

2m11.3348.7

Université de Montréal

***Harmonie et déséquilibres :
vers une esthétique de Saint-Denys Garneau***

Département d'études françaises
Faculté des arts et sciences

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

Avril 2005

© Catherine Desgagnés, 2005



PQ

35

U54

2006

v. 005

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
*Harmonie et déséquilibres : vers une esthétique de Saint-Denys Garneau***

**Présenté par
Catherine Desgagnés**

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**François Hébert
Président-rapporteur**

**Robert Melançon
Directeur de recherche**

**Pierre Nepveu
Membre du jury**

Mémoire accepté le

10/01/06

RÉSUMÉ

En étudiant les oeuvres tant écrites que peintes de Saint-Denys Garneau, il est possible de retrouver une constante esthétique de l'ordre de l'hésitation et du déséquilibre articulée autour de deux pôles, le sensualisme et le spiritualisme. Métaphorisée par la figure du bond, cette constante sera examinée à la fois dans ses valeurs changeantes et dans ses implications.

Cette étude examine tout d'abord sommairement les conditions de production et de réflexion de Garneau. Puis, seront esquissées les principales articulations esthétiques ainsi que leurs incidence sur les *topoi* de prédilection de Garneau et sur l'autoprojection en tant que poète et peintre. Enfin sera montrée la délicate position du sujet au milieu de toutes ces articulations et déséquilibres.

MOTS-CLÉ

Saint-Denys Garneau, peinture, poésie, déséquilibre, spiritualisme, sensualisme, esthétique.

ABSTRACT

By studying works of Saint-Denys Garneau, be it written or painted,, it is possible to find an aesthetic constant about the hesitation and the articulated imbalance around two poles, sensualism and spiritualism. Metaphorised by the figure of the jump, this constant will be examined at the same time in its changing values and its implications.

This study first of all summarily examines the production and reflection conditions of Garneau. Then, will be outlined the principals aesthetics articulations like their incidence on the predilection *topoï* of Garneau and on the autoprojection as a poet and a painter. Finally will be shown the delicate position of the subject in the middle of all these articulations and imbalances.

KEY WORDS

Saint-Denys Garneau, painting, poems, spiritualism, esthetic.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|------------------------------|------|
| IDENTIFICATION DU JURY | II |
| RÉSUMÉ | III |
| ABSTRACT | IV |
| TABLE DES MATIÈRES | V |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS..... | VII |
| REMERCIEMENTS | VIII |

INTRODUCTION

| | |
|---|---|
| TRAVERSÉES..... | 2 |
| VERS UNE [RE]VISION ESTHÉTIQUE..... | 2 |
| PASSERELLES ET CHEMINS DE TRAVERSE..... | 5 |

CHAPITRE I

| | |
|---|----|
| LES CONDITIONS DE PRODUCTION ESTHÉTIQUES | 7 |
| LA FORMATION | 7 |
| LE CARACTÈRE INTIME DU DESTINATAIRE ESTHÉTIQUE..... | 14 |
| LA COMMUNAUTÉ MUSICALE..... | 17 |

CHAPITRE II

| | |
|---|----|
| LE BOND : L'ÉTERNEL MOUVEMENT DE L'ENTRE-DEUX..... | 20 |
| LA RECHERCHE DE L'ART SPIRITUALISTE..... | 20 |
| L'IDÉAL ÉQUILIBRE | 25 |
| DÉSÉQUILIBRE ET PARADOXE : L'ESTHÉTIQUE DE SAINT-DENYS GARNEAU..... | 31 |
| DÉSÉQUILIBRE : BÉGAIEMENTS, MULTIPLICATIONS ET MYSTÈRE. | 35 |

CHAPITRE III

| | |
|--|----|
| QUÊTE DE SPIRITUALISME ET RACINES SENSUALISTES | 41 |
| TOUT SAISIR EN LUMIÈRE..... | 41 |
| REGARD SENSUEL ET VISION SPIRITUELLE..... | 48 |
| LE PASSAGE DU TEMPS | 57 |

CHAPITRE IV

| | |
|---|----|
| LA PRATIQUE ARTISTIQUE DU DÉSÉQUILIBRE | 60 |
| LA MUSIQUE : LIEU DE RECHERCHE ET DE BÉGAIEMENTS | 61 |
| PLUME ET PINCEAU : ÉCHANGE DES VALEURS SPIRITUALISTES | 67 |

CHAPITRE V**LE SUJET BONDISSANT.....72**

POÈTE OU PEINTRE, LA QUESTION. 73

LA DOUBLE POSTULATION ET LE DÉDOUBLEMENT78

CONCLUSION**L'AUTRE ICARE 82****ANNEXE 1 85****ANNEXE 2 86****ANNEXE 387****ANNEXE 4..... 89****BIBLIOGRAPHIE 90**

CORPUS PRIMAIRE 90

CORPUS SECONDAIRE SUR SAINT-DENYS GARNEAU 90

CORPUS SECONDAIRE GÉNÉRAL.....93

LISTE DES ABRÉVIATIONS

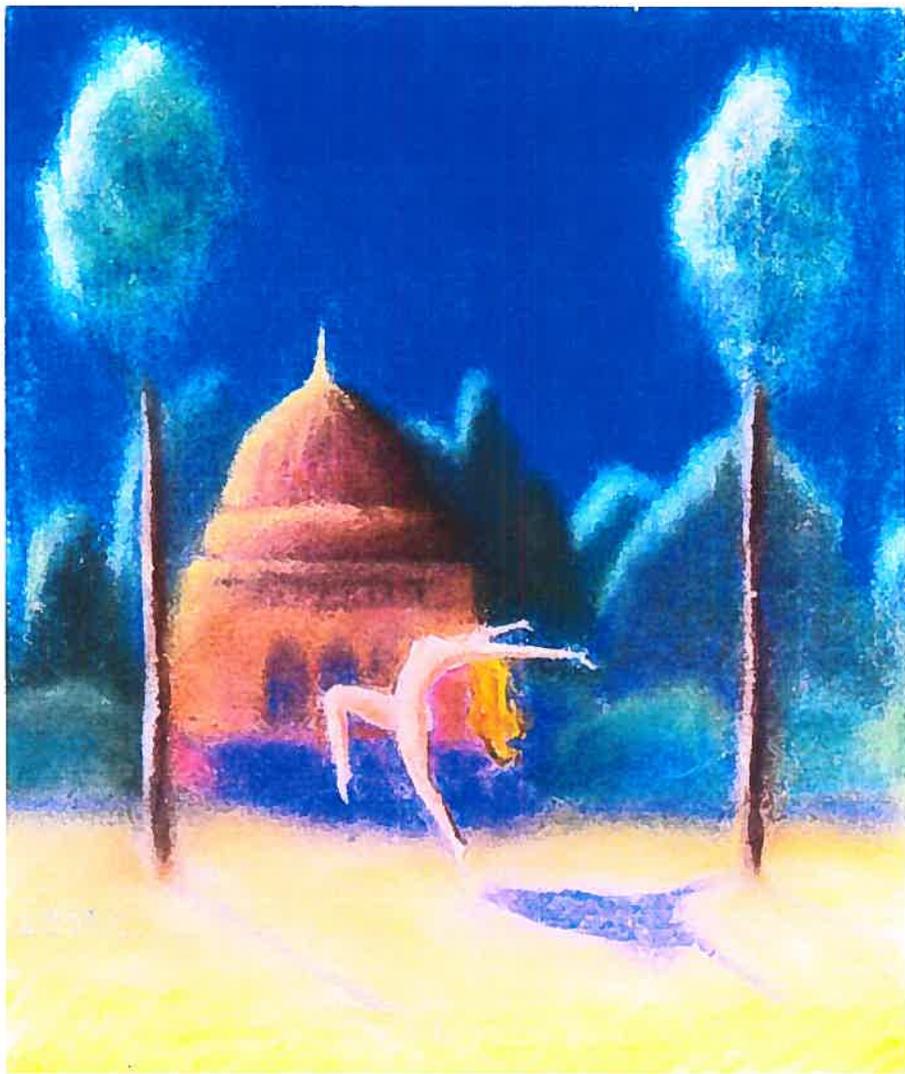
- Critiques d'art* BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.
- Écrits sur l'art* BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*, Paris : Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1999.
- Fusées* BAUDELAIRE, Charles. *Fusées; Mon cœur mis à nu; La Belgique déshabillée*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- Lettres* GARNEAU, Saint-Denys. *Lettres à ses amis* (texte établi et présenté par ELIE, Robert, HURTUBISE, Claude et LE MOYNE, Jean) Montréal : Éditions HMH, coll. « Constantes », 1967. 489 pages.
- Œuvres* GARNEAU, Saint-Denys. *Œuvres* (texte établi, annoté et présenté par BRAULT, Jacques et LACROIX, Benoît) Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1971. 1286 pages.
- Œuvres en prose* GARNEAU, Saint-Denys. *Œuvres en prose* (édition critique établie par HUOT, Giselle) Montréal : Éditions Fides, 1995. 1042 pages.
- Poésies complètes* GARNEAU, Saint-Denys. *Poésies complètes*, Montréal : Éditions Fides, 1949. 226 pages.

REMERCIEMENTS

Toute ma reconnaissance à ceux qui ont compris que le temps peut parfois servir à la pensée et qui m'ont supporté avec patience jusqu'à la fin de cet exercice maïeutique, et tout spécialement mon directeur, Robert Melançon, ainsi que Yanick, Max et Charlie.

*Une esthétique est l'ensemble des principes
conscients ou non, systématisés ou non,
sur quoi s'appuie une sélection artistique.*

Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, p. 430



GARNEAU, [*Baigneuse*]

INTRODUCTION

TRAVERSÉES

Vers une [re]vision esthétique

Si c'est par sa poésie que Saint-Denys Garneau a trouvé sa place – pour certains, et trouvera pour d'autres¹ – dans les classiques de la littérature québécoise, il ne faut pas négliger d'autres aspects tout à fait intéressants de sa production artistique, en particulier sa peinture et sa critique d'art. Considérant ces aspects, il apparaît donc possible que ce qu'on pourrait décrire comme la *poétique* de Garneau soit en fait quelque chose de beaucoup plus proche de l'*esthétique*. En effet, les réflexions de Garneau sur le Beau en art et dans la nature ont ceci de particulier qu'elles dépassent la littérature et le médium scriptural pour déborder sur la peinture, la musique et parfois même l'architecture, traversant ainsi les arts et les médias. Cette traversée se fait sans heurts, puisqu'elle s'articule autour de mêmes sources et de mêmes prémisses. Or, s'il paraît approprié de désigner ces réflexions générales sur le Beau par le terme *esthétique*, il faut bien prendre garde d'en préciser le sens. En effet, l'esthétique ayant été l'objet de nombreux et éminents théoriciens, Aristote, Kant Hegel et Schopenhauer en tête, pour ne nommer que ceux-là, son poids culturel et intellectuel est fort lourd. Toutefois, l'approche de Saint-Denys Garneau est à l'opposé de celles, méthodiques, de ces penseurs, puisque, plutôt empirique, voire visuelle, elle échappe aux durcissements théoriques et aux définitions limitatives. De sorte

¹ Voir MELANÇON, Robert. *Qu'est-ce qu'un classique ?* Texte de la conférence prononcée le 6 mai 2004, Montréal : Éditions Fides et Presses de l'Université de Montréal, 2004.

que plutôt que de rechercher l'objectivité des critères de sélection de la Beauté, Garneau en fixe la polysémie par la constatation de leur subjectivité – *consciente ou non, systématisée ou non* – subjectivité dont la citation en exergue témoigne d'un flou exemplaire. Ne rejetant rien *a priori*, son concept esthétique s'applique d'abord aux œuvres d'art, mais également et spontanément à certains paysages et états de la nature, allant ainsi dans une certaine mesure à rebours de plusieurs penseurs de l'art. Aussi n'y a-t-il pas plus d'objet défini que d'objectivité doctrinaire dans le concept d'esthétique tel qu'entendu par Garneau. Par ailleurs, il ne se servira que très peu du terme proprement dit, et encore moins après 1937². Par conséquent, le concept d'esthétique désignera plutôt les processus de *saisissement* – en quelque sorte initiatiques – et de *reconnaissance* de la beauté, saisissement qui devra être entendu autant dans le sens intellectuel de compréhension que dans celui, irrationnel, de surprise et de découverte. En ce sens, l'esthétique serait pour Garneau beaucoup plus une manière de *[perce]voir* qu'un système de rationalisation du Beau.

Le double aspect affectif et conceptuel de cette définition fait écho à la multiplicité des schèmes de perception de la beauté chez Garneau, multiplicité orchestrée autour de la dualité art sensualiste et art spiritualiste. Si ce dualisme paraît de prime abord bien proche des conceptions aristotéliennes du plaisir devant l'art³, il se situe davantage dans la veine de la double postulation baudelairienne. En outre, rien n'étant vraiment figé

² Ainsi, mentionnons principalement sinon exhaustivement les textes *Esthétique périmée* (*Œuvres en prose*, p. 915 [1934]) dont l'épithète est peu flatteuse, *Surréalisme – Art – Esthétique* [1936] et une note au *Journal* de novembre 1938 (*Œuvres en prose*, p. 648).

³ Voir CHALUMEAU, Jean-Luc. *Les théories de l'art : philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*. Paris : Vuibert, 1994. p. 23

dans les réflexions de Garneau, les écrits se nuancent l'un l'autre et la réflexion évolue constamment. L'imaginaire du poète offre un symbole prodigieusement bien adapté à une telle esthétique du flou et de la multiplication dans la métaphore du bond. En effet, celle-ci a ceci de particulier de pouvoir associer, ainsi qu'ils le sont dans la conscience garnélienne, sensualisme et spiritualisme dans tous leurs décalages et leurs vacillements.

Aussi cette étude s'attachera-t-elle à montrer dans la nuance l'émergence et l'étendue de cette imbrication, ainsi que ses conséquences esthétiques. Aussi commence-t-elle par l'examen sommaire des conditions de production et de réflexions de Garneau, tant sur les plans de la peinture et de la littérature que de la musique, dans la mesure où, hormis leur intérêt factuel, ceux-ci font déjà signe, on dirait aussi bien symptômes, de l'esthétique qui sera mise à jour ultérieurement. Par la suite, il sera discuté de ses principales articulations esthétiques, en l'occurrence la dualité entre spiritualisme et sensualisme, l'équilibre et l'hésitation, et de leur liaison métaphorique, le bond. En outre, tant les *topoi* de prédilection de Garneau que l'autoprojection de sa pratique poétique et artistique seront examinés à la lumière de celles-ci. Enfin, nous examinerons la position délicate du sujet au milieu de ces multiples articulations et sa métaphorisation dans la figure d'Icare.

Passerelles et chemins de traverse

Cette étude est en fait le résultat d'une invitation de Robert Melançon : « Toute lecture comporte une part d'imprévisibilité⁴ », affirmait-il dans la conférence *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?*, nous exhortant ainsi à l'ouverture et à la disponibilité. Aussi les pages qui suivent sont-elles le résultat d'une rencontre inespérée avec certains chemins de traverse au fil d'une fréquentation assidue de Saint-Denys Garneau.

Ces *chemins de traverse* méritent bien leur appellation, d'abord et avant tout parce qu'ils traversent l'œuvre dans ce qu'elle comporte d'hétérogène : lettres, essais, poésies, *Journal*, et jusqu'aux tableaux, sans nécessairement en respecter la hiérarchie tacite établie par le canon; ensuite, parce qu'ils entrecourent, divisent et parfois décalent certains postulats imposés par l'appareil critique à l'œuvre de Garneau. Enfin, parce que ces sentiers ne se veulent pas autre chose qu'une promenade dans un sous-bois fertile (au sens métaphorique, bien entendu) : souvent les traces se contredisent, se détournent, se nuancent, se perdent presque pour éviter de heurter une mousse, de casser une branche fragile, un vers qui retrouse.

Respectant les hésitations, les contradictions, les ruptures de Saint-Denys Garneau, cette étude met en quelque sorte en lumière ce qu'il peut y avoir d'organique dans l'œuvre.

Rendre ainsi compte d'une hésitation peut paraître hasardeux. Or, il nous faut souligner la lumière de deux repères fort précieux qui ont éclairé notre cheminement, en l'occurrence les travaux de Michel Biron et ceux de

⁴ MELANÇON, Robert. *Qu'est-ce qu'un classique ?*. p. 22

Madeline Blanche Ellis. C'est en effet la liminarité exposée par Biron qui nous a conduit vers l'hésitation et le déséquilibre, d'où il n'y avait qu'un pas vers le bond.

C'est en cours de travail que nous est apparue la convergences de nos réflexions avec celles d'Ellis, dont il nous faut souligner la valeur en particulier parce qu'elles ont été conduites à un moment où on ne disposait pas d'éditions complètes et encore moins fiables des œuvres de Garneau, antérieurement à l'ébauche même d'une tradition critique.

Ces deux critiques, orientant eux-mêmes leurs travaux sur une disponibilité au texte, auront été des ancrages à notre réflexion.

CHAPITRE I

LES CONDITIONS DE PRODUCTION ESTHÉTIQUES

La formation

La formation de Saint-Denys Garneau a ceci de particulier qu'elle est mixte, en partie traditionnelle, en partie autodidacte. Cet autodidactisme artistique, philosophique et littéraire, constitue pour une bonne partie le fondement esthétique de Garneau et est remarquable en ceci qu'il peut être qualifié de *communautaire*. D'abord à cause de moyens employés : discussions, partage et mise en commun ; ensuite parce que la pratique est répandue auprès des amis qui fonderont *La Relève*, noyau d'un groupe auquel différents membres viendront se greffer pour un temps plus ou moins long¹ ; enfin parce qu'il s'apparente à l'identité du destinataire des travaux artistiques de Garneau. De sorte que cet autodidactisme constitue le fondement de la recherche de savoirs par Garneau.

Le degré de marginalisation de la culture de Garneau par rapport aux normes institutionnelles demeure toutefois relatif puisque Garneau étudiera chez les jésuites, bien que de manière entrecoupée par des périodes de maladie, et sans terminer son cours classique. Or, cela se traduira chez lui par un véritable sentiment d'infériorité culturelle, explicable notamment par les différences de scolarisation existant entre les membres de *La Relève* ;

¹ Pensons par exemple à Louis Muhlstock, qui décrit ces rencontres dans HUOT, Giselle et LACROIX, Benoît. *Mémorial : inédits de De Saint-Denys Garneau, de parents et d'amis*. Saint-Hippolyte, Québec : Éditions du Noroît, 1996, pp. 80-81. Si le peintre précise qu'il « n'était pas en mesure de participer aux échanges portant, par exemple, sur la littérature, la philosophie ou la religion », on devine que la situation était différente lorsqu'il était question d'art ou de musique.

Saint-Denys Garneau et Jean Le Moyne n'ayant pas achevé leurs études, François Rinfret possède alors à leurs yeux une culture énorme². Malgré cette disparité, le groupe s'organise autour d'une même visée : l'acquisition de nouvelles connaissances et le partage de celles-ci à l'extérieur de l'institution. Néanmoins, la distance que prendront les membres de *La Relève* avec la tradition scolaire demeure modeste. En fait, il n'existe pas à *La Relève* de réelle volonté de distanciation des idéaux catholico-humanistes et leur adhésion au néo-thomisme de Maritain³ ne fait aucun doute. En ce sens, si l'entreprise demeure originale dans ce qu'elle a de communautaire, elle n'est pas sans rappeler la collégialité scolaire. Ce réseau d'études multivoque⁴ fut néanmoins déterminant à la fois pour Garneau et pour la conservation de son œuvre.

En tant que peintre, Garneau a occupé une position extérieure au champ de production artistique de l'époque, et sans doute cette communauté de transmission en est-elle partiellement la cause. Trouvant des interlocuteurs ailleurs que dans les ateliers, Garneau déçoit sans doute certains historiens qui auraient aimé l'y voir fréquenter l'avant-garde. Les

² BIRON, Michel. *Les fissures du poème*, communication présentée au colloque « Saint-Denys Garneau et La Relève » (12 novembre 1993) dont les actes ont été publiés sous la direction de MELANÇON, Benoit et POPOVIC, Pierre, Montréal : Fides; Montréal : CÉTUQ, 1995 (pp. 14-15).

³ Aussi Élisabeth Nardout-Lafarge constate-t-elle que les lectures de Garneau s'inscrivent généralement dans le « terrain balisé de l'histoire littéraire scolaire ». NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. *La France et eux : Berthelot Brunet et les textes français*, communication présentée au colloque « Saint-Denys Garneau et La Relève » (12 novembre 1993) (actes p. 49).

⁴ Ainsi, le partage des savoirs peut prendre plusieurs formes : discussions ludiques, organisées ou par correspondance, échanges et acquisitions de livres, conférences, abonnement à certaines revues, publication des recherches de chacun, d'abord dans *La Revue scientifique et artistique*, puis dans *La Relève*.

traces qui demeurent font néanmoins état d'une certaine amitié et de quelques espaces d'échange.

La toute première formation picturale de Garneau sera très traditionnelle. Très jeune (de 1924 à 1927), il fréquentera les cours du soir de l'École des Beaux-Arts de Montréal (ÉBAM), nouvellement fondée. À la même époque, Jean-Paul Lemieux, Paul-Émile Borduas, Jean Palardy et Marjorie (Jori) Smith y suivront des cours durant le jour⁵. Selon Marie Carani, l'École des Beaux-Arts de Montréal fait à cette époque la promotion « d'un enracinement national dans la tradition pittoresque et régionaliste. Cette tradition est vue comme le seul devenir de l'art canadien par suite de sa rupture avec les *tentacules de l'art moderne*⁶ ». Le traditionalisme et la fermeture d'esprit de l'École des Beaux-Arts de Montréal, dénoncés notamment par Jean-Paul Lemieux et Paul-Émile Borduas⁷, s'éloignent considérablement des convictions pédagogiques de Saint-Denys Garneau :

*Familiariser le jeune avec des formes parfaites qu'il ne comprend pas au lieu de formes vivantes qu'il sentirait mieux, et qui lui permettraient de regarder avec ses propres yeux, cela paraît manquer de logique. [...] Ne pas initier les jeunes à la couleur, qui est bien ce qui les frappe davantage, et non pas la ligne, qui est une abstraction. [...] L'éducateur doit être [...] surtout un éveilléur de vérité. [...] Les éducateurs devraient prendre les devants sur cette route du renouveau ; sans quoi ils seront bientôt forcés de suivre ou de disparaître.*⁸

⁵ Giselle Huot nomme aussi René Chicoine, Fleurimond Constantineau, Sylvia Daoust, Madeleine Desrosiers, Léopold Dufresne, Émile Gauthier, Jean-Marie Gauvreau, Clarice Holland, Miriam Holland, Francisco (Franck) Iacurto, Paul Leroux et Belle Richstone (HUOT, Giselle. *Mens, revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, volume IV, numéro 2, printemps 2004, pp. 216-217).

⁶ CARANI, Marie. *Jean-Paul Lemieux*, Québec : Publications du Québec [Musée du Québec], 1992. pp. 50-51 – l'auteur souligne.

⁷ HUOT, Giselle. *Mens, revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, p. 217

⁸ *Œuvres en prose*, pp. 375-376 – nous soulignons.

L'amitié qu'entretiendra Garneau avec certains autres peintres, notamment Louis Muhlstock, Jean Palardy et Jori Smith, lui permettra de dépasser la formation reçue à l'ÉBAM. En outre, Garneau paraît s'être rendu ponctuellement à l'atelier du peintre et critique John Lyman en 1937.

En juin 1932, Garneau rencontre les Palardy à l'occasion de ce qui est, selon Giselle Huot, « un atelier de peinture dans les Laurentides »⁹. Il les retrouvera en août 1933, un peu par hasard, semble-t-il, dans le comté de Charlevoix. Plusieurs critiques de Garneau confirment sa sympathie pour le travail pictural de Jori Smith.

Les travaux de Louis Muhlstock auront également la faveur de Garneau, qui côtoiera le peintre aussi souvent que possible, partageant notamment avec lui un goût pour la musique. Toutefois, leur relation artistique demeure nébuleuse. Si, pour le bénéfice du *Mémorial...* de Giselle Huot et Benoît Lacroix, Muhlstock commente la peinture de Garneau en des termes généreux, France Gascon soutient qu'il ne l'aurait vue qu'en 1993¹⁰. De toute évidence, Muhlstock ne fut pas informé sur-le-champ de l'activité picturale de Garneau. Toutefois, compte tenu du caractère expansif dont ce dernier fait preuve dans sa correspondance et des réflexions, techniques et réalisations picturales dont il entretient minutieusement ses correspondants, et ce particulièrement entre 1935 et 1937, il semble fort probable que Muhlstock ait pris connaissance sinon de certains tableaux, du moins de son activité artistique. Ainsi, sur la base d'une lettre inédite envoyée à Gertrude Hodge par Garneau, Giselle Huot situe cet événement à l'été 1936, près d'un

⁹ HUOT, Giselle. *Mens, revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, p. 227

¹⁰ HUOT, Giselle et LACROIX, Benoît. *Mémorial : inédits de De Saint-Denys Garneau, de parents et d'amis*. p. 81. GASCON, France, *L'univers de Saint-Denys Garneau : le peintre et le critique*, Montréal : Éditions Boréal et Joliette : Musée d'art de Joliette, 2001. p. 17

an après la rencontre des deux hommes¹¹. Muhlstock aurait par ailleurs été encourageant : « Il a trouvé cela intéressant, surtout du point de vue de la couleur. Cela m'encourage, et je continue à travailler de pied ferme. » Bien que ces commentaires sympathiques eussent pu être exagérés par la bonhomie et la générosité que reconnaissent à Muhlstock ceux qui l'ont connu, leur effet sur Garneau a fort probablement été stimulant.

Certains affirment que Garneau aurait côtoyé d'autres grands noms de l'histoire de l'art québécois. Adoptant la thèse d'une amitié entre Jean-Paul Lemieux et Garneau, qui se seraient connus à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Marie Carani prétend qu'ils auraient tous deux, ainsi que Borduas, fréquenté l'atelier d'Holgate, où se tenaient « des séances de pose pour ceux qui [voulaient] s'exercer à l'art du nu¹² ». Si Giselle Huot adhère également à cette thèse en citant succinctement l'article de Edward P. Lawson « Jean-Paul Lemieux raconte sa jeunesse » paru dans *La Presse* du 15 septembre 1967 ; elle avance en outre que les deux hommes auraient pu se rencontrer au collège de Loyola. L'article de Lawson est important dans la mesure où il est le seul témoignage direct qui soit venu à notre connaissance d'une fréquentation de Lemieux, ou même de Borduas, par Garneau puisque le catalogue *Holgate* présenté par Dennis Reid¹³, d'où sont tirées les affirmations de Marie Carani, ne mentionne malheureusement aucune de ses sources. Enfin, notons au passage le relatif silence de Garneau non seulement

¹¹ Selon le témoignage de Robert Élie paru dans HUOT, Giselle et LACROIX, Benoît. *Mémorial : inédits de De Saint-Denys Garneau, de parents et d'amis*.

¹² CARANI, Marie. *Jean-Paul Lemieux*. p. 51

¹³ REID, Dennis. *Edwin Holgate*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976. p. 13

sur la personne mais aussi sur l'oeuvre de Lemieux. En effet, seules quelques lignes, par ailleurs assez sévères, nous sont parvenues sur Lemieux :

Quant à l'Exposition du printemps, mieux vaudrait n'en point parler. [...] L'envoi de [Jean-]Paul Lemieux est un des moins réussis que j'aie vus de lui. Mauvaise composition, de grands espaces vides, sans intérêt. Non seulement la couleur n'a pas sa richesse, sa truculence ordinaire, sa chaleur ; elle est souvent plate et sale.¹⁴

Si cette critique, en soulignant le caractère inhabituel de cette « pauvreté¹⁵ », nous laisse présager une certaine familiarité de Garneau avec l'oeuvre de Lemieux, l'absence d'autres documents éventuels est curieuse et indique bien toutes les lacunes qui demeurent à la fois dans la biographie et éventuellement dans le corpus de Garneau.

Si Garneau ne s'attache que modérément à l'avant-garde de l'époque, il n'en reste pas pour autant complètement en marge : sa réflexion trouve matière dans ses lectures et ses visites d'exposition. Garneau paraît à ce chapitre insatiable, courant les expositions autant que le lui permet sa santé : « *je ne puis pas manquer de voir du Derain, du Matisse et du Picasso, parce que c'est pour moi une occasion unique et que cela m'apportera probablement beaucoup : il faut que je les connaisse.¹⁶* » Aussi est-il familier avec le procédé critique classique du catalogue, pratiqué par plusieurs dont Baudelaire, et forme critique la plus courante dans les journaux et magazines

¹⁴ Lettre à Maurice Hébert, 29 avril [1935] (*Œuvres*, p. 955). Cet extrait s'apparente fort à certaines critiques de Baudelaire dont celles-ci, tirées du Salon de 1845 : « GRANET a exposé *Un chapitre de l'ordre du Temple*. [...] BOULANGER a donné une *Sainte Famille*, détestable » etc. (*Écrits sur l'art*, pp. 70-72).

¹⁵ Il nous faut souligner que ce texte est envoyé à son cousin. Les termes employés auraient pu être forts différents dans un article destiné à la publication, par exemple.

¹⁶ *Lettres*, p. 241-242 – nous soulignons.

de l'époque¹⁷. Ainsi, les paragraphes de l'article *Peintres français à la galerie Scott* commencent généralement par le titre de l'oeuvre, suivi du nom de l'artiste qui en est l'auteur et d'un jugement rapide qui fait ensuite l'objet d'un développement :

Grosses pommes, *de Braque, est exquis*. [...]
 L'Abstraction, *de Picasso, est d'un caractère tout opposé*. [...]
 La Vie, *de Picasso encore, est d'une autre veine*. [...]¹⁸

Or, bien que Garneau ait entretenu des contacts parfois privilégiés avec le monde de l'art et l'avant-garde picturale d'alors, la communauté de *La Relève* a également contribué à l'élaboration de ses réflexions picturales et esthétiques. En effet, ce foyer d'échange et de discussions qui se perpétuera à travers la correspondance donne à Garneau des interlocuteurs de choix pour mettre à l'épreuve ses théories. Or, bien que sa formation esthétique ait eu autant d'importance que sa formation littéraire, d'aucuns ont jugé sans importance l'activité non littéraire de Saint-Denys Garneau, et particulièrement son activité picturale. Ainsi, Éloi de Grandmont l'écarte totalement alors que Giselle Huot et Benoît Lacroix se demandent si « le peintre existe sans l'écrivain ?¹⁹ » Garneau porte toutefois à la poésie, à la peinture, à la philosophie et à la critique d'art un intérêt soutenu par une profonde volonté d'étude; et si la musique relève pour Garneau d'un tout

¹⁷ Si Garneau connaît les expositions, il n'ignore pas leurs critiques. Ainsi, il partage avec Henri Girard (*La Revue Moderne*) une fraternité idéologique, il fustige Émile Venne (*La Renaissance*) (voir *Œuvres complètes* pp. 843 et 366-369).

¹⁸ *Œuvres en prose*, p. 103

¹⁹ GRANDMONT, Éloi de. Article intitulé « Saint-Denys Garneau » paru dans *Le Quartier Latin* du 5 novembre 1943; HUOT, Giselle et LACROIX, Benoît. *Mémorial : inédits de De Saint-Denys Garneau, de parents et d'amis*. pp. 7-8.

autre ordre, dans la mesure où il n'a aucune formation musicale, celle-ci se joindra aux précédentes dans ses réflexions.

Le caractère intime du destinataire esthétique

Il y aura cependant peu de témoins ou de destinataires à cette application studieuse ou à toute production esthétique de Garneau.

Le retrait de *Regards et jeux dans l'espace* des librairies où quelques exemplaires avaient été déposés peu de semaines après sa parution s'inscrit dans ce réflexe d'intimité plutôt que d'un reniement de son activité poétique. Michel Biron remarque plutôt que Garneau ne renonce alors « qu'à la dimension publique de [sa poésie], non au poème, ni même à sa circulation.²⁰ » Aussi Garneau semble-t-il réserver ses poèmes à un destinataire, forcément limité, présentant une proximité intellectuelle, d'où l'envoi qu'il en fera en 1938 à Jean Bélanger, avec qui il échange disques et considérations littéraires²¹. Ce geste est longuement commenté dans le *Journal*, où Garneau y voit une possibilité d'ouverture à autrui :

Est-ce un simple besoin de paraître, d'être quelque chose pour quelqu'un ? Je crois qu'il y a quelque chose de plus authentique là-dessous, quoique cela ne soit pas pur. Besoin de communiquer [...]. Communication d'une nature spéciale d'ailleurs. [...] Cela me permet de communiquer par des points où, tout à coup, j'ai été réel. [...] Ainsi, communiquer à distance, non pas pour ne

²⁰ BIRON, Michel. *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2000. p. 76.

²¹ *Lettres*, p.324 et 333. En fait, Jean Bélanger paraît être assez proche de Garneau à une époque où il écrit dans le *Journal* : « je l'ai senti, et sa lettre [lettre de Jean Bélanger] encore me le prouve, il m'offrirait une amitié, il me l'offre. » *Œuvres complètes*, p. 528.

*pas m'engager mais parce que ma misère, ma pauvreté, mon désert sont incommunicables.*²²

La diffusion restreinte dont bénéficient les œuvres picturales de Garneau va dans le même sens et permet à France Gascon de lui revendiquer une certaine posture d'amateur, non pas quant à sa technique, mais bien en référence à ses conditions de production. En effet, l'historienne de l'art souligne dans l'introduction au catalogue *L'univers de Saint-Denys Garneau*²³ que la majorité de ses œuvres sont doublement anonymes, n'ayant ni titre ni signature. De plus, Garneau n'exposera que trois toiles sur les soixante-treize que répertorie Hélène Dorion²⁴. Cette indifférence relative à la communication publique s'ajoute aux caractéristiques de concentration et d'intimité présentes dans l'aspect matériel des tableaux. Ainsi, outre leur format parfois très petit, imputable à un goût de la peinture sur le motif et probablement au coût des toiles, Garneau produira beaucoup de cartes de souhaits, à son usage et à celui de ses proches, qu'il enverra parfois en les désignant comme des œuvres à part entière. Située en retrait de l'institutionnalisation des arts visuels, la production de Garneau ne touche donc qu'un public restreint, mais elle en a bel et bien un. Si les tableaux seront montrés aux amis de *La Relève* et à certains proches, comme Maurice Hébert, les cartes de souhaits²⁵ bénéficient d'une plus grande diffusion, dans la mesure où non seulement sont-elles parfois envoyées à de différents

²² *Œuvres complètes*, p. 537.

²³ GASCON, France. *L'univers de Saint-Denys Garneau : le peintre et le critique*, p.18.

²⁴ DORION, Hélène. « Les métamorphoses du visible », dans *La vie des arts*, no 178, printemps 2000. pp. 42-44

²⁵ Il a été impossible de savoir si celles-ci étaient pour la plupart signées ou non. Compte tenu que Garneau ne signe que rarement ses tableaux, probablement fait-il de même avec la partie plus « mineure » de sa production que sont les cartes.

destinataires, probablement des membres de la famille ou des amis de la famille, plus ou moins distants (lorsqu'elles sont commandées par des proches, sa mère ou plus rarement ses amis), mais aussi aux correspondants de Garneau, qui substituera parfois l'envoi d'une carte (envoi pictural) à celui d'une lettre (scriptural)²⁶.

Si l'activité artistique de Garneau a un destinataire restreint à la limite de l'intime, sa critique d'art va dans le même sens, puisque son destinataire, s'il paraît d'abord inexistant puisque rarement identifié – alors que Baudelaire dédie explicitement son *Salon* de 1846 « aux bourgeois » – n'est présent qu'implicitement par les modalités génériques, qu'il s'agisse d'une lettre ou d'un article pour *La Revue scientifique et artistique* ou *La Relève* (lesquelles connaîtront par ailleurs à l'époque une diffusion fort restreinte). D'autres critiques – d'art, de lecture ou même de musique – structurées formellement comme telles, irréductibles à des réflexions ou des aphorismes personnels sur l'art, figurent dans le journal de Garneau, consacrant ainsi leur caractère hétérogène. Cette considération de soi comme un destinataire potentiel de réflexions organisées en critiques témoigne de deux attitudes extrêmement intéressantes : d'abord, de la fusion d'un certain nombre de destinataires avec soi, donc d'un destinataire profondément intime; ensuite, d'une multiplication des brouillons et des lieux d'écriture, phénomène qui sera examiné ultérieurement.

« Ce que je vous écris est presque un journal », assure-t-il dès 1930, alors qu'il met en *post-scriptum* d'une lettre de 1938 : « Garde cette lettre, s.v.p. [sic] Elle contient des choses assez justes qui veulent entrer dans mon

²⁶ Voir la correspondance de Garneau avec Françoise Charest, entre autre.

journal », ou qu'il recopie à l'intention de son correspondant de longues pages de réflexions intimes²⁷. Aussi, à l'image du journal, la correspondance de Garneau est-elle un lieu intime d'élaboration des idées. De sorte que, par sa diffusion extrêmement limitée, la critique garnélienne occupe une situation particulière dans son champ littéraire puisqu'elle s'inscrit à l'extérieur de la publicisation habituelle de la critique d'art. Cette diffusion limitée est donc symptomatique chez Garneau.

Or, ce mode très personnel – très intime – d'appréhension des arts est différent lorsqu'il est question de musique.

La communauté musicale

Qu'il nous soit donc permis de faire ici quelques observations à propos des conditions de fréquentation de la musique par Garneau. Tout d'abord, Garneau n'a jamais reçu de formation musicale proprement dite. Quelques notes disséminées dans ses écrits laissent toutefois entendre qu'il pianote parfois ou qu'il chante, sinon juste, du moins avec beaucoup de cœur²⁸. Aussi, son expérience musicale n'ayant jamais vraiment dépassé l'amateurisme, la musique bénéficie d'une position particulière dans l'articulation des savoirs et des pratiques esthétiques de Garneau : s'il s'inscrit dans la littérature et la peinture à la fois comme récepteur (lecteur ou spectateur) et émetteur (poète ou peintre), cette double pratique est

²⁷ Lettre du 20 mars 1930 à F. Charest, *Oeuvres*, p. 823; *Lettres*, pp. 341 et 368-371. Voir aussi *Œuvres complètes*, p. 739.

²⁸ Voir *Lettres* p. 133 et les descriptions des pièces jouées à Ste-Catherine, ainsi que des quelques fêtes de son adolescence.

tronquée en ce qui a trait à la musique. Ajoutée aux conditions matérielles difficiles (les disques coûtent alors très cher), qui en sont un élément très important, cette disponibilité de réception aura pour conséquence de rendre communautaire les auditions.

Tout comme la correspondance ou l'échange de livres²⁹, la musique est donc constamment le lieu d'une réactivation de la communauté – en l'occurrence, celle de *La Relève*. Lorsque les auditions n'ont pas carrément lieu en groupe, elles font appel à une communauté *spirituelle*. En effet, les lettres de Garneau envoyées lors de son exil à Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier laissent deviner des rendez-vous donnés autour d'une même émission radiophonique, au même titre que s'échangeaient suggestions et commentaires de lecture. Ainsi, ces séances d'audition à distance seront largement commentées dans la correspondance, ce qui permet de constater un certain malaise de Garneau devant le vocabulaire musical, malaise sur lequel nous reviendrons. Par ces échanges musicaux semblables aux littéraires ou aux picturaux, Garneau arrive en quelque sorte à contourner les lacunes de sa formation en se mettant à même non seulement d'essayer ses idées sur la musique, mais surtout de recevoir celles des autres pour enrichir les siennes. Aussi, bien que le destinataire des réflexions sur la musique n'ait pas pour ainsi dire changé de celui de la poésie ou de la peinture, il doit être entendu autrement, dans la mesure où il a sans doute atteint son étendue maximum possible. En effet, Garneau est à même de produire des textes ou des peintures qui sont diffusés publiquement, mais il ne maîtrise pas assez le domaine musical pour y prétendre. Voilà en fait toute la différence qui existe

²⁹ En effet, Robert Melançon a observé dans les *Lettres* que la petite société qui gravite autour de *La Relève* fait, dans une certaine mesure, « bibliothèque commune ».

entre le destinataire musical et les autres. Toutefois, Saint-Denys Garneau gardera toujours une disponibilité, une curiosité, une présence particulières afin de peut-être dépasser cet amateurisme.

CHAPITRE II

LE BOND : L'ÉTERNEL MOUVEMENT DE L'ENTRE-DEUX

La recherche de *L'Art spiritualiste*

L'analyse que fait Madeleine Blanche Ellis de l'esthétique de Garneau se base principalement sur un texte, *L'Art spiritualiste*. Celui-ci, compte-rendu d'une conférence donnée par l'architecte français Dom Bellot, est écrit pour *La Relève* en 1934. L'opinion de Garneau sur Dom Bellot est mitigée, bien qu'il lui témoigne une grande admiration ; ainsi écrit-il à Claude Hurtubise : « on peut n'être pas tout à fait de son avis, on ne peut l'ignorer.¹ » Il lit avec enthousiasme à la même époque Baudelaire et le philosophe néo-thomiste Maritain² (probablement la *Lettre à Cocteau*). Garneau est alors tout à fait disponible aux notions de spiritualisme et de sensualisme qu'étudient ces différents penseurs³. *L'Art spiritualiste*, d'après lequel Ellis juge Garneau plus spiritualiste que sensualiste, saisit l'occasion offerte par Dom Bellot et explique à sa manière les termes dualistes :

[Dom Bellot] *divise l'art en deux catégories dont chacune conditionne ses moyens d'expression, sa technique propre : l'art spiritualiste et l'art sensualiste. Chez l'un domine la pensée, chez l'autre le sentiment et l'impression. L'un se sert de la forme, qui définit l'idée et exprime le caractère éternel des êtres, et s'en sert pour une signification spirituelle. L'autre cherche l'effet de lumière, qui fait resplendir la matière et valoir un aspect particulier des choses, un moment de leur existence, au lieu de leur existence entière caractérisée en un moment; il en appelle à*

¹ *Lettres*, p. 123

² Voir *Lettres*, pp. 145, 165, 195.

³ Ces lectures rejoignent un souhait fait en janvier : « une partie de mon art sera religieux, et une partie de ma production littéraire » (*Lettres*, p. 99).

*notre être sensible. Tous deux veulent la splendeur de l'harmonie, mais un cherche celle de l'esprit à l'aide de la matière et l'autre celle de la matière à l'aide de l'esprit.*⁴

L'usage répété du chiasme permet à Garneau d'accentuer l'opposition entre les deux catégories d'art, valorisant, au détriment de l'art sensualiste, l'art spiritualiste qui « rend à la forme son rôle prépondérant, en abaissant la lumière et la couleur à leur rôle de servantes, afin que soit rétabli l'équilibre supérieur⁵ ». Garneau entendra donc diriger ses travaux artistiques vers l'art spiritualiste, de telle sorte que deux mois après la parution de son article sur Dom Bellot, il commente : « je ne puis guère rendre la couleur indépendamment de la forme. [...] Ma couleur est toujours fortement subordonnée à ma forme⁶ ». En insistant de la sorte sur la servitude de la couleur et la prépondérance de la forme, Garneau aspire à une ascèse esthétique spiritualiste contraire à sa sensibilité, qui le porte plutôt vers le sensualisme. Aussi ses préoccupations reviennent-elles fréquemment à la couleur et à la lumière alors qu'il commente son travail pictural ou des expositions. Ainsi, en marge du catalogue de l'exposition *French Paintings by the Impressionists and Modern Artists*⁷, Garneau note :

[BONNARD, *La Table garnie*] – *Une couleur de toute première qualité, un dessin sûr, plein. Des ombres et demi-ombres d'une fort belle transparence. [...]*

[DUFY, *Le Casino de Nice*] – *D'un effet bleu très amusant à voir de loin.*

⁴ *Œuvres en prose*, p. 46 – c'est Garneau qui souligne. Il est intéressant de rapprocher de cette doctrine celle de Riegl qui prétend qu'il existe deux formes artistiques du regard, soit l'optique (qui se consacre à la ligne) et l'haptique (laquelle se préoccupe de l'espace, des couleurs et des masses). Voir GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte : image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris : Éditions Méridiens, 1986. p. 17

⁵ *Œuvres en prose*, p. 47

⁶ *Lettres*, p. 139

⁷ À la galerie Scott & Sons en décembre 1934.

[MATISSE, *La Lecture*] – *Souplesse enveloppante du dessin. La couleur est un peu terne. Naïveté.*

[MODIGLIANI, *Portrait de Morgan Russell*] – *Quelque chose d'idiot, de grandement, d'amplement vide. Avec un dessin naïvement correct et un couleur sale, plate.*⁸

Bien qu'il insiste sur la couleur, Garneau n'est pas indifférent au dessin, mais les remarques sur la *naïveté* ou l'*idiotie* des tableaux font davantage penser à un commentaire impulsif de la sensualité qu'à une inscription du spiritualisme. Par ailleurs, les traces spiritualistes disparaissent presque totalement lorsque Garneau est directement en face de la nature, où couleurs et lumière activent une sorte d'inconscient sensuel :

*J'ai découvert trois mille choses à peindre, écrit-il à Robert Élie à l'été 1936. [...] La lumière était merveilleuse et les couleurs si différentes de tout ce que j'ai vu ici, et ailleurs. Il me semble que je ne fais que commencer à voir, que mes yeux naissent de plus en plus et que le monde est d'une épaisseur, d'une profondeur incommensurable, que je vais toujours de plus en plus m'y plonger.*⁹

Complètement disponible à la nature, Garneau y découvre *trois mille choses à peindre*. Le lexique employé ici fait état d'une renaissance par les couleurs et la lumière du paysage, de l'exploration d'un monde dont les profondeurs font les délices du spectateur. Si cette évocation n'est pas tout à fait érotique, elle est sans contredit sensuelle. Il arrive même que le spectacle soit reconnu sensualiste par Garneau lui-même : « Je vois par la fenêtre, à gauche, un paysage que j'aime beaucoup regarder. Il n'est pas bien compliqué; et d'autre part, *un amateur de lignes ne l'aimerait pas*. C'est simplement le haut des arbres qui se dressent dans le ciel qui pâlit.¹⁰ » Or, Garneau accueille les possibilités artistiques de ce paysage, puisqu'il conclut par une métaphore

⁸ *Œuvres en prose*, p. 919

⁹ *Lettres*, p. 221

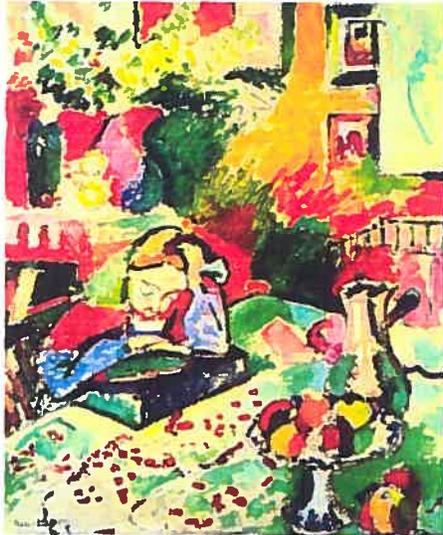
¹⁰ *Œuvres*, p. 1042 – nous soulignons.



BONNARD, *La Table garnie*



DUFY, *Le Casino de Nice*



MATISSE, *La Lecture*



MODIGLIANI, *Portrait de Morgan Russell*

picturale traditionnelle faisant du spectacle regardé « un tableau encadré par la fenêtre ». Et étrangement, avec cette métamorphose se termine la parole : « je termine net, de n'avoir plus rien à dire. »

Si certains paysages stimulent les goûts sensualistes de Garneau, d'autres au contraire semblent appeler au spiritualisme. Ainsi, les « effets de givre dans les arbres et sur les montagnes » lui dictent « une prédominance de la lignes, des mouvements et des rapports biens dessinés; presque pas de pleins, ou en tout cas très simples, très tenus et transparents; surtout des contours », bref Garneau cherche à « rendre d'une façon plus *spirituelle* bien des aspects de notre nature d'hiver¹¹ ». Curieusement, cette volonté de spiritualisation qu'il affirme ainsi à Claude Hurtubise et réitère ensuite à Jean Le Moyne¹² paraît suivre de quelques jours à peine la conférence de Dom Bellot. Autrement, même en se livrant à une ingrate tâche de compostage, Garneau est fasciné, ravi par la couleur :

J'ai dû couvrir les pieds de pivoine avec des aiguilles de pin. J'ai eu beaucoup de plaisir à cela. Je n'ai jamais, peignant, manié une si belle matière. La surface est d'un bel ocre roux ; dessous, bien mouillé et peut-être qui commence à pourrir, vient un étage de roux magnifique. Et puis, quand plusieurs épaisseurs sont amoncelées, viennent les bruns et les noirs bien pourris, ou des gris moisis. J'ai fait de beaux monceaux, transportant avec un

¹¹ *Lettres*, p. 122-123 – nous soulignons. Dans une longue lettre à Maurice Hébert envoyée plus d'un an plus tard, Garneau y fait référence :

Je ne sais si je t'avais parlé de la difficulté de rendre certains aspects de notre nature sans les alourdir; et que je cherchais une formule qui toucherait à l'art chinois par la prédominance de la ligne mystique et où la couleur, la masse immatérielle, ne serait qu'indiquée par un cerne qui suivrait la ligne. Eh bien ! je trouve [chez Milne] une réalisation intéressante de ce vague rêve et des échappées dans ce sens (Œuvres, p. 955).

Ces propos recourent sous plusieurs aspects les notes sur Milne et les tableaux qui les suivent présentées au chapitre IV, « la musique : lieu de recherches et de bégaiements ».

¹² *Lettres*, p. 125 : « quelque chose de très spiritualisé, de très immatérialisé, avec surtout de la ligne, des contours ».

*râteau et retenant de ma main ces belles aiguilles, cette belle rouille, cette belle matière légère et colorée.*¹³

Dans le sens où l'entend *L'Art spiritualiste*, Garneau est dans la pratique clairement sensualiste puisque sensible à la matérialité des choses, aux effets de la lumière, aux beautés éphémères d'un spectacle. Toutefois, son idéal est spiritualiste, ainsi qu'en témoignent plusieurs remarques normatives ici et là. Ce déplacement entre la théorie et la pratique, Garneau postulant que celle-là est supérieure à celle-ci, engendrera tout un réseau de tensions où prendra place sa création : ainsi, déclarera-t-il à Robert Élie, « le phénomène poétique se passe à un joint difficile et équivoque de l'homme (équivoque pour les faibles). C'est un joint entre l'âme et la chair, entre l'esprit (diamant) et la sensibilité (cire malléable)¹⁴ ». Entre-deux multiplié dans *Regards et jeux dans l'espace*¹⁵, la position esthétique de Garneau est *difficile* et *équivoque*. Aussi n'est-il pas surprenant que le texte se poursuive en affirmant la dissolution du sujet dans son objet : « Le poète est un être qui communique au monde; communion de l'âme, mais par la sensibilité. Il devient en quelque sorte le monde qu'il chante. Tantôt je dessine mal un arbre, lui étant extérieur. Tantôt je deviens arbre et le dessine bien ». Communion spirituelle advenue par la sensibilité et la sensualité, la création constitue une perte inéluctable de soi.

¹³ *Œuvres*, p.524

¹⁴ *Lettres*, p.287

¹⁵ Ainsi, l'infime distance de la corde à l'arc dans [*Autrefois j'ai fait des poèmes*] et le bond entre deux roches du torrent [Je ne suis pas bien du tout] (*Poésies complètes*, pp. 79 et 33).

L'idéal équilibre

Partagé entre spiritualisme et sensualisme, l'idéal esthétique est fluctuant, en équilibre : Garneau s'essaie à des notions, avance des termes, mais surtout, il est continuellement en suspens entre ses goûts sensualistes et sa volonté spiritualiste. Pour penser cet entre-deux, équilibre et harmonie sont deux concepts-clé, centrés sur la capacité individuelle de création; si l'équilibre est une métaphore spatiale, l'harmonie est un concept plus directement individuel.

Parce que l'harmonie procède pour Garneau d'une double nature, elle permet d'unifier l'art spiritualiste et l'art sensualiste dans une même visée : « tous deux veulent la splendeur de l'harmonie¹⁶ ».

*Par l'ordre de cette harmonie, par la qualité humaine des éléments de cette harmonie, l'œuvre d'art est plus ou moins élevée, et plus les éléments saisis, plus l'intention est pure, spirituelle, plus belle sera l'œuvre d'art [...].
Qu'une harmonie soit de qualité sensuelle cela ne touche pas à l'essence de l'œuvre d'art, puisqu'il y a harmonie. L'harmonie qui est chose spirituelle, dépasse les éléments de l'intention.¹⁷*

Non seulement ce texte *À propos de Beaux-Arts* juxtapose-t-il la double nature de l'harmonie¹⁸ mais aussi réitère-t-il la nécessité d'une gradation des ordres entre spiritualisme et sensualisme en plus de confirmer l'harmonie dans un rôle comme finalité de l'art : « le domaine de l'art est l'harmonie de la beauté »; « c'est dans la seule harmonie que réside la raison de l'œuvre d'art ». Or, Garneau va plus loin, détachant le principe de la Beauté de celui

¹⁶ *L'Art spiritualiste, op. cit.*

¹⁷ Longue entrée au *Journal* portant sur le 56^e Salon d'automne des membres de l'Académie Royale du Canada (*Oeuvres en prose*, pp. 361-381).

¹⁸ La notion d'harmonie paraît avoir une valeur similairement mixte dans le Salon de 1845. Ainsi, la notion d'harmonie est à la fois utilisée pour décrire une certaine qualité de beauté et d'art des travaux de Delacroix, de même que sa technique picturale (voir *Écrits sur l'art*, pp. 55-59).

de l'Art. Pour être considéré comme Art, l'essence de l'œuvre doit être une harmonie spirituelle alors que sa Beauté dépend de la qualité, du degré de pureté de ce spiritualisme :

Une œuvre d'art est fautive quand elle crée, fait signe d'un désordre, non pas dans l'arrangement matériel, mais dans les rapports immatériels entre les choses. Tout pour elle est dans la vision de l'harmonie, qui est chose spirituelle, et elle est fautive par l'absence de cette vision, par la carence de cette harmonie.

Les éclaircissements amenés par une telle définition demeurent cependant limités, et toute tentative de paraphrase ou d'explication en vient forcément à durcir une réflexion extrêmement mobile. En effet, procédant à un raisonnement par la négative, Garneau n'affirme pas les conditions de vérité de l'œuvre, mais en précise plutôt l'imposture : n'est pas une œuvre ce qui fait signe de *désordre des rapports immatériels* ou *d'absence de vision spirituelle*, et ce au niveau de *l'intention* et non de la réalisation – *l'arrangement matériel* peut manquer d'ordre sans mettre en péril le caractère harmonique de l'œuvre. L'harmonie est donc une disposition intellectuelle de l'artiste dont les signes constituent à la fois un critère d'identification de l'art et une échelle de valeur, voire de beauté. Garneau affirme ainsi l'influence individuelle sur la production artistique et sa qualité; en ce sens, la personnalité du créateur acquiert une importance particulière dans l'examen du concept.

Il en est qui sont très forts et qui, dès le début, saisissent la nature, la domptent et lui imposent leur harmonie. Moi, je suis plus faible et il convient que je sois docile. Je contemple, je raisonne; je me pénètre des harmonies qui m'apparaissent, je les assimile; je ne sais pas encore tout dompter, tout organiser un paysage ou un aspect quelconque de la nature : je me contente de m'attacher à ce qu'il contient de beau, de fort, à une ligne, à un contraste, à une correspondance. Ainsi, petit à petit, j'arrive à faire l'harmonie en moi. Et puis, quand elle sera faite, je

*pourrai l'imposer à la nature, et transformer tout ce qui m'apparaîtra en beauté artistique, en harmonie supérieure.*¹⁹

La description que fait Garneau de son processus créateur installe un réseau d'oppositions entre une certaine position de force et une autre de faiblesse; l'une semble brutaliser la nature alors que l'autre la médite, s'y rend complètement disponible. Tout en espérant en sortir, Garneau se reconnaît dans cette dernière position, dévalorisée par la faiblesse qui y est accolée. Néanmoins, il n'aspire pas au renversement total de sa situation : plutôt que de dompter la nature, il compte la transformer, presque l'appivoiser. Aussi, la sensibilité de Garneau à la nature relève autant d'une volonté spiritualiste que sensualiste : disponible, il en saisit toutes les beautés.

Cette souplesse de la conceptualisation harmonique suffit à expliquer le malaise relatif avec lequel Garneau l'utilise, y accolant généralement des épithètes si ce n'est carrément un autre terme ayant charge de définition, telles que les notions d'équilibre, d'ordre et de perfection. Ainsi, le mot *harmonie* est un excellent exemple de l'hésitation lexicale de Garneau : son emploi paraît souvent avoir une nécessité d'ajustement du sens et, paradoxalement, entraîne de nouveaux déséquilibres sémantiques.

De la même manière, la notion d'équilibre chez Garneau s'éloigne du concept de stabilité pour rejoindre celle de l'équilibriste. Ce faisant, elle est intimement liée à celle de l'espace; en effet, la fonction première de l'équilibre, tant dans la littérature que dans la peinture, est d'ouvrir et de permettre l'espace. Si les toiles de David Milne possèdent un sens de l'équilibre inaltérable – « les tourner de haut en bas ne ferait que [...]

¹⁹ Lettre à Jean Le Moyne, 18 janvier 1934 (*Lettres*, p. 109).

changer le sens de leur équilibre » – c’est qu’elles font signe d’un espace infini : elles « s’étendent en dehors du cadre »; « on sent derrière [elles] une sorte d’accumulation qui fait résider leur sens à leur intérieur²⁰ ». Cet espace ouvert par le concept d’équilibre n’est toutefois pas expansif ; au contraire, il paraît rapetisser ou se dérober tant dans la correspondance que dans la poésie. De sorte que, si l’espace de l’équilibre est d’abord grand ouvert dans le poème liminaire de *Regards et jeux dans l’espace*, il se refermera graduellement sur le sujet. Ainsi, [*Je ne suis pas bien du tout*] rejette l’immobilité et l’exiguïté du fauteuil pour lui préférer un espace mobile au-dessus d’un torrent : « c’est là sans appui que je me repose²¹ ». Le titre *Restless*, qui figurait dans le journal et qui disparut lors de la parution, allait plutôt dans le sens d’une certaine instabilité psychologique, alors la première strophe, également tronquée, y ajoutait un élément de dépouillement : « J’ai perdu la chose que j’étreins Tout ce que tient ma main s’échappe À travers l’écartement inguérissable de mes doigts ²² ». Aussi ce titre et cette première strophe amenaient-ils à une lecture négative de la mobilité du poème. En les supprimant, le sens du poème comme son espace demeurent ouverts et accessibles pour le sujet, à l’inverse de celui qui prévaut dans *Accompagnement*, où l’équilibre est présenté comme un espoir d’ouverture, une possibilité de sortir de l’exiguïté de soi. Deux espaces s’ouvrent entre ce premier et ce dernier équilibres : d’abord celui de la parole, puisque *Regards*

²⁰ Voir *Œuvres*, p. 951-952.

²¹ *Poésies complètes*, p. 33. Ce poème rejoint les propos de la lettre à Suzanne Trépanier – Côté du 1^{er} janvier 1933 où Garneau fait référence au mouvement et à l’inachevé pour les opposer à l’arrêt, la certitude et la mort (voir ROY, Jacques. *L’autre Saint-Denys Garneau, suivi de cinq lettres inédites de Saint-Denys Garneau*, Québec : Éditions du Loup de Gouttière, coll. « Le lieu du loup », 1993).

²² *Œuvres*, p. 1050

et jeux dans l'espace est circonscrit entre les deux ; ensuite s'ébauche dans le poème [*Autrefois*] un *réduit*, espace étroit mais presque miraculé dans le rétrécissement général, tout de même habitable. Bien que le poème mette justement en scène la réduction de l'espace de la parole, le sujet y trouve à la fois une analogie avec l'Au-delà lumineux (du poème liminaire ?) qu'il a quitté et *matière pour vivre et l'art*²³. Le pouvoir d'ouverture et de mobilité de l'équilibre paraît donc s'amenuiser au fil du recueil.

Les espaces définis par l'équilibre sont plutôt de l'ordre de la représentation intellectuelle. Ainsi, l'espace ouvert par l'équilibre dans *Regards et jeux dans l'espace* est spirituel, bien qu'il en existe certaines métaphores plus sensibles dans [*Je ne suis pas bien du tout*]. Celles-ci sont exemplaires d'une certaine tendance de la notion d'équilibre à se faire sensualiste, à emprunter ses images au tangible :

J'ai toujours éprouvé une admiration instinctive [...] pour l'équivalence entre le désir et l'objet, cela même dans le domaine le plus bas [...]. Cet équilibre, cette plénitude de communication, c'est une première condition du bonheur terrestre, une première permission qui nous est donnée d'être heureux. Et ce bonheur terrestre ne m'est pas permis, ou est-ce que je l'ai trop contrecarré ? Ou bien s'il ne m'était pas permis, véritablement ? [...] En tout cas, il ne m'est plus permis et j'y renonce [...]. J'ai toujours eu tendance à voir des bonheurs séparés, des équilibres : des bonheurs à ciel découvert, oui (et je pense à des clairières dans les bois qui laissent l'air tout au-dessus libre)²⁴

Cet extrait évoque un équilibre hybride : ouvrant un espace profondément incarné, il se situe plus qu'ailleurs dans le sensualisme, mais demeure pourtant spiritualiste dans la mesure où il est comparé au bonheur, notion symbolique. Malgré sa nature dualiste, ou peut-être même à cause d'elle, cet

²³ *Poésies complètes*, p. 80 ; il est remarquable que ce réduit soit justement possible par la division à l'infini de l'infime distance *De la corde à l'arc*, cette figure d'archer rappelant celle de l'équilibriste.

²⁴ *Lettres*, 361 – nous soulignons.

équilibre comme un état de grâce est interdit à Garneau qui accepte cette pauvreté : « j'y renonce ». À une conscience sensualiste, Saint-Denys Garneau ajoute ici une culpabilisation qui ira grandissante et qui peut expliquer le rétrécissement de l'espace créateur²⁵.

L'équilibre, idéale combinaison de deux opposés, est inaccessible. Aussi la nature de celui-ci ne change-t-elle pas le résultat. Spiritualiste, l'équilibre espéré lorsqu'un poème a mijoté tout le jour, se refuse à la parole qui demeurera aphone, dans un espace obtus et sombre :

*Et voilà que la lueur s'en re-va
S'en retourne dans le soleil hors de vue
Et la porte de l'ombre se referme
Sur la solitude plus incompréhensible
Comme une note qui persiste, stridente,
Annihile le monde entier.*²⁶

Aussi l'équilibre est-il le symbole par excellence d'une fusion de la double postulation, d'une condition humaine sensualiste qui tend sa volonté vers un faire spiritualiste inaccessible. Dans ce sens, équilibre et harmonie paraissent être des notions cristallisant un idéal de création mixte, à la fois sensuel et spirituel.

²⁵ On peut apporter à lire, à écrire, etc. une intempérance plus coupable que celle de la chair. On y peut apporter une gourmandise illégitime. Ce qui mesure ces actes en mal, c'est un certain parti pris, avoué ou non, de jouir et de profiter. [...] Ce parti pris peut aller jusqu'au vice [...]. Tout cela relève purement d'une concupiscence d'écrire, de l'envie d'être poète, capable ou pas capable (*Œuvres*, p. 556-558).

²⁶ *Poésies complètes*, p. 131

Déséquilibre et paradoxe : l'esthétique de Saint-Denys Garneau

Faire de Garneau un personnage divisé entre spiritualisme et sensualisme est encore en simplifier la pratique esthétique, laquelle, plutôt que morcelée et disparate, est davantage une pratique de l'entre-deux. Ainsi, Michel Biron affirme que le sujet garnélien « n'est à l'aise que dans la liminarité, c'est-à-dire dans un espace aux frontières incertaines²⁷ ». Cependant, bien loin d'être établie dans le déficit, la négativité, soit dans un espace *auquel il manque* des frontières, la pratique esthétique de Garneau se situe dans une hétérogénéité voulue, un déséquilibre positif. De sorte que le concept d'équilibre ne relève pas d'un écartèlement mais bien d'une jonction « afin que s'opère petit à petit un jeu de bascule par quoi l'équilibre de juste tension entre le spirituel et le matériel se rétablisse petit à petit²⁸ ». Ici, comme dans le poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace*²⁹, l'équilibre ne fait pas référence à la stabilité, puisque y agit encore tout un réseau de *tensions*; l'espace esthétique de Garneau relève davantage du déséquilibre entraînant la motricité³⁰ et stimulé par une quête de l'équilibre éternellement inaccessible. Les conclusions que tire Jacques Blais de cette quête de l'équilibre constamment retardée, si elles ont le mérite d'en rendre

²⁷ BIRON, Michel. *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. p. 85

²⁸ *Œuvres*, p.468 – il est intéressant de remarquer ici l'insistance mise sur l'avènement *graduel* et ralenti de cet équilibre.

²⁹ Ce poème évoque « mon pire malaise [qui] est un fauteuil ou l'on reste Immanquable je m'endors et j'y meurs » pour appeler à la traversée du torrent sur les rochers, les bonds répétés, « l'équilibre impondérable entre les deux C'est là sans appui que je me repose ». *Poésies complètes*, p. 33

³⁰ Voir quelques remarques sur la motricité dans l'article de Pierre OUELLET, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », *Voix et Images*, vol. XX, automne 1994.

les manifestations poétiques et plastiques, paraissent un peu sévères pour l'artiste :

Un besoin toujours insatisfait de possession jette [Garneau] à la recherche d'un équilibre difficile. Afin d'imaginer cet équilibre, il invente des figures géométriques qui sont comme autant de structures, de labyrinthes inextricables ingénieusement édifiés par l'intelligence, poursuivant ici le jeu de l'inconscient. L'impossibilité de sortir de soi jointe à la menace l'anéantissement qui s'ensuivrait montrent bien que nous avons affaire à un instable, « en suspens », « sans appui ».³¹

Cette analyse de Blais comme celle de Biron présentée précédemment connote négativement le caractère cinétique de l'esthétique de Garneau, le traite comme une défaillance, une faiblesse. Or, cette position esthétique du déséquilibre est – dans une certaine mesure *sciemment* – travaillée et mise en scène par Garneau. En est un bon exemple le découpage que fait Garneau entre regard et vision, lequel sera analysé ultérieurement. Qu'il en soit dit toutefois déjà que bien qu'extrêmement riche dans les écrits de Garneau, ce découpage demeure en quelque sorte superlatif, puisque – créé et articulé de toutes pièces par Garneau – il accentue esthétiquement une différence sémantiquement assez faible. De la même manière, Saint-Denys Garneau privilégie les *topoi* de la traversée, de la multiplication et de l'hésitation : transparence, équilibre, jeu, bégaiements... Ces *choix*, loin d'être tous conscients, indiquent néanmoins une volonté artistique précise dans le sens du déséquilibre et fondent une esthétique particulière centrée sur ce caractère et sur la multiplicité puisque, alors que l'équilibre³² est de ce point de vue beaucoup plus unificatrice, voire uniforme, le déséquilibre implique

³¹ BLAIS, Jacques. *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*, Sherbrooke : Éditions Cosmos, 1973. p. 48

³² L'équilibre est entendu ici au sens conventionnel, et non dans celui que lui prête Garneau, beaucoup plus proche de celui du déséquilibre.

forcément une démultiplication inhérente à l'absence d'immobilité et de permanence.

Or, nulle figure ne semble plus appropriée pour décrire cette nécessité du déséquilibre et du mouvement que celle du bond, répétée à plusieurs reprises dans les écrits de Garneau³³. Le bond possède une valeur à la fois esthétique et existentielle, dans la mesure où il s'agit à la fois d'une position de production et d'appréhension de l'art.

J'ai fait une toile, hier commencée, mal terminée, comme c'est mon habitude. Le malheur des irréguliers comme moi, c'est qu'ils n'ont pas de repos et que leur activité est stérile pour une grande part. Au lieu d'être tendus à rejoindre un objet et d'avancer à sa poursuite, ils font un bond puis perdent pied et perdent la plupart de leur temps à tâcher de se rejoindre eux-mêmes. De sorte qu'ils ne sont jamais en possession d'eux-mêmes, ni d'autre chose. « Enivrez-vous. » Un spectacle, l'audition d'une belle œuvre, etc., leur est prétexte d'exaltation. Exaltation, « ex-saltare », quel beau mot, si jaillissant, si libéré ! Dans l'exaltation ils se rejoignent, s'appréhendent. Puis l'exaltation tombe, et ils perdent pour ainsi dire contact avec eux-mêmes. Alors ils n'ont plus même de commune mesure, ils ne comprennent rien, ils sont comme des corps ayant perdu leur âme; ils fouillent au fond d'eux-mêmes pour tâcher de s'y retrouver. S'ils restent trop longtemps dans le souterrain, ils sentent bientôt le renfermé.³⁴

L'aspect cinétique indéniable de l'extrait n'inscrit qu'un seul mouvement, soit le bond, divisé en plusieurs phases : élan, équilibre/exaltation, chute. Or, bondir est frustrant puisque le mouvement se solde inévitablement par une chute, par la perte de l'idéal; le bond est aussi l'incapacité de se maintenir, *en équilibre*, dans l'exaltation, laquelle est le motif de la quête. Cependant, le bond est le seul moyen humain qui permet une impulsion vers l'idéal supérieur. Le bond est donc une position relativement paradoxale de

³³ Et remarquablement mise en scène dans le poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace*.

³⁴ *Lettres*, p. 158 – ce texte sera ultérieurement nommé [*Le malheur des irréguliers*]; les mêmes idées sont déjà en germe en 1932 (voir *Lettres*, p. 56).

par son déséquilibre inconfortable, sa chute – et la déception qui en découle – inévitable et son incomparable érection vers l'idéal.

Initié par le sujet, le bond implique un déplacement relativement incontrôlé dans une direction quelconque. Ainsi, plutôt qu'une stabilité dans le mouvement – qui permettrait *d'avancer dans une direction précise à la poursuite d'un objet artistique* – le bond est un déséquilibre du sujet : les pieds quittent le sol – le sujet perd pied. Le corps se maintient donc plus ou moins difficilement dans les airs où il traverse trois moments, parfaitement distincts dans la citation précédente : une ascension, un très court vol plané s'approchant asymptotiquement du vol, et enfin une chute. L'impossibilité de se confondre complètement avec l'idéal créateur est mise en scène dans *[Autrefois j'ai fait des poèmes]* où le sujet créateur se compare au soleil avant d'apprendre que le vol est impossible et qu'il faut se contenter du bond :

*C'est qu'on prend de l'élan à jaillir tout au long du rayon
C'est qu'on acquiert une prodigieuse vitesse de bolide
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.*

*Mais on apprend que la terre n'est pas plate
[...]
Et l'on apprend la longueur du rayon, ce chemin trop parcouru*

*Et l'on connaît bientôt la surface
Du globe tout mesuré inspecté arpenté vieux sentier
Tout battu³⁵*

Positive ou négative, la valeur du bond varie selon que l'on s'attarde à l'élan et à l'équilibre ou à la chute. Celle-ci en effet demeure fort douloureuse pour le sujet qui y perd le contact avec lui-même et la compréhension du monde. Selon *Le malheur des irréguliers*, la chute est, sur un plan spirituel, une

³⁵ *Poésies complètes*, p. 79

plongée aux enfers, dans les caves de l'ignorance; le sujet devient une sorte de revenant, corps sans âme menacé de pourriture³⁶. Aussi le bond peut-il être paraphrasé par le passage d'une exaltation à une dépression.

Déséquilibre : bégaiements, multiplications et mystère.

Cette instabilité du bond se répercute dans l'écriture de Garneau qui est « nerveuse, jamais tout à fait assurée, hésitant entre l'émerveillement et l'interruption, entre la parole enfin juste et le silence³⁷ ». Plusieurs écrits de Garneau ont, dans leur forme ou leurs propos, un caractère manifeste d'ébauche puisque sa pensée, perpétuellement inachevée, se cherche à travers des tâtonnements, des reprises, etc. Ce développement est d'autant plus étendu que le caractère intime du destinataire de Garneau le conduit à faire de tous ses lieux d'écriture le prétexte d'ajustements et de reprises. Multiplication des brouillons, changement de vocation des textes ou bégaiement littéraire à travers lequel se construit – ou se perd – le sens au fil de l'écriture sont autant de postures évitant à Garneau de fixer quoi que ce soit, sinon le doute. Or, cette hésitation, cette instabilité du sens est caractéristique d'une position de déséquilibre : de même que dans le bond, le sens ne peut être appréhendé totalement, puisque survient la chute, de même

³⁶ Voir aussi *Lettres*, pp. 225-226.

³⁷ BIRON, Michel. *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. p. 90 Il nous semble intéressant de faire le parallèle entre les propos de Biron, les nôtres et ceux de G.R. qui décrit le travail de Garneau « dans l'attente, fiévreuse parfois, d'une découverte qui ne dépend pas uniquement des conditions techniques, mais bien aussi d'une mystérieuse lumière que le geste peut parfois fixer dans son étrangeté et dans sa grâce » (« Poèmes » dans *Le Devoir*, 9 juin 1962).

que plusieurs textes n'arrivent pas à trouver la conclusion qui les cristalliserait définitivement.

Cette hésitation couplée à l'intimité du destinataire transforme plusieurs textes en échos l'un de l'autre. Ainsi, plusieurs lettres connaissent-elles deux versions : l'une a été envoyée, l'autre, un peu différente, recopiée au journal. De la même manière, une seule exposition sera prétexte d'un article, *L'exposition du printemps à la Galerie des Beaux-Arts*, mais aussi de deux lettres, dont un extrait sera également copié dans le *Journal*. Cette volonté de conserver la réflexion dans l'hésitation peut aller jusqu'au détournement générique. Ainsi, Garneau admet régulièrement à ses correspondants avoir commencé à leur intention une lettre – ou même plusieurs – sans jamais achever la tâche, parfois en s'en expliquant par un changement de vocation : « je croyais que ce serait une courte anecdote, mais cela a finit par être une très longue histoire que je me suis racontée à moi-même ; car je t'en dispense.³⁸ »

Il m'arrive donc, avoue Garneau en avril 1936, que, commençant par vouloir communiquer avec une personne, je me laisse entraîner par une recherche, le besoin de rejoindre une réalité qui m'échappe, de la saisir et de posséder intelligiblement, et c'est pourquoi... les autres en souffrent !³⁹ ,

entendant par là ses correspondants laissés sans nouvelles. Ici, la tentation du bond, la quête de l'équilibre détourne la visée première de communication avec autrui.

Autrement, l'absence de fixité peut aussi être marquée dans le texte proprement dit, invalidant par son hésitation les propos qui l'ont précédée,

³⁸ Lettre non datée [7 juillet 1933] à A. Laurendeau (*Œuvres*, p. 928).

³⁹ *Œuvres*, p.935 – le même phénomène se répète en 1938 dans une lettre à Jean Le Moyne (*Lettres*, p. 379-380).

de sorte que « le raisonnement typique du *Journal* garnélien conduit le plus souvent à quelque brouillard au milieu duquel le poète intervient brusquement pour fixer le doute⁴⁰ ». Garneau est conscient de cette fonction expérimentale et maïeutique du journal :

[Ce journal] *me force à une certaine rigueur, et aussi à éprouver mes impressions, mes idées ; à porter une attention réelle à la valeur de ce que j'éprouve et à rechercher et définir la conséquence des diverses attitudes qui s'ébauchent en moi vis-à-vis de moi-même. Il me force à définir, donnant ainsi un certain poids aux conclusions que je pose. Je veux qu'il me tienne compagnie d'une façon exigeante sinon rigide. Et je ne serais pas surpris d'y découvrir, après coup, une certaine progression, ajustage des idées auxquelles il revient souvent.*⁴¹

Parallèlement, le *Journal* rempli de remarques sur l'instabilité et l'incomplétude du raisonnement : « Tout ceci est incomplet... » ou « Tout ceci est inexact, mal approché, mal ajusté. » Ailleurs, Garneau craint de nouveau de s'être laissé emporter par ses formules et d'avoir *éludé la question* : « J'ai perdu en chemin le sens même de la question que je croyais qui m'était posée.⁴² » De façon inédite, si le poète évite alors avec soin de conclure, il charge quelqu'un d'autre de la tâche, affirmant qu'« un *autre* peintre, plus résistant, a gardé la question.⁴³ » Or, conserver une question, ce

⁴⁰ BIRON, Michel. *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. p. 63
Notons aussi les remarques de Garneau au sujet du tabac, qui sont en quelque sorte l'apologie d'une certaine facilité de création *dans le brouillard* :

Dans tout ce qu'on fait en fumant, il semble qu'on se laisse emporter à une pente. Cela semble produire un brouillard propice à escamoter les angles, les duretés, les difficultés. Quand on travaille sans fumée, ce qui est nouveau pour moi, on dirait qu'il n'y a rien pour nous enchanter, nous distraire de ce qui manque, nous voiler les défauts. On est simplement, clairement devant ce qui est à faire, ce qui est à dire, et l'on voit ce que l'on voit, et l'on voit si l'on voit (*Œuvres*, pp. 501-502).

⁴¹ *Œuvres*, p. 538 – voir aussi p. 514. Sur le journal comme compagnon et dédoublement de soi, voir l'article de Normand Doiron « Le Temps libre, Journal et vertige » paru dans la revue *Études françaises*, 20, 3, 1984-1985. pp.50-63

⁴² *Œuvres en prose*, p. 570

⁴³ *Œuvres en prose*, p. 570 – nous soulignons.

n'est pas nécessairement y avoir répondu. Plusieurs commentaires dispersés dans les écrits de Garneau vont donc dans ce sens, interrompant brusquement le propos, le situant dans le domaine de l'inexplicable ou de l'inintelligible, et identifiant souvent l'écriture comme lieu de sa perte.

(J'ai commencé avec quelque chose à dire. J'ai perdu contact en chemin et malgré la tentative à reproduire une évolution de mots qui raccroche la pensée en l'attirant dans un filet qui lui soit conforme, je n'ai pu relier le fil.)

« Je ne suis pas loin de bafouiller [...] De sorte que je me mens difficultueusement et que tout cela me semble bien précaire. Toutefois, je pressens là la vérité » ;

« En copiant ces notes, j'ai essayé de les modifier par rapport à certaines choses qui m'apparaissent différemment. Et je m'embrouille complètement » ;

« Je laisse cela : au lieu de serrer la réalité, je suis en train de la façonner. Toutes mes confrontations avec cette dame réalité finissent de la sorte » ;

« Voilà encore de « l'indéfinition » et une impression qui se voile, s'éparpille, disparaît. Je ne suis qu'impressionniste »⁴⁴.

En se gardant de conclure, Garneau s'installe dans l'équivoque et, en évitant d'aller *au fond des choses*, semble vouloir en préserver le mystère⁴⁵, comme il l'écrit dans *Surréalisme – Art – Esthétique* :

N'est-ce pas, ce mystère, la toile de fond, cette réalité seconde, cette réalité absolue que l'artiste a pour passion de rendre présente, sensible, intelligible. Rendre présent ce mystère à jamais insoluble, en reculer les bornes, rejoindre toujours davantage sa véritable nature, rendre sa réalité toujours plus

⁴⁴ *Œuvres en prose*, p. 410 ; *Lettres*, pp. 232 [1936], 245 [1937], 285 [1937], 287 [1937]. Voir aussi *Lettres*, pp. 182, 200, 251, 326, 371, 372, 373, 379, 400 et *Oeuvres* pp. 557, 562, 683.

⁴⁵ Il faut ici faire une rapide référence aux *Fusées* de Baudelaire : « Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau. » p. 73

*sensible, plus claire, rendre ce qui le contient toujours plus transparent à lui*⁴⁶

Garneau installe donc la tâche de l'artiste dans le paradoxe : découvrir et comprendre la *réalité* du *mystère*⁴⁷. Le mystère a ici une valeur spiritualiste en cela qu'il s'apparente à un caractère éternel de la nature, pour paraphraser *L'Art spiritualiste*. Il faut ici entendre le mystère dans un sens théologique et thomiste comme étant situé au-delà de la raison et des notions de clarté et d'intelligibilité qui y sont attachées, sans donc y être contraire, d'autant plus que, dans cette perspective, le mystère n'exclut pas toute possibilité de connaissances. Le spiritualisme joue donc à plein ici. Néanmoins, la présence du mystère à même le texte arrive véritablement à *fixer le doute* sur le sens.

Outre l'ajustement du sens, le caractère d'ébauche de l'écriture peut être interprété sous un angle plus sensualiste. En effet, Garneau arrive ainsi parfois à préserver d'une détérioration lexicale la nouveauté et la pureté de l'expérience⁴⁸. À l'inverse, la narration lui permet parfois de tenter de revivre l'expérience de l'exaltation ou de la *reconnaître* après coup dans une occasion où elle lui a échappé. En outre, certaines expériences seront

⁴⁶ Il est intéressant de constater que ce texte fut écrit, selon ce qu'avance Giselle Huot, dans le mois qui suivit la conférence de Dom Bellot. *Œuvres en prose*, p. 399

⁴⁷ Ainsi Garneau écrira-t-il de Katherine Mansfield, Proust et Debussy : « ces gens sont devant les choses comme devant des mystères. [Ce]mystère est précisément la poésie pure » (*Œuvres*, p. 355).

⁴⁸ Cette préoccupation est perceptible dans cette observation du *Journal* : « Vivre sur une impression jusqu'à la détruire. Je suis habité de mondes en décomposition. Au bout de tout l'évanouissement. [...] Vivre sur une impression, vivre d'elle, s'en nourrir jusqu'à l'épuiser et qu'elle en meure, et soi-même de faim » (*Œuvres*, p. 384). Ailleurs, Garneau se déclare « soumis et comme écrasé, car tout cela est si beau, le moindre reflet sur une feuille, si intraduisible, impossible à rejoindre ! » Lettre à R. Élie, septembre 1936 (*Lettres*, p. 229).

ritualisées par Garneau, qui les répétera régulièrement dans une sorte d'exorcisme de la pratique créatrice. Ainsi, « la cérémonie d'adieu à la littérature [entreprise par Garneau] n'est jamais vraiment terminée », mais lui permet à répétition de « s'effacer à nouveau et [de] reprendre la scène des adieux, dans une sorte de rituel itératif⁴⁹ ». Si le rituel littéraire en est un d'abandon, le pictural en est un de formation : continuellement, Garneau assure « je commence à apprendre »; « j'ai commencé hier à apprendre à peindre »⁵⁰... Ayant probablement un objectif apaisant, ces rituels répétés indiquent également une certaine posture de la production. Dans le premier cas, la déclaration de retraite évacue la nature littéraire des textes ultérieurs alors que dans le second, les œuvres précédentes sont alors dévaluées.

⁴⁹ BIRON, Michel. *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. p. 76

⁵⁰ *Lettres*, pp. 188 [1936], 262 [1937] – voir aussi *Lettres*, pp. 147, 177.

CHAPITRE III

QUÊTE DE SPIRITUALISME ET RACINES SENSUALISTES

Sous le couvert du déséquilibre, hésitation et entre-deux président à l'élaboration d'une série de *topoi* relevant à la fois du sensualisme et du spiritualisme. En fait, ceux-ci se distinguent par leur capacité d'ouvrir un passage, de se faire perméables à l'une et l'autre notion.

Tout saisir en lumière

Concept d'une grande importance chez Garneau, désignant à la fois luminosité et intellect, la lumière offre une richesse sémantique qui permet une articulation particulièrement fine des volontés spiritualistes et travaux sensualistes du poète. Il s'agit également d'une notion esthétique majeure par la multiplicité de ses signifiants : religion, créativité, simple éclairage. *L'Art spiritualiste* n'accorde à la lumière en tant que luminosité qu'une valeur secondaire de subordination à la ligne, alors que les rapports de Garneau avec elle sont de nature passionnelle quasi mystique : « si tu voyais les couchers de soleil sur la neige, ces merveilles resplendissantes, décors de contes de fée, lumière, lumière ! C'est à devenir fou.¹ » Cette lumière est un principe anti-rationaliste par excellence², évoqué par une sorte d'incantation, suggérant une vision magique du monde et surtout, source de folie. Or, chez

¹ Lettre à Jean Le Moyne, mars 1934. *Lettres*, p. 129

² Contrairement à son utilisation classique comme métaphore de la raison.

Garneau, qui dit fou de lumière dit fou de *joie* car sont alors mis en lumière de nombreux *topoi* complexes par leur valeur à la fois sensualiste et spiritualiste.

Faisant signes du titre même de *Regards et jeux dans l'espace*, la joie, le jeu et l'enfance sont investis de caractères valorisant de la création. Garneau se crée donc un réseau de sens tout à fait personnel dont la valeur esthétique affecte tous les médiums³. Ce réseau est exemplairement mis en place dans sa critique du 56^e Salon d'automne des membres de l'Académie Royale du Canada (*À propos de Beaux-Arts*) :

Une des choses qui frappent le plus dans les expositions que nous avons visitées, c'est, sauf exception, un complet défaut de joie, une absence totale de jeu. Quels tristes enfants que ces peintres qui ne savent pas jouer ! Quelle absence de lumière dans tout cela ! Car jouer, cela se fait dans la lumière ! [...]

Et par là, nous n'entendons pas qu'un peintre doive être clair dans ses couleurs, et que la joie soit le seul registre de son expression. Mais nous exigeons la lumière, ou l'obscurité qui fait signe de lumière, un éclairage de l'intelligence, une vision, consciente ou non qui donne leur vie aux choses.⁴

Les articulations thématiques du premier paragraphe et le poème *Spectacle de la danse* sont frappants, d'autant plus que l'apparition de ce poème dans le *Journal* chevauche la durée de l'exposition. S'ils ne sont peut-être pas exactement contemporains, ces textes relèvent toutefois bien évidemment de préoccupations similaires. Ainsi, l'immobilité, vécue comme une absence d'espace dans le poème et une absence de lumière dans la critique d'art, gêne la création, empêche la chute du poème : « la danse est paraphrase de la vision Le chemin retrouvé qu'ont perdu les yeux dans le but Un attardement arabesque à reconstruire Depuis sa source l'enveloppement de la séduction ».

³ Outre leur utilisation en poésie et en peinture, ces termes auront une valeur en musique. Voir notamment le commentaire sur Mozart dans les *Lettres*, p. 287.

⁴ *Œuvres en prose*, p. 365 – nous soulignons.

De sorte qu'à maints égards, cette vision poétique s'apparente à celle qui *donne leur vie aux choses* ?

Les *topoi* de *À propos de Beaux-Arts* se retrouvent dans les écrits sur l'art baudelairiens⁵. Ainsi, Garneau et Baudelaire partagent la conception de l'enfant comme incarnation à la fois d'une insatiabilité pour le spectacle et d'un regard renouvelé : l'enfant baudelairien est « avide du spectacle / Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...⁶ » alors qu'une curiosité similaire tourmente l'enfant garnélien

en face d'un jouet mécanique. Il le fait d'abord marcher; puis il le tourne et le retourne pour voir d'où peut bien venir ce mouvement, puis il le met en pièces pour « voir » ce qu'il y avait vraiment à l'intérieur, de « l'autre côté » des parois.⁷

La joie les divise pourtant : alors que pour le second, celle-ci n'est qu'accessoirement spirituelle, elle l'est profondément pour le premier. Ainsi, Garneau écrit :

La gaieté et la joie sont des choses bien profondes, sans fond comme un ciel clair [...]; et dans la joie comme dans le firmament quand on a dépassé le rayon d'attraction de la terre, on fait une chute incroyable vers Dieu. [...] La joie est la couleur de Dieu, le rayonnement jusqu'ici de son éternel bonheur. Son rire est le clair jaillissement de la générosité. Elle est sans mensonge aucun, la véritable joie, et sans orgueil, mais pleine de confiance et de jeunesse. [...] La joie, comme un miroir plus clair m'a parlé plus profondément encore de Dieu et des hommes et plus véritablement⁸.

⁵ Garneau est toutefois loin d'être ingrat; son texte salue au contraire son mentor : « Tout poète est un phare, et je n'en sais guère de plus lumineux que ce plus sombre d'entre eux, Baudelaire » (*Œuvres en prose*, p. 365-366), tout en faisant plaisamment référence au poème *Les Phares* (voir annexe 1), portant sur les grands maîtres de la peinture.

⁶ *Les Fleurs du Mal*, p. 150

⁷ *Œuvres en prose*, p. 360

⁸ *Lettres*, p. 70; voir aussi *Fusées*, p. 74 et *Œuvres*, p. 681, où Garneau demande : « Dieu rit-il ? Sa joie exclut le rire. Le rire est signe d'une position intermédiaire. Il s'exerce par rapport à l'inférieur. » Il est également possible de voir dans cette joie céleste qui éclate un rappel de la situation initiale (et créatrice) de [*Autrefois j'ai fait des poèmes*].

En plus de réitérer la filiation de la joie avec l'enfance, cet extrait en fait un espace illimité, qu'il s'agisse du miroir ou du ciel. De plus, parce qu'elle permet une connaissance de l'Homme et du Dieu, la joie possède une capacité de double représentation qu'on retrouve aussi dans le poème *Accompagnement*. Cette profondeur spiritualiste de la joie est donc propre à Garneau.

Dans une certaine mesure, Garneau arrive à rendre mobile jusqu'à la joie, dont il fait un *rayonnement*, un *jaillissement*. En plus de s'inscrire dans *Spectacle de la danse* et *À propos de Beaux-Arts*, l'importance de la mobilité est renforcée par la dissertation sur *Le malheur des irréguliers*, largement citée précédemment, qui lie la danse et le bond. Ainsi, décrivant le bond, Garneau introduit ce qu'il prétend être l'étymologie latine d'*exaltation* et qui est en fait fictive. Or, cette étymologie fabriquée vient à la fois préciser et élargir le sens de ses propos, puisqu'elle consiste en l'adjonction du préfixe *ex* à *saltare*, lequel désigne directement la danse⁹. Prise dans la description du bond, mouvement *si jaillissant, si libéré* suivi d'une chute, cette fausse étymologie accroît la confusion par sa similitude avec *salto*, qui désigne autant le saut que la danse. Si l'analogie des termes peut motiver une erreur de traduction, celle-ci s'accorde si bien avec les propos du paragraphe qu'on ne saurait la déclarer parfaitement involontaire. En outre, la filiation esthétique entre le bond et la danse qu'elle introduit est soutenue par le tableau intitulé [*Baigneuse*]. Ce tableau, exceptionnellement signé des initiales *de St D G* dans le coin gauche, présente une femme nue en train à la

⁹ Source : site Internet *Latin pour grands débutants* (<http://perso.wanadoo.fr/prima.elementa/Dico-so1.html>).

initiales *de St D G* dans le coin gauche, présente une femme nue en train à la fois de danser et de bondir. Placée dans une position plutôt acrobatique, cette baigneuse n'a de la tradition picturale que la sensualité et la nudité; dans le tableau, aucune trace d'eau, ni de l'indolence classique du sujet¹⁰.

Si la [*Baigneuse*] est la représentation plastique de la fluidité que cherche Garneau, le *topos* de la transparence va dans le même sens au niveau spéculatif. De plus, la richesse du concept est exceptionnelle dans la mesure où, joint aux éléments de reflet et de voile, il fait explicitement référence par sa perméabilité à un état d'entre-deux et de déséquilibre. Aussi transparence, voile et reflet acquièrent rapidement une signification idéologique de beaucoup supérieure à leur sémantique première. Associés au même titre que la lumière à la créativité et à la jeunesse, ils serviront d'abord de catégorie picturale critique avant que leur utilisation, étendue graduellement à la musique et à la poésie, ne devienne pour Garneau un schème esthétique d'appréhension du monde. La sensibilité de Garneau est ainsi stimulée par la perméabilité et le dévoilement sous toutes leurs formes : lumineuse, poétique ou musicale¹¹. La recherche de la transparence laissera en outre sa marque

¹⁰ Il faut toutefois noter que ce titre fut attribué *après-coup* au tableau. Garneau ne l'ayant pas lui-même nommé, ces considérations sur la distance prise par rapport à la tradition demeurent hypothétiques. D'autres indices laissent toutefois présager que ce nom est fort bien choisi, en référence au poème *Baigneuse* (Cahier V du *Journal, Oeuvres* p.161 et 428), lequel fait lui-même échos aux *Propos sur l'habitation du paysage* où le peintre tombe en arrêt devant « une baigneuse [...] dressée claire sur la mer comme une colonne et ramasse sur elle toute la lumière du paysage » :

*Ah le matin dans mes yeux sur la mer
Une claire baigneuse a ramassé sur elle
Toute la lumière du paysage.*

¹¹ À côté de ces divines transparences, toute notre pâte paraît bien terne. J'aime de plus en plus les contre-jours, à cause de la transparence qu'y prennent les feuillages et de la lumière qui les pénètre et qu'à travers eux on tente de rejoindre de l'autre côté (Lettre à Hurtubise, août 1935 ; *Lettres*, p. 177). Voir aussi (*Oeuvres en prose*, p. 216-217. D'autres exemples auraient pu être donnés en musique ou en poésie. Ainsi, selon Garneau, Mozart et

dans la production artistique et littéraire (la section *Esquisses en plein air*). Ainsi la métaphore de la verrière viendra fréquemment se superposer au spectacle forestier :

*Il y a les verrières que j'ai vues en France et les feuillages à contre-jour. Les arbres font de merveilleuses verrières, inégalables pour l'éclat et la plénitude de la couleur, feuillages rouges, feuillages verts, feuillages d'or. Et puis le jeu de l'opacité repoussant la transparence, soit plus durement par les branchages qui se dessinent.*¹²

Cette disponibilité à la transparence, ce rejet de l'opaque, s'apparente fort au goût qu'a Garneau de la motilité et du déséquilibre puisque par sa fluidité, la transparence fait échec à une définition totale et claire; dans cet ordre d'idée, la transparence peut aussi être lue comme une préservation du mystère. Parce qu'elle permet aussi la stylisation, la transparence s'inscrit dans l'art spiritualiste qui « se sert de la forme, définit l'idée et exprime le caractère éternel¹³ ». Aussi Garneau désire-t-il se servir de la transparence pour atteindre une nouvelle façon de peindre le monde :

une prédominance de la ligne, des mouvements et des rapports bien dessinés; presque pas de pleins, ou en tout cas très simples, très ténus et transparents; surtout des contours. [...] J'ai souvent remarqué comme, par exemple, nos arbres si beaux, se styliseraient bien en ce sens : sapins et épinettes élancés en flèches sombres, ormes aux parasols protecteurs et paisibles, bouleaux aux cimes régulièrement arrondies, transparents comme des voiles. La ligne dégagée pourra faire beaucoup, là-dedans¹⁴.

Ailleurs, le lexique de l'art spiritualiste, notamment la transparence, se superpose au vocabulaire religieux. Si le sens général du commentaire ainsi

¹² *Œuvres complètes*, p. 516

¹³ *L'Art spiritualiste*, op. Cit.

¹⁴ *Lettres*, p. 122-123; « ce ne serait pas sans affinités avec l'art du paysage japonais », précise Garneau. En effet, la spiritualisation de la transparence a beaucoup à voir avec l'art oriental, en particulier les ombres chinoises. Sous certains aspects, cette citation s'apparente aux poèmes de la série *Nos Arbres*. Nous reviendrons ultérieurement sur quelques unes de ces similarités.

produit se veut théologique, les éléments sont presque tous de nature artistiques : « 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 de salut.¹⁵ » Cette hybridation entre spiritualisme et spiritualité permet de comprendre la profondeur de l'implication de Garneau dans l'art spiritualiste.

Or, la transparence demeure une observation sensualiste avant tout : primordialement, il s'agit d'un « effet de lumière », de l' « aspect particulier des choses, d'un moment de leur existence¹⁶ ». Et si Garneau semble arriver à faire abstraction de cette origine, celle-ci *transparaît* fréquemment ; s'approchant par sa qualité première du déséquilibre, faisant aussi échec à la permanence, elle *fixe* à son tour *le doute* et demeure ainsi en partie sensualiste.

Il en va de même, à différents degrés, des autres *topoi* accompagnant celui de la lumière, de sorte que Garneau est en mesure de construire autour de celui-ci un réseau de sens dont la nature est à proprement parler indéterminable. Par conséquent, ces entrelacs sémantiques sont un phénomène profondément original.

¹⁵ *Œuvres*, p. 400.

¹⁶ *L'Art spiritualiste*, *op. Cit.*

Regard sensuel et vision spirituelle

Au même titre que la lumière, le regard est pour Garneau un *topos* de prédilection; sa construction est fort subtile et nuancée. De sorte que, bien qu'apparenté avec la vision, il ne saurait y être confondu : l'un et l'autre ne partagent ni la même temporalité, ni les mêmes caractéristiques, et leur rôle dans l'élaboration esthétique est très différent.

Le regard se définit d'abord et avant tout par sa capacité cinétique : il fait route, trace le chemin. Si son parcours est parfois paisible, ce peut aussi être un départ *en chasse effrénément* pour saisir ce qui fuit¹⁷. Léger, intuitif, sa projection perpétuelle lui interdit toute possession. Dans ce sens, le regard apparaît comme le principe sensualiste par excellence. De plus, le regard sera également problématique pour le sujet puisque, comme le *jeu*, il agit à titre de travestissement, inscrivant la fuite et la perte de soi :

*En ce moment j'ai furieusement conscience d'un lieu sous mon crâne, le lieu où l'on se retire pour regarder. Où l'on se retire de tout, de soi-même, pour tout regarder, et soi-même. [...] C'est là qu'il y a une chambre où l'on se retire de tout, de soi-même, pour s'asseoir et pour regarder. Là, on n'a plus affaire avec rien; on est étranger. On regarde seulement. [...] C'est ailleurs qu'on décide, qu'on tire des conclusions, qu'on raisonne. Là on ne fait pas autre chose que regarder. Et cela suffit bien. C'est très important.*¹⁸

¹⁷ [Tu croyais tout tranquille], *Poésies complètes*, p. 86

¹⁸ *Œuvres*, p.483-484 – nous soulignons; voir aussi p. 675. Cette idée d'un recul du regard est aussi présent dans le poème intitulé [Un bon coup de guillotine] où la tête du sujet, abandonnée sur la cheminée pendant que *le reste vaque à ses affaires*, se distance complètement de l'activité intellectuelle et y paraît heureuse :

*Ma tête a l'air d'être en vacances
Un sourire est sur ma bouche
Tel que si je venais de naître
Mon regard passe, calme et léger
Ainsi qu'une âme délivrée
On dirait que j'ai perdu la mémoire et cela fait une douce tête de fou*

(*Poésies complètes*, p. 161).

Ce lieu de retraite pourrait s'approcher des conditions spiritualistes si ce n'était pas *ailleurs* qu'avaient lieu raison et jugement. Ici, le regard indique plutôt un lieu de recul, d'étrangeté et de perte identitaire. Sous cet angle, le titre *Regards et jeux dans l'espace* est chargé d'une signification et d'une cohérence nouvelles, ces *regards* et ces *jeux* nécessitant *l'espace* – donc l'équilibre – pour réaliser leur *épanouissement au loin du paysage*, lequel est aussi leur dissolution¹⁹. Or, si le regard implique une mise en retrait du sujet regardant, il lui est impossible de s'en détacher, ce qui l'inscrit sans doute davantage dans une perspective sensualiste. Seul, le regard achoppe donc²⁰ et s'achève en dissolution; toutefois, sa transformation en vision peut lui ouvrir des perspectives appropriatrices. En fait, la vision occupe l'espace que traverse le regard, en *prend possession*. Par conséquent, elle entretient avec lui un rapport de postériorité qui est mis en scène dans différents textes, tel que les poèmes *Spectacle de la danse* et *Monde irrémédiable désert*, ou cet extrait du *Journal* dans lequel l'aspect cinétique du regard – sa mise en route jusqu'à rejoindre le monde et l'habiter par la vision – est contrebalancé par l'immobilité de celle-ci pour qui cette marche n'est que la nécessaire étape de son élaboration : « Voici donc que le regard s'est mis en route pour voir, pour rejoindre le monde. Quelle sera donc la marche de la vision dans son élaboration à se parfaire ?²¹ » Cette interrogation paraît être l'écho d'une observation faite à André Laurendeau au cours du même mois :

¹⁹ *Spectacle de la danse, Poésies complètes*, p. 39

²⁰ *Je ne puis plus regarder en paix ni les arbres, ni les animaux; mes regards malades crèvent et souffrent partout où ils se heurtent, partout confrontés avec mon vide, mon mensonge, mon impuissance, ma bassesse, mon néant, ma complète pauvreté* (*Œuvres*, p. 505; voir aussi *Lettres*, p. 272).

²¹ « Surréalisme – Art – Esthétique », *Œuvres en prose*, p. 405

je regardais [ce paysage] de ma fenêtre comme on regarde quelqu'un qu'on va reconnaître, détaillant ses traits à la recherche d'une synthèse possible et comme déjà amorcée dans quelque région de notre être. J'assistais en moi-même au surgissement d'une présence. Et tout à coup j'ai vu ce paysage tel qu'il est, pour la première fois, j'ai vu un paysage tel que lieu, et la réalité de ce paysage, je l'appelle métaphysique²².

Cette description fait état d'un paysage préalablement étranger qui devient soudainement habitable, saisissable, bref *intériorisé*. Au-delà de toutes considérations théoriques ou lexicales, cette intériorisation du paysage (ou du spectacle) par l'artiste spectateur ne peut se construire sans un quelconque rapport au temps. : l'intériorisation est un processus qui ne s'inscrit pas dans l'instantanéité mais bien dans un parcours intellectuel, relevant ainsi du spiritualisme. Aussi, dans la citation précédente, la reconnaissance est-elle graduelle; peu à peu, le sujet cesse de *regarder* pour *voir*. Par l'emploi de verbes plutôt que de noms, le sujet s'implique encore davantage dans la démarche²³. Ici la vision, entraînant des capacités intellectuelles abstraites, advient dans un *surgissement*, éclate dans cet inexplicable *tout à coup*; sa genèse demeure au-delà de l'explication, hors de l'intellectualité, dans le mystère. Cette transformation du regard en vision peut être plus ou moins rapide et simultanée, mais est nécessairement inscrite dans le temps, la succession et le cheminement²⁴.

²² Lettre à André Laurendeau, *Œuvres*, p. 933 – nous soulignons.

²³ Cela se marque encore plus particulièrement dans l'expression qu'emploie Garneau : « j'ai résolu de *travailler-voir* » (lettre à Jean Le Moyne, mai 1936 ; *Lettres*, p. 192).

²⁴ Par exemple, la citation suivante décrit les deux premiers de « trois lieux d'habitation » du paysage qui s'enchaînent :

[1^{er}] *Ma vision habite donc ce paysage sous un certain rapport, en tant que l'informant. Mais par cette prise de possession elle le ramène à l'intérieur de moi où l'élément constant passe de l'objectif au subjectif [2^e], et où le regard passe du paysage habité à l'habitation du paysage, au mode d'habitation. Ce n'est pas successif mais marque une interaction.*

Œuvres, p. 473 – c'est Garneau qui souligne; voir aussi sur la succession des rapports entre regard et vision « Surréalisme – Art – Esthétique » (*Œuvres en prose*, pp. 397 à 407) et *Œuvres*, p. 973.

Au souffle frais du matin, c'est un peintre qui part en rêve et part en chasse, le pas allègre. Un œil attentif et l'autre en joie. [...] C'est un peintre qui promène ce qu'il est parmi ce qu'il a.

À un détour du chemin, il tombe en arrêt. Est-ce au bord de la mer ? [...] Notre promeneur a pâli; dans un œil plus de joie et l'autre pèse encore davantage. On voit qu'il n'est pas sans inquiétude. On voit que quelque chose se balance dans sa tête et dans son cœur et qu'il a peur. On voit que quelque chose se fait plus clair pour lui, qu'il est en train de rassembler des traits et recomposer une figure déjà amorcée quelque part en lui-même; mais il a peur [...] Il hésite encore devant cette confrontation définitive qui consiste à mettre un nom sur ce qui n'en a pas encore.²⁵

Le cheminement du peintre, à la fois métaphorique et littéral, amène de nouveau un processus de *reconnaissance* auquel se juxtapose instabilité et inquiétude, illustrées notamment par le curieux strabisme des yeux du peintre²⁶. Le divorce des yeux entraîne tout un réseau de dualités : l'être et l'avoir – *c'est un peintre qui promène ce qu'il est parmi ce qu'il a* – la tête et le cœur, la nomination et l'indéfinissable. Ces dualités peuvent être ramenées aux réseaux de sens opposant spiritualisme et sensualisme. Or, ceux-ci se joignent, sont les deux yeux, les deux faces du sujet. Cet aveu de métissage de la vision est répété par Garneau qui admet que l'art est le passage « de l'objectif au subjectif », de sorte que « l'emplacement [du paysage] sur la toile » doive à la fois « contenir sensiblement l'âme », mais également

tout moi-même, et tant de hasards, et l'intelligence qui surveille pour reconnaître et le sens critique pour dire : « Ce n'est pas cela. » J'enlève petit à petit tout le voile du papier blanc. Sous ma

²⁵ *Propos sur l'habitation du paysage* (Œuvres, p. 674-675).

²⁶ Cette divergence entre les yeux figure aussi chez l'enfant du poème *Le Jeu*, qui a « dans son œil gauche quand le droit rit Une gravité de l'autre monde » (*Poésies complètes*, p. 37).

*vigilance la juste réalisation de ma vision dans le paysage s'opère.*²⁷

Âme, intelligence et sens critique doivent s'associer sensiblement à tout le reste de la personnalité de l'artiste, indéfinissable série de *hasards*. L'opération demeure un *dévoilement*, avec tout ce que le processus implique de mystère violé et conservé.

Ces jonctions entre spiritualisme et sensualisme de la vision demeurent toutefois ponctuelles dans les écrits de Garneau : ailleurs, la fonction spiritualiste ne fait aucun doute. « La vision n'est pas une chose donnée d'abord, mais une vertu de l'esprit qui se perfectionne [...]. Elle est perfection de l'esprit », écrit-il dans *Surréalisme – Art – Esthétique*. Bien que cet aspect intellectuel et spirituel de la vision soit préalablement compris sémantiquement par les connotations lexicales attachées au terme : avoir une capacité d'abstraction (une *vision d'ensemble*), prévoir ou deviner l'avenir (être *visionnaire*), voir ce que d'autres ne voient pas (*avoir des visions*, bien près de la folie); Garneau a cependant le mérite d'utiliser à plein le poids linguistique du concept. Par exemple, [*Nous ne sommes pas des comptables*] attribuée à l'enfant des visions impossibles à ceux qui sont dépourvus de sa curiosité. De la même manière, Garneau écrit *À propos des Beaux-Arts* que « les maîtres [...] sont toujours poètes, c'est-à-dire des voyants au-dessus de la matière²⁸ ». De

²⁷ *Œuvres*, p. 473; il est intéressant de mettre cette conception d'un tableau en parallèle avec celle de Braque :

Quand je commence, il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de poussière blanche, la toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre, le vert ou le jaune : mes pinceaux. Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini.

PAULHAN, Jean. *Braque le patron*, Paris : Éditions Gallimard, 1952.

²⁸ *Œuvres*, p. 363. Ailleurs, Garneau s'affirme ainsi : « Moi pour qui de nouveaux points de vue, de nouvelles façons de voir sont nécessaires » (*Lettres*, 44 ; voir aussi les lettres à Jean Le Moyne du 22 mars et du 9 août 1934, pp. 127, 147).

sorte qu'à plusieurs égards, la vision s'apparente au génie²⁹ tout en possédant également un certain caractère mystique³⁰.

Contrairement à la légèreté et à la motilité du regard, la vision, dans sa dimension spiritualiste, est connotée par la gravité, poids à la fois physique et intellectuel. Ainsi, la vision est d'abord une notion statique qui fait obstacle au caractère éphémère des choses. Le poème *Portrait*, présentant un enfant-spectacle aussi aérien qu'insaisissable, conseille la vision comme seule façon de se l'attacher : « il faut le voir venir / Et l'aimer durant son voyage »³¹. L'immobilité inhérente à la vision et sa capacité de possession sont par ailleurs également illustrées dans *Accueil*³². Or, ce poids de la possession fait obstacle à la mobilité recherchée et par là paralyse en quelque sorte l'activité créatrice :

Je suis arrivé [à Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier] dans une délivrance. Toute cette verdure m'a comme amorti. Je me suis jeté, j'ai pris un bain de fraîcheur et de soulagement. Je n'ai plus pensé à rien, je n'ai plus revu toute cette niaiserie, cette agitation à crever d'ennui pour sortir de soi, pour être possédé.

²⁹ *Chez les grands artistes, détermination intérieure. Cette détermination, c'est la valeur unique de tel artiste, ce que nous appelons sa vision; c'est sa valeur ontologique; ce qu'on appelle aussi son subconscient par rapport à l'ordre conscient qu'il y met, à la possession qu'il en a par rapport à l'ordre, lequel est proprement l'art [...]. C'est là que se noue l'être intime, l'être unique de l'artiste.*

[...]

Interaction dans [le] perfectionnement artistique entre [la] vision et [la] technique. En dernier ressort [la] vision reste maîtresse, comme le sens reste maître d'une phrase dont les mots le modifient, que ce sens soit logique ou consiste en une simple inflexion ou la lumière d'un éclatement. Le sens reste maître d'une phrase tout en étant inséparable d'elle, comme l'âme du corps (Œuvres, p. 469-470 ; voir aussi Lettres, p. 77).

³⁰ Ainsi, dans l'extrait « Purifier le regard – purifier la source », la purification du regard (terrestre) porté sur autrui entraînera forcément une vision (céleste) du bonheur divin. L'opposition terrestre/céleste, qui s'inscrit dans une continuité thématique avec celle sensuel/spirituel, est alors déjouée pour ne devenir qu'un seul et même parcours : le regard se purge, s'élève, par ses efforts devient vision et reçoit une fonction spirituelle (*Œuvres*, p. 400).

³¹ *Poésies complètes*, p. 47

³² « Moi ce n'est que pour vous aimer / Pour vous voir / Et pour aimer vous voir » (*Poésies complètes*, p. 93).

Je ne vois rien en deçà, je ne vois rien au delà, *je me repose*,
j'essaye d'ignorer mon existence.³³

Plus qu'à un repos, l'absence de visions (spirituelles ou artistiques) s'apparente au regard dans la mesure où elle est perte de soi, l'ignorance de sa propre existence.

Garneau fait jouer l'opposition liée aux notions sensualiste et spiritualiste de telle sorte qu'il arrive à la dépasser, articulant les concepts de regard et de vision pour élaborer les modalités d'une certaine qualité artistique. Regard et vision fonctionnent donc en duo, en complémentarité : sans la seconde, le premier se perd et se dissout inmanquablement dans le paysage alors que la seconde dépend du premier pour advenir. Or, sous un certain angle, cette juxtaposition du regard et de la vision est fortement tributaire de la théorie artistique baudelairienne dont le fondement est la *curiosité*, entendue au sens d'une enfance renouvelée de l'oeil qui est le point de départ du génie. Ce regard renouvelé assure à l'artiste une acuité des sensations presque malade : « L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur³⁴ ». Le retour de la figure de l'enfant justifie l'importance de la curiosité tant chez Garneau que chez Baudelaire. Or, cette curiosité entendue par Baudelaire comme un renouvellement de la manière de regarder est spiritualisée par Garneau. Qualité originelle définitivement perdue, la curiosité s'apparente donc chez

³³ Lettre à Jean Le Moyne, juin 1935 (*Lettres*, p. 160 – nous soulignons).

³⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art*, p. 350 ; voir aussi pp. 350, 341. Consulter l'annexe 2 pour une référence à l'ivresse dans la poésie baudelairienne.

celui-ci au désir d'exaltation, de spiritualisation exprimé par l'envol dans [Autrefois j'ai fait des poèmes] :

Il me semble qu'il manquera toujours à ceux que nous sommes le regard véritablement premier qui embrasse le monde en son ensemble, cette curiosité neuve plantée au bas de la construction et de la découverte [...] et l'incomparable élan dans la trouée, le dépassement de cela jusqu'au secret intérieur de la poésie spirituelle.³⁵

Toutefois, l'hypersensibilité résultante de la curiosité baudelairienne est également créatrice de beauté³⁶, laquelle sera conservée grâce à l'imagination : en écho à Hoffmann, Baudelaire prétend que celle-ci tient lieu de mémoire pour l'artiste³⁷. Or, l'imagination ne peut être qu'un gardien subjectif des souvenirs, les soumettant à « cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*³⁸ ». L'art, « mnémotechnie du beau³⁹ », relèvera donc d'une certaine idéalisation subjective des perceptions visuelles.

Ainsi, dans la mesure où elles sont toutes deux intériorisation et conservation intellectuelle du spectacle, la vision selon Saint-Denys Garneau s'approche de l'imagination baudelairienne. Toutefois, cette dernière n'a pas le poids spirituel et mystique de la première; il y a donc dans la vision garnélienne une sorte de gravité exclue de la conception de Baudelaire. Si le caractère explorateur, mobile et ludique de la curiosité selon Baudelaire lui

³⁵ Lettre à Maurice Hébert, 29 avril 1935 (*Œuvres*, p. 948).

³⁶ « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maison, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache » (BAUDELAIRE, *Critique d'art*, p. 320), par le regard que j'y porte, sommes-nous tentés d'ajouter. «Oui, ajoute-t-il plus loin, l'imagination fait le paysage » (BAUDELAIRE, *Critique d'art*, p. 325).

³⁷ Hoffmann cité par Baudelaire (BAUDELAIRE, *Critique d'art*, p. 130). « la véritable mémoire, considérée sous un point de vue philosophique, ne consiste, je pense que dans une imagination très vive facile à émouvoir ».

³⁸ BAUDELAIRE, *Critique d'art*, p. 354 – l'auteur souligne.

³⁹ BAUDELAIRE, *Critique d'art*, p. 115

apparente le regard tel que pensé par Garneau, celle-là n'a pas les propriétés dissolutives de celui-ci. En somme, malgré certaines similitudes avec les concepts baudelairiens, les notions de regard et de vision articulées par Garneau demeurent, de par leur complexité et leur implication sensualiste ou spiritualiste, relativement originales.

En plus de leurs autres lieux de confluence, regard et vision partagent l'espace du symbole oculaire et s'y livrent une confrontation inédite d'où paraît sortir vainqueur l'aspect fugitif du sensualisme. De sorte que, lieu d'une convergence sensualiste et spiritualiste vitale, l'œil devient, dans un premier temps et au même titre que le sang ou le cœur, signe d'existence et de conservation. Principe régénérateur tant dans la poésie que dans la correspondance, l'œil est une voie d'accès au mystère primordial tant dans le poème *Rivière de mes yeux* que dans la correspondance : « Il me semble que je ne fais que commencer à voir, que mes yeux naissent de plus en plus et que le monde est d'une épaisseur, d'une profondeur incommensurable, que je vais toujours de plus en plus m'y plonger.⁴⁰ » Ce lien entretenu par l'œil avec l'essence des choses le conduit à être, dans un deuxième temps, symbole de l'opération spiritualiste : « Je me croyais mort : et voilà que l'illusion me prend encore que je trouverai peut-être en moi l'*œil intérieur* qui saura retenir ces choses.⁴¹ » Or, de tous les sens, la vue est sans doute celui qui permet le moins au sujet de s'inscrire dans le monde, le maintenant toujours dans son altérité de spectateur. Aussi cet investissement symbolique de l'œil

⁴⁰ Lettre à Robert Élie, 1936 (*Lettres*, p. 221).

⁴¹ Lettre à Claude Hurtubise, août 1935 (*Lettres*, p. 177 – nous soulignons).

mènera-t-il le sujet d'abord à l'irreprésentabilité⁴² puis à la détresse devant la fuite du monde, qui sera vécue sur un mode hémorragique. Ce processus est particulièrement évident dans les poésies, où les yeux seront transformés en plaie, en gouffre béant, tant dans [*Mes paupières en se levant ont laissé vides mes yeux*] que dans [*Tu croyais tout tranquille*]⁴³ :

Les yeux ouverts les yeux de chair trop grands ouverts
 [...]
 Les yeux le cœur et les mains ouvertes
Mains sous mes yeux ces doigts écartés
Qui n'ont jamais rien retenu
Et qui frémissent
Dans l'épouvante d'être vides.

Cette perte du flux vital, dissolution métonymique du symbole et du sujet, indique bien ce que le choix du sens oculaire peut avoir de pernicieux esthétiquement. En effet, le caractère de l'observateur, du spectateur est par définition exclus de l'action ou du spectacle. Aussi la vue conserve-t-elle invariablement le rapport d'altérité du sujet au monde; de sorte qu'elle est fondamentalement faite de dépossession et de fuite, et de ce fait, condamnée primordialement au sensualisme.

Le passage du temps

Bien que l'esthétique de Garneau paraisse s'inscrire à partir d'une origine sensualiste, ses recherches artistiques le poussent néanmoins vers le

⁴² *Je suis là, en tout cas, attentif aux choses, soumis aux choses, toujours m'efforçant à les mieux comprendre et les aimer, les yeux ouverts pour me laisser bien pénétrer de l'être et de la forme, des champs, des verdure, des dialogues de la lumière avec les choses, qui les drape, tout ce qui demeure et ce qui passe. Soumis et comme écrasé, car tout cela est si beau, le moindre reflet sur une feuille, si intraduisible, impossible à rejoindre ! (Lettre à Robert Élie, septembre 1936 ; *Lettres*, p. 228-229).*

⁴³ *Poésies complètes*, pp. 86, 150

spiritualisme. Or, les arts spiritualiste et sensualiste se distinguent principalement quant à leur réaction face à la fuite du temps. Aussi celle-ci est-elle l'objet d'une extrême sensibilité chez Garneau, sensibilité qui se veut spiritualiste : plus que la préservation d'un moment donné, il cherche à en conserver l'essence, ce qui, bien que périssable dans sa matière, saura demeurer inaltérable dans l'esprit.

Devant des paysages, des figures, des états d'âme, le désespoir de les voir s'écouler, de les voir changer, m'échapper, sans les avoir rejoints, comme sur le bord de les comprendre en un point où ils cesseraient d'être menacés par le temps, par le changement : le mien, le leur. Maintenant je vois que toutes mes amours ont pris ce caractère : la recherche de rejoindre une concordance, quelque chose d'inaltérable, de posséder en harmonie.⁴⁴

Toutefois, tant sa plume que sa peinture paraissent exceller dans le rendu d'un effet particulier de lumière, de couleurs ou d'ombrage, toujours marqué par le mouvement ou le passage du temps. Est-ce là ce *quelque chose d'inaltérable*, ou plutôt un épanchement de la nature sensualiste de Garneau ? *Un peu des deux* est sans doute la réponse à la fois la plus juste et la plus nébuleuse. Ainsi, la différence est subtile entre certains poèmes tel que *Saules*⁴⁵ où la lumière coule et jaillit des feuillages comme de l'eau; quelques tableaux, comme *Sans titre [Paysage d'hiver]* ou *Sans titre* (cat. no 37), dont le sujet principal est de toute évidence la lumière sur les choses et la neige; et d'autres textes en prose témoignant d'une attention scrupuleuse aux détails éphémères du paysage et aux beautés qu'ils recèlent – par exemple, cette description minutieuse envoyée à Claude Hurtubise de la lumière de Sainte-

⁴⁴ *Œuvres*, p. 442; voir aussi p. 909 ; *Lettres*, pp. 18, 177 ; *Œuvres en prose*, p. 218. Cette position de Garneau peut être reportée à l'aphorisme de Baudelaire : « À chaque minute, nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps » (BAUDELAIRE, Charles. *Fusées*, p. 85)

⁴⁵ *Poésies complètes*, p. 56; Jacques Brault et Benoît Lacroix rapportent une finale inédite du poème (voir *Œuvres*, p. 1055).



GARNEAU, [*Paysage d'hiver*]



GARNEAU, *cat. 37*

Catherine, suivie d'un relevé précis des nuances de l'herbe jusqu'à leurs infinies variations sous l'ombre d'un nuage. Or, dans le poème ou les tableaux, les objets s'effacent, perdent leur matérialité, alors qu'ils en gagnent dans la correspondance. Ainsi, les saules décrits poétiquement n'ont de l'arbre que le feuillage, rapidement transformé en rivière, alors que les arbres des tableaux sont à peine esquissés d'un trait plus foncé sur le fond de neige. La lumière ici fait signe au *caractère éternel des êtres* spiritualiste. Au contraire, dans sa lettre, Garneau tente de rendre présent à son ami, dans la singularité de leurs détails concrets, les paysages printaniers de Sainte-Catherine. Et, s'acharnant à rendre *les verts de l'herbe*, il veut connoter toute une texture pauvre des prés qui doit trancher avec celle de Montréal :

La végétation est beaucoup moins avancée qu'aux alentours de Montréal. [...] Cela n'éclate pas avec exubérance comme à Montréal. [...] Les verts de l'herbe sont délavés, font une teinte mince, pauvre. Une teinte qui n'est pas arrivée, qui n'atteint pas sa splendeur. Tout à coup, dans une ombre, cela découpe un morceau de laque transparente, très froide. À des endroits des prés usés, endroits d'herbes mortes, c'est un gris ocreux qui vient au violet. Le jeu de ces tons un peu morts, bruns, verts froids, violets, bleus lointains, le tout mêlé de cendre et rehaussé de quelques cris aigre, c'est d'un charme mélancolique.⁴⁶

Décrivant l'instantanéité de ce paysage aux prés d'ecchymose, dominés par les cris de rares oiseaux, l'écriture de Garneau en rend l'épaisseur, la matérialité, partageant avec son lecteur les sentiments mélancoliques qui l'inondent.

Si l'appréhension artistique du moment par Saint-Denys Garneau est parfois mixte, elle est généralement spiritualiste, ce qui dénote la force de son caractère artistique puisque spontanément, dans son journal ou ses lettres, ce sont ses goûts sensualistes qui priment.

⁴⁶ *Lettres*, p. 186

CHAPITRE IV

LA PRATIQUE ARTISTIQUE DU DÉSÉQUILIBRE

Cultivant à la fois la multiplicité et l'entre-deux dans une perspective de mobilité à laquelle est associée de façon cohérente une série de concepts, Saint-Denys Garneau dépasse la simple série de variations et de récurrences pour en arriver à une esthétique de l'hésitation. Toutefois, l'objectif théorique avoué est déjoué par sa conception même de l'art. Ainsi, les frontières entre les arts sont-elles abolies de telle sorte que l'un devienne perméable aux caractéristiques de l'autre. Cette porosité des médiums se situe de la sorte dans la volonté idéalisante de l'équilibre, ouvrant un espace d'échanges stimulants. Le statut de la musique dans cette perméabilité générale est toutefois particulier, à l'image de sa pratique par Garneau : la recherche esthétique y est encore plus fine, plus souple et plus mobile.

« Le meilleur compte-rendu d'un tableau pourrait être un sonnet ou une élégie.¹ » Dans le même ordre d'idées que celui qui inspirait ces mots à Baudelaire, soit le postulat qu'un art ne peut être mieux rendu que par un autre, Garneau multiplie les versions d'une impression dans sa correspondance et dans sa poésie. Ainsi, dans une lettre à Claude Hurtubise, Garneau en parlant de sa peinture décrit les paysages qu'il prévoit peindre dans des termes étrangement proches du poème *Ormes* qui pourtant ne figurera dans le *Journal* que plus d'un an plus tard; *les ormes aux parasols protecteurs et paisibles* de la lettre deviennent *Calmes parasols* [...] *Les*

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*, p.141

*ormes calmes font de l'ombre Pour les vaches et les chevaux [...] Ils font de l'ombre légère Bonnement Pour les bêtes*². Les similitudes lexicales portent à croire que les deux compositions pourraient être contemporaines l'une de l'autre, et que la dernière n'aurait pu être recopiée que plus tard, peut-être d'abord écrite *sur le motif*, sur une feuille volante. Sinon, ces parallèles pourraient aussi traduire la permanence d'une certaine vision chez Garneau. Quoiqu'il en soit, la pratique de la multiplication se répète exemplairement ici. Au déplacement des genres suggéré et pratiqué par Baudelaire³, Garneau ajoute un dépassement du média scriptural. Ainsi, les médiums s'interpénètrent pour dire avec leur lexique propre l'art de l'autre.

La musique : lieu de recherche et de bégaiements

*Voilà pourquoi je fais de la peinture et de la poésie.
Je cherche à fixer ces bribes de ma vie qui passe.
Je me suis souvent demandé comment je pourrais rendre cette fuite.
C'est la musique qui serait la plus apte à la représenter.*⁴

De nombreuses comparaisons unissent dans l'œuvre de Garneau la musique à la peinture ou l'écriture. Si l'association avec la seconde est appelée à la fois par la tradition et par la similitude entre ces deux arts⁵ –

² *Lettres*, p. 123; *Poésies complètes*, p. 55.

³ Certains poèmes baudelairiens (Tel le *Masque* ou *Danse macabre*; voir BAUDELAIRE, Charles. *Fleurs du Mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964. pp. 50 et 117) se livrent à une description d'œuvres artistiques par ailleurs ignorées des textes critiques en prose.

⁴ *Lettres*, p. 18

⁵ « Tandis que la musique plus proprement recompose le temps dans la succession des moments et nous le restitue dans une mélodie successive, la peinture, il me semble, arrête le moment comme un centre sous la compréhension du regard complet, et trouve sa continuité dans la surrection d'une présence » (*Œuvres*, p. 270)

tous deux partagent convention de notation et inscription de la réception dans le temps –la première de ces causes aurait pu suffire pour inspirer à Garneau l'association de la musique et de la peinture⁶. Dans les deux cas, la musique a une fonction similaire, agissant comme miroir métaphorique dans une volonté d'ajustement du sens. Cela donne lieu à un double enrichissement lexical au détriment de la spécificité musicale : si Garneau paraît être à peu près incapable de percevoir la musique autrement qu'à travers les caractères du pictural ou du scriptural, ceux-ci profitent alors d'une sémantique enrichie; par ailleurs, les mots de la musique servent à penser tant la poésie que la peinture, augmentant ainsi leur sens. Étrangement, Garneau paraît néanmoins incapable de concevoir la musique à l'aide des termes musicaux. Aussi peut-on croire que ceux-ci sont en fait une construction intuitive de Garneau pour décrire certains phénomènes particulièrement *harmonieux*⁷. De sorte que l'utilisation des termes spécifiques de la musique n'arrive dans les extraits suivants qu'à désigner le littéraire ou le pictural : « La traduction de [*L'Imitation* par] Lamennais est souvent admirable. Je trouve là des mouvements fugués, suspendus dans la suavité, qui appellent et rappellent des passages de *l'Art de la fugue*. »

[David] *Milne se sert beaucoup des vides; peut-être excessivement, mais il en obtient des effets souvent frappants. À travers le vide s'établit une relation entre deux couleurs qui semblent se donner la main à travers cet espace et chanter en duo dans l'immatériel, comme deux thèmes qui se séparent en contrepoint et dont l'éloignement s'élargit. Ou plutôt, cette comparaison prévaut pour la relation des séparées de vides; quant aux taches, on les rapprocherait plutôt de l'accord, non de l'accord plein de Chopin ou de Beethoven, mais certains accords*

⁶ Ainsi Baudelaire décrit avec enthousiasme *Le Sultan du Maros entouré de sa garde et de ses officiers* de Delacroix en utilisant une métaphore musicale (*Écrits sur l'art*, p. 60).

⁷ En effet, rappelons que le terme *harmonie* est d'abord une référence musicale.

des modernes où deux notes se donnent la réplique d'une clef à une autre, soit en harmonie, soit en dissonance, ou même au style des fugues de Bach où le thème s'élabore par sauts en succession rythmique d'une note à une autre, qui se répondent.

[...]

*Comme la couleur rend le sens de l'impression, la ligne en exprime le rythme. Les deux se confondent souvent chez Milne, comme encore chez Bach et Stavinsky [...] la ligne étant cette succession même de touches, ou l'ondulation des éléments colorés qui emprisonnent les vides.*⁸

Ces deux extraits marquent la dépendance particulière de la musique par rapport à ses comparants littéraires ou picturaux : c'est parce qu'il y eut préalablement poésie ou peinture qu'il put y avoir musicalité. Ainsi les mouvements fugués proviennent d'abord de *L'Imitation* et non de *l'Art de la fugue*; de la même manière, la touche de Milne initie la comparaison avec l'accord musical de Bach. Toutefois, malgré leur caractère de postérité, les références musicales font signe de génie, et particulièrement, de génie spiritualiste; le vocabulaire musical est donc une voie privilégiée pour Garneau afin de l'identifier.

À l'inverse, pour juger de la qualité d'une œuvre musicale, Garneau y cherchera la nécessaire narrativité ou plasticité. Outre l'incapacité d'une conception claire – et proprement musicale – de la musique, l'utilisation d'un vocabulaire littéraire ou pictural indique aussi une recherche spiritualiste d'une qualité exceptionnelle de création. Le *Maître* selon Garneau serait donc un créateur capable de transcender les limites génériques pour acquérir les qualités communes au génie, lesquelles subliment les caractéristiques propres de chaque art. Ainsi,

[Debussy] est le plus grand musicien, le plus grand poète de la nature. La nuit, la mer, l'eau, le ciel, la lumière, le vent, la forêt, il en a saisi le sens profond, la poésie et le mystère, le mystère

⁸ *Lettres*, p. 231; *Œuvres*, p. 954 – voir *Village in November* de Milne à la page suivante.



MILNE, *Village in November* (1942)

GARNEAU, *cat. 21*



*surtout. Chaque chose chez lui est elle-même en pleine clarté, et transparence. Et ce qui me ravit de plus en plus, et m'étonne, c'est la liberté avec laquelle il agit; rien ne le retient, aucune formule ne le gêne, il a tout vaincu : il est libre comme un miroir de tout refléter. Et c'est là encore un point où le grand artiste touche le grand mystique, cette totale liberté [...] Sans jamais les défigurer ou les fausser, avec une sûreté surhumaine, il saisit les rythmes et les couleurs. Il les saisit et les rend en pleine vie, et en plein art, avec tout ce qu'il y a de fugace et toute ce qu'il y a d'éternel [...]*⁹.

Plus que peintre et poète, Debussy est *voyant* ainsi que Garneau caractérise les génies dans *À propos de Beaux-Arts*¹⁰. L'aspect mystérieux et énigmatique de cette qualité est souvent réactivé¹¹, portant à croire que celui-ci est fondamental d'abord dans la conception du génie, et peut-être ensuite dans celle de la musique. Celle-ci en effet, plus que tout autre art, peut-être justement parce qu'il ne la pratique pas, fait signe de spiritualisme pour Garneau. Ainsi, il écrit une critique d'art : « la vraie liberté ne consiste pas à imposer à la nature des formes extérieures et arbitraires mais bien à si parfaitement posséder celles qu'elle nous offre, qu'on soit libre d'en jouer en pleine lumière de l'intelligence. Pour exemple éclatant, le miracle de la musique de Debussy.¹² »

⁹ Lettre à Jean Le Moyne, 14 juin 1935 (*Oeuvres*, p. 1036 – voir aussi *Lettres*, p. 169); similitudes remarquables avec les premiers vers de Rivière de mes yeux : « Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières Ô l'onde de mes yeux prêts à tout refléter » (*Poésies complètes*, p. 41).

¹⁰ *Œuvres en prose*, p. 363

¹¹ Ainsi, dans une mise en parallèle de l'écriture et de la musique, Garneau disserte sur *Le rôle du mystère, de l'indéfinissable chez Keats, Proust, Debussy. Mystère qui est précisément la poésie pure. Mystère qu'exprime si finement, avec tant de transparence le divin Mozart, qu'on retrouve du même ordre, sinon de la même qualité chez Schubert, et que l'on trouve dans les quatuors de Beethoven [...] et qui soulève là semble-t-il le voile de l'infini, de l'au-delà* (*Œuvres*, pp. 355-356).

¹² *À propos de Beaux-Arts* (*Œuvres en prose*, p. 365); il déclare aussi à Georges Beulac en juin 1935 : « Chez Beethoven, ce n'est pas la mer transparente qu'évoquent pour moi Debussy et Mozart; c'est la terre avec ses masses lourdes, c'est la mine creusée toujours à la recherche du plus pur minerai, et du diamant souterrain enfin éternel » (*Œuvres*, p. 1039).

Or, plus que tout autre adjectif, *mystérieux* est celui qui convient sans doute le mieux pour décrire la vision qu'a Garneau de l'art musical, puisque à mesure que croît son sentiment de laisser échapper quelque chose de la musique, il s'acharne à décrire et à définir la musique dont la nature est justement hors des mots. Cet acharnement pousse parfois Garneau à simplifier le concept musical pour le ramener à une nécessité de *signifier*, et ainsi de partager les contraintes de la langue, ou de *figurer*, à l'image de la peinture¹³. La description de la musique en des termes littéraires ou picturaux devient ainsi possible, mais fait de cet art un complément narratif des deux autres¹⁴. Paradoxalement, Garneau cherche à cerner à travers un vocabulaire familier ce qui, dans la musique, continuera ainsi de toute évidence à lui échapper¹⁵. Les mots de la peinture ou de la poésie, utilisés par Garneau pour penser et traduire la musique, deviennent alors des éléments d'articulation entre les médias tout en restreignant l'autonomie de la musique. Par exemple, une comparaison de la *Symphonie no 1* de Sibelius avec le poème *Vent de novembre* de Verhaeren présente ceci de particulier qu'en évitant de préciser laquelle de ces œuvres est réellement décrite, elle les amalgame et les confond, probablement à l'image de la sensibilité

¹³ « On trouve chez [Mozart et Couperin, entre autres] une musique comme une langue parfaite : perfection de la syntaxe, perfection de grâce et d'expression » (*Œuvres*, p. 533). Consulter à titre d'exemples de la narrativité de la musique *Œuvres*, pp.956-957 et 976. Ici, il est bien sûr question de peinture figurative.

¹⁴ Debussy fait donc de la musique qui est « un commentaire de la poésie, il y met ce que les mots ne disent pas et qu'ils devraient; il agrandit et élève le poème à une grande profondeur lyrique » (*Lettres*, p. 134).

¹⁵ « Je reçois à l'instant ta lettre musicale. Je suis incapable d'en interpréter certaines parties, faute de piano! », écrit-il à Jean Le Moyne en avril 1934 (*Lettres*, p. 133). Si Garneau dit ici l'absence d'un instrument (et des connaissances) qui lui permettrait de *faire entendre* certaines parties de la lettre, c'est également un processus herméneutique qui est impossible. Voir aussi *Œuvres*, pp. 343, 345, 350, 367, 533, 950, 1036 et *Lettres*, pp. 102-103.

artistique de Garneau. Or, si ces modalités d'appréhension du monde enrichissent dans ce cas la poésie, elles desservent de toute évidence la musique qui, ramenée au signifiant concret, au *descriptible*, perd beaucoup de ce qui fait sa spécificité. De sorte que les procédés musicaux particuliers de la *Symphonie no 1* sont ramenés à ce qu'ils *évoquent*¹⁶. Les comparaisons du même ordre, où la musique est incapable d'acquérir son autonomie par rapport à un référent littéraire, se multiplient, convoquant fréquemment les couples Baudelaire/Beethoven, Bach/*Imitation de Jésus-Christ* ou Bach/Ramuz¹⁷. Si les premiers ont sans doute été rapprochés par la grande admiration qu'avait Baudelaire pour Beethoven et les seconds, à travers l'*Art de la fugue*, par les similitudes formelles évidentes entre les œuvres¹⁸, l'appréciation que fait Garneau de Ramuz en le jugeant l'égal de Bach est beaucoup plus subjective et en indique l'importance pour Garneau. En outre, ces comparaisons révèlent une grande culture.

Pensée uniquement en fonction d'un lexique pictural ou scriptural, la musique n'arrive pas à acquérir une autonomie et demeure dans la pensée de

¹⁶ Ainsi, Garneau affirme : « le style [de cette symphonie] me rappelle le *Vent de novembre* de Verhaeren. Style venteux, plein de tourbillons. Spectral. »

Évoque formes non solides, mouvantes, nuages qui se transforment, tourbillons de neige, poudreries, forêts de hauts pins, paysages de montagnes à travers lesquels passe le vent, chante le vent, et hurle, et se heurte (*Œuvres*, p. 347 – voir le texte du poème en annexe 3).

Or, Garneau subvertit également l'œuvre de Verhaeren puisque ce commentaire, à travers l'évocation de l'autorité littéraire du poète belge, est prétexte à la redite de certains de ses propres *topoi* de prédilection – « j'aime les arbres, et le vent et les arbres¹⁶ » – plutôt qu'un compte rendu exact du poème.

¹⁷ Voir *Œuvres*, pp.961-962 et 1039.

¹⁸ Selon Baudelaire, « Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme ». Source : <http://www.espritsnomades.com/siteclassique/beethovenconcertopiano2.html>
L'*Art de la fugue* est un ouvrage incomplet, tronqué et pêle-mêle, alors que l'*Imitation* est elle-même une suite fragmentée de plusieurs courts textes. De sorte que sous plusieurs aspects, tous deux rappellent les œuvres de Garneau.

Garneau au stade de l'hésitation profonde; dans la mesure où le lexique musical est pour lui une manière spiritualiste de penser l'originalité artistique, alors qu'il est incapable de l'utiliser pour saisir la spécificité musicale, celle-ci lui échappe alors même qu'il tente de la comprendre. Par conséquent, la musique acquiert une importance telle que le commentaire musical est fréquemment plus long que l'affirmation elle-même. L'absence de formation musicale de Garneau, jointe à la situation de récepteur qui prévaut, donc absence d'appropriation intime, peut éclaircir cette tentation de faire sortir la musique de son champ propre pour l'analyser sur un terrain plus connu, la littérature ou la peinture. Or, ces longues explications s'apparentent beaucoup aux procédés du bégaiement et de l'hésitation. L'importance de la musique pour Garneau est cependant non négligeable, principalement dans la mesure où, agissant comme l'alter ego, le reflet ou l'écho des autres arts, elle est symptomatique d'un certain malaise, d'autant plus que la plupart de ses occurrences sont en 1935, au début de la période artistique fertile de Garneau.

Plume et pinceau : échange des valeurs spiritualistes

Au cours de cette période, la peinture et la littérature s'imbriqueront graduellement dans l'œuvre de Garneau, créant de nouveaux réseaux de sens dont l'un des effets particuliers sera l'enrichissement sémantique de la poésie jusqu'à en faire une notion profondément spiritualiste.

De sorte que *À propos de Beaux-Arts* associe les travaux de plusieurs peintres dans un même défaut, l'*illisibilité* de leurs tableaux, plutôt que

d'attaquer la technique picturale de chacun. Garneau lie donc la qualité de l'art pictural à un effet poétique supérieur à la technique, déplorant que les peintres ne « présentent que de lourdes formes boursouflées, inconsistantes, qui n'ont de sens en aucune langue¹⁹ ». Le poétique tel qu'entendu ici échappe donc au lisible proprement dit, devenant plutôt une norme spiritualiste : les « maîtres, sans le savoir souvent, sont toujours poètes, c'est-à-dire voyants au-delà de la matière.²⁰ » Ailleurs, une forme plastique revêt pour Garneau des accents poétiques, synonymes d'une créativité spiritualisée :

J'aurais aimé chercher à définir cette forme. Ça aurait été une forme plastique, cela me venait ainsi. Ainsi, la poésie attendait alors une forme plastique. J'aurais exprimé totalement tout un poème dans un mode plastique. Ce n'eût pas été seulement la poésie de la forme, mais une forme informée, construite, nécessitée par la poésie, à l'image de la poésie immatérielle. [...] Je crois que [ce mode poétique] est normal pour moi, que c'est ma voie pour aller aux choses. Une certaine exigence de la forme qui est mon tempérament artistique.²¹

Situé profondément dans le spiritualisme, dans les valeurs de conservation de l'intemporel, le mode poétique décrit ici est bien au-delà du lisible et témoigne d'une volonté de Garneau de s'éloigner naturellement, *par tempérament*, du sensualisme.

¹⁹ *Œuvres en prose*, p. 363

²⁰ *Œuvres en prose*, p. 362-363; Garneau va dans le même sens à plusieurs reprises, notamment dans « Surréalisme – Art – Esthétique » :

La sélection est une des choses qui distinguent l'art de la vie. Le choix est à la base de l'art. Tout est dans le principe de ce choix. C'est par le principe du choix que l'art atteint à la poésie. C'est-à-dire par l'exigence de la vision qu'il s'agit de rendre sensible. C'est la qualité, la pureté de cette vision qui est poésie (OP 389 – c'est Garneau qui souligne).

Roland Laferrière fait remarquer dans *Saint-Denys Garneau lecteur de Baudelaire* que tous deux considèrent le poète comme un voyant (thèse présentée à L'université de Montréal en 1967).

²¹ *Œuvres*, p.537

Toutefois, avant 1935, la valeur spiritualiste de la poésie sert à accentuer le contraste avec une peinture sensualiste. Ainsi, comparant Milne et Baudelaire, Garneau précise que le premier ne rappelle le second que « dans un sens plus bas et physique »; de la même manière, si une sévère critique de 1932 sur Pierre Loti admet que l'auteur « eût fait un merveilleux peintre », elle se hâte de nuancer en affirmant qu'il n'est ni un grand poète, ni un génie²². Aussi, dans un premier temps, le lexique poétique contamine le champ pictural pour en dire le sensualisme, ou dans une visée similaire, s'approprie la métaphore artistique pour critiquer un manque de qualités littéraires. Or, l'année 1935, plus précisément la lecture probable d'*Art et Scholastique* à l'automne²³, marque une charnière après laquelle l'élément visible sera investi d'une valeur spiritualiste très importante : peu à peu, la *vision* le remportera partiellement sur la *poésie* comme norme spiritualiste²⁴. Ainsi, dans une série d'articles consacrée à Châteaubriant, la spiritualisation du regard de l'auteur français advient suite à une référence picturale : « C'est dans le regard qu'est centrée toute l'œuvre de Châteaubriant [sic ...] [Son style] a un sens pictural. [...] La vision est le mode de possession dont dispose Châteaubriant [sic]. Tout en lui se résume en images²⁵ ». Si la peinture

²² *Œuvres*, pp. 954, 714

²³ Voir *Lettres*, p. 165.

²⁴ La poésie demeure néanmoins un lieu de spiritualisme et de mystère. Aussi Garneau affirme-t-il en 1936 que « [le poète] est le prisme. Il est au-dessus, il est en dehors, il est au-dedans. C'est en le contenant que les mots, grâce à des magiques relations, font rayonner sa présence par-dessus : cette unique touche de la main qui fait l'accord. » Figure de la division et de la multiplicité, le prisme sert de métaphore à l'absence de lieu propre au poète, si ce n'est du lexique. L'aspect mystérieux et magique de cette habitation des mots (sans doute bien comparable à *l'habitation du paysage*) est souligné au début de l'extrait : « c'est par le poète que se réalise ce mystère du poème ». Par son irréductibilité à toute tentative de compréhension rationnelle, de même que par spiritualisation, ce mystère s'apparente fort à la foi chrétienne.

²⁵ *Œuvres*, p.270

survient ici comme pour dénouer la critique et lui donner un second souffle, elle a aussi une fonction argumentative : l'écriture de Châteaubriand, s'éloignant des caractéristiques littéraires traditionnelles, est forcément originale²⁶.

Ce sont [les images picturales] qui donnent leur unité à des œuvres [littéraires] souvent mal organisées. [...]

Ce n'est pas dans une continuité linéaire que [la vision de Châteaubriand] trouvera l'équilibre mais, avec la Brière, par la réalisation de sa loi propre de tableau et de sa vérité particulière qui est juxtaposition [...]

L'art est un mode de possession du monde, un mode d'investigation de la réalité. Pour Châteaubriant [sic], l'image est l'instrument de cette investigation; elle lui est nécessaire, c'est en elle qu'il trouve son compte.

Dès Monsieur de Lourdines, le peintre nous apparaît, à certains tableaux très sensibles, très proches des choses et [de] leur sens. [...]

L'écriture ici s'affermir, prend un relief osseux qui rappelle la gravure sur bois.²⁷

Plusieurs éléments sensualistes viennent toutefois troubler cette vision picturale spiritualiste, à commencer par cette inscription de l'écriture *comme une gravure sur bois* dans le sensible et le palpable. Qu'il en soit ou non conscient, Garneau paraît incapable de penser la peinture sans une implication matérielle dans le sensible qui fait constamment obstacle à une complète spiritualisation. La pureté et l'idéalisation de celle-ci demeurent donc inaccessibles.

Si musique, poésie et peinture se partagent leur lexique et s'échangent les valeurs spiritualistes, cette multiplication des itinéraires vers l'idéal échoue, probablement à cause de son hétérogénéité. De sorte que, outre la foi

²⁶ Ce phénomène se reproduit alors que Garneau écrit de Ramuz : « j'ai entrevu le sens de son style que Jaloux compare si bien à celui de Cézanne [...] J'ai entrevu aussi son processus de vision » (*Œuvres*, p. 973)

²⁷ *Œuvres*, pp. 270 à 273 – c'est Garneau qui souligne.

profonde de Garneau en l'existence d'une valeur supérieure commune à tous ces arts, l'*harmonie*, cette hétérogénéité lexicale des arts révèle également une certaine gêne du penseur devant ces concepts. En les superposant, Garneau peut les mettre à l'épreuve, en faire l'expérience pour *cerner au plus près les choses* – ce qui rappelle fort l'exercice créateur de l'enfant du poème *Jeu* – mais également conserver une position dilettante, extérieure aux réseaux intellectuels spécialisés : il *jongle* – une position bien près de l'équilibriste, mais aussi du jeu – avec ces concepts, les maintient en équilibre l'un par rapport à l'autre et ainsi les examine.

CHAPITRE V

LE SUJET BONDISSANT

L'instabilité créée par la porosité générique déséquilibre fatalement le sujet garnélien. Mi-peintre, mi-poète, ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre¹, au confluent du sensualisme et du spiritualisme, le sujet se cherche continuellement, multipliant les bonds qui, bien que n'apportant pas de réponse définitive, constituent tout de même une position sinon confortable, du moins possible. Théoriquement, Garneau est à la fois peintre et poète; or, la pratique de ces arts ne peut pas se juxtaposer parfaitement : au-delà des belles formules du peintre écrivant ou du poète peignant, des choix et des sacrifices doivent être faits, une restriction du temps de l'un au profit de l'autre. Or, cette impossibilité de suspendre constamment la décision de peindre ou d'écrire suscite un malaise chez Garneau – peignant, semble-t-il, il voudrait écrire; et écrivant, voudrait peindre.

Ce dilemme, jamais vraiment résolu, pourrait partiellement expliquer l'insatisfaction grandissante de Garneau envers son travail, mais surtout accentue ce qui le rapproche de la figure mythique d'Icare.

¹ Garneau s'inscrit ainsi dans l'indéfinissable hésitation de l'*Ut pictura* horacien.

Poète ou peintre, la question.

*Le poète n'est pas un homme qui voit
différemment, anormalement,
mais qui voit plus.²*

Si peinture et poésie se partagent la toute première jeunesse de Garneau, rapidement cette communion ne va plus de soi : lorsque l'écriture commence à dire dans la correspondance sa propre impossibilité et demeure à l'état d'ébauche, la peinture intervient dans le lisible en l'interrompant de sa visibilité. Ainsi, décrivant le Lac Jacques-Cartier, Garneau se résumera brutalement par une référence picturale ayant fonction de précision³. Une référence similaire dans le journal aura une visée inverse, entretenant la confusion sur l'objet décrit, paysage ou œuvre d'art : « Regarde la lune qui paraît au bord des nuages. Ces nuages, j'en ai vu d'exactly semblables dans une peinture de Robert Pilot, exactement : ce gris comme sali et qui ressemble à de la suie et cette lune brouillée tout au bord, contre un ciel pâle.⁴ » Cette double mise en mots qui est à la fois visite d'exposition et promenade sous la lune n'arrive pas à dissimuler un certain malaise, une tentative avortée du lisible pour advenir sans les ressources du visible artistique, ou une incapacité du spectacle de la nature à susciter les mots. Cette technique arrive néanmoins, à l'image du procédé de catalogage, à faire échec à la fabrication de littérature,

² *Œuvres*, p. 943

³ « Pays aride, d'un sauvage impressionnant et grandiose. Pensez à Cullen, avec moins de chaleur pour être plus exact » (Lettre du 25 juillet 1930 à Françoise Charest; *Œuvres*, p. 868).

⁴ *Œuvres*, p. 621

le poète échappant ainsi à l'indispensable mise en mots, fatale aux images⁵ : « il est douloureux de ne pouvoir adéquatement décrire et analyser une toile; nous avons toujours l'impression d'être injuste envers elle. Il faudrait la voir !!⁶ » s'exclame Garneau à propos d'une toile de Marion Hawthorne.

Il n'en demeure pas moins que la confiance de Garneau en ses possibilités descriptives paraît alors amoindrie, ce qui correspond fort bien à cette constatation d'impuissance faite un peu plus tard, alors que le poète cède complètement la parole au peintre :

*J'ai perdu en chemin le sens même de la question que je croyais
qui m'était posée.*

Un autre peintre, plus résistant, a gardé la question. Il dit :
[suit une sorte de discussion théâtralisée entre peintres, présentée
par une série de guillemets]⁷.

Le fil perdu de la narration est retrouvé par la figure du peintre, marquée par l'altérité : c'est *un autre* peintre qui a pris la parole. Il existe donc dans les œuvres de Garneau un mouvement de dépossession du poète, qui est alors privé de parole, au profit du peintre :

*Les peintres avec leurs pinceaux
Le peintre par ses mains
Explique aux arbres comment ils sont faits.*⁸

Bien que la poésie persiste ici à travers la forme versifiée, le poète n'en a pas moins perdu son pouvoir descriptif. Cette mise en scène de la parole échappée est très comparable à la période d'enthousiasme pictural vécue par Garneau

⁵ Voir la lettre du 28 juin 1930 à F. Charest (*Œuvres*, p. 860) ; Lettre du 3 mai 1931 à Suzanne Manseau, (*Œuvres*, p. 1024).

⁶ *Œuvres en prose*, p. 94

⁷ *Œuvres*, p. 570. Ce que nous rapportons comme une conversation fictive est par ailleurs considérée par Giselle Huot comme une conversation réelle s'étant probablement tenue chez Lyman (*Mens, revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, p. 233). Dans ce cas, il s'agirait de la seule conversation rapportée de la sorte par Garneau.

⁸ *Œuvres*, p. 532

quelques années plus tôt pendant laquelle l'activité artistique, bien que suscitant le littéraire, musellera ce dernier dans une grande volonté de *faire* dont deux lettres témoignent :

[3 mars 1934] *Pendant que je peignais, j'avais l'esprit en ébullition, des parties de romans policiers se construisaient d'elles-mêmes dans mon cerveau, je sentais se classer des lectures plus ou moins récentes, mes jugements se formaient sur telle ou telle œuvre ; je voyais clair même où je ne regardais pas.*

[7 mars 1934] *Pendant que je travaille [comprendre que je peins], bien des points de vue m'apparaissent sur des choses déjà vues ou lues. Je compose des titres d'essais [...] Je découvre mille sujets de romans que je n'écrirais pas, mais dont, quand je peins, un trait me vient à l'esprit, une bribe de conversation, un aspect de caractère.⁹*

La peinture a alors sur Garneau un effet éclairant et stimulant proprement spiritualiste qui, au-delà des apparences, servira probablement beaucoup la poésie. En effet, celle-ci, bien que silencieuse, n'est pas disparue. Au contraire, elle sortira renouvelée de ce contact, passant de poèmes tels que *La vieille roue du moulin* à d'autres comme *Aquarelle* et s'attachant au visible au détriment d'un littéraire traditionnel. De sorte que le scriptural arrive à une similitude originale avec le pictural tant au niveau des *topoi* que de la technique : outre l'explicite section *Esquisses en plein air*, le vers paraît imiter la touche du pinceau par son rythme, sa répétition, sa retouche du mot¹⁰. Aussi à cette époque Garneau veut se percevoir simultanément peintre et poète. De sorte que dans l'article *Surréalisme – Art – Esthétique* du journal, le je a en alternance une fonction picturale et une fonction poétique¹¹. En ce sens, le

⁹ *Lettres*, pp. 113, 117, 118 – nous soulignons.

¹⁰ Par exemple cet extrait du poème *Saules* : « Le vent / Tourne leurs feuilles / D'argent / Dans la lumière / Et c'est rutilant / Et mobile / Et cela flue / Comme des ondes » (*Poésies complètes*, p. 56).

¹¹ *Œuvres en prose*, pp. 397 et suivantes.

printemps 1937 est exemplaire de cette plénitude¹² à laquelle arrive Garneau dans les deux arts : outre la publication de son recueil, il exposera au Salon du Printemps de l'Art Association of Montreal. Or, un an auparavant, Garneau avait senti les limites du spiritualisme, et s'en ouvrait à Jean Le Moyne au sujet de la peinture :

*L'art est un mode pour serrer [le sujet, soit dans cet exemple, un arbre] de plus près, c'est-à-dire l'acquérir par l'esprit, par tout l'être, c'est-à-dire l'avoir assez en soi pour le recréer, le recréer pour l'avoir assez en soi. Mais en avançant on arrive où l'arbre nous est étranger encore une fois.*¹³

Acquérir par l'esprit, l'idéal garnélien, est ici voué à l'échec, car l'objet retrouve soudainement son altérité, altérité peut-être issue de toute la part sensualiste qui a alors été ignorée. Il semble que ce soit cette part que Garneau appelle à cette époque :

*Je pars demain [...] afin de me changer les idées, de fuir un peu les images qui me hantent. Je ne puis fermer les yeux sans voir des paysages, des maisons, des arbres, de la neige. Je fais sans cesse des associations de couleurs. Je construis, je retranche, je critique. Je ne puis rien regarder d'un œil bienveillant. [...] Je sens que si je continue [...] je serai épuisé et dégoûté pour un grand bout de temps.*¹⁴

La fuite qu'annonce cette lettre à Jean Le Moyne est la conséquence d'une surintellectualisation du spectacle, voire d'une spiritualisation exagérée pour la nature mixte de Garneau. Associations de couleur, constructions, critiques deviennent obsédantes pour l'artiste qui ne voudrait que retrouver une disponibilité aux choses, un *œil bienveillant* desquels dépend jusqu'à la capacité créatrice, elle-même menacée par l'épuisement et le dégoût. Au cours

¹² Garneau semble vivre cette période dans une grande exaltation; il plane, peut-on dire, et écrit à André Laurendeau : « Je me « lance » *tout d'un coup* ! » (*Lettres*, p. 257 – c'est Garneau qui souligne). Il est intéressant de remarquer que ce *lancement mondain* a toutes les apparences chez Garneau d'un nouveau bond.

¹³ *Œuvres*, p.971

¹⁴ Lettre du 7 mars 1934 à Jean Le Moyne (*Lettres*, p. 117).

des années suivantes, la mise en scène scripturale de l'activité picturale et, corollairement, de la figure du peintre disparaîtra graduellement, sans toutefois que cela corresponde vraiment à la pratique de Garneau. En effet, Garneau continue à peindre, mais son canevas et son destinataire se sont restreints, limités à l'intimité des cartes de vœux ; lui-même décrit alors son activité dans des termes dépréciatifs d'imposture ou d'amateurisme¹⁵.

Le dégoût et l'épuisement qui menaçaient la peinture affectent également l'écriture, accusée, pour sa part, de manquer de spiritualisme¹⁶. De nouveau, le pictural présentera pour cette écriture rejetée une nouvelle voix. Pour être vécue comme possible, l'écriture mimera donc la peinture ; les mots se feront couleurs et palette ; le visible fera retour à travers le lisible, et sur le papier, les descriptions deviendront tableaux :

C'est un pays d'arbres, de tous les arbres, les mats, les brillants, épinettes du bleu au vert jaune, pins, merisiers (qui jaunissent maintenant d'un jaune très vif, et ce qui reste de vert est d'un beau vert acide, clair, à contre-jour), ormes, tant d'essences d'érables, depuis la feuille presque argentée jusqu'à de doux verts riches, bouleaux maintenant tout rôtis, trembles dont se fane le gris bleu, etc.

*La lune éclaire les arbres tout autour de la maison nettement et l'on voit les différences de couleurs. Le ciel est par bandes ; une bande de nuages en bas, plate d'une seule étendue grise, argentée, ourlée de lumière. Puis une bande d'un beau bleu lumineux, puis une bande de flocons blancs. Pour finir, c'est du bleu foncé qui pâlit encore en redescendant vers le nord. De sous les pins, on regarde en haut, on voit le bleu du ciel, plus pâle que les aigrettes [...]*¹⁷

¹⁵ Lettre à Jean Le Moyne, 23 décembre 1940 : « petit bout d'atmosphère volé » ; Lettre À Robert Élie, 1^{er} janvier 1940 : « aspect, bien *approximatif*, du manoir » (*Lettres*, pp. 1044, 1045 – nous soulignons).

¹⁶ Voir la note 25 du chapitre II, sur l'*intempérance* qu'il peut y avoir à lire et à écrire.

¹⁷ *Lettres* pp.449 et 387 – voir aussi *Œuvres en prose*, p. 531 et lettres 449.

Imitant dans le premier extrait la touche du pinceau et la palette du peintre par la répétition des couleurs et la précision des camaïeux, l'écriture se simplifie dans le deuxième à la nomination des couleurs, annonçant presque une abstraction non figurative. Si l'écrivain comme le peintre sont disparus, demeurent la sensibilité de l'un et de l'autre.

Peintre écrivain ou poète peignant, Garneau n'arrive pas à faire le choix essentiel, tout comme il n'arrive fatalement jamais à être les deux en même temps et paraît en quelque sorte persuadé de l'improductivité de cette hésitation. Le sujet est donc divisé entre deux médias dont il voudrait revêtir la figure artistique mais entre lesquels, qu'il se place dans une relation d'alternance ou d'altérité, le partage n'est jamais naturel. De sorte qu'il n'arrive pas à occuper l'un ou l'autre de manière qui le satisfasse. C'est donc cette insatisfaction qui préside au *topos* du dédoublement chez Garneau.

La double postulation et le dédoublement

La division de soi et le dédoublement sont des phénomènes fréquents dans les écrits de Garneau. Inscrits généralement dans l'épistémologie baudelairienne de la double postulation, ces divisions et dédoublement portent sur une cohabitation problématisée entre sensualisme et spiritualisme, entre le transitoire et l'éternel. Comme les possibilités créatrices de Garneau se situent dans cet entre-deux, elles sont constamment interrogées et remises en question. Ainsi, une lettre à Georges Beullac de 1935 prétend qu'un abandon de la création serait nécessaire à une complète spiritualisation :

Quel moi-même, quelle partie de moi-même je voudrais [...] conserver éternellement, songes-y, éternellement ! C'est alors qu'on réfléchit. [...] C'est alors qu'on cherche. [...] On se regarde. Et puis, qu'est-ce qui reste ? [...] Et tombent aussi ces désirs de domination, et ces désirs de tout comprendre et puis après, ces désirs de créer, de recréer, c'est-à-dire de posséder, au fond, car créer c'est recréer, c'est posséder assez complètement pour refaire, reconstruire, on croit, plus beau et plus vivant ! Illusion ! Nous le savons déjà, avant, auparavant que de commencer ce jeu où Baudelaire dit que l'artiste perd toujours.¹⁸

Garneau paraît s'acharner masochistement sur sa création puisque il perd de nouveau la question : la lettre, par ailleurs inachevée, n'y répond jamais, et Garneau ne nomme pas ce qu'il voudrait *conserver éternellement*. Plutôt que d'identifier ce qu'il recèle de spiritualiste, Garneau préfère se concentrer sur cette part sensualiste qu'il connaît bien et rejette. Aussi est-ce dans la spiritualisation fondamentale que Garneau se retrouvera : Dieu, joint possible entre ses deux altérités :

J'ai senti que je suis une créature de Dieu et que par là j'ai droit à la vie. Que je suis beau, indépendamment de ce que je suis, poète ou petit homme au cœur sec, sans yeux, sans oreilles, que je suis beau par le seul fait que je suis créature de Dieu, et par cela seul. [...]

Et alors, parce que j'ai pu accepter l'autre, le terne, le morne, le sec, celui qui n'existait pas auparavant dans mon appréciation de moi-même, parce que j'ai accepté le mort, je puis accepter le vivant; parce que tous les deux, le poète et l'autre, participent de mon âme.¹⁹

Cette constatation, où un monstre, *sans yeux* et *sans oreilles*, dépourvu de vie intellectuelle, représentant le sensualisme s'oppose à un être extraordinairement fertile et créateur, *le poète*, rejoint bien la double postulation baudelairienne en plus d'être exactement l'image et la conséquence

¹⁸ *Œuvres*, p. 1038 – Garneau fait sans doute référence au poème *Les plaintes d'un Icare* (voir annexe 4).

¹⁹ *Lettres*, p. 225-226

du bond.²⁰ Or, Garneau ne cesse de l'évoquer, de la mettre en scène, se complaisant presque à ce dédoublement, soit par des discussions littéraires²¹, soit par des poésies ou par l'idée d'un recul, d'une observation de soi par une partition de l'être :

Il n'y a pas à dire, on est fait par parties. Seulement on ne s'en rend pas compte. On est une maison. Et on n'habite pas toujours à la fois toutes les chambre. On a des étages. Il suffit d'un peu d'attention pour s'en rendre compte. [...]

Par exemple, en ce moment j'ai furieusement conscience d'un lieu sous mon crâne, le lieu où l'on se retire pour regarder. Où l'on se retire de tout, de soi-même, pour tout regarder, et soi-même. [...] C'est proprement au sommet du crâne. Il y a un petit creux en avant et un petit creux en arrière. Entre les deux, une petite bosse. Sous cette bosse, c'est là qu'il y a une chambre où l'on se retire de tout, de soi-même, pour s'asseoir et pour regarder. Là, on n'a plus affaire avec rien; on est étranger. On regarde seulement. C'est naturel : c'est le plus haut point pour avoir le regard plongé en bas. C'est ailleurs qu'on décide, qu'on tire des conclusions, qu'on raisonne. Là on ne fait pas autre chose que regarder. Et cela suffit bien. C'est très important.²²

Seul habitant du sujet-maison, marqueur de l'altérité, ce regard porté sur soi échappe à la fois aux marques du sensualisme et à celles du spiritualisme.

²⁰ « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulats simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan » (BAUDELAIRE, *Fusées*, p. 96). De la même manière, la période d'exaltation représente la spiritualisation maximale du sujet, alors que sa chute en fait un demi-homme.

²¹ Garneau se livre fréquemment à des discussions avec soi qu'il tentera aussi souvent d'interrompre : « Peu à peu, je me défais de ces espèces de conversations intérieures » *Lettres*, p. 351. Ces conversations mettent toujours en scène deux adversaires dans une joute intellectuelle et spirituelle nébuleuse :

Bonsoir moi-même, vieux moi-même tout remâché. Te revoici en face de moi, comme d'habitude, vieil ennemi, et tu me dis encore : « À nous deux. » [...] Le malheur, c'est que tu ne t'expliques pas. Tu poses sans cesse des questions, de petites questions à ta mesure, comme des piqûres, et cela m'exaspère (*Œuvres*, p. 408)

Certains poèmes tel que [*Et cependant dressé en nous*], [*Il y a certainement*] et *Accompagnement* vont dans le même sens. Il est intéressant de remarquer qu'une note dans la correspondance, postérieure au poème [*Il y a certainement*], le préfigure : « je me trouve souvent devant les choses et les hommes comme un mort. [...] Et je voudrais me retirer bien loin de cette angoisse que doivent avoir les morts en face des vivants [...] » (*Œuvres*, p. 1041)

²² Circa [hiver 1936-1937] (*Œuvres*, pp. 483-484 – nous soulignons).

Autrement, le sujet se met en scène sous une forme végétale, profondément distincte de l'espèce humaine, et s'y place dans une position de division ou de détérioration :

Impression « arbre ébranché »

Que mon épine dorsale est un tronc dont à coup de hache nets on détache les branches [que] sont les côtes.

Aussi : que des petits êtres dans mon dos enfoncent des coins entre mes côtes et les écartent. Impression non douloureuse, presque soulageante, au contraire.

Impression – pays déroulé.²³

« Je suis mort pour une grande part, comme un arbre qui jaunit²⁴ »

Le partage entre sensualisme et spiritualisme, s'il se présente comme une esthétique difficile bien que viable, est presque impossible dans la pratique. Premières impressions et recherches se contredisent et tiraillent l'artiste, constamment sur la corde raide ou à tenter une dernière fois de se rejoindre dans un bond.

²³ *Œuvres*, pp. 561-562 – voir aussi *Œuvres*, p. 574.

²⁴ *Œuvres*, p. 1041 – Jacques Brault et Benoit Lacroix datent cet extrait de 1935.

CONCLUSION

L'AUTRE ICARE

Qu'il s'agisse ou non d'une position aisée, Garneau occupe néanmoins par goût l'entre-deux, se place dans une instabilité et un déséquilibre volontaires, dont la figure exemplaire est le bond. Celui-ci est alors fort apparenté au vol d'Icare, dont Jacques Blais propose la lecture suivante dans *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare* :

Icare personnifie l'ambition humaine qui peut aller jusqu'à une déformation psychique : l'exaltation sentimentale de l'esprit. Non seulement Icare veut s'évader du labyrinthe, des régions obscures de l'inconscient et de l'instinct, mais encore il tente démesurément de s'éloigner le plus possible de la terre, de s'élever au-dessus de la vie matérielle et terrestre, dans l'espoir d'atteindre la région sublime : la lumière, l'esprit, le beau, le vrai, le bien – en somme, il s'agit bien d'une quête de l'absolu. La course dévie au moment où Icare sent fondre la cire qui retient les ailes à ses épaules, au moment où l'homme découvre avec angoisse son insuffisance intellectuelle, au moment où se révèle le déséquilibre entre l'aspiration et l'être. La conscience d'une sorte d'imposture entraîne un sentiment de culpabilité, et un désir du châtement mérité.¹

Appliquée à la recherche de Garneau, cette interprétation apparaît fort juste, notamment parce qu'elle en récupère les propres mots : *exaltation, recherche de la lumière, du beau, du vrai, [dés]équilibre, imposture*. Néanmoins, la comparaison d'Icare et de Garneau peut s'avérer discutable dans la mesure où elle induit un rapport à l'échec et à la négativité qui n'est pas aussi évident : ce qui pour Icare est désir d'évasion et de fuite devient, chez Garneau, désir de conservation²; de la même manière, alors que le vol d'Icare le mène fatalement

¹ BLAIS, Jacques. *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*. p.30

² Exalté devant *un spectacle, l'audition d'une belle œuvre, etc.*, Garneau éprouve le besoin de rejoindre ces choses, de « les comprendre en un point où [elles] cesseraient d'être menacé[e]s par le temps, par le changement : le [sien], le leur. »

à l'échec (et la mort), le bond de Garneau demeure une position dont le dessein (et la fin) est d'abord et avant tout créateur. En ce sens, les recherches de possession et de conservation de Garneau sont assez éloignées des visées fugitives d'Icare, au même titre que leur mobilité à tous deux diffère : alors que le mouvement d'Icare est tout entier dans l'ascension et dans la chute, le bond, tel que mis en scène par Saint-Denys Garneau, ménage une liaison logique entre ces dualités et comporte un temps de planage, un moment d'exaltation, d'équilibre.

Néanmoins, Garneau paraît se reconnaître une certaine proximité avec le héros mythique, ne serait-ce que sous la figure présentée par Baudelaire. Aussi recommande-t-il à Jean Le Moyne la lecture des *Plaintes d'un Icare*³ quelques années avant d'écrire un *Autre Icare* où l'altérité du titre, écho d'un sujet poétique multiplié, n'arrive pas à faire obstacle à la conclusion fatale. Au contraire, en plus de rendre plus pathétique son échec et la funeste *chute* du poème, la fragmentation du sujet poétique constitue une sorte de prémonition du destin tragique qui l'attend : morcelé de la sorte, celui-ci ne saurait réussir l'action téméraire entreprise. Sous cet angle, le poème de Garneau est plus tragique que celui de Baudelaire, puisque si l'Icare baudelairien souffre, il est aussi orgueilleux : sa prétention est grande – *j'ai voulu de l'espace trouver la fin et le milieu*⁴ – il recherche la gloire – *je n'aurai pas l'honneur sublime / De donner mon nom à l'abîme / Qui me servira de tombeau*. De plus, son vol lui permet d'atteindre les *astres nonpareils* et d'en rapporter des *souvenirs de soleils*. Au contraire, l'Icare de Saint-Denys Garneau a un objectif des plus

³ *Lettres*, p. 125 - Voir le poème en annexe 4.

⁴ L'entreprise ici s'apparente à la volonté de circonscription de *l'espace entre l'arc et la corde*...

humbles : il ne cherche qu'un peu de repos. Néanmoins, instable et multiple, il pressent dès les premiers vers la précarité de son entreprise et son destin dramatique, en d'autres mots son échec. De sorte que le repos de la mort est accordé à l'Icare baudelairien et refusé à celui mis en scène par Garneau, qui pourtant l'appelle.

Les poèmes de Garneau et de Baudelaire, s'ils traitent du même thème, relèvent donc d'une conception opposée : loin de la grandiloquence et de l'orgueil baudelairiens, Garneau propose simplicité, humilité et fragilité jusque dans les évocations de la nature ou la désignation du sujet.

Ni profondément spiritualiste, ni complètement sensualiste, à la fois peintre et poète, Garneau-Icare recommence donc sans cesse, par la multiplication des bonds, son vol avorté. Bien que ses questionnements s'apparentent à ceux de Baudelaire ou soient dans une certaine mesure inscrits dans le néo-thomisme, leur articulation est cependant à la fois originale et féconde. De sorte que le bond, symbole des hésitations et des ajustements constants de la réflexion de Garneau, inscrit néanmoins – tout comme le regard en quelque sorte – un certain cheminement dans le paysage de la pensée esthétique, chemin de traverse que nous avons tenté de suivre ici.

ANNEXE 1

Les Phares, poème de Charles Baudelaire

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays;

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts;

Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand coeur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats;

Watteau, ce carnaval où bien des coeurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant;

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombagé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber;

ANNEXE 2***Enivrez-vous, poème de Charles Baudelaire***

Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous!

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge; à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est. Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront, il est l'heure de s'enivrer ; pour ne pas être les esclaves martyrisés du temps, enivrez-vous, enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise.

ANNEXE 3

Vent d'automne, poème de Émile Verhaeren

Sur la bruyère longue infiniment,
 Voici le vent cornant Novembre ;
 Sur la bruyère, infiniment,
 Voici le vent
 Qui se déchire et se démembre,
 En souffles lourds, battant les bourgs ;
 Voici le vent,
 Le vent sauvage de Novembre.

Aux puits des fermes,
 Les seaux de fer et les poulies
 Grincent ;
 Aux citernes des fermes.
 Les seaux et les poulies
 Grincent et crient
 Toute la mort, dans leurs mélancolies.

Le vent rafle, le long de l'eau,
 Les feuilles mortes des bouleaux,
 Le vent sauvage de Novembre ;
 Le vent mord, dans les branches,
 Des nids d'oiseaux ;
 Le vent râpe du fer
 Et peigne, au loin, les avalanches,
 Rageusement du vieil hiver,
 Rageusement, le vent,
 Le vent sauvage de Novembre.

Dans les étables lamentables,
 Les lucarnes rapiécées
 Ballottent leurs loques falotes
 De vitres et de papier.
 - Le vent sauvage de Novembre ! -
 Sur sa butte de gazon bistre,
 De bas en haut, à travers airs,
 De haut en bas, à coups d'éclairs,
 Le moulin noir fauche, sinistre,
 Le moulin noir fauche le vent,
 Le vent,
 Le vent sauvage de Novembre.

Les vieux chaumes, à cropetons,

Autour de leurs clochers d'église.
Sont ébranlés sur leurs bâtons ;
Les vieux chaumes et leurs auvents
Claquent au vent,
Au vent sauvage de Novembre.
Les croix du cimetière étroit,
Les bras des morts que sont ces croix,
Tombent, comme un grand vol,
Rabattu noir, contre le sol.

Le vent sauvage de Novembre,
Le vent,
L'avez-vous rencontré le vent,
Au carrefour des trois cents routes,
Criant de froid, soufflant d'ahan,
L'avez-vous rencontré le vent,
Celui des peurs et des déroutés ;
L'avez-vous vu, cette nuit-là,
Quand il jeta la lune à bas,
Et que, n'en pouvant plus,
Tous les villages vermoulus
Criaient, comme des bêtes,
Sous la tempête ?

Sur la bruyère, infiniment,
Voici le vent hurlant,
Voici le vent cornant Novembre.

ANNEXE 4***Les Plaintes d'un Icare, poème de Charles Baudelaire***

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus;
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.

C'est grâce aux astres nonpareils,
Qui tout au fond du ciel flamboient,
Que mes yeux consumés ne voient
Que des souvenirs de soleils.

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu;
Sous je ne sais quel oeil de feu
Je sens mon aile qui se casse;

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

GARNEAU, Hector de Saint-Denys. *Poésies complètes*.

Montréal : Fides, 1949. 226 pages.

– , *Œuvres en prose*

Édition critique établie par Giselle Huot. Montréal : Fides, 1995. 1183 pages.

– , *Œuvres*

Texte établi par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1971. 1320 pages.

– , *Lettres à ses amis*.

Montréal, Éditions HMH, 1967. 489 pages.

Corpus secondaire sur Saint-Denys Garneau

OUVRAGES

BLAIS, Jacques. *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*.

Sherbrooke : Éditions Cosmos, 1973.

BIRON, Michel. *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme.*

Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2000.

BROCHU, ANDRÉ. *Saint-Denys Garneau : le poète en sursis.*

Montréal : Éditions XYZ, 1999. 207 pages.

ELLIS, Madeleine Blanche. *De Saint-Denys Garneau, art et réalisme.*

Montréal : Éditions Chanteclerc, 1949. 197 pages.

GASCON, France, *L'univers de Saint-Denys Garneau : le peintre et le critique.*

Montréal : Éditions Boréal; Joliette : Musée d'art de Joliette, 2001.

HUOT, Giselle et LACROIX, Benoît. *Mémorial : inédits de De Saint-Denys Garneau, de parents et d'amis.*

Saint-Hippolyte, Québec : Éditions du Noroît, 1996.

— , *Mens, revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française,*

Volume IV, numéro 2, printemps 2004,

LAFERRIÈRE, Roland. *Saint-Denys Garneau lecteur de Baudelaire.*

Thèse présentée à L'université de Montréal en 1967.

MELANÇON, Benoît ; POPOVIC, Pierre (dir.) *Saint-Denys Garneau et La Relève.*

Actes du colloque «Saint-Denys Garneau et La Relève » (12 novembre 1993), Montréal : Fides; Montréal : CÉTUQ, 1995

ROY, Jacques. *L'autre Saint-Denys Garneau, suivi de cinq lettres inédites de Saint-Denys Garneau*

Québec : Éditions du Loup de Gouttière, coll. « Le lieu du loup », 1993

ARTICLES

BLAIS, Jacques. « Saint-Denys Garneau et le jeu des variantes ».

Études françaises, 20, 3, 1984-1985.

—, « Complément à une bibliographie de Saint-Denys Garneau »

Études françaises, 20, 3, 1984-1985.

DOIRON, Normand. « Le Temps libre, Journal et vertige ».

Études françaises, 20, 3, 1984-1985.

DORION, Hélène. « Les métamorphoses du visible ».

La vie des arts, no 178, printemps 2000.

ÉLIE, Robert. « Saint-Denys Garneau à 18 ans ».

Écrits du Canada français, no 25 (1968).

G.R. « Poèmes ».

Le Devoir, 9 juin 1962

GRANDMONT, Éloi de. « Saint-Denys Garneau ».

Le Quartier Latin, 5 novembre 1943

HÉBERT, François. « Le peintre Saint-Denys Garneau ».

Liberté, no 238, août 1998.

HUOT, Giselle. « Des femmes, des professeurs et des amis. Poèmes et lettres inédits de Saint-Denys Garneau ».

Cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle, no 1.

LACROIX, Benoit. « Sa bibliothèque privée ».

Études françaises, 20, 3, 1984-1985.

LÉGARÉ, Romain. « Saint-Denys Garneau ».

Lectures, 1er septembre 1957.

LE MOYNE, Jean. « Saint-Denys Garneau témoin de son temps ».
Écrits du Canada français, no 7 (1960).

MARCOTTE, Gilles. « Force de Saint-Denys Garneau ».
Voix et Images, vol. XX, automne 1994.

OUELLET, Pierre. « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys
 Garneau »
Voix et Images, vol. XX, automne 1994.

SMOJE, Dujka. « Saint-Denys Garneau : écrits sur la musique ».
Études françaises, 20, 3, 1984-1985

TURCOTTE, Lucie. « Inédits de Saint-Denys Garneau ».
Études françaises, VIII, 4, nov. 1972.

Corpus secondaire général

OUVRAGES

APOLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques d'art, 1902-1918*.
 Paris : Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1960. 623 pages.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres
 œuvres esthétiques*
 Paris, Éditions Garnier Frères, 1962. 958 pages.

— , *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*.
 Paris, Éditions GF Flammarion, 1964. 246 pages.

– , *Critique d'art*.

Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

– , *Écrits sur l'art*.

Paris : Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1999.

– , *Fusées; Mon cœur mis à nu; La Belgique déshabillée*.

Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1986.

BOURASSA, André-G. *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle*.

Montréal : Éditions Les Herbes Rouges, coll. « Typo Essai », 1986. 613 pages.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Les théories de l'art : philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*.

Paris : Vuibert, 1994.

CARANI, Marie. *Jean-Paul Lemieux*

Québec : Publications du Québec [Musée du Québec], 1992.

CHAMPAGNE, Michel; MORENCY DUTIL, Daniel. *Le silencieux Jean-Paul Lemieux chez-lui*.

Montréal : Éditions Élysée, 1980. 173 pages.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*

Paris, Presses universitaires de France, 1982. 234 pages.

DÉAN, Philippe. *Diderot devant l'image*.

Montréal : Éditions de l'Harmattan, 2000, 399 pages.

ÉLIE, Robert. *Borduas*.

Montréal : Éditions de l'arbre, coll. « Art vivant », 1943. 24 pages.

ÉTHIER-BLAIS, Jean; GAGNON, François. *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*.

Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1973. 152 pages.

FOSCA, François. *De Diderot à Valery. Les écrivains et les Arts visuels*.

Paris, Éditions Albin Michel, 1960. 296 pages

GAGNON, Maurice. *Sur un état actuel de la peinture canadienne*.

Montréal : Éditions Pascal, 1945. 158 pages.

GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte : image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*

Paris : Éditions Méridiens, 1986.

GROKNOWSKI, Daniel. *Le sujet d'À rebours*.

Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996. 144 pages.

HILL, Charles. *Peinture canadienne des années trente*.

Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1975. 224 pages.

HUYSMANS, Jori Karl. *l'Art moderne, Certains*.

Paris, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1975. 440 pages

– , *Croquis de paris et d'ailleurs*.

Paris, Éditions de Paris, 1996. 143 pages.

– , *À rebours*.

Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2001. 433 pages.

– , *Du Dilettantisme, suivi de Noël au Louvre, Les Frères Le Nain, Le Quentin Metsys d'Anvers et Bianchi*.

Nantes, éditions Le Passeur, 1992. 87 pages.

LACROIX, Laurier (dir.) *Peindre à Montréal, 1915-1930 : les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains.*

Québec : Musée du Québec; Montréal : Galerie de l'UQAM, 1996. 143 pages.

LAMONDE, Yvan; TRÉPANIÉ, Esther. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec.*

Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 319 pages.

MELANÇON, Robert. *Qu'est-ce qu'un classique ?*

Texte de la conférence prononcée le 6 mai 2004, Montréal : Éditions Fides et Presses de l'Université de Montréal, 2004.

OSTIGUY, Jean-René. *Les esthétiques modernes du Québec de 1916 à 1946*

Ottawa : Galerie Nationale du Canada, 1982. 168 pages.

PAULHAN, Jean. *Braque le patron*

Paris : Éditions Gallimard, 1952.

REID, Dennis. *Edwin Holgate*

Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976

RIOUT, Denys (dir.) *Les Écrivains devant l'impressionisme.*

Paris : Éditions Macula, 1989. 446 pages.

STAROBINSKY, Jean. « Diderot dans l'espace des peintres »

Diderot et l'art de Boucher à David, pages 21 à 40.

TRÉPANIÉ, Esther. *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939.*

Québec : Éditions Nota Bene, 1998. 395 pages.

VIAU, Guy. *La peinture moderne au Canada français.*

Québec : Ministère des affaires culturelles, 1964. 93 pages.

VOUILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte, XVIIIe – XXe siècles*.

Paris : CNRS, coll. « CNRS langage », 1994. 135 pages.

ARTICLES

DALANÇON, Joël. « Huysmans et Gustave Moreau ou l'illisibilité de la peinture ».

La licorne, 1992, no 23, pp. 97 à 109.

GAILLARD, Françoise. « De la vérité en peinture à la vérité de la peinture, J.K. Huysmans en route vers un dépassement de l'esthétique naturaliste ».

Cahiers de l'association internationale d'études françaises, 1985, no 37.

TRÉPANIÉ, Esther. « Nationalisme et modernité : la réception critique du Groupe des 7 dans la presse francophone des années '20 ».

Journal of Canadian Art History, vol. 17, no 2, 1996.

– , « Deux portraits de la critique d'art des années '20 ».

Journal of Canadian Art History, vol. 12, no 2, 1989.

– , « Critique d'art des années '30 ».

Journal of Canadian Art History, vol. 8, no 1, 1984.

DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

COLL., « Latin pour grands débutants ».

<http://perso.wanadoo.fr/prima.elementa/Dico-s01.html>

COUCHOT, Edmond. « La critique face à l'art numérique : une introduction à la question ».

<http://www.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/do7/7couchot.html>

FILREIS, Alan. « Ut pictura poesis »

1997, <http://www.english.upenn.edu/~afilreis/88/utpict.html>



GARNEAU, [*Pommiers l'hiver*]