture d'un auteur à travers différentes variantes de textes est révélatrice à plusieurs égards, car l'inscription des changements apportés peut donner à saisir le travail intertextuel dans son processus même. Ce genre d'étude appelle une critique génétique. Le manuscrit, l'objet de ce type d'étude, porte la trace d'une activité exercée sur le texte, et prend valeur d'atelier. L'analyste parcourt les chemins de l'écriture, repère les balbutiements et les changements apportés, les commentaires en marge, bref il tente d'élucider le travail de l'écrivain. Il recourt à une série de déchiffrements des suppressions, des substitutions et diverses variations. La critique adoptée dans ce mémoire différera toutefois d'une esthétique de la production littéraire et d'une histoire des pratiques d'écritures. Elle s'arrêtera à l'observation et à la description des opérations systématiques de l'écriture qui renforcent, avec les autres configurations intertextuelles, le travail de transformation et d'assimilation chez Saint-Denys Garneau de la poésie de Reverdy.

L'imprégnation de la poésie de Reverdy par Garneau est susceptible d'être retracée et décrite à travers une critique thématique. À cette fin, les conceptions élaborées à ce sujet dans les travaux de Jean-Pierre Richard poseront les fondements de cette critique qui sera réalisée selon le modèle qu'il a développé, celui des thèmes et des motifs. Le thème relève d'« une catégorie de significations internes à l'œuvre qui lui est spécifique ». Son étude n'est réalisable qu'en regroupant les motifs qui participent à la

reconstitution de l'univers imaginaire du poète. Cette théorie assoit d'ailleurs ses bases sur la phénoménologie de l'imagination de Bachelard. L'écriture naît d'un désir inconscient et se déploie à travers une série de mises en scène imaginées par l'écrivain. Étant donné que plusieurs thèmes communs unissent l'écriture de la poésie de Garneau et de Reverdy, en l'occurrence la séparation et le manque, cette critique devra retracer et reconstituer le parcours imaginaire de chacun. Pour parvenir à ce résultat, l'analyse des motifs concourra à exposer le travail de réécriture, propre à Garneau, d'une thématique reverdienne.

Le premier chapitre de ce mémoire exposera les réflexions artistiques et spirituelles communes au *Journal* de Garneau et au *Gant de crin* de Reverdy tandis que le deuxième établira et analysera des liens ponctuels entre leur poésie. Le troisième réfléchira sur l'écriture poétique et sur les relations intertextuelles que nouent la poésie de Saint-Denys Garneau à celle de Reverdy : la versification, le rythme des vers et des poèmes, et certains procédés stylistiques communs tels que la dépersonnalisation. Enfin, le dernier examinera l'organisation visuelle des vers qui participe du regard « pictural » que jette le poète sur le poème à la manière d'un peintre. Le paysage garnélien et reverdien sera ainsi exploré afin de décrire la configuration d'un espace poétique organisé autour d'une recherche d'équilibre.

## **Chapitre premier**

### **Le *Journal* et *Le Gant de Crin* : des écrits réflexifs et artistiques.**

« ... l'art fait surgir et éclaire le subconscient par la découverte du monde. Il consiste à offrir sa lumière au monde et à Dieu. Or il mène dangereusement à chercher sa lumière, sa richesse, et, quand fait défaut par ailleurs l'esprit de pauvreté, à chercher à s'enrichir, à être riche. On ne cherche pas l'amour, sinon dans un sens surnaturel. [...] Or, l'amour étant naturellement une aptitude à posséder et à communiquer, il est la condition de notre richesse. »

SAINT-DENYS GARNEAU, *Journal*, p. 271-272.

La relation qu'entretiennent Saint-Denys Garneau et Reverdy s'étend sans contredit aux écrits qu'ils ont rédigés à propos de l'art et de la spiritualité. Tous deux ont publié des critiques dans des revues sur la littérature et sur l'art. Le poète québécois a contribué à plusieurs reprises à *La Relève*, retranscrivant nombre de ces textes dans son *Journal*, et le poète français a fondé une revue, *Nord-Sud*, dans laquelle il a publié de nombreux textes. Le *Journal* de Saint-Denys Garneau et *Le Gant de crin* de Reverdy comptent parmi les réflexions essentielles de ces auteurs. Ils concourent à éclaircir et à renforcer l'analyse de leurs œuvres, et participent d'une recherche fondamentale de spiritualité et d'équilibre dans l'art. Dans ce chapitre, l'examen des liens formels entre leurs écrits précédera une analyse des thèmes qui les rassemblent, l'art et la spiritualité. Étant donné que Saint-Denys Garneau aurait lu *Le Gant de crin*<sup>20</sup>, cette brève étude fera appel surtout à celui-ci et au *Journal*, quoique quelques autres textes publiés dans *La Relève*, qui nous apparaissent essentiels, seront convoqués.

Dans les deux œuvres à l'étude, qui rassemblent bon nombre de remarques et d'idées critiques sur ce qui intéresse leur art, les deux poètes se proposent d'atteindre certains objectifs communs, mais s'y emploient différemment. Ces œuvres sont constituées d'une multitude de notes et de pensées éparées. Cependant, le *Journal* de Saint-Denys Garneau, loin de recueillir uniquement des faits et des événements, révèle une pratique régulière, puisque les dates séparent chaque texte ou presque, de critique et de réflexion<sup>21</sup>. C'est ainsi que dans l'introduction qu'il rédige, il annonce directement,

---

<sup>20</sup> Se référer à l'introduction, p.5.

<sup>21</sup> Bien sûr, Garneau ne rédige pas tous les jours son *Journal*, mais il s'efforce tout de même de régulariser cette pratique.

sans ambiguïté, le dessein qu'il poursuit : « J'écris ce journal afin de faire le point tous les jours, de constater mon état spirituel surtout ; et pour m'astreindre à une certaine régularité qui me fait éminemment défaut, régularité de réflexion, d'analyse, régularité de style. » (J21) Non seulement Garneau se soucie de sa vie spirituelle, se propose de la stimuler et de la mettre à l'épreuve, mais encore il essaie de s'inculquer une certaine discipline d'écriture. Il précise d'ailleurs plus loin la puissance d'une discipline affranchie de toutes restrictions : « Je suis parfaitement d'avis qu'une discipline est nécessaire, mais qu'une discipline vivante est supérieure à la figée ; le sens de la discipline est une éducation de la liberté, ce qui suppose à la base une prise de conscience de la liberté. » (J21) À la lecture du *Journal*, en dépit de la latitude que se donne l'auteur, cela ne l'empêche pas de faire preuve de rigueur dans ses idées et ses pensées. Il insère par ailleurs des poèmes et d'autres textes entre les différentes rubriques régulières sur lesquelles il formule des commentaires et des observations. Bien que les diverses réflexions constituent l'essentiel des pages de ce journal, il n'en reste pas moins un cahier où se déploie et se forme son écriture, résultat d'un travail rigoureux du style et de la pensée.

Le projet de Reverdy se limite plutôt à regrouper des notes, brèves, sans date, qui rappellent la forme des maximes. Il reste pourtant que ces notes entretiennent ses idéaux et convient le poète français à les accomplir, c'est, du moins, ce qui ressort de ce fragment de la préface : « Elles n'en expriment pas moins le mouvement d'un esprit engagé dans les difficultés communes aux hommes encore jeunes de notre époque et qui a résolu d'aller trouver la vérité à sa source. » (GC5) Cette vive nécessité de pénétrer la vérité nourrit ses réflexions, mais les déceptions liées aux rencontres sociales l'invitent

à s'acquitter de cette tâche rigoureusement par l'écriture : « Quand le besoin de vérité, de justice, de pureté et d'intelligence absolues vous prend réellement à la gorge, on ne s'en tient pas quitte par des réunions de petits salons à la mode, entre chiens et loups, ou de café. » (GC7) *Le Gant de crin* soumet ainsi à son lectorat des notes sur l'art et la religion qui, par l'entremise de la pensée et de l'écriture, étanchent la soif d'authenticité et de réel de Reverdy. Le travail réflexif des deux poètes se rencontre donc surtout dans les exigences qui les exhortent à la rigueur spirituelle à travers leur art.

La spiritualité motive effectivement la passion de Saint-Denys Garneau et de Reverdy pour l'écriture et la poésie. Bien que les thèmes de la religion et de Dieu soient traités dans le *Journal* du poète québécois, ils sont exploités différemment dans la critique et la création. Outre qu'ils servent la description et l'analyse de l'art, les deux grands thèmes, la séparation et le manque, qui traversent son œuvre poétique, proviennent en effet de cette faim de spiritualité. Le poète québécois s'est intéressé à l'art en livrant des articles critiques dans *La Relève* et des textes de réflexion dans le *Journal* qui se démarquent par leur finesse interprétative et par la capacité du poète à réfléchir sur l'art et sur le monde. À l'instar des notes de Reverdy, l'article « L'Art spiritualiste »<sup>22</sup>, notamment, est normatif et interprétatif. Garneau s'attache à y exposer un idéal de l'art moderne : celui de l'art spiritualiste. L'esprit joue un rôle primordial dans tout art. Cet art appelle des principes spirituels qui « ont pour but de remettre en valeur les vérités éternelles qui sont le sens de la grande lignée [la tradition grecque]

---

<sup>22</sup> *La Relève*, 1<sup>ère</sup> série, p. 39-43.

dont nous descendons.»<sup>23</sup> Saint-Denys Garneau s'investit alors d'une mission : renverser la situation déplorable qui règne dans la société contemporaine et rétablir l'esprit de l'art spiritualiste. Il écrit à propos d'une œuvre, littéraire, musicale ou artistique, des phrases ou des articles complets qui caractérisent aussi bien sa propre poésie. Il illustre ainsi sa conception de l'art en analysant les tableaux de quelques artistes et s'appuie, à cette fin, sur un idéal de vérité, car c'est « dans [cette] révolution, (...) [ce] retour de l'humanité au spirituel (...) que l'art (...) retrouve son sens perdu et [devient] l'expression splendide de cet élan vers en haut »<sup>24</sup>. Cette quête puise sa force dans la « réalité profonde, elle est bâtie de réalité » et se déploie dans l'analyse d'autres œuvres, picturales, littéraires ou musicales. Le *Journal* renferme des textes qui resserrent leur propos autour de la question spirituelle dans l'art. Il suffit de mentionner la multitude d'appels au texte de *l'Imitation du Christ* qui servent également l'examen de la musique de Bach par exemple. Des questions concernant la religion et Dieu sont soulevées soit dans l'analyse des œuvres littéraires, comme la dépersonnalisation chez Katherine Mansfield (J56-57), soit simplement dans des écrits où Garneau s'y consacre exclusivement tel le court texte sur la charité (J23). Il se dégage de la plupart des pages du *Journal* la profonde antinomie qui tourmente Garneau et qui alimente l'écriture de sa poésie, antinomie qui oppose l'amour de la chair à l'amour éthéré et qui contribue à renforcer le sentiment du manque créé par la séparation du sujet avec autrui et par la recherche d'un contact avec Dieu. La lecture du *Gant de crin* a sans doute encouragé ses efforts et son travail qui tend à favoriser l'écriture comme moyen privilégié d'accéder à l'être divin et à la vérité.

---

<sup>23</sup> Idem, p. 39.

<sup>24</sup> Idem, p. 43.



Roland Bourneuf, dans son ouvrage sur les lectures européennes de Garneau, rappelle l'essentiel de ce que le poète québécois a retenu des aphorismes de Reverdy : « Ainsi l'auteur du *Gant de Crin* donne à Saint-Denys Garneau, suivant les paroles d'Anne Hébert, une leçon *d'exigence et d'austérité*. À la base de la connaissance, il y a une transformation de soi. »<sup>25</sup> Au-delà de cette nécessité spirituelle, c'est le rapport entre celle-ci et l'art qui absorbe davantage les deux écrivains, car il se concrétise, entre autres, à travers une peinture de la réalité qui cherche à rendre tangible la vérité recherchée. Reverdy prévient d'ailleurs ses lecteurs du danger de sombrer dans l'idéalisme qui fausse la perception de la réalité, car celui-ci est souvent confondu avec la spiritualité :

L'idéal, c'est une émanation inconsistante de l'esprit qui participe de notre faculté de rêve. C'est un dépouillement arbitraire de la réalité imparfaite, c'est une déformation de cette réalité, c'est une conception plus agréable à l'esprit que la réalité humaine, mais une conception fautive, c'est un accommodement. [...] Spiritualiser, au contraire, c'est changer de plan, et passer du plan relatif à l'absolu. C'est, d'un seul coup, atteindre la pure réalité. (GC145)

Reverdy souligne ici la relation étroite entre la religion (la spiritualité) et la vérité. La soumission de l'homme à la volonté de Dieu, par l'entremise de la religion, le ramène à assouvir sa soif de réel ainsi que de vérité dans l'art et dans sa vie. Au cœur de cette quête, Reverdy admet l'absolu comme fin de l'art, car selon lui, l'homme, en pratiquant l'écriture, peut accéder à Dieu qui donne sens à la forme et à la pensée de cet absolu. La mise en garde précédente en appelle également une autre : contre l'orgueil et l'amour-propre qui rongent les aspirations de l'être. La liquidation des passions et des tentations doit solder cette avancée spirituelle qui divise Saint-Denys Garneau. Ce dernier souffre

en effet de l'impossibilité de sacrifier l'amour charnel pour se vouer exclusivement à la pureté de l'âme de l'être aimé. Le conflit intérieur qui en résulte et qui le tiraille est exploité à profusion dans les poèmes de *Regards* et de *Solitudes*. Comme le souligne Bourneuf :

Reverdy lui rappelle aussi que la seule vocation du chrétien est celle de la sainteté, « cette longue renonciation à nos élans naturels, cette agonie joyeuse sans autre limite que la volonté de Dieu », qui exige le dénuement accepté et le don de soi. Tout doit tendre à l'amour, c'est là pour Reverdy le secret de « l'être » que Saint-Denys Garneau a brûlé ses forces à chercher.<sup>26</sup>

L'amour n'est accessible que par une complète subordination à Dieu, un total dévouement qui requiert une séparation complète avec autrui. Le sacrifice ultime de l'homme le récompense ainsi de la présence de Dieu : « Moins on communique avec autrui et plus on communique avec Dieu. Le silence est le langage de Dieu. C'est ce qui explique combien peu de gens sont tentés de lier un commerce plus intime avec Lui. » (GC166) Cette corrélation entre le silence et le contact avec Dieu, établie par Reverdy, suscite de graves interrogations dans la poésie de Garneau où le silence se fait lourd<sup>27</sup> et manifeste la perte des liens noués avec les autres. Le détachement d'autrui commande alors le détachement de sa propre chair, seul moyen d'accéder au divin et à l'absolu. Il faut relever d'ailleurs la similitude remarquable entre le parcours biographique des deux poètes : leurs prédispositions pour la spiritualité les ont incités à se détacher du monde social. L'écriture du *Gant de crin* correspond effectivement à la retraite de Reverdy au monastère de Solesmes tandis que Saint-Denys Garneau se rend fréquemment à la Trappe d'Oka et s'isole, au cours des dernières années de sa vie, dans

---

<sup>25</sup> BOURNEUF, Roland, *Ibidem*, p. 144.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Jacques Brault nous rappelle d'ailleurs que « toute la poésie de Saint-Denys Garneau [lui] semble converger vers une fin ultime : se taire. » dans « Saint-Denys Garneau, réduit au silence » in *Archives des Lettres canadiennes. Tome IV. Poésie canadienne française*. p. 330.

le manoir familial à Sainte-Catherine-de-Fossambault. Dans une lettre que l'on retrouve dans *Lettres à mes amis*, Garneau exprime toutefois que sa retraite au manoir familial, loin de lui inspirer l'ennui, le ramène à une vie spirituelle : « La solitude où je suis me porte au recueillement, éloigne les tentations du monde, et mes communions me rapprochent de Dieu. »<sup>28</sup> La poésie arme par ailleurs l'écrivain dans son parcours spirituel et lui permet d'écrire les difficultés qu'il rencontre. D'autant plus que cette démarche créatrice est motivée par le désir d'obtenir le salut de l'âme qui n'est possible qu'en consentant à la séparation de l'homme avec autrui : « Il n'y a plus alors que la solitude du cœur et d'esprit dans le monde et, comme unique voie de salut, la religion. » (GC69) Cette séparation voulue est ainsi exprimée dans les poèmes garnéliens et reverdiens ; toutefois, dans ceux du deuxième, la confrontation entre la chair et l'esprit n'est guère manifeste, voire existante. Néanmoins, leur profonde aspiration spirituelle cherche à satisfaire un manque indicible, celui de l'absolu, de Dieu, et est traversée par l'écriture, l'art, l'ultime pratique d'attachement de l'esprit des deux poètes au divin.

La critique exercée dans les œuvres analysées dans ce chapitre manifeste également un sens aigu et raffiné de la réflexion sur l'art en relation avec l'artiste. L'auteur du *Gant de grin* articule nombre d'aphorismes sur la qualité d'une œuvre d'art, sur ce qu'elle requiert<sup>29</sup>. Reverdy s'exprime, en outre, sur ce qui doit motiver les activités poétiques et artistiques du poète : « Le poète doit chercher, partout et en lui-même, la vraie substance poétique, et c'est cette substance qui lui impose la seule forme

<sup>28</sup> SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Lettres à ses amis*, p. 101.

<sup>29</sup> Il sera également traité des différentes qualités de l'œuvre d'art, au quatrième chapitre, surtout en ce qui concerne la peinture et la poésie des deux poètes.

qui lui soit nécessaire. » (GC19) C'est ainsi qu'il précise la responsabilité que celui-ci doit assumer :

Son rôle [celui du poète] est d'extraire de toutes choses, de tout spectacle, de tout accident dans le domaine physique ou moral, la substance qu'il transportera ensuite sur un autre plan, celui de l'art, où son pouvoir créateur accomplira la sublime transformation. Il ne saurait consentir à immoler ou à asservir la poésie à quelque sujet ou phénomène social que ce soit, sans faillir à sa vraie mission. Il se doit de dérober à chaque chose la part qui en revient à la poésie. (GC38)

Nourriture essentielle au poète, la « substance » poétique est renfermée dans la réalité matérielle et spirituelle qui entoure celui-ci, est canalisée par l'entremise de l'écriture, et s'élève de la sorte au rang de l'art. Reverdy partage non seulement ses aspirations spirituelles, mais également des leçons et des expériences artistiques qui auraient inspiré Saint-Denys Garneau dans l'élaboration de son travail poétique. Le *Journal* soutient le poète québécois dans son approfondissement de l'art et renseigne le lecteur sur les différents moyens qui l'amènent à réaliser ses desseins. Ces pensées, qui s'attardent à tous les arts – en particulier la musique, la peinture et la littérature – procèdent d'une critique fine et élaborée de l'art. Saint-Denys Garneau exploite en effet les différents genres dans l'analyse d'un texte, d'une pièce musicale ou d'une peinture. Loin d'être étanches, les limites qui les séparent cèdent aux examens critiques de Garneau. C'est ainsi que la peinture sert l'analyse de la musique ou que la littérature en explicite les plus grandes impressions. Musique, peinture et littérature se croisent et se chevauchent autant dans les textes critiques que dans les poèmes de Garneau. Le poète québécois précise les certitudes de fond qui attachent l'artiste à l'œuvre d'art : « Elle [l'œuvre d'art] sera pour lui l'exigence d'une perfection étrangère à sa destinée, et s'il ne la domine finira par l'exigence même de son âme. » (J92) Son principal travail, en tant

que poète, s'achèverait alors dans la conquête de la lumière (celle qui trace la voie d'accès au divin<sup>30</sup>) que recèle son âme : « Étincelle, lumière est propre du poète. Rôle d'artiste étant de la reconnaître, faire valoir, rendre intelligible par une forme qui la recompose, la reproduise, la recrée analogiquement, d'en offrir une analogie intelligible dans ordre de la matière sensible. » (J207) Par conséquent, ce statut de l'œuvre d'art légitime et encourage l'abattement des cloisons entre les arts : « Cela détruit antinomie entre art de Schubert et Stravinsky, entre théorie de Stravinsky et Lourié. L'accent porte tantôt sur poésie tantôt sur art. L'art = mode d'agir selon (non en vue de) l'être [...], il cherche à réduire la distance initiale qui existe entre la conscience et l'être [...]. » (J207) L'art et l'écriture unissent leurs forces afin d'atteindre la pleine connaissance et appropriation de l'être. Malgré tout, la principale nécessité de l'art qui « fait surgir et [qui] éclaire le subconscient par la découverte du monde » (J271) rejoint, par ses racines plongées dans la réalité, la conception de l'art au sens reverdien :

« L'art a sa vie propre, qui n'est pas celle des objets et des êtres animés. Ce qu'il importe de lui donner, c'est sa réalité, de situer l'œuvre dans sa réalité. [...] en ne choisissant que ce qui est constant et permanent et la vraie substance des choses, l'art d'aujourd'hui prétend ne s'alimenter que de réel, et atteindre à cette réalité qui fixe l'œuvre d'art et lui permet de prendre sa place parmi les choses existant dans la nature. » (GC40)

Saint-Denys Garneau et Reverdy adhèrent au principe de l'inscription de l'art dans la réalité et formulent donc des prescriptions sur la valeur d'une œuvre d'art, mais le parcours qui les mène à ces observations, dont leurs écrits portent la précieuse marque, diffèrent et se distinguent.

---

<sup>30</sup> Il en sera question dans le quatrième chapitre lors de l'étude du regard.

L'élaboration poétique la plus fondamentale chez les deux poètes réside dans la théorisation d'un concept rattaché à la littérature. Dans le *Gant de crin*, Reverdy élabore effectivement sa célèbre théorie de l'image<sup>31</sup> : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. [...] Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de la réalité poétique. » (GC30) L'image, formée par le poète, doit susciter une émotion, puisée dans la réalité profonde et authentique de l'être. Saint-Denys Garneau formule d'ailleurs sensiblement la même prescription : « Le poète, tout ce qu'il donne, il l'exprime comme lui appartenant en propre. [...] Le poète joue, oui : il a la faculté de devenir toute chose : mais c'est que réellement, ou par analogie il est, en fait, tout ce qu'il devient. Ainsi, tout jeu n'est pas justifiable ; on n'a pas droit de jouer par les mots de ce qui ne comporte pas en nous de substance profonde. » (J364) La vérité et l'authenticité poétique trouvent leur source profonde dans l'être et sa conscience, et ce n'est, ultimement, que dans cette perspective que la relation entre les choses et les mots peut être envisagée. Saint-Denys Garneau nous propose d'ailleurs, dans la revue *La Relève*, un texte sur l'esthétique du mot, il partage sa relation étroite, en tant qu'écrivain, avec le mot dans le « Monologue fantaisiste sur le mot »<sup>32</sup>. Cet article témoigne de sa démarche entreprise dans *Regards et jeux dans l'espace*, notamment. Le travail des mots s'associe d'abord à la découverte naïve de l'enfant, à ses jeux, et à la révélation d'un monde nouveau, imaginaire. Saint-Denys Garneau refuse d'accorder au mot une fonction utilitaire, purement artificielle. Le mot reçoit, lors de l'acte d'écriture, la

---

<sup>31</sup> Les surréalistes l'ont utilisée afin de servir leurs propres théories, sources de désaccords avec les convictions de Reverdy.

culture et l'âme de l'être « avec toutes les possibilités de ses rapports au monde, dans sa souplesse et sa plénitude »<sup>33</sup>. Le poète québécois déplore alors l'assassinat des mots par les érudits, les « parvenus intellectuels »<sup>34</sup>, et de surcroît, par ceux qui refusent d'admettre le rapport entre les mots et le monde sensible. C'est l'humaniste qui rend au mot son lien avec la réalité et qui permet son accomplissement dans celle-ci. « Et l'humaniste est plus ou moins le poète »<sup>35</sup>. Ce dernier entretient ainsi une relation privilégiée avec le mot, « il est libre [de celui-ci] pour en jouer »<sup>36</sup> comme de son propre instrument, instrument de la voix de son âme. Cette voix, cet instrument, c'est la parole, « un chant à soi seul et le signe d'un chant, quelque chose qui se livre et se déroule »<sup>37</sup> dans le poème. Le poète emploie l'image ou le mot afin d'approfondir la relation qu'il entretient avec la réalité, telle qu'elle est saisie dans son univers intérieur. La poésie de Garneau et de Reverdy se rejoint alors dans la recherche d'une authenticité poétique, puisée à même la réalité, tant par l'« image » que par le « mot ». Bien que le *Journal* et *Le Gant de crin* partagent cette affinité pour la spiritualité, stimulée par la séparation et le manque, il reste que leurs écrits inscrivent leurs conceptions, se côtoyant singulièrement, de l'art, autant littéraire que pictural, et retracent les démarches de leur atelier poétique d'écriture.

---

<sup>32</sup> *La Relève (1ère série)*, p. 71-73.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 73.

## Chapitre deuxième

### Rapprochements ponctuels : quelques poèmes de Garneau et de Reverdy

« Certes, tous les artistes sensibles sont influençables et influencés, et même les plus grands. Influencés par ce qu'ils aiment et même, par réaction, par ce qu'ils détestent. [...] Donc, l'influence semble ressortir au tempérament artiste et le plagiat à l'indélicatesse de l'individu. L'une n'engage que le talent, l'autre la probité. »

REVERDY, *Le gant de crin*, 1926.



Bien que les écrits critiques et réflexifs des deux poètes, le *Journal* et *Le Gant de Crin*, témoignent de leurs idées communes sur l'art et la spiritualité, la mise en parallèle de leurs écrits poétiques expose plutôt le travail de réappropriation de la poésie reverdienne par Garneau. Certains groupes de vers, constituant une partie d'un poème reverdien, se rapprochent de sections, voire de poèmes complets de *Regards et jeux dans l'espace*. Plus d'une dizaine de poèmes de Reverdy renferment des vers similaires à d'autres vers de cinq poèmes garnéliens. François Hébert a déjà répertorié six liens intertextuels ponctuels que nous analyserons en plus des autres que nous avons recensés. Ils seront regroupés avec les cinq poèmes de Garneau auxquels ils sont associés soit le poème liminaire, « *Cage d'oiseau* », le poème final, « *Maison fermée* » et « *Paysage en deux couleurs sur fond de ciel* ». La nature de la relation intertextuelle sera établie de même que les distinctions qui découlent du travail créateur de Saint-Denys Garneau, révélées, ultimement, par une analyse textuelle des poèmes. Seulement, loin de se borner à un lien ponctuel, le rapprochement de ces poèmes renforce également certaines récurrences thématiques qui épousent les aspirations poétiques profondes des deux auteurs.

L'immobilité enlève les mouvements du sujet poétique dans la poésie de Garneau et de Reverdy. L'angoisse qui en résulte les engage dans un périple, une avancée vers un lieu où celle-ci est évacuée. Il se trouve que le premier groupe de poèmes de Reverdy est intrinsèquement lié, en ce sens, au poème liminaire (O19) de *Regards* :

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

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

D'entrée de jeu, une partie du poème « Ronde nocturne » (PT182-183) des *Ardoises sur le toit* s'apparente remarquablement à ce dernier :

À présent on a l'habitude  
 Personne n'est plus étonné  
 Les yeux mesurent l'altitude  
 Où vous êtes placé  
 Un cœur libre s'est envolé  
 On peut encore choisir sa place  
 Où l'on pourrait se reposer  
 Après avoir longtemps marché

Bien que Saint-Denys Garneau eût probablement pratiqué une amplification de ces trois derniers vers dans l'ensemble de son poème, il reste que ce procédé appelle un travail des vers et du thème de l'immobilité qui distingue le propos du poème liminaire de celui de Reverdy. En effet, l'immobilité du sujet se rapporte à deux états distincts soit l'assoupissement mortel chez Garneau et l'habitude de se mouvoir chez Reverdy. L'urgence de se déplacer chez le premier et le vif besoin d'atteindre à un équilibre expliquent son parcours périlleux sur le « torrent » tandis que le repos conclut une promenade ou une randonnée et se prend à n'importe quel endroit, selon le bon vouloir du deuxième. En revanche, l'extrait du poème « Les yeux inconnus » (MO261)<sup>38</sup> de Reverdy insiste davantage sur l'angoisse et l'attente du sujet ressenties à cause de l'inertie, aux premier et deuxième vers, de celui-ci :

En attendant  
 Sur la chaise où je suis assis  
 La nuit  
 Le ciel descend  
 Tous ceux à qui je pense  
 Je voudrais être aux premiers jours

<sup>38</sup> Ce lien intertextuel a été également relevé par François Hébert dans *Regards et jeux dans l'espace / Hector de Saint-Denys Garneau, texte conforme à l'édition originale de 1937 ; textes explicatifs et appareil pédagogique établis par François Hébert. Cahier du maître. Québec, CEC, 1996, p.92.*

De mon enfance  
 Et revenir  
 M'en aller de l'autre côté  
 Pour repartir

L'instabilité et le désir de bouger vers l'arrière ou l'avant, du huitième au dixième vers, rappellent le malaise du *je* sur sa « chaise » et les « bonds » dans toutes les directions du sujet garnélien. Seulement, les mouvements reverdiens concernent le temps, c'est-à-dire que le sujet veut défier le temps et la mort, certes à l'instar de Garneau, mais il puise dans son passé les sensations premières de l'être, trépassé et « revit » pour récupérer ce que la mort des autres lui a enlevé. Les mouvements du sujet garnélien tendent plutôt vers l'équilibre du corps et de l'esprit, car ils sont sans cesse tirillés entre les tentations de la chair et la pureté de l'amour, notamment. L'engourdissement sournois de la mort est tout de même accentué dans ces trois vers de « Dernier recueil » (PT126-127), du poète français, et évoque vaguement le poème de Garneau : « Maintenant c'est le temps qui ferme sa porte / Et c'est là que tu dois rester / Sans rien voir / Attendant qu'on t'emporte »<sup>39</sup>. L'attente et l'état latent du sujet conduisent ainsi inexorablement au trépas, c'est pourquoi celui-ci se débat, dans les poèmes ci-haut, et parvient à accomplir son dessein, l'atteinte de « l'équilibre impondérable » chez Garneau et la plénitude de l'existence chez Reverdy.

Saint-Denys Garneau et Reverdy exploitent l'image de l'oiseau et lui attribuent sensiblement les mêmes références et connotations. Ils filent en effet la métaphore de l'« âme-oiseau » qui réfère à la mobilité, à la liberté de circuler dans l'espace visible et

---

<sup>39</sup> Dans ce cas, nous considérons ces vers comme entretenant une association intertextuelle très faible avec le poème liminaire de Garneau, mais ceux-ci servent l'argument visant à renforcer le lien entre l'immobilité et la mort.

invisible, tant voulue dans les poèmes du premier groupe, examinés précédemment.

« *Cage d'oiseau* » (O80-81) recèle par contre la menace que l'oiseau inspire au sujet, car cet insatiable s'attarde dans le cœur de ce dernier :

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

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

Lorsque rien n'arrive  
On entend froisser ses ailes

Et quand on a ri beaucoup  
Si l'on cesse tout à coup  
On l'entend qui roucoule  
Au fond  
Comme un grelot

C'est un oiseau tenu captif  
La mort dans ma cage d'os

[...]

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

Il aura mon âme au bec.

Le sujet d'énonciation (comme on le verra dans le troisième chapitre) s'identifie à la cage ou plutôt, son corps est associé à la cage qui contiendrait l'âme du sujet et par conséquent, l'oiseau en question. L'association de la mort avec l'oiseau s'explique simplement par l'envol de celui-ci qui implique inexorablement l'âme, laissant le corps

sans vie, devenu cadavre. Cette analogie est également peinte dans ces quelques vers de « Départ » (PT179)<sup>40</sup> :

Un cœur saute dans une cage  
Un oiseau chante  
Il va mourir

Le chant et le roucoulement de l'oiseau annoncent ainsi tous deux la mort du sujet, l'envol fatal de l'âme. L'effroi mortel fomenté par l'animal, le « froissement des ailes » qui inspire la crainte et donne des sueurs froides, est contenu également dans les vers du poème « La nuit à peine » (PT332) :

Qui sait ce que sera demain  
Tout tombe et réussit  
L'aile bat  
Le cœur tremble  
Le monde est plus petit

L'espace manque et est réduit, la pression augmente, ce qui accroît l'incertitude quant à l'avenir. D'autant plus que la séparation du corps et de l'âme est soutenue par la relation serrée et métonymique entre l'oiseau et le cœur, l'absolue forme de l'âme dont il revêt l'apparence, comme dans un vers de « Ronde nocturne », analysé précédemment : « Un cœur libre s'est envolé ». Et ailleurs, deux poèmes, dans *La Lucarne ovale*, insistent sur l'envol de l'oiseau, sur le passage à un autre lieu, d'abord dans « Aile » (PT206) :

Et l'oiseau sans forme est parti  
L'Âme aux ailes trop courtes  
On a détruit le nid  
Dans l'air froid quelque chose passe  
Un léger bruit monte plus haut  
Un rêve prudent qui se cache

Dans les trois premiers vers, l'âme est associée à l'oiseau, et le départ de celui-ci engendre forcément la destruction de son habitat, de son lieu de vie. Plus loin, le poème

---

<sup>40</sup> Ce lien intertextuel a été également relevé par François Hébert dans *Regards et jeux dans l'espace / Hector de Saint-Denys Garneau, texte conforme à l'édition originale de 1937 ; textes explicatifs et appareil pédagogique établis par François Hébert. Cahier du maître. Québec, CEC, 1996, p.110.*

« Phare » (PT209) impose une analogie entre le départ de l'oiseau et le vide laissé dans le cœur :

Et du grand livre ouvert  
                   L'oiseau qui s'envola  
 Sortait d'une cage sans porte  
                   De toute la production morte  
                   Du premier jour qui se leva  
 Au nôtre il n'y a pas de place  
 Dans mon cœur seul vibre l'espace  
                   Et c'est tout ce qui ne va pas

La nette similitude des deuxième, troisième, quatrième et septième vers avec ceux de « *Cage d'oiseau* » réside dans l'envolée de l'oiseau à partir d'une cage dans laquelle le cœur abrite désormais le néant, voire la mort. Aucune âme n'y circule d'où l'impression de vide. Cependant, dans le poème garnélien, l'oiseau n'abandonne pas la cage qu'est le sujet, mais il veille et incarne la figure de la disparition prochaine, l'avènement de l'inéluctable repos. Néanmoins, les liens certains tissés par ces poèmes, la corrélation entre l'oiseau et l'âme, et le détachement de celle-ci du corps, du nid, de cette cage en « os » chez Garneau, se nouent encore davantage autour d'un vide créé par l'oiseau, mais surtout autour de la conscience de la perte et de la séparation.

Il se trouve que plusieurs poèmes garnéliens et reverdiens sont investis du thème de la séparation du sujet d'énonciation tantôt avec autrui tantôt avec lui-même – la séparation du corps avec son esprit tel que décrit dans le groupe de poèmes étudiés auparavant. Le traitement de cette thématique suscite quelques rapprochements remarquables entre les deux auteurs. Le poème « *Accompagnement* » (O85) rend davantage tangible ce détachement :

*Je marche à côté d'une joie  
 D'une joie qui n'est pas à moi*

*D'une joie à moi que je ne puis prendre*

*Je marche à côté de moi en joie  
J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi  
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir  
Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là  
et dire voilà c'est moi*

[...]

*Afin qu'un jour, transposé,  
Je sois porté par la danse de ces pas de joie  
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi  
Avec la perte de mon pas perdu  
s'étiolant à ma gauche  
Sous les pieds d'un étranger qui prend une rue transversale.*

L'enchaînement des pas de l'un à côté de l'autre, dépossédé d'une joie, rappelle l'idée du passage dans une rue à ce point de rencontre, où tout se sépare, et renforce le thème du double contenu dans ces vers. Le poème « Cœur à cœur » (PT124-125)<sup>41</sup> de Reverdy évoque ce rapport entre le sujet et un « autre » qui enchaîne une série de pas sur le même chemin :

*Enfin me voilà debout  
Je suis passé par là  
Quelqu'un passe aussi par là maintenant  
Comme moi  
Sans savoir où il va*

[...]

*S'il venait seulement un peu d'air  
Si le dehors nous permettait encore d'y voir clair  
On étouffe  
Le plafond pèse sur ma tête et me repousse  
Où vais-je me mettre où partir  
Je n'ai pas assez de place pour mourir  
Où vont les pas qui s'éloignent de moi et que j'entends  
Là-bas très loin  
Nous sommes seuls mon ombre et moi  
La nuit descend*

Le doute persiste : l'autre, inconnu et inidentifiable, s'éloigne, investi d'aucune intention que d'avancer, tandis que le sujet entend la « perte » de son pas et est confiné avec lui-même, sous la forme de l'ombre. Malgré tout l'espace manque, la mort rattrape ses pas.

L'action de se lever engage de la sorte le sujet dans une avancée comme dans les poèmes du premier groupe et « Et là » (PT236)<sup>42</sup> de Reverdy :

Quelqu'un parle et je suis debout  
Je vais partir là-bas à l'autre bout  
[...]

Mais je ne t'ai pas encore compris  
Je marche sur tes pas sans savoir qui je suis  
Il faut passer par une porte où personne n'attend  
Pour un impossible repos

[...]  
Une âme détachée s'amuse  
Et traîne encore un corps qui s'use  
[...]

Outre que les vers un, deux, cinq et six rappellent le poème liminaire qui oppose l'immobilité du repos à l'action de marcher, le dédoublement de l'être et la rupture de l'âme avec le corps se réalisent partiellement, car celui-ci suit l'autre en écho, prisonnier du jeu de l'âme. Bien que le *je* s'adresse à un *tu* (*tes*), un autre indéterminé, et que leur relation est nourrie d'incompréhension, il serait plausible d'avancer qu'ils constituent un seul et même être. Quoiqu'il en soit, cette incertitude quant au dédoublement de l'être est inscrite et développée dans les deux poèmes. Le poème « On peut bien mieux » (PT290-291)<sup>43</sup> du poète français convoque par ailleurs à la fois le poème liminaire, au cinquième vers, et « Accompagnement », au premier vers :

C'est alors le passage inexplicable d'un pas trop lourd sur le pavé.  
Alors que la lumière craque  
Alors que le circuit du jour est achevé  
Que le cœur et l'esprit s'écartent  
Pour gagner le repos chacun de son côté

La forte corrélation entre le repos et la fin du jour qui renvoie à la fin de la vie par analogie charge ainsi de sens l'action du pied emboîtant le pas sur le chemin. Le thème du trépas traverse d'ailleurs les trois groupes de poèmes analysés jusqu'à présent et est

<sup>41</sup> Ce lien intertextuel a été également relevé par HÉBERT, François, op. cit., p.93.

<sup>42</sup> Ce lien intertextuel a été également relevé par HÉBERT, François, op. cit., p.47.



motivé par le thème de la séparation, rattachée, entre autres, à la dépossession du corps du sujet d'énonciation, et par celui du manque, généré par la perte des pas, ceux de l'autre ou du sujet lui-même. « En attendant » (PT277) réunit sensiblement ces trois groupes examinés<sup>44</sup> :

Aucun essor  
 Aucun effort  
 Pour détacher l'esprit de cette ritournelle  
 Il faut marcher tout droit sans condition  
 Vers la vie réelle  
     Plus bas se contenter des plus maigres rayons  
 Au passage émouvant d'une aile  
 Tout s'évapore et sèche  
 Et même l'illusion qui rendait l'aube moins amère

Bref, le passage de l'aile, synecdoque de l'oiseau et métaphore de l'âme, du sujet dans la droiture et de l'esprit qui se détache s'oppose à l'immobilité qui enlise, mais celle-ci saura rattraper le sujet.

Le caractère restreint des lieux assujettit autant le sujet d'énonciation à la séparation du monde extérieur sans qui la communication ne s'établirait pas, et à l'enlissement. Les deux poètes partagent d'ailleurs le même intérêt pour le thème de la maison et de la chambre, les lieux limitatifs qui les confinent à la solitude. Le poème « Maison fermé » (O54-55) développe ainsi l'opposition entre le froid et la chaleur qui diminue, et le manque d'espace qui survient à cause d'un manque d'air :

Je songe à la désolation de l'hiver  
 Aux longues journées de solitude  
 Dans la maison morte –  
 Car la maison meurt où rien n'est ouvert –  
 Dans la maison close, cernée de forêts  
 [...]

<sup>43</sup> Ce lien intertextuel a été également relevé par HÉBERT, François, op. cit., p. 112.

<sup>44</sup> Nous considérons ce poème comme un cas d'intertextualité faible, mais celui-ci appuie la synthèse des éléments traités dans cette partie.

Seul à conserver un petit feu dans le grand âtre  
 L'alimentant de branches sèches  
 Petit à petit  
 Que cela dure  
 Pour empêcher la mort totale du feu  
 Seul avec l'ennui qui ne peut plus sortir  
 Qu'on enferme avec soi  
 Et qui se propage dans la chambre  
 [...]

Les longues nuits à s'empêcher de geler  
 Puis au matin vient la lumière  
 Plus glaciale que la nuit.

L'isolement dans la maison, l'absence de chaleur et la réflexion qui nourrit le sujet incitent d'emblée à mettre en relation ces vers avec ceux du poème « Cœur de plomb »

(PT143-144) de Reverdy :

Je ne veux plus rien voir  
 Tous les trains sont passés  
 Un tourbillon de neige entoure la maison  
 [...]

C'était chez toi  
 L'hiver mettait ta vie en péril

Où sont tes mains glacées

Le poêle est éteint  
 La vitre est brisée  
 Nous restions assis  
 Sans rien dire  
 Et l'ombre nous enveloppait  
 [...]

La menace du froid et, par conséquent, de la mort terrasse le sujet, enfermé entre les murs de cette maison, et met un accent sur l'isolement de celui-ci qui se remémore la présence de l'autre. L'ambiguïté est levée à l'aide de l'analyse des temps verbaux : les verbes au passé renvoient à l'autre ou à leurs moments vécus ensemble. Seulement, le songe du sujet garnélien plonge plutôt celui-ci à l'intérieur de l'ennui qui l'assaille. Néanmoins, non seulement le froid les entoure et parvient à les pénétrer, mais encore il favorise leur solitude, approfondissant leur tourment et les emprisonnant dans ce même

habitat, symbole du lieu intérieur du poète comme le prétend Bachelard : « Par sa seule lumière, la maison est humaine. »<sup>45</sup> « C'est ainsi que la maison s'impose toujours comme une solitude. »<sup>46</sup> Ces deux poèmes illustrent donc admirablement l'absence de chaleur humaine qui confine Garneau et Reverdy en cet endroit, antre de l'imaginaire poétique.

Le paysage abrite le théâtre des drames garnéliens et reverdiens qui se jouent dans leur poésie et participe habituellement d'une mise en scène d'une recherche d'équilibre. La montagne incarne d'ailleurs la plus significative matérialisation de cette quête dans le paysage garnélien. Ses versants séparent en effet deux réalités opposées qui tendent vers l'équilibre. C'est ainsi que, dans le poème « Paysage en deux couleurs sur fond de ciel », le sujet d'énonciation explore du regard cette montagne baignée tantôt d'ombre tantôt de lumière :

La vie la mort sur deux collines  
Deux collines quatre versants  
Les fleurs sauvages sur deux versants  
L'ombre sauvage sur deux versants

[...]

Dans la vallée le ciel de l'eau  
Au ciel de l'eau les nénuphars  
Les longues tiges vont au profond  
Et le soleil les suit du doigt  
(Les suit du doigt et ne sent rien)

[...]

Tendant les pentes vers le fond  
Plonge le front des deux collines

---

<sup>45</sup> BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, p. 48. Il faut remarquer que Reverdy signale, par une comparaison, cette relation entre l'intimité du poète et la maison : « Mais la maison fermée est comme nous-même / Une intimité que personne ne connaît » (PT140).

<sup>46</sup> Idem, p. 49.

Un de fleurs fraîches dans la lumière  
 Vingt ans de fleurs sur fond de ciel  
 Un sans couleur ni de visage  
 Et sans comprendre et sans soleil  
 Mais tout mangé d'ombre sauvage  
 Tout composé d'absence noire  
 Un trou d'oubli – ciel calme autour.

L'équilibre qui se dessine dans l'eau entre la lumière et l'ombre, mais surtout la mort dressée sur une des pentes trouvent un écho dans cet extrait du poème « Le bruit des ailes »<sup>47</sup> (MO115) :

Sur la même pente  
                   sur le même rail  
                   l'arrêt de mort  
                   le lac qui penche  
 Un miroir à cette heure où la montagne  
                   se balance

Un seul versant est exploité, celui qui réserve le trépas au sujet. L'apparente insensibilité de l'eau et du ciel frappe dans ces deux poèmes de même que cette ombre mortelle qui est projetée dans le paysage. Une partie du poème « Sur les routes de fer et de lumière » (PT282)<sup>48</sup> exploite les deux côtés de la montagne et en expose l'opposition :

Dans la lutte implacable de l'homme et de son temps  
 [...]
 La montagne est pleine de trous  
 Du côté sud où sont les branches il y a peut-être une fin  
 De l'autre c'est certainement une marche pour toujours  
 Mais l'homme vigoureux s'anime dans l'usine dans l'air dans la marine même  
 Quel progrès

Cette montagne incarne la lutte de l'être, divisé en deux, et sa conquête d'équilibre. Elle arbore ses deux côtés qui opposent la finalité à l'infinitude. Bien que cette quête promette une fin, un accomplissement, elle menace toutefois de se poursuivre à jamais. Cette incertitude non seulement se retrouve dans les réflexions critiques de Garneau et

---

<sup>47</sup> Ce lien intertextuel a été également relevé par HÉBERT, François, op. cit., p. 26.

de Reverdy, mais elle appartient autant à la plupart des poèmes qui ont été mis en parallèle et qui sont liés aux tourments de l'immobilité, à la séparation du corps et de l'esprit, à l'avancée du sujet avec son pas en écho, à la solitude éprouvée dans la maison et enfin, à cette possible harmonie de l'être.

---

<sup>48</sup> Ce cas d'intertextualité est faible, certes, mais il explicite manifestement comment la montagne peut insuffler aux vers des deux poètes des images dichotomiques.

## Chapitre troisième

### Les procédés stylistiques et la rythmique dansante des vers

« Quand le rythme est inséparablement la syntaxe, le sens, la valeur d'un poème, il est sa forme-sens son historicité. Il transforme l'écriture, la littérature. Il impose une perception nouvelle, il agit plus que les mots : à un niveau qui n'est pas conceptualisé par notre culture. »

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, p. 357.

« Les révolutions se font dans la forme, les évolutions dans le fond. »

REVERDY, *Le Gant de crin*, p. 57.

Le rythme de la poésie moderne ne s'arrête plus au respect de formes comme celle du sonnet ou du rondeau par exemple, mais il s'inscrit autant dans la syntaxe et la signifiante que dans la phonétique du signifiant. La plupart des écrivains du début du XX<sup>e</sup> siècle, dont Garneau et Reverdy, ont mis à l'épreuve les formes poétiques et ont réalisé différentes opérations avec les mots, les vers et la page-poème. Saint-Denis Garneau est en effet investi de cette mission créatrice, ce souci de la forme et du rythme, et de nombreuses pistes de réflexion à cet égard sont inscrites surtout dans son *Journal* : « Je me détache du lyrisme facile, coulant, qui s'emporte lui-même : je me dégage des mots. » (J46); et dans sa correspondance, ici dans une lettre adressée à Jean LeMoyne en 1934 : « Je suis profondément tracassé des problèmes de la forme et de l'intention, du rôle de la perfection, de l'harmonie, de la destinée spirituelle de l'art. Les solutions m'échappent et je n'en suis pas content. » (L139) L'ensemble de son travail sur les constructions poétiques a suscité des questionnements profonds tant sur la volonté de se dégager de la tradition que sur le vif désir de suivre les traces de ces multiples maîtres, tantôt écrivains tantôt philosophes.

Roland Bourneuf a confirmé le travail créateur réalisé par celui-ci en ce qui concerne sa recherche d'un style et l'élaboration d'une poétique, notamment. Si on compare les poèmes de jeunesse du poète québécois à ceux de *Regards et jeux dans l'espace* et de *Solitudes*, on remarque qu'une maturité a été acquise et qu'il s'est détaché de la versification classique. Bien que Bourneuf souligne la possibilité de quelques emprunts à la poésie de Supervielle en ce qui a trait à la « versification, [au] rythme plus assoupli, souvent proche de la prose, aux images, [...] »<sup>49</sup>, plusieurs autres sont

---

<sup>49</sup> BOURNEUF, *Ibidem*, p.87.

susceptibles d'avoir été tirés de la poésie de Reverdy ; en fait il est étonnant de constater la similarité de leurs parcours poétiques et stylistiques. Ce troisième chapitre traitera de la question du rythme, des aspects qui le composent et des procédés stylistiques qui unissent Saint-Denys Garneau et Reverdy. Outre l'analyse des diverses modalités de l'écriture des deux poètes qui participent de la rythmique dansante des vers, l'examen du travail des mots et de la nouvelle configuration du sujet d'énonciation révéleront une approche différente de la réalité poétique et la dépersonnalisation des poèmes.

La volonté de traduire la réalité incite les deux poètes à se rapprocher du langage quotidien, à conférer à la simplicité des mots une richesse, une densité. L'écrivain du *Gant de crin* met l'accent sur la sagacité et le raffinement reliés à une telle démarche dans le choix des mots : « La sobriété et la simplicité s'adressent à des esprits plus élevés qui les distinguent de la pauvreté, qui, elle, à son tour, a besoin d'esprits encore plus élevés pour la comprendre et l'aimer. » (GC9) La simplicité découle alors d'une démarche poétique qui tend vers une connaissance véritable de la réalité, vers un sentiment profond qui attache le poète à son univers, et ce, malgré la complexité de la nature : « La nature est compliquée. Quel enchevêtrement de lignes, de formes, de couleurs. Mais, comme elle est vraie, elle correspond à l'esprit avec simplicité. » (GC10) Les énergies du poète alimentent justement l'acquisition de cette sensible perception de la réalité, car

Les poètes qui raffinent les mots, les idées et toute la réalité sensible pour les poétiser n'ont aucun sens de la réalité, donc de la poésie. Le poète doit dégager des apparences multiples et compliquées la réalité profonde, pour en montrer la sublime simplicité. (GC51)



La lecture de ces quelques notes aurait probablement encouragé le poète québécois à poursuivre cette quête. Saint-Denys Garneau, dans le *Journal* par exemple, rédige plusieurs critiques et réflexions qui caractérisent, de ce fait, sa propre écriture. L'analyse d'un chapitre de l'*Imitation* illustre ainsi l'émerveillement éprouvé par le poète devant la « force et [la] beauté merveilleuses des images dans la simplicité » (J299), et la lourde exigence qui l'écrase puisque la simplicité de ces images se joint à la pureté et à la révélation de l'être divin : « Merveilleux chapitre de la simplicité et de la pureté : « La simplicité cherche Dieu ; la pureté le trouve et le goûte. » De quelle actualité exigeante pour moi ! » (J299) Cette prise de contact avec la réalité mène alors le poète vers Dieu, de qui tout provient, l'essence profonde de la vie. Le doute entretient sans cesse les pensées et les aspirations des deux poètes et cette avancée vers Dieu par l'intermédiaire du monde réel, éclairé par la poésie, est parsemée d'obstacles à franchir. C'est ainsi que Reverdy confirme ce contact privilégié avec la poésie qui lui permet d'accéder à l'être divin : « Mais le contact de l'âme avec les choses est poésie, le contact profond, la pénétration plutôt. C'est cette poésie qui m'a amené à Dieu à mon insu par les voies pénibles du doute et le dédale obscur de la superstition. » (GC50) Garneau et Reverdy dégagent alors de leur travail d'écriture, voué à extraire la simplicité de la complexe réalité, une voie d'accès à l'œuvre universelle, créée par les mains divines.

Les deux poètes ont exploité le langage tantôt familier tantôt populaire afin de rendre le plus précisément possible la réalité qui les entoure. Ce registre de langage sert la poésie de Reverdy, fragmentée comme l'univers qu'il cherche à livrer, qui « est [alors] marquée par la poétique de la réversibilité. »<sup>50</sup> La langue est en effet altérée à

---

<sup>50</sup> GAUCHERON, Jacques, « Le face-à-face avec le vide » in *Europe*, p. 16.

cause de l'inversion ou de la mutation de certaines expressions passées en usage afin d'en tirer profit : les poèmes côtoient ainsi de nouvelles réalités, insoupçonnées et remarquablement familières. Par exemple, l'expression « un trait de lumière », qui peut signifier un « rayon » ou « une brusque lueur par laquelle on comprend subitement »<sup>51</sup>, devient « Des traits de feu » dans le poème *Coin obscur* (PT340). Ce remaniement instille l'idée de la matérialisation de la lumière, vigoureuse et chaleureuse, de la lueur de la compréhension, attendu que les vers suivants annoncent la présence de « quelques visages familiers », dans une voie sombre, qui rassurent le sujet poétique, qui donnent un sens à sa présence dans ce lieu fermé et qui le recouvrent d'une chaleur humaine, contrastant avec la froideur de l'endroit. La transgression du langage dans l'écriture du poète français se justifie alors amplement par la recherche de la justesse de l'image poétique.

Le prosaïsme de la poésie de Saint-Denys Garneau se distingue de celui de Reverdy par l'insertion d'expressions et de termes québécois et par le travail des structures syntaxiques. Saint-Denys Garneau voue un culte à l'enfant, à sa perception de la réalité. Il jongle avec les mots à la manière d'un enfant : simplement. Dans les deux premiers poèmes de *Regards* (« Le jeu » et « [Nous ne sommes pas des comptables] »), notamment, deux mots du lexique monétaire empruntent un registre populaire, propre aux Québécois : « Mais pas deux sous de respect pour l'ordre établi » (O23) et dans le second poème, « Tout le monde peut voir une piastre de papier vert / Mais qui peut voir au travers / si ce n'est un enfant / Sans que du tout la piastre l'empêche / ni ses limites / Ni sa valeur d'une seule piastre » (O24). Garneau introduit un terme monétaire

---

<sup>51</sup> *Le Petit Robert*, p. 2560.

populaire et québécois, « pas (pour) deux sous »<sup>52</sup>, dans cette expression qui traduit l'absence ou la quasi-absence, et qui oppose, en outre, sa principale résistance contre les cadres établis et la tradition (« pour l'ordre établi »), destinant la littérature à un registre soutenu et châtié. La « piastre », ensuite, terme typiquement québécois, illustre l'expérience de la vision de l'enfant qui ne se heurte à aucune limite et qui perce l'énigme complexe de la réalité, dissimulée au yeux du poète : l'expérience de la transparence<sup>53</sup>. Cet objet réfère ainsi à une réalité universelle malgré le niveau de langage dans lequel il se situe. On peut recenser plusieurs autres exemples du caractère prosaïque de l'écriture de Garneau tels que « *C'est eux qui m'ont tué ...* » (O187), qui reprend une forme syntaxique proche du langage oral, où le verbe *être* est accordé à la troisième personne du singulier en dépit d'un sujet réel pluriel, de même que « *Où est-ce qu'on reste* » (O148) et « *Moi ce n'est que pour vous aimer / [...] Moi ça n'est pas pour vous parler / [...] Dieu sait que vous serez inattentive [...]* », qui reprend également une expression populaire comme dans « *Recommençons une fois / Une fois pour toutes* » (O62), « *On croit que le pas perdu c'est donné une fois / pour toutes perdu une fois pour toutes* » (O140) et « *Je veux ma maison bien ouverte, / Bonne pour tous les miséreux* » (O91), (O77-78), pour ne nommer qu'eux. Le prosaïsme et la simplicité du langage des vers garnéliens et reverdiens participent donc d'une démarche poétique axée sur une représentation fidèle et universelle de la réalité, miroir de la création divine.

<sup>52</sup> On remarque dans la version précédente du poème (Édition Brault-Lacroix, p. 1051) la suppression du mot *pour*, ce qui renforce le travail, chez Garneau, de cette expression, devenue conforme à la syntaxe du vers.

<sup>53</sup> Nous en reparlerons dans le prochain chapitre lorsqu'il sera question du regard.

Le sujet d'énonciation consent à se lier à la réalité qui l'entoure, à se compromettre, à être traversé par les mots, les rythmes et les images. Mais que se produit-il lorsqu'il perd toute identité personnelle, ou presque ? Le contact voulu avec le monde sensible<sup>54</sup> est-il mis en péril ? La poésie de Saint-Denys Garneau et de Reverdy atteste par contre la possibilité d'arriver à cette fin en dépersonnalisant le sujet d'énonciation et l'ensemble de l'écriture. Reverdy distingue d'ailleurs le poète qui s'applique dans cette tâche de celui qui formule d'autres intentions : « En art il y a l'impersonnalité des faibles qui ne peuvent que copier, plagier ou imiter, et l'impersonnalité supérieure des forts, qui, dépassant les communes mesures, s'élèvent d'autant plus qu'ils se dégagent davantage des signes de leur personnalité. » Cette opposition entre faibles et forts précise la voie à emprunter parmi les différentes nuances de l'impersonnalité. Ce n'est pas l'absence de personnalité qui est souhaitée, mais bien la personnalité universelle, ayant tous les visages à la fois sans aucune distinction, par laquelle se vit et circule toute la sensibilité au monde visible et invisible. De nombreux personnages reverdiens, des étrangers et des inconnus, sont dépeints de manière à généraliser leur apparence : « En bas quelqu'un passe et attend / Son visage est sans caractère [sans marque ou signe distinctif] » (PT290) et ici encore : « Que ton regard ressemble à celui de tous les yeux » (PT355). Saint-Denys Garneau inscrit d'ailleurs sa poésie dans cette voie notamment dans le poème « Commencement perpétuel », dans *Regards et jeux dans l'espace*, qui est introduit par une personne qui rappelle tous et chacun à la fois : « Un homme d'un certain âge / Plutôt jeune et plutôt vieux » (O61). Il expose d'autre part, dans son *Journal*, les conceptions de K. Mansfield à propos de la

---

<sup>54</sup> Le « monde sensible » se rattache ici à la perception du sujet poétique, à l'univers qui l'entoure et qui lui est rendu sensible par ses sens, son esprit, ses sensations, etc. Il recoupe autant le monde visible

dépersonnalisation et de la métamorphose et souligne toutefois le risque que l'artiste court sur ce chemin : « Panthéisme [dépersonnalisation de Dieu] et dépersonnalisation [de soi-même qui signifie la métamorphose] : deux dangers de l'artiste en tant qu'artiste, et qui le séparent de l'homme qu'il est. » (J56) ; poussant ses investigations plus loin, en explorant Platon et Charles du Bos, il se demande « jusqu'où touchent cette dépersonnalisation de Dieu et cette dépersonnalisation de l'âme ? » (J57) La ligne de partage entre « la nature et l'imagination » lui semble ainsi mince et perméable. Une intention doit forcément nourrir et motiver cette activité poétique, quoique déroutante et déconcertante pour le lecteur, qui assouvirait, sans doute, la nécessité de revêtir l'identité de l'être commun à tous les êtres, puisée à la source de la création divine.

Les deux poètes concentrent leur efforts sur la dépersonnalisation des pronoms personnels et possessifs, sur la dépossession du *je* biographique, le dépouillement de son identité. Jean Fiset consacre par ailleurs un article à la question de l'énonciation chez Saint-Denys Garneau et il en ressort cette affirmation : « dans le poème, Saint-Denys Garneau met en scène sa propre disparition, en tant que sujet énonciateur. »<sup>55</sup> Ce dernier, désarticulé et métamorphosé, jette ses fondements sur une association tout à fait singulière qui se construit entre le *je* et le *il* :

c'est le IL du pouvoir, la nécessité formelle du poème, le substitut, après transformation, du JE initial qu'on avait qualifié de biographique. Un IL pouvoir d'écriture-d'imagination qui fait avancer le texte, le « soleil », le IL de la science – la géométrie – le IL au pouvoir qu'il faudrait rétroactivement lire sous le « quelqu'un » de « Tel un homme... » qui, sur le plan de la rhétorique et de l'imaginaire permettait la relance du texte en le prenant en charge. Si bien que le JE biographique du début du poème, après le travail du fantasme,

---

(apparent et matériel) qu'invisible (que l'on suspecte d'exister).

<sup>55</sup> FISET, Jean, « La question de l'énonciation en poésie : Saint-Denys Garneau » in *Voix et Images*, p. 381.

produisant une représentation, aboutit à un clivage du sujet, se scindant en un IL au pouvoir et un JE substantivé : ME.<sup>56</sup>

Le sujet n'assume ainsi plus le rôle de la personne distinctive et identifiable, il s'inscrit plutôt dans une configuration purement poétique, relégué à un objet de l'écriture, à un substantif universalisé. On assiste alors à la substantivation du sujet. « Rivière de mes yeux » (O27) illustre notamment la transformation du sujet en objet substantivé. On recense la présence de deux pronoms : *mes*, à trois reprises, qui détermine « yeux », « paupières » et *je*, une seule fois, qui est le sujet de « vois ». Les sèmes auxquels sont adjoints ces pronoms renvoient tous au sémème de la vision. Le sujet énonciateur correspond surtout au regard qui se détache de l'être qui le porte, car les qualités (« grands comme des rivières »), les actions (« prêts à tout refléter », « des images que je vois »), les sensations (« cette fraîcheur sous mes paupières ») et les comparaisons (« comme un ruisseau », « comme l'onde fluente » : le regard est comparé à un cours d'eau par où tout l'univers circule) se ramènent à la vision. Quelques autres poèmes ont manifestement été transformés par Saint-Denys Garneau afin de leur conférer un caractère impersonnel tels que ceux qui, à l'origine, avaient été rassemblés dans une suite intitulée « Nos arbres » : « Saules », « Les ormes », « Saules » et « Pins à contre-jour »<sup>57</sup>. Placés dans la section « Esquisses en plein air » et dépouillés du titre de la suite, trop personnel, ils ont pris une configuration différente et ont été ainsi privés de toute personnalité. Le premier poème « Saules » a été épuré, si l'on en juge la partie inédite du manuscrit, car tous les *je* et les sentiments personnels qui associent le sujet aux arbres ont été retirés, comme dans l'autre poème du même nom, dont le syntagme « pour moi » a été enlevé. La présence du *je* est repérée à deux reprises, dans « Les

---

<sup>56</sup> Idem, p. 383.

ormes » et dans « Pins à contre-jour », mais, chaque fois, il est exempt d'émotions : « Je ne les ai pas entendus chanter » (O41) et « Ils ruissellent comme j'ai vu ce printemps / Ruisseler les saules eux l'arbre entier » (O44) ; le sujet d'énonciation est relégué à l'objet qui entend, mais aucun son ne lui parvient, et qui voit, mais le regard ne sert que d'élément de comparaison.

Même l'angoisse de la solitude, relevant de l'intimité du poète, dans « Maison fermée », se rapporte à une réalité généralisée. Le sujet *je*, du premier vers « Je songe à la désolation de l'hiver », introduit en effet le poème à l'élaboration du songe dans lequel il n'existe ensuite que par le *on* et le *nous* ; il prend la forme d'une vision où la solitude, redoutée, traverse l'être qui pourrait se trouver dans cette maison, car, à la rigueur, le sujet ne ferait qu'y rêver, que l'imaginer. Les pronoms *on* et *nous* collaborent ainsi à la dépersonnalisation du sujet, car ils constituent souvent les principales références énonciatrices du poème. Et même, s'ils n'ont pas été soustraits comme dans le premier poème de la partie « Enfants » de *Regards* : « Alors ils vous ont laissés / Les perfides / vous ont abandonné / se sont enfuis en riant. » (O31) L'ancienne version de ce poème indique d'ailleurs une substitution du *nous* par le *vous* dans le vers « vous ont abandonné »<sup>58</sup>, accentuant cette distanciation et ajoutant une intention supplémentaire observable dans le processus d'écriture de l'écrivain. On signale sensiblement la même intervention exercée dans le poème suivant, « Portraits », en l'occurrence une

---

<sup>57</sup> Selon le manuscrit retrouvé et présenté à la page 1054-1055 des *Œuvres* de Saint-Denys Garneau, établies et annotées par Jacques Brault et Benoît Lacroix.

<sup>58</sup> Selon le manuscrit retrouvé et présenté à la page 1053 des *Œuvres* de Saint-Denys Garneau, établies et annotées par Jacques Brault et Benoît Lacroix.

suppression du pronom personnel de la première personne du pluriel : « Il ne [nous]<sup>59</sup> regarde que pour vous embrasser » (O33). D'autant plus que l'absence textuelle de l'énonciateur augmente cette distance. Malgré que le *nous* inclue habituellement la première et la deuxième personnes du singulier, il renvoie fréquemment un nombre indéterminé de personnes comme dans ce vers : « Nous ne sommes pas des comptables » (O24), mis en relief par « Tout le monde ... » dans le vers suivant ; si bien qu'on pourrait lui substituer *on*. Il en est ainsi pour le poème « *Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami* » dans lequel on ne repère que des pronoms personnels de la deuxième personne du pluriel. L'illustration la plus éclatante de dépersonnalisation et de distanciation dans la poésie de Saint-Denys Garneau reste indubitablement le poème « Accueil », en dépit de la présence d'un pronom de la première personne du singulier. Bien que la récurrence de « moi » informe manifestement le lecteur de l'énonciation du sujet, elle n'intensifie plutôt que la valeur substantivée du pronom. Étant donné que des verbes sous la forme infinitive gravitent autour de ce pronom, le sujet ne s'engage pas dans l'action directe du verbe conjugué, il se camoufle ou plutôt s'efface dans l'évocation des intentions (« ce n'est que pour ») qui motivent l'accueil de l'être aimé. Et lorsque le sujet s'exprime directement par le *je*, il s'enlise dans la scène poétique, confiné à assumer la fonction d'un objet immobile (« je suis la colline attentive »), voué à adorer l'autre, une créature intouchable, privilégiée, car dotée de la « grâce », et frôlant la perfection. Le rapport entre le *je* et le *vous* maintient d'ailleurs l'espace qui les sépare davantage que celui entre un *je* et un *tu*, et d'autant plus à cause de l'opposition entre la substantivation du sujet et la mobilité du destinataire.

---

<sup>59</sup> Selon le manuscrit retrouvé et présenté à la page 1053 des *Œuvres* de Saint-Denys Garneau, établies et annotées par Jacques Brault et Benoît Lacroix. Selon le manuscrit retrouvé et présenté à la page 1053 des



Chez Reverdy, une évolution dans le travail de dépersonnalisation se dégage des différents recueils de *Plupart du temps* : dans les premiers (*Lucarne ovale*, *Ardoises sur le toit*), le pronom *je* apparaît fréquemment, mais lui aussi est substantivé, voire il n'est qu'un personnage et qu'un objet parmi tous les autres inconnus et choses dans la scène. Le poème « Sur les dix doigts » (PT81-82) témoigne, parmi d'autres, de la substantivation du sujet, comme on l'a décrite chez Garneau :

Une ligne au diapason  
 Mon regard  
 Le battement de mes artères  
 Je file incognito  
 Et l'on voit venir la lumière

La porte s'est ouverte  
 Et le signe triste est entré  
 La lampe est allumée  
 Quand une main qui court  
 Autour de l'abat-jour  
 – Tiens elle est transparente –  
 Enfin tombe dans le sucrier

Violon cassé  
 Livre fermé  
 Bouche muette  
 Les yeux se sont levés vers moi  
 Et j'ai rabattu mes paupières  
 Une parole  
 La dernière  
 Je tiens entre mes doigts  
 Sa main encore tiède.

On constate ici l'insertion des pronoms *je*, *moi*, *mon*, *mes*, *sa*, *elle*, et *on*. Le sujet (*je*) enchaîne une série d'actions (« file », « ai rabattu », « tiens », « Le battement de mes artères » – forme impersonnelle) dans une scène où les objets (« porte », « lampe », « l'abat-jour », « sucrier », « violon », « livre ») et les parties du corps (« regard », « artères », « paupières », « doigts » – déterminés par les pronoms *mon* et *mes* – « main », « bouche », « yeux » – sans sujet, seuls une épithète ou un attribut leur sont

adjoints) s'entremêlent dans l'espace, si bien que le corps du sujet constituerait un de ses objets. Le pronom *on* est sollicité seulement pour signaler l'entrée de la lumière qui serait perçue par n'importe qui, incluant le lecteur. Dans les recueils suivants (*La Guitare endormie*, *Cœur de chêne*, *Cravate de chanvre*), et dans *Main d'œuvre*, (*Source du vent*), on ne détecte guère, sinon sporadiquement, le pronom *je* qui subit sensiblement le même traitement. Les poèmes évacuent ainsi presque toute personnalité, ce qui découle également d'un usage parcimonieux du *nous* au bénéfice du *on* et de l'appel à un grand nombre de personnes, de « têtes », étrangères et inconnues, dans un univers où le sujet peine à se démarquer, à être visible. La poésie de Reverdy rend compte de la fragmentation du réel, de la multiplicité des points de vue ; c'est pourquoi le sujet perd graduellement sa place dans le poème puisque lui-même, souvent, est fragmenté, morcelé : on assiste à sa quasi disparition.

La fragmentation du sujet participe à la dépersonnalisation de l'acte poétique. Comme on le note dans le poème analysé précédemment, l'introduction des parties du corps, exposées et isolées, encourage la désunion du sujet et des actants, et leur dépossession. Un procédé analogue est appliqué ailleurs à la tête, par exemple : « Têtes blanches, têtes pâles, têtes masquées ont l'air de pleurer sur les gens qu'elles regardent » (PT83). L'emploi de la synecdoque de la main, de l'œil ou des yeux, des pieds, et des autres parties du corps, pour le corps, repéré fréquemment dans tous les recueils de Reverdy, concourt de la sorte à désarticuler le sujet et à l'inscrire dans une configuration visuelle multidimensionnelle. Le poème « Ruine achevée » (PT106-107) en offre un exemple remarquable :

J'ai perdu le secret qu'on m'avait donné  
Je ne sais plus rien faire

Un moment j'ai cru que ça pourrait aller  
 Plus rien ne tient  
 C'est un homme sans pieds qui voudrait courir  
 Une femme sans tête qui voudrait parler  
 Un enfant qui n'a guère que ses yeux pour pleurer

Démuni devant la perte du précieux secret qui le préservait des ravages de son incompetence, le sujet doit abdiquer son pouvoir d'appropriation du monde sensible, car toutes ses références, indispensables à sa compréhension et à son appréhension, se sont volatilisées. La dépossession survient au préalable à travers d'autres êtres qui perdent l'usage de leurs membres, inaptes à accomplir de simples gestes. Ce n'est pourtant qu'un détour avant de saisir l'ampleur de son drame, qui se fond dans la multiplicité des points de vue : le sujet peine à s'adresser directement à un autre (*toi*) qui s'évanouit dans la foule, à peine identifiable :

Pourtant je t'avais vu partir  
 Tu étais déjà loin  
 Une trompe sonnait  
 La foule criait  
 Et toi tu ne te retournais pas

Le retour de l'autre provoque néanmoins une confrontation. Il apparaît alors évident que le secret dont il est dépossédé concerne son propre être. Le *je* qui s'adresse au *tu* n'est nul autre que le *tu*, un double de lui-même qui a trompé son contrôle :

Je déteste ton visage radieux  
 La main que tu me tends  
 Et ton ventre tu es vieux  
 Tu me ressembles

Son univers entier s'écroule, plus rien ne reste, le temps a fait son œuvre, il ne peut que constater la perte totale, car la dernière partie lui a échappé, son être, le coup de grâce a été donné, comme l'évoque le titre du poème. Ce dédoublement correspond à l'extrême

dépossession du corps, voire de l'âme, du sujet, qui est une autre facette de la dépersonnalisation de l'écriture reverdienne.

La fragmentation du corps dans la poésie garnélienne, éparse, est nourrie d'une réflexion sur la relation qu'entretiennent le corps et l'âme. Les poèmes « Un bon coup de guillotine » et « *Je suis une cage d'oiseau* », les plus emblématiques de ce travail poétique, contribuent à l'analyse de la dépersonnalisation du sujet d'énonciation. D'abord, dans un autre poème, le sujet suspecte l'invasion de la mort et en cherche des marques, et pour ce faire, il décompose son corps et examine les « joints » qui soudent chacune de ses parties : « Nous allons détacher nos membres / et les mettre en rang pour en faire un inventaire / afin de voir ce qui manque » (O197). Cette pratique lui apparaît comme une arme contre le manque, comme un moyen de le circonscrire, mais au contraire, il me semble, elle le renforce, l'empêche, étant séparé, d'être comblé en tant qu'être complet et le ramène à un statut d'objet décomposé. Saint-Denys Garneau livre par contre dans son *Journal* ses impressions sur l'image de la tête coupée qui oriente le lecteur sur ses motivations concernant « Un bon coup de guillotine », et sur son « désir d'[...]être détaché » (J337) de son corps, d'en purifier son âme. Robert Melançon, qui a pratiqué une lecture approfondie de ce poème, analyse l'usage de la synecdoque dans ce poème :

En réalité, c'est suprêmement calculé. Le narrateur est réduit par synecdoque à trois parties du corps : tête, pieds, mains, celles qui font protubérance, qui se détachent en quelque sorte de la masse de l'organisme. Il n'a pas un corps mais des parties détachées, des *disjecta membra* : la tête posée comme un pendule ou un vase sur la console de la cheminée, les pieds et les mains qui s'en vont ailleurs. Ces synecdoques portent sens.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> MELANÇON, Robert, « Lire, c'est pratique ... Lecture de « Un bon coup de guillotine » de Saint-Denys Garneau » in *Voix et Images*, p. 293.

La « dématérialisation du corps », selon les termes de Melançon, s'opère jusqu'à réduire le sujet à un regard, hors de la tête, seul contact direct et libre de son âme avec le monde qui l'entoure : « Mon regard passe, calme et léger, / Ainsi qu'une âme délivrée » (O145). Plus tôt, on assistait à la substantivation du sujet d'énonciation tandis qu'ici la dépersonnalisation est renforcée par la dématérialisation du corps auquel on prête une forme plutôt immatérielle.

D'autre part, la dématérialisation, dans le cas précédent, réalisée à partir de l'apparence extérieure de la personne, aboutit, ailleurs, à l'opposé, à une réduction incomplète. Les os, rigides et délimitant l'être humain constitué de matière, circonscrivent un sujet garnélien terrassé d'être claquemuré dans cette carapace vivante, d'être incapable de s'en échapper. Lors du trépas, les restes de la dépouille mortelle se décomposent, mais les os sont épargnés, vulnérables et seuls témoins de l'existence de cet être. « *Quand on est réduit à ses os* » (O144), et de surcroît, « *Je suis une cage d'oiseau* » (O80-81), illustrent cette dépersonnalisation ultime, et témoignent de l'éventualité de l'échec de la dématérialisation. Le premier poème élabore brièvement le trouble chez le sujet, interpellé par le *on*, impersonnel, « d'être réduit à ses os », de le sentir à travers les mouvements qu'il exécute, « assis » et « couché », et de ne distinguer que « la nuit devant » lui (O144). Le deuxième profite toutefois de la synecdoque des os dans le but d'accentuer la métamorphose du sujet *je* en objet, la cage (tous les pronoms *mon*, *ma* et *je*, relatifs à la première personne, entretiennent seulement une relation avec la synecdoque de la cage alors que les verbes d'action « entend », « a ri » et « cesse » ont pour sujet *on*, ce qui rend impersonnel le sujet), dans laquelle « la mort [...] fait son nid » (O80). Ce retour à la substance squelettique et cette exigence du sujet

d'énonciation de se dématérialiser engendrent en revanche le dédoublement de celui-ci. Il existe en effet à l'intérieur du sujet garnélien un autre, inidentifiable, mais inéluctable : « Et cependant dressé en nous / Un homme qu'on ne peut abattre » (O198). Ce double inscrit ainsi ces traces dans l'énonciation telle que dans le poème « Spleen » (O53): « Ah! quel voyage nous allons faire / Mon âme et moi, quel lent voyage / [...] Et de mourir pendant la nuit / Mort de moi, mort de notre ennui. » Le pronom personnel *nous* renvoie étonnamment à deux pronoms, possessif et personnel, de la première personne du singulier, *mon* et *moi*, et précise alors la nature de cet autre, son âme, ce qui renforce ce dédoublement, cette dépersonnalisation, voire anticipe la séparation du *moi* lors de la mort.

La dépersonnalisation chez les deux poètes procède donc sensiblement de pratiques similaires et relève d'un travail sur la synecdoque et la fragmentation du sujet, mais Garneau étale toute une poétique qui tend non seulement à substantiver le sujet, mais encore à le dématérialiser, à le dédoubler, ce qu'on repère peu chez le poète français.

Saint-Denys Garneau et Reverdy ont interrogé le rythme dans le poème et ont renouvelé la manière de l'envisager : ils s'affranchissent des règles classiques, s'inscrivant ainsi dans la voie dégagée par les avant-gardes, pratiquant une ouverture dans laquelle le vers et la prose se côtoient. Le registre de langage dans lequel se livre leur poésie, tantôt standard, tantôt familier et populaire, témoigne de l'appel de l'écrivain pour une poésie du quotidien, ce qui le rapproche de la prose. En revanche, le poète doit se dégager de la simple syntaxe de la prose et à la fois, éviter de tomber dans

le piège d'une forme versifiée fixe. C'est pourquoi ce mélange de formes et d'intentions le contraint à proposer une logique autre, un tempo distinct de l'écriture poétique. Bien qu'aucune forme dite « régulière » ne délimite les poèmes et qu'un effet d'arythmie, de rythme irrégulier ou inégal pourrait en résulter, il demeure possible de conférer au vers une configuration rythmée. Garneau et Reverdy vouent leur activité d'écriture à l'élaboration d'une rythmique inédite que l'on pourrait appeler « dansante ». La danse, définie comme une « suite de mouvements souples et enchaînés du corps, exécutés selon un rythme, le plus souvent au son de la musique [...] » (*Le Petit Robert*, p.401), partage des affinités avec la cadence donnée aux vers garnéliens et reverdiens. Étant donné que la danse relève des mouvements et du rythme et qu'elle convoque une multitude de variations, elle est loin de se réduire à une simple répétition de la même séquence. L'artiste dispose alors de toutes les combinaisons inimaginables afin de les transposer dans sa poésie. Chaque pas de danse, d'un déplacement irrégulier ou entrelaçant la régularité et l'irrégularité, peut générer une performance rythmée, si bien que la souplesse de leur enchaînement est provoquée non pas par la musique ou quelques autres stimuli bien définis, mais par un stimulus toujours à identifier, à renouveler, à inventer. C'est ainsi que le rythme dansant de la poésie de Garneau et de Reverdy prend des accents inattendus, voire inconnus. L'effet dissonant de leur poésie est alors produit par le mouvement qui épouse les courbes de son principal matériau : la simplicité de la langue. Cette combinaison du rythme et du langage simple converge vers la mission qui investit les deux poètes : saisir la réalité et rendre ses plus subtiles nuances. L'enchaînement de sons, provenant des signifiants, provoquerait donc la sensation immédiate, l'accès au monde sensible avec simplicité<sup>61</sup>. Le rythme emprunte ainsi

---

<sup>61</sup> Cette formulation du rythme pourrait participer de la conception du rythme de Meschonnic. Se référer à

différentes pistes, mais il s'avère légitime d'en distinguer quelques-unes qui sont communes aux deux poètes et sur lesquelles ceux-ci composent différentes variations.

Au niveau de la rythmique métrique, certains poèmes paraissent conventionnels et réguliers, certes, mais plusieurs ruptures surviennent lors d'une lecture plus attentive. Mentionnons le poème « Sa vie contemporaine » (PT333-334) de Reverdy dans lequel un grand nombre de groupes de vers, écrits en hexasyllabes (vingt-six sur trente-neuf vers), sont séparés par des vers de longueur métrique différente tels de neuf, onze et treize syllabes (quatre vers impairs en tout), de quatorze syllabes (deux, donc quatre vers dépassant la longueur de l'alexandrin), de douze (un alexandrin) et des décasyllabes (quatre), et ce, sans empreinte rythmique qui se répète, donc de manière aléatoire. Puisque le tiers des vers sont courts et de même durée, une cadence régulière gouverne le poème, mais, par intervalles arbitraires, des vers plus longs, impairs, et de surcroît, très longs, la brisent. Les « pas » de cette danse, le poème, rectifient leurs séquences au fur et à mesure que les vers distincts sont insérés, ralentissant et allongeant le tempo selon la nécessité. Dans le recueil *Regards et jeux dans l'espace*, deux poèmes conservent notamment un rythme régulier et conventionnel, ou presque. « Spleen », qui tire ses principales références intertextuelles de Baudelaire, compte quatre distiques d'octosyllabes, ce qui lui confère un rythme plus classique tandis que « *Qu'est-ce qu'on peut* », reprenant sensiblement la même configuration, mais avec un nombre supérieur de distiques, est modifié à quatre reprises. En effet, la première et la dernière strophe

---

la conclusion. Il pourrait inclure le *rythme-histoire* (le temps du poème s'arrache au temps ordinaire de l'histoire des hommes, ce qui promeut une temporalité propre – historicité : activité critique du texte), le *rythme-monde* (découle de l'éthique poétique : souci de justesse et de vérité). Le *rythme-sujet* serait associée à la partie développée sur la dépersonnalisation du sujet – se détachant de tout lyrisme. Donc l'homme, l'histoire et le langage travaillent ensemble dans un même mouvement qui ne peut être conceptualisé et qui n'est pas conceptualisable.



sont des tercets dont deux vers dans l'un, et un dans l'autre accusent une différence métrique et comptent ainsi quatre, sept et neuf syllabes, donc de surcroît, deux vers impairs ; et dans la dixième strophe, on repère un vers décasyllabique. D'entrée de jeu, la rythmique change, elle se stabilise ensuite sur le même débit, elle étire son mouvement, brièvement, à la dixième strophe et se termine sur une note ajoutée. Le poème « Fièvre » (O56-58) s'avère un cas remarquable de manipulations variables du rythme. Trente-deux vers sur cinquante-deux, près de deux tiers ont quatre syllabes. Quelques vers impairs de trois, cinq, sept et neuf syllabes sont introduits parmi les vers tétrasyllabiques en plus d'octosyllabes, au nombre de huit, mais aucun agencement uniforme ne revient. L'effet produit est sensiblement le même que chez Reverdy, mais Garneau s'y emploie différemment et crée sa propre rythmique qui allonge ou raccourcit la durée du vers (en outre, on décèle de nombreux vers outrepassant la longueur de l'alexandrin) selon le mouvement qui l'entraîne. Pierre Nepveu souligne d'ailleurs l'esprit critique, créateur et innovateur qui sous-tend le travail rythmique de Garneau, qui s'applique nettement au cas de Reverdy : « Il ne s'agit pas de dire que l'écriture de Garneau détruit toute musique, ce qui serait absurde : il la déplace, il tente de la reconstruire à un niveau supérieur, intégrant les manques, les ratés, les intentions en quête de réalisation ou d'achèvement. »<sup>62</sup> L'orchestration d'une musique différente, visant une proximité de la réalité du poète, celle qu'il cherche à s'approprier et qui relève de l'indécis et de l'hésitation, se pratique non seulement au niveau métrique du vers, mais encore au niveau phonétique et sémantique.

---

<sup>62</sup> NEPVEU, Pierre, « La prose du poème » in *Études françaises*, p. 20.

La rythmique dansante chez Garneau et Reverdy provient également d'effets stylistiques fréquents et communs tels que les parallélismes, les nombreuses répétitions et anaphores, avec corrections et renforcements, et de la syntaxe trouée, elliptique. Ces effets se rapportent aux mouvements de la danse appliqués au rythme poétique et appartiennent au doute, à l'hésitation et à la recherche de la précision poétique. Le rythme du poème « Fièvre », examiné précédemment, réside non seulement en un travail de la métrique, mais surtout en un entrelacement de vers repris, modifiés et ressassés. Le vers formé par le mot « attention » et repris au début des trois premières strophes polarise le regard sur la menace qui sourd « dans les débris », mais celui qui les sépare dans la deuxième strophe et qui est rectifié dans la troisième, suscite le doute : « On ne sait pas » devient « On sait trop bien ». L'hésitation du départ cède la place, dans la répétition des trois vers, à la lucidité du sujet d'énonciation, impersonnalisé, qui est relégué au rang de simple spectateur impuissant, car l'ultime mise en garde confirme que « le feu reprend ». Ce vers, répété quatre fois, annonce effectivement l'éclosion des flammes et sa variation sur le verbe « reprendre », conjugué au passé à la dernière strophe, confirme l'activité inexorable du feu. Les diverses précisions et l'accumulation des verbes régis par le sujet « la chaleur » assurent toutefois non pas la force destructrice du feu, mais plutôt le rôle d'envahisseur de l'espace qu'interprète la chaleur, car celle-ci « chauffe » (à trois reprises), « monte » (à deux reprises), « sourde » et « brouille » – en plus des autres verbes introduits : « brouillant » (à deux reprises), « brûlant » (le vent), et de l'adjectif « intolérable ». La combinaison des deux vers « Le paysage / Demande grâce » en un seul dans la strophe finale souligne vivement la saturation du paysage causée par la chaleur, car elle étouffe, occupe l'espace de l'air, du vent, voire des flammes. Ces dernières et la fumée sont chassées du tableau même si l'on présume leur

présence, invisibles à l'œil du sujet, tandis que seule la chaleur est distincte et « est sans une fissure aucune ». L'inversion, dans ce vers, de « aucune » renforce d'ailleurs l'aspect solide, imperméable et impénétrable de la chaleur. Si ce mouvement de reprises intensifie la mise en garde qui se perd en écho et la menace du feu, il appuie d'autant plus l'invasion subtile et sournoise de la chaleur.

Un travail aussi serré de la reprise ne s'accomplit pas chez Reverdy bien que celui-ci use à profusion des parallélismes. C'est par accumulation de ces derniers que l'effet dansant est rendu. Citons, dans le poème « Glaçon dans l'air » (PT358), quatre vers qui organisent deux groupes rythmiques parallèles : « *C'est un autre rideau qui couvre le paysage / Et la voix des paysans [en retrait] / C'est une autre raison qui tourne les visages / vers le dos du passant [en retrait]* ». Outre la similarité de la métrique des deux groupes de vers, le travail de reprise sonore crée un effet d'accumulation plus marquée des points de vue. Par ailleurs, ces vers de « Le reflet dans la glace fête foraine » (PT343-346), sous la structure « ce qui ... ce sont ces (les) ... », amplifie surtout l'entassement des éléments dans le tableau que brosse le poète et introduit une syntaxe leur conférant un rythme dansant : « Ce qui avance ce sont ces têtes innombrables / Ce qui bouge ce sont ces épaules qui plient sous le brouillard / Et ce qui brille ce sont les yeux vivants des spectateurs ». Cette insistance chez Reverdy témoigne de l'attention qu'il accorde à la précision et à la justesse, d'où le besoin incessant de reprendre et de transformer des vers afin de se rapprocher de sa perception du monde sensible, et renforce le doute qui l'alimente. La répétition de la structure des trois derniers vers, présentant l'ellipse du verbe « a », précise d'ailleurs la configuration du monde tel qu'il le conçoit, loin d'une réalité diffractée, incluant un enchaînement des pas

de danse (rythmique) différent : « dans le monde / où la musique a un autre air / les pas comptés un autre nombre / et la glace un autre reflet ». La pratique rythmique de Garneau en ce qui a trait aux reprises se distingue donc de celle de Reverdy. Les corrections multiples et les minutieuses répétitions engendrent dans sa poésie le ressassement du propos poétique, le cumul des pas qui tantôt reculent tantôt avancent, et de surcroît, la polarisation du regard du sujet, persistant, tandis que dans la poésie du Français, elles procèdent d'un souci de précision, mis en péril par le doute, et d'une volonté de multiplier les points de vue dans la scène poétique.

## Chapitre quatrième

### Plastique

« Ce qui signale toute grande œuvre d'art, c'est assurément sa cohérence interne. Entre les divers plans de l'expérience on y voit s'établir des échos, des convergences. Lire, c'est sans doute provoquer ces échos, saisir ces rapports nouveaux, lier des gerbes de convergence. »

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, p. 10.

La poésie admet avec profit dans sa pratique les autres arts tels que la peinture et en est transformée, voire métamorphosée. Certes, les attraits singuliers de la peinture ont séduit nombre d'écrivains, mais son alliance avec la poésie s'accomplit rarement sans motifs arrêtés et habiles. La poésie de Saint-Denys Garneau et celle de Reverdy portent la marque distinctive d'une organisation plastique tantôt évidente tantôt subtile. D'emblée, il faut remarquer la relation des deux écrivains avec la peinture, car, outre qu'ils en ont pratiqué la critique<sup>63</sup>, ils intègrent dans leur poésie certains procédés que l'on pourrait attribuer, habituellement, seulement à la peinture. Étant donné que, chez Garneau et Reverdy, le poème s'écrit comme une peinture est peinte, ceux-ci accordent un sens particulier à la page qui met en scène les vers, et à la scène décrite. C'est pourquoi nous parlerons tout au long de cette partie de « page-poème » ou de « poème-tableau ». Peinture et poésie sont ici rassemblées par un lien d'équilibre et d'harmonie sans lequel l'œuvre ne tiendrait pas. Non seulement cette quête d'équilibre traverse le thème de la peinture et de la spiritualité, mais encore elle s'accomplit dans le travail de mise en forme des poèmes.

Les traces d'un art pictural sont repérées autant dans l'organisation de la page-poème que dans la configuration thématique des poèmes. À la lecture des recueils de Garneau et de Reverdy, on observe d'emblée une disposition des vers similaire : leur travail de l'espace typographique est entrepris, sensiblement, selon les mêmes objectifs. Le déplacement délibéré de vers et de certaines parties de vers, engendrant des espaces blancs, notable chez Garneau et exploité, chez Reverdy, avec parcimonie dans *La*

---

<sup>63</sup> À ce propos, il faut se référer au premier chapitre.

*lucarne ovale*, mais à profusion dans les autres recueils, procède de la volonté de briser la linéarité du poème. Mentionnons le poème « Accompagnement » (O85) de *Regards* dont le dernier vers des trois dernières strophes est déplacé :

*Je marche à côté de moi en joie  
J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi  
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir  
Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là  
et dire voilà c'est moi*

[...]

*Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,  
Par des transfusions de sang  
Des déménagements d'atomes  
par des jeux d'équilibre*

*Afin qu'un jour, transposé,  
Je sois porté par la danse de ces pas de joie  
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi  
Avec la perte de mon pas perdu  
s'étiolant à ma gauche  
Sous les pieds d'un étranger  
qui prend une rue transversale.*

Les vers ainsi isolés mettent un accent sur leur signification dans le poème, voire renforcent le dédoublement des pas du sujet d'énonciation et l'impression que l'équilibre tant convoité lui échappe. Loin de faire exception, ce procédé est appliqué surtout dans les poèmes posthumes tels « Silence », « *Paroles sur mes lèvres* », « *Te voilà verbe* », « *À part vingt-cinq fleurs* », « *On dirait que sa voix* », « *L'avenir nous met en retard* », et plusieurs autres<sup>64</sup> dont « *Un poème a chantonné tout le jour* » (O115-116), singulier en ce qu'il se compare nettement avec un poème reverdien, du moins au début de celui-ci :

*Un poème a chantonné tout le jour  
Et n'est pas venu  
On a senti sa présence tout le jour*

<sup>64</sup> Il faut remarquer que la lecture des éditions de « poche », même de la plupart des éditions « grands formats », des poésies de Saint-Denys Garneau pourrait convaincre le lecteur que ces déplacements de vers sont accomplis régulièrement, mais ce n'est pas le cas. Car plusieurs vers garnéliens renferment plus de douze syllabes et dépasseraient largement le format d'une page s'ils n'étaient renvoyés à la ligne suivante.

Soulevante  
 Comme une eau qui se gonfle  
 Et cherche une issue  
 Mais cela s'est perdu dans la terre  
 Il n'y a plus rien

[...]  
 Comme s'ils allaient retrouver  
                   ce qui leur manque  
 La clef du jour et la clef de la nuit  
 Mais ils s'affolent de la lenteur  
                   du jour à naître  
 [...].

Comparons-le avec le poème « Phare » (PT 209), déjà cité en partie dans le deuxième chapitre de cette étude :

Plus loin le verre blanc cassa  
 Les yeux au plafond se levèrent  
                   Sur le ciel d'aujourd'hui  
 Un soleil faux qui luit  
                   Un rayon dans la glace  
 Où mon portrait grimace  
                   À l'envers  
 [...].

Ce qui apparaît évident, c'est le déplacement plutôt symétrique des vers – toujours à la même position – du poème de Garneau tandis que Reverdy varie aléatoirement la distance qui sépare le vers du début de la ligne. Cette disposition originale de la page-poème, chez le poète français, qui a été appelée « en créneaux »<sup>65</sup> renvoie à une écriture structurée qui accorde autant d'importance aux lettres qu'aux espaces blancs et à une signification autre que purement visuelle. Reverdy voit dans l'espace blanc, dans cette marque « typographique », si l'on accepte que celui-ci équivaut à une lettre ou à la ponctuation<sup>66</sup>, une illustration exemplaire du vide et de la présence – nous dirions de la

---

<sup>65</sup> Désignée entre autres dans « La maçonnerie des mots : métamorphoses du texte reverdyen », dans *Lire Reverdy*, p. 29.

<sup>66</sup> Anne-Marie Christin souligne d'ailleurs dans l'article « De la peinture à la poésie » que « le blanc y est utilisé avec la même précision et la même opacité des mots. Il est, quoique indéfinissable, et cela jusque dans ses contours, un élément positif du texte. » in *Europe*, p. 70.



présence-absence<sup>67</sup> – qui occupe le paysage du monde sensible. Il faut remarquer que Garneau ne s'attache guère à exploiter cet aspect « typographique », même s'il en use à quelques autres moments, notamment dans « Paysage en deux couleurs sur fond de ciel »<sup>68</sup> (O48) où un espace blanc coupe des vers en deux parties :

<i>Sur l'eau bercée</i>	<i>de nénuphars</i>
<i>Sur l'eau piquée</i>	<i>de nénuphars</i>
<i>Sur l'eau trouée</i>	<i>de nénuphars</i>

Le long écart qui repousse le substantif « nénuphars » au bout de la ligne et qui l'éloigne des épithètes « bercée », « piquée » et « trouée » amplifie l'ouverture pratiquée par les nénuphars qui, paradoxalement, remplissent ces endroits d'ombre, de néant. Comme nous l'avons dit, le thème du manque suscite chez les deux poètes une terrible angoisse reliée à l'absence et au vide, qui sont ainsi illustrés, en outre, par ce « blanc typographique ». La similitude inattendue entre l'organisation visuelle des vers garnéliens et reverdiens se trouve surtout, donc, dans le déplacement des vers, dans la rupture du rythme qu'oblige l'espace libre ainsi créé et dans le néant qui habite la réalité du poème.

Le thème de la peinture traverse plusieurs poèmes et alimente la recherche poétique de Garneau et de Reverdy. Chez Saint-Denys Garneau, la section « Esquisses en plein air » nous offre un exemple remarquable de poèmes inspirés par la peinture dont « L'aquarelle » (O38) :

Est-il rien de meilleur pour vous chanter les champs

<sup>67</sup> La présence métaphysique comme l'entend Serge Brindeau dans « Présentation typographique et présence métaphysique » dans *Le centenaire de Pierre Reverdy*, p.159-167.

<sup>68</sup> Dans l'édition originale de *Regards et jeux dans l'espace*, les espaces qui séparent les vers ici cités sont plus étendus que dans les versions subséquentes, publiées posthumes, en raison de l'espace disponible sur la page.

Et vous les arbres transparents  
 Les feuilles  
 Et pour ne pas cacher la moindre des lumières

Que l'aquarelle cette claire  
 Claire tulle ce voile clair sur le papier.

Ce poème témoigne bien de la fusion du chant – poétique – et de la peinture en toute harmonie et ce, sur la feuille de papier, leur lieu de rencontre. Dans la métaphore du tableau, d'ailleurs filée dans quelques poèmes, se concentrent toutes les images qui renvoient aux couleurs, mais surtout à la transparence (il en sera question plus loin lorsque l'on traitera du regard). Garneau tente par ailleurs de tracer le portrait d'un enfant sans y parvenir. Le poème « Portrait » (O33-34) illustre ainsi la difficulté du poète à saisir l'image de l'enfant, à le décrire :

C'est un drôle d'enfant  
 C'est un oiseau  
 Il n'est plus là

Il s'agit de le trouver  
 De le chercher  
 Quand il est là

[...]

Il lui faut aller vers vous  
 Et quand il s'arrête  
 Et s'il arrive  
 Il n'est plus là [...].

La figure de l'enfant intéressé Garneau surtout à cause du regard qu'il porte sur le monde et de sa capacité à en discerner la vérité. En réalisant son portrait, il se consacrerait alors à peindre la réalité sensible à sa juste valeur et à sa pleine vérité, mais ce personnage lui échappe. En plus des nombreuses références au tableau et à la peinture, la pratique du portrait chez Reverdy transmet une conception différente de cet art, insuffisant, tout comme l'écriture, à rendre les moindres subtilités d'un paysage. Ce poème, qui porte le même titre que celui de Garneau, met en scène la main de l'artiste s'exécutant sur la toile :

On n'a pas récolté la sombre couche de fleurs  
 artificielles qui poussaient là  
                                   aux dernières limites  
 La main ramenait l'air chargé de petits poissons  
 à peine éclos  
 [...]
 Mais rien là dedans ne tenait la place du vide  
 [...]
 Elle ramena aussi un portrait d'homme connu [...]
 Mais la main n'osait plus revenir au bord  
 [...] Le talent n'est rien (MO216).

La main – tenant le pinceau et/ou la plume – échoue dans la tâche de transcrire la réalité sensible (visible et invisible) et de remplir le vide que celle-ci contient. Néanmoins, cette mission de vérité poétique dont Garneau et Reverdy sont investis est susceptible de se concrétiser dans la peinture du paysage.

Il se trouve que la poésie de Saint-Denys Garneau et celle de Reverdy se lisent comme un paysage, que ce sont des peintures poétiques du paysage. Le théâtre de ces paysages est mis en scène selon deux types chez Reverdy et surtout selon un type chez Garneau. Ce dernier s'attache à rendre sensible la réalité du monde rural, de la nature, tandis que le premier mélange des scènes urbaines, qui se réduisent à la rue et à la maison, et campagnardes. Dans un même poème, Reverdy combine souvent ces deux types :

Net et fixe  
 Son œil s'écarte du plan blanc  
 L'instrument est plus près des cartes dans l'ovale  
 Les formes du paysage clair  
 [...]

La porte s'entre-bâille  
 La rue s'éloigne  
 Il n'y a plus rien  
 Seulement la façade [...]. (PT273)

Le regard du sujet reverdien se dirige vers l'extérieur de la maison, dans la ville, jusqu'à croiser l'horizon, mais il rencontre quelques obstacles qui le limitent et le bloquent. Le

paysage reverdien a d'ailleurs ceci de particulier : Reverdy déconstruit la surface bidimensionnelle qu'admet habituellement le poème et il en reconstitue, de manière fragmentée, sa propre perception. Mireille Loubeyre explicite d'ailleurs ce que sous-tend cette reconstitution du monde : Reverdy « montre le passage d'un monde à l'autre, les reprises, les chutes, les effacements, il réunit plusieurs plans. Tout est surface et profondeur, continu et discontinu dans ce lieu poétique où il réussit à recomposer l'homme et l'univers. »<sup>69</sup> Dans le poème, ce travail se traduit par une multiplicité des points de vue et par la fragmentation du dire poétique, de l'expression. La scène du poème s'apparente ainsi à un miroir brisé et éclaté à travers lequel le sujet témoigne de son expérience de la réalité sensible. Mentionnons un extrait du poème « Cœur de plomb », étudié dans le deuxième chapitre, qui concentre dans une seule strophe différents plans coexistant en équilibre :

La maison tout d'un coup s'est renversée  
 C'est une automobile qui passe  
 Je vois des gens qui rient dans la glace  
 Plus loin c'est un homme sérieux  
 Une femme sauvage est au milieu  
 C'est celle de mon meilleur ami  
 Toi tu t'éloignes et tu souris  
 Regarde encore  
 Ce buste qui s'éclaire au fond du corridor. (PT144)

L'enchaînement de ces perspectives, simultanées, illustre la volonté du sujet de remplir le vide laissé par le départ et par l'absence de l'autre (*toi, tu*). Le paysage reverdien qui accumule donc les diverses perceptions du poète et qui tend vers la saturation, découle de la volonté du poète français de rendre la réalité sensible et d'en combler les vides.

Le poème garnélien garde, au contraire de celui de Reverdy, une certaine linéarité et semble exposer un seul point de vue. Néanmoins, un travail de l'espace est

---

<sup>69</sup> LOUBEYRE, Mireille, « La poésie comme acte d'amour » dans *Europe*, p. 4.

réalisé, car, au lieu de décrire maintes perspectives dispersées du même paysage, Garneau focalise son attention, à la manière d'un entonnoir, sur un élément précis, central et parfois obsédant, voire il s'obstine souvent à le ressasser comme s'il tournait en rond sur lui-même. Mentionnons le poème « Paysage en deux couleurs sur fond de ciel » (O47-48) dans lequel deux montagnes se rencontrent dans l'eau de la vallée, le point central du poème-tableau :

Dans la vallée le ciel de l'eau  
 Au ciel de l'eau les nénuphars  
 Les longues tiges vont au profond  
 Et le soleil les suit du doigt  
 (Les suit du doigt et ne sent rien)

Sur l'eau bercée        de nénuphars  
 Sur l'eau piquée        de nénuphars  
 Sur l'eau percée        de nénuphars  
 Et tenue de cent mille tiges  
 Porte le pied des deux collines [...].

Le procédé de répétitions dont il use obsessionnellement témoigne, comme on l'a noté au chapitre précédent, de cette volonté de saisir avec justesse la réalité du poème et d'en rendre les plus subtiles nuances. Dans ce poème, le poète signale et précise les deux facettes de ce paysage qui s'apparente à une scène anodine, « ciel calme autour », mais dans lequel l'ombre ronge les endroits où elle est jetée. L'eau qui reflète le ciel cache sous sa surface miroir tout l'enlissement (« tenues de cent mille tiges ») du sujet d'énonciation qui est attiré vers le néant. Le poème « Fièvre » illustre<sup>70</sup> remarquablement le travail garnélien de la reprise, de cette boucle qui concentre tout l'univers du poème sur les mêmes éléments. Le feu qui est à l'œuvre dans la forêt et la fumée qu'il dégage attirent ainsi l'attention du poète et envahissent tout l'espace dans le paysage. La scène de la page-poème garnélienne est certes décrite de manière linéaire, mais plusieurs retours obsessifs sur des composantes essentielles du poème tracent un

tableau chargé d'un symbolisme qui renforce les thèmes centraux propres au poète tels que le manque et la séparation.

Bien que Reverdy travaille le poème fragment par fragment, il préconise dans *Le Gant de crin* une idée de la poésie qui, à première vue, contredit son acharnement à multiplier les points de vue : « Chaque poème est le terme d'un mouvement de l'âme, une facette de l'indéfinissable image, la photographie d'un de ses multiples aspects » (GC42). Saint-Denys Garneau, qui conçoit et pratique cette manière de procéder, s'accordait sûrement avec cet aphorisme, mais persistait surtout à en retourner, et retourner sans cesse la substance exploitée. Reverdy, au contraire, inclut dans le même paysage chacun de ces aspects, dans un effort réfléchi, avec l'intention d'en délimiter le périmètre. Le travail de l'espace, autant dans la poésie du Québécois que du Français, traduit donc le besoin de circonscrire le lieu poétique et de se l'appropriier avec davantage de justesse et de vérité.

Toutefois, les limites du paysage qui abrite leur drame intérieur leur échappent, le cadre du tableau peint déborde sur un espace impossible à délimiter et à franchir. Cette crise qui dérive de la prise de conscience de l'altérité du monde sensible est traduite par le motif de l'horizon, chez Reverdy, et traverse, en outre, le thème du vent, chez Garneau. Dans *Le Gant de crin*, Reverdy célèbre l'amour de la nature, ce qui accroît indéfiniment son espace :

Nous avons un tel besoin de grandeur que, même dans la nature, ce que nous aimons, c'est ce qui est au-dessus de la nature. La nature est d'une grandeur écrasante, mais nous la grandissons par notre amour. Ceux qui l'aiment sans grandeur ne la trouvent pas grande. (GC54)

---

<sup>70</sup> Voir l'analyse de ce poème au troisième chapitre aux pages 57 et 58.

Cette émotion engendrée par le paysage accompagne l'écriture du poème qui sous-tend une conception particulière du lyrisme de la réalité comme Collot le note dans une étude sur Reverdy :

La poésie de Reverdy nous impose de revoir nos catégories esthétiques et philosophiques, et notamment, de remettre en cause le dualisme qui sépare le sujet et l'objet, le langage et le réel. Le lyrisme est bien lié, pour Reverdy, à une émotion, mais celle-ci vient autant de l'extérieur que de l'intérieur [...]. »<sup>71</sup>

On peut alors dégager de sa poésie une obsessive volonté d'englober le paysage, d'en intégrer tout son contenu et d'en abolir les bornes. Garneau, quant à lui, rejoint le poète français dans la mesure où il s'obstine à vouloir habiter le paysage – ce que Jacques Blais appelle « l'habitation lyrique de la page-paysage »<sup>72</sup>. Le court essai « Propos sur l'habitation du paysage » illustre d'ailleurs magistralement le travail du « peintre » dans l'espace, son affinité avec le paysage dans lequel il « promène ce qu'il est parmi ce qu'il y a. »<sup>73</sup> L'omniprésence du sujet garnélien – et on verra qu'il en est ainsi avec Reverdy – dans l'espace poétique se manifestera alors par son regard, il en sera question plus loin. Mais le drame des deux poètes s'accroît lorsqu'ils se rendent compte qu'il s'avère impossible de peindre un paysage sans cadre et que même en délimitant celui-ci, l'essentiel leur échappe encore.

La délimitation de l'espace poétique pose de grandes difficultés à Garneau et à Reverdy qui tirent tout de même profit de cette résistance du paysage à se faire examiner et qui en font un objet de réflexion et d'exploration à travers leur œuvre poétique. La récurrence des différents motifs qui découlent du thème de la limite – de l'espace sectionné ou obstrué – révèle en effet la difficulté à passer du monde visible au monde

<sup>71</sup> COLLOT, Michel, « Le lyrisme de la réalité » dans *Europe*, p. 36.

<sup>72</sup> BLAIS, Jacques, « Te voilà diptyque. Lecture de deux poèmes de Saint-Denys Garneau (...) » dans *Voix et images*, p. 63.

invisible, et renforce l'emprisonnement du sujet poétique. L'horizon, dans le paysage reverdien, annonce l'existence de l'au-delà et incarne le lieu où se joue le plus grand drame du sujet, la fin du jour. Michel Collot, qui a consacré une grande étude à l'horizon dans l'œuvre reverdienne, en s'appuyant sur la psychanalyse<sup>74</sup> notamment, envisage sous différents aspects le parcours imaginaire de Reverdy en ce qui concerne l'horizon. Il voit dans ce dernier une projection de l'inconscient, une « Autre scène »<sup>75</sup>, le lieu de la blessure reverdienne, celle qui se répète lors du coucher du soleil et qui confirme l'échec de la communication avec l'autre – pour Collot, l'autre représente d'emblée le Père –, et, de surcroît, le lieu du « passage » : « L'horizon [apparaît] comme le seuil d'un autre monde, qui pourra se révéler au-delà ou néant, selon une hésitation propre à la démarche métaphysique de Reverdy. »<sup>76</sup> L'horizon alimente la quête existentielle de l'écriture reverdienne et inspire au poète davantage qu'une fin définitive, annoncée par la mort, parce qu'il promet, ultimement, un accès vers l'au-delà. Dans le poème « Bel occident » (PT 299) de *La Guitare endormie* par exemple, la métaphore de la mort est filée à partir du liquide sanguin en relation avec la couleur que prend le soleil à la fin de son parcours quotidien : « Où le chemin tourne en montant / Jusqu'au rocher sanglant où périt la lumière / Dans les abattoirs du couchant. » Multiples autres métaphores – à partir de la couleur rouge du soleil au couchant surtout – mettent un accent sur l'extrême instant, à l'horizon, qui ferait basculer le sujet d'énonciation dans le monde invisible. Collot précise ainsi l'enjeu majeur qui découle de l'accomplissement de ce dessein : « L'instant de la mort, donc du franchissement de l'horizon, c'est par

---

<sup>73</sup> SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Œuvres*. Ed. Brault et Lacroix, p. 675.

<sup>74</sup> Cet ouvrage est divisé en trois parties : le père, la mort et la mère et s'inspire des grandes lignes des études psychanalytiques.

<sup>75</sup> COLLOT, Michel, *L'horizon de Reverdy*, p. 24.



excellence, le moment crucial, celui où se décide la chute<sup>[77]</sup> ou le salut. »<sup>78</sup> Le drame reverdien se greffe donc à celui du couchant à l'horizon, car celui-ci s'ouvre soit sur la rencontre divine, celle qui accorde le salut, soit sur le vide qui perpétue, du monde visible au monde invisible, la confirmation d'une Absence définitive.

L'idéal d'un espace poétique illimité et accessible au sujet poétique est également poursuivi dans l'écriture garnélienne. Le promeneur qui habite le paysage contemple en effet l'horizon et reconnaît déjà la difficulté de l'atteindre : « À perte de vue dans l'horizon renouvelé / Qui n'est jamais que cet appel au loin qui module le paysage » (O160). Une détresse accablante, analogue à celle de Reverdy, envahit Garneau à l'approche de la nuit, par exemple dans le poème *Tu croyais tout tranquille* : « Et ce couchant / Qui glisse au bord de l'horizon / À me faire crier d'angoisse » (O70). Il s'agit pour le poète québécois de la perte de lumière qui en résulte et de la substance vitale que celle-ci contient. Le voyageur garnélien s'en remet par ailleurs aux mouvements du vent qui témoigne de l'espace parcouru et qui l'inspire avec sa voix. Ce véritable personnage dans le paysage garnélien fait vibrer les arbres et leurs feuilles, voyage au son de la flûte qui module ses moindres déplacements et instille la vie aux éléments du paysage. Bien que le vent insuffle à l'esprit du sujet d'énonciation l'espoir de traverser la limite de l'horizon et d'en découvrir ses mystères, il lui échappe, malgré sa voix qui marque son passage :

La grande voix du vent  
Toute une voix confuse au loin  
Puis qui grandit en s'approchant,  
devient

---

<sup>76</sup> Idem, p. 49.

<sup>77</sup> La chute, dans ce cas, pourrait être associée à celle d'Icare. Il sera question du mythe d'Icare un peu plus loin lors de l'étude du vent et de l'horizon chez Garneau, et il me sera permis d'établir des liens pertinents entre la pratique des deux poètes.

<sup>78</sup> COLLOT, Michel, *Ibidem*, p. 67.

Cette voix-ci, cette voix-là  
 [...]
   
Et continue et redevient  
 Une grande voix confuse au loin. (O102)

Le guide que Garneau cherchait en ce personnage non seulement lui rappelle la distance infranchissable qui le sépare de l'horizon, mais encore lui confirme qu'il vient de celui-ci et qu'il y retourne. Il annonce toutefois la brèche mortelle qui s'ouvre à l'horizon au couchant et qui menace le sujet d'énonciation tel que le poème *Tu croyais tout tranquille* le met en scène :

J'écoute douloureux comme passe une onde  
 Les chatolements des voix et du vent  
 [...]
   
Et qui frémissent  
 Dans l'épouvante d'être vides

Maintenant mon être en éveil  
 Est comme déroulé sur une grande étendue  
 [...]
   
Contre le mortel frisson des vents  
 Et mon cœur charnel est ouvert comme une plaie  
 [...]
   
Mon sang distribué aux quatre points cardinaux. (O71)

Le vent, dans sa froideur, transporte ainsi sur lui la mort qui survient à la traversée de l'horizon et qui menace de vider de toute essence l'être garnélien. C'est pourquoi ce dernier se propose de recourir au vent afin de se propulser vers l'au-delà et de goûter à ce possible absolu, voire au salut. Jacques Blais, dans une étude du mythe d'Icare dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau, admet le rôle primordial du vent dans l'élévation de l'âme : « L'ascension de l'âme, loin de s'accomplir en des espaces désolés, s'effectue au contraire avec l'accompagnement des voix et des chants que communique et remue confusément le vent. »<sup>79</sup> Il se trouve que Garneau a observé le vent, qu'il a assisté à sa liquéfaction et qu'il est persuadé de pouvoir accéder à la lumière divine en le déchiffrant, voire en s'envolant avec lui comme l'oiseau, par exemple. Dans l'étude que

<sup>79</sup> BLAIS, Jacques, *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*, p. 73.

réalise Blais<sup>80</sup>, il apparaît évident que l'envolée spirituelle vers le ciel, l'horizon plus précisément, est l'enjeu central de l'écriture garnélienne puisque que c'est celle-ci qui décidera de la fin du sujet d'énonciation : la chute ou le salut. Aussi bien chez le sujet reverdien que chez le sujet garnélien, la possibilité d'obtenir le salut alimente le désir de franchir l'horizon et s'associe à la soif d'Icare : « [...] de tout temps, le pécheur espère que l'ensevelissement dans la mer ou que la rentrée par la mort dans le sein maternel, le lavera de ses fautes et lui vaudra une vie nouvelle dans un éden éternel. »<sup>81</sup> Colette Prudi établit également la relation entre Reverdy et Icare : « Icare, le Crucifié ont soudain rejoint Orphée. On dirait que le poète, au dernier jour, échappe à la terre qui l'engluait, tourne son regard vers le ciel et rejoint la mer qui fut son berceau. »<sup>82</sup> L'envol des deux poètes dans le paysage, loin d'être libéré de tout obstacle, risque toutefois de ne pas se produire.

Cette envie téméraire de partir vers l'horizon naît de l'immobilité qui condamne le sujet à errer dans le paysage et qui rappelle Icare, prisonnier dans les replis du labyrinthe. De nombreux motifs de la limite tels le mur, la barrière, la palissade, voire les maisons qui bordent les rues renforcent le sentiment d'égarement et d'étouffement. Confrontées à un de ces obstacles, la description et l'appréhension de l'univers du sujet reverdien sont ainsi réduites :

Un mur dégradé longe la route  
Par instants  
On aperçoit du monde (PT151)

<sup>80</sup> Il associe le mythe d'Icare à l'œuvre de Garneau selon « [I]es trois étapes de l'itinéraire icarien [qui] se définissent aisément : l'emprisonnement dans les replis du labyrinthe, l'envol téméraire, la chute. » (p. 30) Cette association pourrait très bien s'appliquer à l'œuvre de Reverdy.

<sup>81</sup> BLAIS, Jacques, *Ibidem*, p. 112.

<sup>82</sup> PRUDI, Colette, « L'aile et le mur » dans *Le centenaire de Reverdy*, p. 75.

Dans un autre poème, elles sont doublées d'incertitude :

Personne ne connaît le nombre  
De ceux qui passent  
Entre le mur et le jardin (PT197)

Ou encore dans cet extrait d'« Esprit présent » :

Les mains tiennent l'air dans la chambre  
[...]  
Le ciel appuie sur chaque tête  
[...]  
Le monde est ventre à terre  
Et tout pèse trop lourd  
Sur les épaules et sur les bras  
[...]  
On respire mal sous sa poigne  
Je pense à l'horizon limpide qui s'éloigne  
L'esprit borgne suit à tâtons. (PT297)

La métaphore de la chambre - et de la maison -, image de l'être intérieur du poète<sup>83</sup>, illustre, dans les vers précédents, l'isolement intérieur du sujet poétique qui aboutit à un manque d'air et qui met en péril sa recherche de lumière et d'espace. Certes, l'aveuglement, loin d'être total, diminue lorsque quelques ouvertures sont pratiquées dans les murs telles qu'une fenêtre ou une porte. Il reste que le regard, limité et désorienté, est substitué, par défaut, par l'ouïe qui informe le sujet et calme ses inquiétudes :

Il manque la lumière à l'œil  
  dans la clairière  
      la vitre à la maison  
Et près du monde calme  
  À l'écart de la terre  
      Les mots d'une chanson. (PT354)

Mais cette faculté, loin d'être précise, accentue malgré tout la crainte inspirée par des voix et des sons inconnus et inidentifiables, ou carrément par l'absence de son audible :

On ferme la porte  
[...]  
      Le panneau blanc s'écaille  
[...]  
      Aucun appel dans l'air  
                                  Ou sur le fil

<sup>83</sup> Se référer à la citation tirée du ouvrage de Bachelard à la page 37 du chapitre 2 de cette étude.

Le même silence qu'hier. (PT340)

Forcément, avec le passage du temps et l'attente continuelle, le sujet soupçonne que rien ne viendra, que cette absence se poursuivra comme l'évoque la fin du poème « Esprit présent » : « Mais derrière on ne voit plus rien / Il n'y reste peut-être rien » (PT298). Probablement que la limite encourage le poète à déceler la présence dans l'absence de vision et d'ouïe aussi bien que les espaces blancs du poème-tableau qui manifestent une absence dans la présence et une présence dans l'absence<sup>84</sup>. Il faut rappeler que ces motifs de la limite se ramènent, à leur plus simple expression, à la « ligne » tracée dans le « poème-tableau », à cet objet pictural qui sépare et parcourt la toile. Foucart parle alors d'une ligne stimulante pour le poète, car « elle aide à dégager, pour créer, les rapports que les choses ont entre elles. Grâce à la ligne s'établit un rapport entre le monde sensible, extérieur, et ce que le poète appelle son « âme ». »<sup>85</sup> Seulement, le rapport du poète au monde reste problématique lorsque la ligne s'épaissit et l'empêche de se déplacer et d'accéder à l'horizon.

La ligne est construite dans le paysage garnélien de sorte à former, la plupart du temps, un cercle qui entoure le sujet et qui se resserre inexorablement. Lorsqu'elles se multiplient et forment une maison, où l'air fuit hors des murs et où aucune ouverture n'est pratiquée, l'univers intérieur de la « Maison fermée » (O54-55) de Garneau s'apparente à celui du poème « Esprit présent » de Reverdy :

Dans la maison morte –  
Car la maison meurt où rien n'est ouvert –  
Dans la maison close, cernée de forêts

[...]  
Dans la maison pressée de froid

<sup>84</sup> Selon Serge Brindeau, se référer à la note 61 de ce chapitre à la page 67.

<sup>85</sup> FOUCART, Claude, « Le mouvement de l'image ou l'histoire de la ligne » dans *Le centenaire de Reverdy*, p. 100.

[...]  
 Seul avec l'ennui qui ne peut plus sortir  
 Qu'on enferme avec soi  
 Et qui se propage dans la chambre  
 Comme la fumée d'un mauvais être  
 [...]  
 Quand le vent s'abat sur le toit  
 Et rabroue la fumée dans la chambre  
 Jusqu'à ce qu'on étouffe dans la maison fermée  
 [...].

Non seulement la maison, déjà enserrée par la forêt et le froid, encercle le poète, mais encore celui-ci respire à peine, étouffé par la fumée, enfermée elle aussi, d'un faible feu. L'étouffement et la solitude, appartenant sans contredit à cette dynamique de l'encerclement, renforcé à plusieurs reprises dans ce poème, règnent dans l'univers intérieur du poète, prisonnier et incapable de communiquer avec l'extérieur. Jacques Blais souligne d'ailleurs que, dans la poésie garnélienne, « le paysage participe même à l'encerclement de plus en plus étroit autour du captif. Le rapprochement de deux textes qui décrivent des scènes hivernales [dont celui de « Maison fermée »] montre le renversement brutal qui s'opère.»<sup>86</sup> Il faut se rappeler particulièrement le poème « Accueil » dans lequel Garneau, captif de la vallée, voire habitant celle-ci par allégorie, est entouré par les montagnes. Seule la présence d'une « gazelle » rompt avec la solitude qu'il éprouve. Cette configuration du paysage garnélien appelle une autre manière d'envisager le rapport du sujet avec son environnement : le sujet d'énonciation est centré, se place au milieu d'un cercle qui, finalement, le retient prisonnier. « *L'avenir nous met en retard* » (O139) traduit sa conception géométrique du monde :

À propos de nos pieds et de nos pas  
 C'est là que se livrent des conciliabules géométriques  
 Qui nous ont pour centre et pour lieu  
 C'est là que la succession des points devient une ligne  
 Une ficelle attachée à nous  
 Et que le jeu se fait terriblement pur  
 D'une implacable constance dans sa marche

---

<sup>86</sup> BLAIS, Jacques, *Ibidem*, p. 39.

au bout qui est le cercle

Cette prison.

Cette danse qui, par les empreintes des pas, trace des traits, ramène le sujet à l'intérieur d'un cercle que celui-ci circonscrit et qui, par mouvement centrifuge, le tient au centre.

Le poème « *Autrefois j'ai fait des poèmes* » (O63) en offre pareillement une démonstration remarquable :

Et comme si j'étais le soleil : à l'entour l'espace illimité  
 [...]
   
 Quelle attraction centrale peut alors empêcher qu'on s'échappe  
 Quel dôme de firmament concave qu'on le perce  
 Quand on a cet élan pour éclater dans l'Au-delà.

Cette attraction du sujet, ne serait-ce pas l'attraction de la chair ? ou tous les autres péchés dont il s'accuse ? La limite se pose ici et l'entraîne au centre de lui-même et de ces aspirations qui le rongent. À la suite de l'extrait de « *L'avenir ...* », le poète assiste à la perte de ses pas, à une danse qui se joue de lui et le rejette, les pas en cercle autour de lui. Ces « pas perdus » lui rappellent sa séparation non seulement du monde, mais également de son propre corps, séparation qui l'invite à rejeter les tentations de la chair et à favoriser une communication exclusive avec Dieu. La volonté de Garneau d'obtenir le salut explique ainsi sa tendance à ouvrir sa maison – qui plus tôt l'enfermait – à autrui tel que l'expose ces quelques vers :

Je veux ma maison bien ouverte,  
 Bonne pour tous les miséreux.

[...]
   
 Toujours en quête de pardon  
 Toujours en chasse de péché. (O91)

Le poème « *Cage d'oiseau* », sans aucun doute une des représentations les plus profondes et angoissées de l'encerclement et de la prison, se rapporte à l'emprisonnement intérieur du sujet – il est lui-même cette cage dans laquelle un oiseau menace de dévorer son âme – dont la sentence a été prononcée : la condamnation au

trépas à un moment indéterminé. C'est pourquoi le prisonnier est réduit à l'attente dans l'espoir de voir une porte ouverte et de filer vers la lumière dans l'espace. La récurrence des limites et de la ligne qui tranche dans le paysage, chez Garneau et Reverdy, engendre donc une coupure des liens avec l'extérieur (avec autrui, l'âme du poète et l'Au-delà), les confine à la solitude et à l'attente qui procèdent, finalement, de l'absence et du manque, et les entraîne dans l'errance et l'égarement perpétuels.

Garneau et Reverdy cherchent à combler le manque fondamental éprouvé à cause de la séparation et à établir une communication avec autrui, mais surtout avec Dieu. L'espace ou le paysage à ouvrir au sujet, extérieur et intérieur, est libéré ou promet d'être délivré par le regard. Ce dernier met en scène le paysage, mais selon certaines nuances chez les deux poètes. Le paysage reverdien est façonné par des lignes que le regard invente et produit, et qui « le tiennent, l'empêchent de s'effondrer, de suivre sa pente naturelle vers l'effritement ou la décomposition. »<sup>87</sup> Ce regard ordonne l'espace selon une vision découpée en une multitude de plans, comme il a été développé au début du chapitre. Il interpelle même le lecteur ou autrui : il l'invite à regarder ce que son regard propose : « Regardez / L'heure du départ avait depuis longtemps sonné » (PT95) ou « Regarde encore / Ce buste qui s'éclaire au bout du corridor » (PT144). Cette organisation comporte toutefois des failles : le regard est bloqué par de nombreuses limites et fait naître un univers de mystères qui lui est étranger. Il reste qu'une forte détermination du sujet reverdien porte celui-ci à agir avec l'aide du regard, car « [i]l s'affirmera par une prise de possession de l'espace par le regard et l'intelligence

---

<sup>87</sup> PIERROT, Jean, « La paroi et l'abîme. Remarques sur l'espace reverdyen » dans *Lire Reverdy*, p. 18.



organisatrice qui lui est liée.»<sup>88</sup> La main et l'œil entretiennent alors un rapport nécessaire et proche, et concourent à renforcer l'omniprésence du regard et l'appropriation du monde sensible :

Le regard  
[...]  
venant au bout des doigts du monstre  
[...]  
Il vient des rues fermées [...]  
Il vient des boulevards [...]  
Il sort du trou grillé [...]  
Il naît et meurt entre les mille murs  
Mais il monte aussi haut et aussi bien que l'air du large. (PT343)

Malgré tout, un long apprentissage est requis, car même la main peut se buter à une porte fermée ou barrée :

Vous ne passerez jamais par cette porte basse  
[...]  
S'il y avait une autre mesure  
entre la main et l'œil. (PT333)

L'ultime objectif du sujet reverdien, scruter l'horizon et y accéder, est impossible à accomplir sans l'intermédiaire d'une présence – la réalité cachée derrière l'horizon – qui « ne peut se manifester qu'à la façon dont autrui se révèle à nous : grâce à des *signes* émergeant d'une conscience inconnue par la médiation d'un *corps* sensible.»<sup>89</sup> La lumière que recèle l'Au-delà s'avère un des seuls signes qui peut être transmis par l'Autre et cela « implique [...] que son corps soit doté d'un œil, organe destiné, plus naturellement que la main, à transmettre le message lumineux.»<sup>90</sup> C'est pourquoi le sujet reverdien s'efforce de pénétrer le regard et les yeux d'autrui dans le paysage afin d'y déceler un signe lumineux. Il se trouve cependant que son regard ne distingue aucune lumière : « On entend tous les bruits mais les yeux sont éteints » (PT352) et « Il manque la lumière à l'œil / dans la clairière » (PT354). Comme on l'a montré plus tôt,

<sup>88</sup> PIERROT, Jean, *Ibidem*, p. 17.

<sup>89</sup> COLLOT, Michel, « Le lyrisme de la réalité » dans *Europe*, p. 105.

l'ouïe est souvent substituée au regard, mais le poète peine à reconnaître une voix ou une parole de l'Au-delà (« cosmique », comme l'explique Collot). Le regard demeure donc le sens par excellence capable d'accomplir les desseins de Reverdy, car il ouvre le paysage à une exploration continue et promet une possible découverte de la réalité du monde invisible.

La peinture de la page-poème chez Garneau requiert absolument l'usage de son regard qui établit le contact visuel nécessaire, non pas à l'organisation, mais à l'habitation du paysage. Le regard opère à travers le sujet d'énonciation, mais il personnifie surtout celui-ci, voire il constitue lui-même un sujet : « le regard passe du paysage habité à l'habitation du paysage, au mode d'habitation » (J210-211). Condamné à l'immobilité, Garneau détache de son corps son regard apte à se déplacer librement et à emprunter des voies inexplorées : « Les yeux ouverts les yeux de chair trop grand ouverts / Envahis regardent passer / [...] / Et mon regard part en chasse effrénément » (O70) ; et « Pour la liberté de nos yeux sur toute la place » (O161). Pierre Ouellet décrit bien d'ailleurs, dans une étude approfondie du regard dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau, le jeu du regard et de la danse, complices dans l'appropriation obsessive du monde :

Voilà la base de l'esthesis garnélienne : la pure motilité atteint, par la danse, l'extrême agilité des mouvements oculaires qui, par le regard détaché du visible, atteignent à leur tour, en un pur « jeu » de l'imagination, l'extrême labilité du corps propre.<sup>91</sup>

Le poème « Le spectacle de la danse » explicite bien cette organisation et cette entente entre la danse et le regard :

La danse est seconde mesure, second départ

---

<sup>90</sup> Idem, p. 108.

<sup>91</sup> OUELLET, Pierre, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau » dans *Voix et Images*, p. 58.

Elle prend possession du monde  
Après la première victoire  
Du regard

[...]  
Or la danse est paraphrase de la vision. (O26)

Les pas et leur mouvement suivent ainsi l'élan du regard qui lui ouvre le paysage et qui l'incite à reconstruire des liens avec celui-ci. Probablement que Saint-Denys Garneau s'est inspiré de cette remarque de Reverdy dans *Le Gant de crin* :

Contempler, c'est rechercher, chérir et caresser. Contempler, c'est aimer. La contemplation est un acte d'amour. [...] On entre dans la contemplation pour atteindre la réalité suprême. (GC22)

En considérant la définition de « contempler », « regarder avec admiration »<sup>92</sup>, Reverdy souligne la puissance du regard et la nécessité de l'appivoiser. D'autre part, l'exigence de la vision inscrite dans la poétique garnélienne, « c'est la qualité, la pureté de cette vision [...] ; ce qui est capté par-delà les choses, les éléments vivants » (J152). L'idéal d'une pure vision a nourri la quête spirituelle de Garneau et de nombreuses réflexions à ce propos sont tenues dans le *Journal* :

Purifier mon regard – purifier la source. [...] Le regard transparent qui est comme une bonne parole. Le regard qui ne s'arrête pas au sens charnel des formes, mais qui pénètre jusqu'aux éléments du salut. (J114)

Le regard plonge dans le monde sensible et, par sa pureté, Garneau est persuadé de reconnaître celui de Dieu et d'obtenir sa miséricorde. Or, la transparence, propre à la lumière et à l'eau, se définit comme un aspect de la pureté. La métaphore filée entre l'œil, l'eau et la lumière, qui traverse celle-ci, est développée sans cesse dans son œuvre notamment dans « Rivière de nos yeux » : « Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières / À l'onde des yeux prêts à tout refléter » (O27). Dans un accord harmonieux, le miroitement, la fluidité et la limpidité de l'eau inspirent au poète toutes les propriétés à attribuer à l'œil qui, idéalement, en ferait un grand réceptacle de toute la réalité sensible

et de la lumière que celle-ci renferme. Cependant, l'enfant seul détient la clé d'un regard pur et transparent. C'est pourquoi Garneau l'admire, l'encense et en révèle l'évidence :

Tout le monde peut voir une piastre de papier vert  
 Mais qui peut voir au travers  
   si ce n'est un enfant  
 Qui peut comme lui voir au travers en toute liberté  
 Sans que du tout la piastre l'empêche  
   ni ses limites. (O24)

Les yeux de l'enfant ne sont ainsi privés d'aucune liberté et son innocence devant le monde sensible lui insuffle un mystérieux don du regard, celui de transpercer les limites matérielles. L'esclave qu'est Garneau est alors résout à flairer la présence de Dieu à travers la lumière qui lui parvient par transparence dans le paysage – tous les éléments naturels du poème-tableau sont d'ailleurs dotés de cette qualité de la transparence qu'il suffit de déceler : « Que l'aquarelle cette claire / Claire tulle ce voile clair sur le papier » (O38). Saint-Denys Garneau et Reverdy peignent en somme un paysage susceptible d'être approprié par le regard, le premier souhaite purifier celui-ci en complicité avec la danse tandis que le second, en associant les yeux à la main, est déterminé à contrôler l'organisation de la page-tableau sans en omettre une optique. Ils réalisent donc avec le regard un vœu spirituel : l'accès au divin à l'aide de la Lumière et la promesse du salut.

Enfin, l'ouverture illimitée des perspectives du paysage et de l'univers intérieur de l'être s'accomplira seulement et seulement si les deux poètes établissent un équilibre entre les diverses composantes de la page-tableau. Reverdy développe d'ailleurs, dans le *Gant de crin*, une notion de l'œuvre d'art qui implique l'atteinte d'un équilibre :

---

<sup>92</sup> *Le Petit Robert*, p. 510.

« Une œuvre d'art est un équilibre de forces, de formes, de valeurs, d'idées, de lignes, d'images, de couleurs » (GC46). Garneau se prononce pareillement sur sa valeur et sa fonction : « c'est dans la seule harmonie que réside la raison de l'œuvre d'art » (J138) ; « Son rôle est d'établir un ordre intelligible entre les choses, de saisir les rapports secrets entre les choses et rendre intelligible cette immatérielle harmonie » (J137). Ce dernier extrait convoque sans hésiter le poème « Accompagnement », le dernier poème de *Regards et jeux dans l'espace*, dans lequel le poète

[...] machine en secret des échanges  
 Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,  
 Par des transfusions de sang  
 Des déménagements d'atomes  
 par des jeux d'équilibre. (O85)

Le poème liminaire de ce recueil annonce également ses intentions, « l'équilibre impondérable entre les deux » (O19), entre l'immobilité et le voyage, l'ombre et la lumière, le désordre et l'ordre, la solitude et la communication avec autrui, voire l'intériorité et l'extériorité du sujet à travers le regard. On remarque que ce poème fait sans doute écho à ces aphorismes de Reverdy : « l'œuvre d'art lutte contre le déséquilibre du mouvement » (GC46); et celui-ci : « n'est possible que dans l'ensemble universel où il retrouve toujours le sens de l'équilibre » (GC46). Le mouvement de la poésie garnélienne dans *Regards* est contrôlé, voulu et équilibré, autant dans les poèmes que dans la disposition des parties dans le recueil. Jacques Blais l'a admirablement démontré<sup>93</sup> en recourant à plusieurs variantes des poèmes de ce recueil et en analysant les différentes parties qui s'articulent de manière circulaire, non linéaire comme plusieurs critiques l'ont déjà cru, autour d'une partie centrale, « Deux paysages ». Les ajouts, les suppressions et les retraits de parties de poèmes ont contribué en outre à

équilibrer le recueil selon la dialectique des contraires et à combler les aspirations poétiques du poète. L'équilibre recherché chez Reverdy diffère de Garneau dans la mesure où le premier le réalise non pas dans l'organisation de l'ensemble d'un recueil, mais seulement dans la page-poème dans laquelle les multiples morceaux – facettes – du miroir brisé qu'évoque celle-ci soient reconstitués dans un assemblage parfait. Le poète français entend cependant comme « perfection » ce qui « n'est ni dans la symétrie ni dans l'alignement, mais dans cet équilibre entre ce qui satisfait pleinement et ce qui se supporte » (GC58). Cette quête d'équilibre structurel et thématique appelle alors une quête spirituelle indubitable, car le sujet poétique souhaite trouver l'entre-deux entre le monde visible et invisible où la lumière divine ne cesse de briller. Chez Reverdy, « on pourrait dire aussi que le poème se situe « entre » la présence et l'absence, entre le réel et l'irréel, entre le plein et le vide, simplement entre le to be et le not to be, la vie elle-même étant être-et-ne-pas-être »<sup>94</sup>. La poésie de Saint-Denys Garneau et celle de Reverdy s'inscrivent toutes deux dans une dialectique de l'intériorité et de l'extériorité, et de l'espace ouvert et fermé. L'équilibre est en voie d'être maintenu entre la force qui entraîne le poète, autant Reverdy que Garneau, vers l'Au-delà, et la forme, dans le paysage peint, qui l'empêche d'y accéder. C'est ce qui génère en somme la dynamique du manque et la soif de communiquer avec Dieu.

---

<sup>93</sup> Voir BLAIS, Jacques, « Le jeu des variantes », *Études françaises. Relire Saint-Denys Garneau*, p. 29-50.

<sup>94</sup> GARNIER, Pierre, « La poésie de Reverdy un juste équilibre de la force et de la forme » dans *Le Centenaire de Pierre Reverdy*, p. 485.

## Conclusion

Les liens noués entre l'écriture de Saint-Denys Garneau et celle de Reverdy, forts de leur multiplicité à divers niveaux et de leur profondeur, s'inscrivent dans une quête commune de spiritualité dans et par l'art. Les deux poètes se vouent à cette recherche qui suit une démarche élaborée surtout dans leur écrits réflexifs, critiques et artistiques, mais précisée et mise en pratique dans leur œuvre poétique. À la base, l'écriture du poème est motivée par une soif de vérité, rendue tangible à travers la peinture de la réalité sensible. Cette soif de vérité les destine à accomplir leur vocation de « chrétien », non sans difficulté, car l'accès au divin, tant souhaité, doit s'effectuer en empruntant une voie pavée de sacrifices : il exige une séparation du monde et un attachement sans condition à Dieu. La lecture par Saint-Denys Garneau du *Gant de crin* de Reverdy incite probablement le poète québécois à persévérer malgré les tourments et les angoisses dont il souffre. Ce recueil de notes sur l'art et la spiritualité répond à ses inquiétudes et confirme les réflexions que Garneau tient dans son *Journal*. Il contient d'ailleurs des aphorismes qui concernent surtout l'art, son rôle et ses fonctions, et qui font écho à des aspects formels travaillés par le poète québécois tels que la simplicité – le dépouillement de l'écriture et le prosaïsme –, l'équilibre d'une œuvre d'art et l'impersonnalité – la dépersonnalisation. Davantage ou, du moins, autant que quelques autres œuvres essentielles lues par Garneau, *Le Gant de crin* constitue pour celui-ci une référence spirituelle et artistique incontestable.

Leur poésie est sans aucun doute empreinte d'un lyrisme de la séparation et du manque et opère par une dialectique non seulement de l'ouvert et du fermé, mais encore de l'intériorité et de l'extériorité. Le poète envisage le poème à la manière du peintre : la page se compare au tableau, l'encre de la plume, aux couleurs lumineuses – plus



précisément transparentes chez Garneau – coule sur la toile et anime le paysage, son habitat poétique. La séparation du sujet avec le monde sensible est traduite dans le paysage par les limites, murs, barrières, qui interdisent l'accès à l'infinitude et à l'absolu, exprimant Dieu dans toutes ses formes. Elle confine ainsi les deux poètes à la solitude – ils ont d'ailleurs vécu l'un et l'autre en retrait de la société pendant un certain temps – et relève ainsi d'un dysfonctionnement du sujet dans l'espace poétique. L'étouffement éprouvé par ces poètes, symptôme également de leur emprisonnement intérieur, contribue à resserrer les barreaux de leur prison – circulaire, comme une cage par exemple, dans le cas de Garneau. Certes, quelques ouvertures significatives sont pratiquées, surtout dans la maison (fenêtre, portes, ...), mais il reste pour le regard toute une étendue impossible à parcourir et à explorer. La dépersonnalisation et la substantivation du sujet ramènent celui-ci à lui-même, car l'éclatement du corps et sa fragmentation, dans une pratique d'écriture qui procède surtout par synecdoques, accentue la distance entre son esprit et son corps, l'éparpille, et le sépare. L'impossibilité d'une communion avec le monde, irréalisable dans ces conditions, se double d'une absence ou d'une perte de contact avec autrui. Seulement, la séparation ultime est parachevée par celle de l'âme et du corps, métaphorisée par l'oiseau – mais, dans la poésie garnélienne, elle repose également sur un dédoublement du sujet. Son envol, promesse de salut, risque d'avorter, comme celui d'Icare, car le trépas ne mène pas assurément au divin. Bref, l'écriture veut faire céder la limite, la forme dure qui isole, et elle participe alors de la mise en œuvre d'une mission de vérité.

L'immobilité qui restreint le sujet dans sa démarche poétique alimente un désir sans borne, un manque toujours renouvelé. Ce vide intérieur à combler est porté

notamment, dans le poème, par l'espace blanc qui éloigne des mots entre eux dans le même vers. Il est d'ailleurs ressenti dans un temps prolongé, dans une durée, ce qui explique pourquoi le sujet « attend » indéfiniment. Ce dernier s'improvise alors comme voyageur ou promeneur, et s'aventure dans le paysage porté par l'espoir de franchir tous les obstacles et d'atteindre Dieu. La soif de salut, qui rassemble Garneau et Reverdy, les incite ainsi à s'approprier, par le regard, mobile et libre de toute restriction, le monde sensible et à le fouiller à la recherche d'un accès au monde invisible. L'horizon propose au regard une voie à emprunter, où le passage du jour à la nuit reproduit sans cesse le scénario possible du trépas et où la lumière doit surgir de l'obscurité. La vive nécessité de posséder est transposée dans l'écriture par les reprises – avec modifications et multiples hésitations – qui expriment une exigence de vérité, celle de saisir avec justesse les nuances du paysage peint. Les deux poètes appréhendent ce dernier de manière à combler le vide qu'il renferme : Garneau se concentre – parfois avec obsession – sur des éléments précis tandis que Reverdy cherche à reconstituer le miroir fragmenté, dans lequel il voit le monde, dans un ordre qui lui apparaît harmonieux. Ils se prêtent ainsi à des jeux d'équilibre, chacun à leur façon, dans une écriture à la fois simple et dense, particulièrement en conférant au vers une rythmique dansante. La spiritualité et la parole divine entretiennent donc un rapport avec le manque que l'écriture s'efforce de pallier et de réinvestir avec profit. Mais c'est dans l'expérience du silence et du recueillement que Garneau et Reverdy tracent le chemin spirituel qui oriente leur poésie vers Dieu.

Le travail poétique de Saint-Denys Garneau a été incontestablement inspiré et influencé par la pratique de Reverdy. Nombre de poèmes mis en relation témoignent de

la réappropriation par Garneau de plusieurs vers reverdiens. Mais l'examen approfondi des deux œuvres prouve non pas que la poésie de Garneau résulte de la transcription de celle du poète français, mais que le poète québécois a accompli un travail créateur sur les plans formel et thématique à partir de celle-ci. Il faut également remarquer que cette pratique s'inscrit dans un ensemble de lectures et d'influences essentielles à la culture et à la création littéraire de Garneau. Elle lui a donc permis de tirer profit de l'œuvre de Reverdy afin de servir ses propres desseins, de définir son œuvre devant celle-ci et d'en établir sa singularité.

À l'instar de Garneau, de multiples écrivains, romanciers aussi bien que poètes, ont été inspirés par l'œuvre de Reverdy et en ont été profondément imprégnés tels que Philippe Jaccottet et André Du Bouchet pour ne nommer qu'eux. Ce qui réunit ces auteurs, Garneau inclus, c'est la vive conscience de la fragmentation du monde et de l'incapacité à en relier les membres épars et à en rendre la matérialité. Ces poètes témoignent d'une réalité avec laquelle ils entretiennent des liens conflictuels, mais qui les obligent à réinvestir ceux-ci et à reconsidérer leur perception du monde sensible. Ces remises en questions procèdent, il me semble bien, d'un désir de rapprocher la poésie de la vie. L'authenticité dans l'écriture du monde matériel, tangible et visible, se double de la nécessité de réinterpréter le langage et d'en repousser les bornes. Ces poètes s'inscrivent d'ailleurs à la suite des symbolistes qui cherchaient à produire une poésie pure, parfaite dans l'expression, la forme et les images, et élevée au-dessus du monde réel et de l'homme. Cependant, de multiples écrivains se sont opposés à cette pratique et ont dénoncé cette trahison de la poésie, refusant ce spectacle de la poésie. Meschonnic est d'ailleurs persuadé que la poésie subit de la sorte un grand revers : « Défaite et

trahison qui consiste dans la sacralisation et le verbalisme, inséparables l'un de l'autre. »<sup>95</sup> Il en arrive également à ce constat : « La rime rime avec elle-même, non plus avec la vie. »<sup>96</sup> La sacralisation dont il est question renvoie davantage à la création de mythes et de cultes d'adoration qu'à la recherche de la présence du divin. Le lien humanisant que la poésie devrait établir a été rompu et invalide, en quelque sorte, la poésie symboliste. On assiste donc à la désacralisation de la poésie de même qu'à une réorganisation et à une restructuration de l'écriture poétique. Un travail transformateur du langage s'impose.

Saint-Denys Garneau et la plupart des poètes qui nouent des liaisons intertextuelles avec Reverdy ont travaillé les rythmes. Meschonnic a élaboré une théorie qui établit quelques lignes directrices essentielles à une relation authentique entre la poésie et la vie (entre la *rime et la vie*) en considérant le langage comme agent transformateur de l'histoire et du sujet : « Le rythme est l'inscription du sujet dans son histoire. »<sup>97</sup> Le langage, l'histoire et le sujet demandent toutefois à être définis différemment afin de correspondre au dessein de l'écrivain, celui d'appréhender le monde sensible dans sa poésie. Meschonnic insiste d'abord sur l'exclusion de l'individu en tant que sujet dans l'œuvre ; il propose surtout que le sujet soit « *individuation* : le travail qui fait que le social devient l'individuel, et que l'individu peut, fragmentairement, indéfiniment, accéder au statut de sujet qui ne peut être qu'historique et social. »<sup>98</sup> La perception du sujet diffère alors de celle de l'individu. Ce dernier se trouve inclus dans un ensemble plus grand, collectif, voire universel, et ne saurait se

---

<sup>95</sup> MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, p. 190.

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, p.85.

<sup>98</sup> Idem, p. 95.

détacher de l'histoire. Il doit néanmoins redéfinir ses rapports avec le langage, l'histoire et l'éthique. Ce sont dans ces trois rapports qu'il réalise l'activité transformatrice de la poésie.

L'histoire confère aux événements une dimension froide et factuelle tandis qu'il suffit de l'interprétation d'un individu-sujet pour les investir d'une valeur nouvelle. On parle alors plutôt d'« historicité » qui inscrit l'expérience du sujet dans une continuité. L'héritage du passé est réactualisé par ses multiples témoins. Cette expérimentation est produite non seulement par les événements, mais également par les lieux (un détail d'architecture, la configuration d'un paysage, dans un arbre, etc.) tels qu'ils apparaissent au témoin. L'historicité rapproche l'écrivain de la réalité-historiale et désacralise la poésie et le poète, car celui-ci doit tenir compte de sa situation d'énonciation, dans une époque et un lieu donnés. Malgré tout, l'œuvre poétique conserve son autonomie puisque le concept d'historicité suggère une activité critique de l'histoire. Par cette pratique, non seulement le poète se détache de la tentation du sacré et du désir de perfection, mais encore il participe au mouvement de la transformation de l'histoire.

Meschonnic expose le conflit entre la rime et le sens, car la manière de traiter le langage fausse toute représentation critique de la réalité. La conception traditionnelle dualiste du langage comporte ces lacunes : le signe linguistique (de Saussure) ne cerne pas l'ensemble des possibilités que suggère l'univers. La poésie dans ce système est débordée par le sens, c'est pourquoi elle appelle un autre réseau de signification. L'auteur de *Critique du rythme* propose une sémantique du continu qui repose sur le concept de *signifiance* qu'il emprunte à Benveniste et auquel il confère un sens « poétique ». Le signifiant n'est pas considéré comme le porteur matériel du sens –

comme constituant du signe –, mais plutôt comme le participe présent du verbe « signifier », ce qui met l'accent sur une dynamique « en train de se faire », d'un mouvement. Lorsque la poésie épouse cette conception du langage, elle enlève le caractère fixe et déterminé de la langue et du monde sensible. Étant donné que l'être humain et son environnement se meuvent, se déplacent et se transforment, la poésie revêt ces caractéristiques essentielles en réalisant cette transformation signifiante dans le langage. Le rythme devient alors un système global : « parce [que le rythme] est l'organisation d'un sens du sujet, qui neutralise l'opposition entre le conscient et l'inconscient dans la mesure où il neutralise le vouloir dire par la signifiante. La signifiante, non l'intention, porte le texte. »<sup>99</sup> Seulement, le sujet doit conserver une éthique et accepter une responsabilité envers le monde matériel et l'être humain qui y vit.

La mémoire de l'humanité, gardée par le poète, est sans nul doute reconstituée à partir d'une activité critique de l'histoire, exercée par celui-ci, et du témoignage. Le rôle éthique du poète se joue à travers ce dernier. Meschonnic souligne l'association entre le travail d'écriture et la responsabilité du poète : « Quand cette responsabilité et l'« opération intérieure » sont un seul et même travail, il y a de quoi répondre à la haine de la poésie. C'est une éthique de la rime. »<sup>100</sup> Le poète, considéré comme le gardien des métamorphoses, assimile de la sorte l'héritage littéraire de l'humanité dans la transformation et la critique de l'histoire, et en entretient ainsi la mémoire. Le témoignage ne se rapporte pas seulement au compte rendu d'événements factuels et historiques, mais surtout à une exigence de vérité. C'est à partir de cette nécessité que le

<sup>99</sup> MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, p. 93.

<sup>100</sup> MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, p. 198.

poète assume sa responsabilité : une éthique de la poésie ne peut être pensée qu'en rapport avec la vérité et la justesse du dire poétique.

La notion du rythme de Meschonnic nous invite à rassembler les poètes qui se sont inspirés de Reverdy, car ils appartiennent à cet ensemble d'écrivains qui ont réinvesti la relation de leur poésie avec la réalité sensible. Leur rapport à cette dernière n'a toutefois pas la même valeur pour chacun d'entre eux. Saint-Denys Garneau et Reverdy, quant à eux, réalisent une activité critique du texte et de l'histoire des lieux (*rythme-histoire*) lorsqu'ils peignent un paysage dans le poème. Car la page-tableau est envisagée comme un lieu à saisir ou à habiter par un sujet dépersonnalisé (*rythme-sujet*). Investis d'une exigence de justesse et de vérité (*rythme-éthique*), les poètes québécois et français transforment le langage et confèrent au vers une rythmique dansante, qui épouse le souffle régulier d'une langue dépouillée et quotidienne. Ils ont éprouvé en somme une passion similaire pour la poésie et la peinture et se sont mis en scène dans les lieux du paysage où l'objet de leur écriture s'est transformé. Les traces qui y sont inscrites traduisent le passage du temps, d'un temps présent sans cesse réinvesti et réactualisé par le passé, le rappel du couchant. Garneau et Reverdy y cherchent la présence lumineuse de la divinité, nourriture de leur écriture.

## Bibliographie

### A. CORPUS PRIMAIRE

- GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Lettres à ses amis*, Montréal, Ed. HMH, 1970.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Œuvres*. (textes établis par Jacques Brault et Benoît Lacroix), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Regards et jeux dans l'espace*. Montréal, Éd. Fides, coll. « BQ », 1993.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Journal*. Montréal, Éd. Fides, coll. « BQ », 1996.
- REVERDY, Pierre, *Gant de crin*. Paris, Ed. Flammarion, 1968 [1926].
- REVERDY, Pierre, « La balle au bond » et « Source du vent » dans *Main d'œuvre 1913-1949*. Paris, Ed. Gallimard, 1949.
- REVERDY, Pierre, *Plupart du temps 1915-1922*. Paris, Ed. Gallimard, 1945.

### B. ŒUVRES CRITIQUES

#### 1. Concernant directement le corpus :

##### a) sur Saint-Denys Garneau :

- AUDET, Noël, « Saint-Denys Garneau ou le procès métonymique » dans *Voix et Images*, 1976, vol. 1, p. 432-441.
- BELLEFEUILLE, Normand de, « « Saules » de Saint-Denys Garneau : une esquisse? » dans *Voix et Images du Pays*, vol. 7, 1973, p. 137-150.
- BÉRUBÉ, Renald, « Sur deux poèmes de Saint-Denys Garneau » dans *Voix et Images du Pays*, vol. 6, 1973, p. 91-102.
- BLAIS, Jacques, « Le jeu des variantes » dans *Études françaises. Relire Saint-Denys Garneau*, vol. 20, no.3, hiver 1984-1985, p. 29-50.
- , *Saint-Denys Garneau*. Montréal, Fides, 1971.
- , *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*. Sherbrooke, Ed. Cosmos, 1973.
- , « Te voilà diptyque. Lecture de deux poèmes de Saint-Denys Garneau (« Saules » et « Pins à contre-jour ») » dans *Voix et Images*, no. 58, automne 1994, p. 62-72.
- BOURNEUF, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1969.



- BOUYGUES, Claude, « Lecture du jeu ou illustration de la modernité » dans *Présences Francophones*. 1974, no. 9, p. 65-71
- BRAULT, Jacques, « L'écrivain d'après ses manuscrits » dans *Maintenant*, no. 5, mai 62, p. 191.
- CHAMBERLAND, Paul, « Un lecteur au regard oblique » dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*. Montréal, Fides-CÉTUQ, 1995, p. 99-113.
- « Relire Saint-Denys Garneau » dans *Études Françaises*, vol. 20, no. 3, Québec, hiver 1984-1985.
- FISSET, Jean, « La Question de l'énonciation en poésie : Saint-Denys Garneau » dans *Voix et Images*, 1977, vol. 2, p. 375-389.
- GALLANT, Melvin, « Saint-Denys Garneau et l'éblouissement de la nuit » dans *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*. Neuchâtel, Braconnière, 1978, p. 203-215.
- HAECK, Philippe, « L'apprentissage de Saint-Denys Garneau » dans *Voix et Images*, Automne 1987, no. 13, p. 115-122.
- HÉBERT, François, « Paysage sans cadre » dans *Liberté*, vol.38, no. 223, Montréal, 1996, p. 81-90.
- , *Regards et jeux dans l'espace / Hector de Saint-Denys Garneau, texte conforme à l'édition originale de 1937 ; textes explicatifs et appareil pédagogique établis par François Hébert*. Québec, CEC, 1996.
- HUOT, Gisèle, « À propos du Saint-Denys-Garneau d'Eva Kushner » dans *Culture*, 1968, vol. 29, p. 133-141.
- KUSHNER, Eva, *Saint-Denys Garneau*. Paris, Seghers, 1967.
- LEMAIRE, Michel, « Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau » dans *Voix et Images*, no. 58, automne 1994, p.73-84.
- MAJOR, Jean-Louis, « Saint-Denys Garneau et la poésie » dans *Études françaises*, 1972, vol. 8, p. 176-194.
- MAJOR, Jean-Louis, « Saint-Denys Garneau ou la réécriture de soi » dans *Voix et Images*, no. 58, automne 1994, p. 12-25.
- MELANCON, Benoît (éd. et introd.), POPOVIC, Pierre (éd. et introd.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*. Québec, Fides, 1995.
- MELANÇON, Robert, « Lire, cette pratique ... Lecture de « Un bon coup de guillotine » de Saint-Denys Garneau » dans *Voix et Images*, vol. XXIV, no 2 (71), hiver 1999, p. 289-300.
- MONTBERTRAND, Gérard, « Expansions et réductions dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau », dans *The French Review*, 1998, vol. 71, no. 6, p. 1018-1035.
- NEVEU, Pierre, « La prose du poème », dans *Études françaises. Relire Saint-Denys Garneau*, vol. 20, no 3, hiver 1984-1985, p. 15-27.

OORE, Irène, « L'itinéraire créateur » dans *Canadian Literature*, automne-hiver, 1989, no. 122-123, p. 125-140.

OUELLET, Pierre, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau » dans *Voix et Images*, no. 58, automne 1994, p. 12-25.

SOMJE, Dujka, « Lorsque le verbe se fait musique : Saint-Denys Garneau » dans *Études littéraires*. 1982, vol. 15, no. 1, p. 69-95.

b) sur Reverdy :

BACHAT, Charles, « La maçonnerie des mots : métamorphoses du texte reverdyen » dans *Lire Reverdy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 27-40.

BÉHAR, Henri, « Valeurs lumineuses » dans *Europe*. No 777-778, vol. 72, janv.-fév. 1994, p. 73-86.

BOCHOLIER, Gérard, « Une musique d'ombre » dans *Europe*. No 777-778, vol. 72, janv.-fév. 1994, p.28-34.

BRINDEAU, Serge, « Présentation typographique et présence métaphysique » dans *Le centenaire de Pierre Reverdy*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 159-167.

BRIOLET, Daniel, « L'espace de l'autre dans l'écriture poétique » dans *Le centenaire de Pierre Reverdy*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 113-120.

CAWS, Mary Ann, *La Main de Pierre Reverdy*. Genève, Droz, 1979.

-----, « Pierre Reverdy : lecture spéculative du cadrage » dans *Sud, Colloque 1981*, 1981, p. 344-363.

-----, « Reverdy, toujours « dehors » », dans *Europe*. No 777-778, vol. 72, janv.-fév. 1994, p. 105-107.

CHRISTIN, Anne-Marie, « De la peinture à la poésie » dans *Europe*. No 777-778, vol. 72, janv.-fév. 1994, p. 67-72.

COLLOT, Michel, *Horizon de Reverdy*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1981.

-----, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy » dans *Littérature*, Storrs, no 46, mai 1982, p. 41-58.

-----, « Le lyrisme de la réalité » dans *Europe*. No 777-778, vol. 72, janv.-fév. 1994, p. 35-42.

COSSON, Yves, « Expérience spirituelle, expérience poétique » dans *Le Centenaire de Pierre Reverdy*. Angers, Les Presses de l'Université d'Angers, 1990, 353-363.

- FORMENTELLI, Éliane, « De la traversée du miroir à la main traversière : Pierre Reverdy et la peinture » dans *Sud, Colloque 1981*, 1981, p. 364-389.
- FOUCART, Claude, « Le mouvement de l'image ou l'histoire de la ligne » dans *Le centenaire de Pierre Reverdy*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 93-101.
- GARNIER, Pierre, « La poésie de Reverdy un juste équilibre de la force et de la forme » dans *Le centenaire de Pierre Reverdy*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 479-485.
- GARROS, François, « Le chant et le fragment » dans *Le centenaire de Pierre Reverdy*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 465-474.
- GAUCHERON, Jacques, « Le face-à-face avec le vide » dans *Europe*. No 777-778, vol. 72, janv.-fév. 1994, p. 10-19.
- HERZFELD, Claude, « Arachnée et l'étoile filante » dans *Le Centenaire de Pierre Reverdy*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 77-89.
- HUBERT, Étienne-Alain, « Pierre Reverdy et la « poésie plastique » de son temps », dans *Europe*, juin-juillet 1982, p. 109-117.
- JACCOTTET, Philippe, « Pierre Reverdy. « Une claire goutte de temps » » dans *L'entretien des muses*. Paris, Ed. Gallimard, 1968, p. 55-64.
- LECLERC, Yvan, *Lire Reverdy*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- LECLERC, Yvan, CESBRON, Georges, *Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960) / actes du colloque d'Angers, Sablé-sur-Sarthe, Solesmes du 14 au 16 septembre ; textes réunis par Yvan Leclerc et Georges Cesbron*. Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990.
- LEROY, Claude, « Le cubisme pris à la lettre » dans *Europe*, juin-juillet 1982, p. 3-5.
- LOUBEYRE, Mireille, « La poésie comme acte d'amour » dans *Europe*. No 777-778, vol. 72, janv.-fév. 1994, p. 3-6.
- LOUBEYRE, Mireille, « Une poésie du rythme intérieur » dans *Europe*. No 777-778, vol. 72, janv.-fév. 1994, p. 58-66.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Pierre Reverdy, poète cubiste ? » dans *La Quinzaine littéraire*, no. 542, Paris, novembre 1989, p. 13,14.
- MEITINGER, Serge, « Du monotone : essai sur le rythme de Reverdy » dans *Le Centenaire de Pierre Reverdy*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 151-158.
- Mercur de France*, no. 344, Paris, 1962.
- MICHEL, Jacqueline, « Écriture et sensation du divin » dans *Le Centenaire de Pierre Reverdy*. Angers, Les Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 343-352.

- MILHAU, Denis, « Lecture du cubisme par deux poètes Apollinaire et Reverdy » dans *Europe*, juin-juillet 1982, p. 44-50.
- PIERROT, Jean, « La paroi et l'abîme. Remarques sur l'espace reverdyen » dans *Lire Reverdy*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p.9-26.
- , « Le mot « ombre » dans la poésie de Reverdy » dans *Le centenaire de Pierre Reverdy*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 35-47.
- PRUDI, Colette, « L'aile et le mur » dans *Le Centenaire de Pierre Reverdy*. Angers, Les Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 65-75.
- REVERDY, Pierre, *Nord-Sud, Self defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris, Ed. Flammarion, 1975.
- REVERDY, Pierre, *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923-1960)*. Paris, Ed. Flammarion, 1973.

## 2. Théorie générale et méthodologie :

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris, Quadrige/PUF, 1981.
- BERGEZ, Daniel, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- CONTAT, Michel, FERRER, Daniel, *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris, Éditions CNRS, 1998.
- DEBRAY GENETTE, Raymonde et NEEFS, Jacques, dir., *Genesis. Manuscrits, recherche, invention. Enjeux critiques*. Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- , *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, texte, auteur, critique. (Acte du Colloque franco-soviétique. Paris, Inalco, 8-9 octobre 1987)*. Tusson, Éd. Du Lérot, 1988.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme » dans *Poétique*. No. 27, 1976, p. 257-281.
- LAMONTAGNE, André, « Introduction », « Théories de l'intertextualité » dans *Les mots des autres*. Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992.
- MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, t. I, *Vers et figures*, (1982) 1987; t. II, *De la strophe à la construction du poème*, 1988.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*. Paris, Verdier, 1982.

-----, *La rime et la vie*. Paris, Verdier, 1990.

RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*. Paris, Flammarion, 2002.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*. Paris, Éditions du Seuil, 1964.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*. Paris, Éditions du Seuil, 1979.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*. Paris, Éditions du Seuil, 1979.

## Table des matières

<u>Introduction</u> .....	1
<u>Le Journal et Le Gant de Crin : des écrits réflexifs et artistiques.</u> .....	12
<u>Rapprochements ponctuels : quelques poèmes de Garneau et de Reverdy</u> .....	24
<u>Les procédés stylistiques et la rythmique dansante des vers</u> .....	38
<u>Plastique</u> .....	61
<u>Conclusion</u> .....	87
<u>Bibliographie</u> .....	96

