

2m11. 2706. 10

Université de Montréal

Investir l'histoire
Le temps chez Saint-Denys Garneau

par
Karim Larose

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Août 1998

© Karim Larose, 1998



PQ

35

U54

1999

N. 013



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Investir l'histoire
Le temps chez Saint-Denys Garneau

présenté par :

Karim Larose

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur: Jean LAROSE

Directrice de recherche: Lucie BOURASSA

Membre du jury : Eric MECHOULAN

Mémoire accepté le : 09.12.1998

Sommaire

Toute l'œuvre de Saint-Denys Garneau est profondément marquée par la quête d'un principe directeur, en l'espèce d'une constance *poétique* et sensible qui prendrait figure de loi essentielle dans son existence. Cette entreprise culturelle devait, par le biais de la poésie, doter l'écrivain à la fois d'une mémoire et d'une destinée historique. Cependant, Garneau se croira voué à la pauvreté poétique, impropre à susciter autre chose que le bégaiement sans fin du *non-poème*, incapable de faire événement, indigne de mémoire. Vocation insignifiante, *sans histoire*. De surcroît, se tourner vers la culture, c'était déjà prendre le risque de se retrouver dans les limbes de l'histoire officielle, celle de la tradition. Si on la considère à l'aune de la loi, la culture — comprise comme un travail lent et progressif — implique en effet un *processus* mettant l'histoire en jeu et mettant la tradition en cause. Après l'échec de son utopie poétique, il devient donc impératif pour le poète, s'il veut donner une légitimité à son existence, de *recupérer* et de *restaurer* les gestes de tout un héritage religieux. Cependant, cette conversion tardive et superficielle, on le verra, ne pouvait être d'aucun secours contre un sentiment de déchéance terriblement moderne.

Table des matières

	Page
Sommaire	iii
Table des matières	iv
Liste des tableaux	vi
Liste des abréviations	vii
Remerciements	viii
Introduction	1
Chapitre 1	
Temps et poétique	8
1.1 Une poétique d'inspiration thomiste	8
1.2 Inconstance et présent de l'attente	10
1.3 Loi et droit..	14
1.4 Conversion et interprétation	15
1.5 La prose et l'abstraction	17
1.6 Poésie et récit	20
Chapitre 2	
S survol narratif des <i>Poésies</i>	24
2.1 Sémiotique et effet de récit	24
2.2 L'insertion du narratif : un enjeu littéraire	26
2.3 Aperçu de l'argument narratif dans les <i>Poésies</i>	27
Chapitre 3	
III. Horizon de l'origine : le vol culturel	42
3.1 Interrogation temporelle	42
3.2 Vol poétique	46
3.3 Le Divin Créancier	48
3.4 Action de grâces	50
3.5 Mauvais riche et mauvais pauvre	51
3.6 L'habit culturel	55
3.7 Accumuler ou spéculer	57

Chapitre 4

Horizon eschatologique : la promesse d'un avenir.....	60
4.1 Se doter de mémoire	61
4.2 Murmure du merveilleux.....	65
4.3 L'esprit d'enfance	67
4.4 Un mariage poétique	72
4.5 La résolution anticipée	78
4.6 S'inscrire en raison	80
4.7 L'Histoire par la restauration	82
4.8 Une connaissance sans retour	83
Conclusion	87
Bibliographie	91

Liste des tableaux

Tableau I. La structure séquentielle tripartite	p. 40
---	-------

Liste des abréviations

- BL :** Hector de Saint-Denys GARNEAU, « *Correspondance* », dans *Œuvres*, édition critique établie par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 755-1045.
- J :** Hector de Saint-Denys GARNEAU, « Œuvres posthumes », dans *Œuvres en prose*, édition critique établie par Giselle Huot, Montréal, Fidès, 1994, p. 133-929. (il s'agit du *Journal*, pour l'essentiel)
- Ju :** Hector de Saint-Denys GARNEAU, « *Juvelinia* », dans *Œuvres*, édition critique établie par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 37-151. (il s'agit des **poèmes de jeunesse**)
- LA :** Hector de Saint-Denys GARNEAU, *Lettres à ses amis*, avertissement de Robert Élie, Claude Hurtubise et Jean Le Moyne, Montréal, HMH (Constantes ; n° 8). 1967.
- MF :** Hector de Saint-Denys GARNEAU, *Monologue fantaisiste sur le mot*, dans « Œuvres publiées par De Saint-Denys Garneau », *Œuvres en prose*, édition critique établie par Giselle Huot, Montréal, Fidès, 1994, p. 108-113.
- MP :** Hector de Saint-Denys GARNEAU, *Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous*, dans « Œuvres posthumes », *Œuvres en prose*, édition critique établie par Giselle Huot, Montréal, Fidès, 1994, p. 623-630.
- P :** Hector de Saint-Denys GARNEAU, *Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les Solitudes*, avertissement de Jean Le Moyne et de Robert Élie, introduction de Robert Élie, Montréal, Fidès (Le Nénuphar), 1972.
- SR :** Jacques-Bénigne BOSSUET, *Sermon du mauvais riche*, dans *Sermon sur la mort et autres sermons*, Paris, GF, 1970, p. 43-73.

Remerciements

À ma mère, à son courage blessé devant la vie, et dans la pratique de son art surtout. À mon père, pour sa fidélité aux êtres, son amour de l'essentiel et sa droiture.

Aux amis éloignés, disparus, toujours présents, dont la beauté et l'exemple ne me quittent pas : Marlène, Viviane, Hélène, Antoine, Jeanne, Étienne, Élane.

À mes premiers maîtres : Mme Monique Guiga, pour ce mot de *littérature* ; à Thomas Marieski, Bernard Brunet, Richard Lussier, pour l'éros philosophique et le doute.

À mes maîtres de l'Université Laval, qui m'ont enseigné le risque de la pensée : M. Raymond Joly, pour son humour et la cruauté du texte ; M. Jacques Blais, pour sa rigueur et la poésie ; M. Louis Francœur, pour sa passion du *grand art* ; M. Jean-Marcel Paquette, pour son irrévérence critique et politique.

Je remercie vivement ma directrice, Mme Lucie Bourassa, dont la confiance n'a jamais fait défaut et qui m'a laissé une liberté (surveillée, bien sûr !) dont je lui suis très reconnaissant.

Merci enfin à Alec, qui a bien voulu prendre de son précieux temps de sommeil pour lire, commenter et corriger ces quelques pages...

INTRODUCTION

Il y a un risque Saint-Denys Garneau. Tellement de choses ont été écrites sur lui, au fil des ans, qu'on ne peut plus l'étudier qu'avec une grande circonspection, une grande prudence. Il est trop facile, en effet, de se brûler à l'approche de certaines pièces maîtresses du corpus critique, qu'on pense aux textes durs, solitaires et incandescents d'un Brault, d'un Rivard, d'un Larose. Par ailleurs, en dépit des exceptions, assez peu d'études, si l'on tient compte du nombre, nous ont semblé avoir résisté à l'épreuve du temps. S'il est l'un des écrivains les plus commentés, Saint-Denys Garneau n'en est donc pas forcément mieux lu, mieux compris. Entre autres, une lacune particulière ressortait : on se tenait trop souvent à distance respectable des textes poétiques, sans prendre le risque de les interpréter. À part certains poèmes très appréciés, peu de discussions autour des autres, étonnamment négligés. Quoi qu'on ait dit sur le poète, il reste donc beaucoup à faire.

C'est pourquoi nous avons accordé, dans ce travail, une attention soutenue, mais ciblée, à certains poèmes, parfois même seulement quelques vers, dans la mesure où ils posaient des problèmes précis à l'interprétation. Il fallait s'arrêter sur ce qui pouvait paraître, au premier abord, des points de détails, mais qui étaient en réalité tout à fait significatifs. On retrouve par exemple dans les *Poésies* des images qui sont de véritables trous noirs sémantiques, sans définition discursive dirait Greimas, des images qui invitent à la quête de sens, à l'aventure, à la découverte. C'est d'ailleurs en tentant de les comprendre que, sans perdre de vue l'œuvre poétique, nous avons dû aller plus loin, en débordant largement sur la prose. Cela se justifiait, cependant. Afin de le saisir, il importe d'abord de rappeler que la définition discursive, pour Greimas, s'ajoute à la définition du dictionnaire, tout en continuant à s'y appuyer : elle est constituée de l'ensemble des déterminations attribuées à un terme dans un texte donné¹. Or, dans la

¹ « La définition discursive se rapproche [...], sans toutefois s'identifier avec elle, de la définition logique, qui se fait, on le sait, *per genus proximum et differentiam specificam*. Seulement, au lieu d'être contraignante et univoque comme cette dernière, elle est libre et approximative. Elle n'établit pas [une] identité entre [le terme défini et la définition].

mesure où, dans certains cas, nous étions privé d'une telle définition et que le sens général du poème s'avérait fortement compromis, il nous fallait bien puiser ailleurs, en étudiant ces images par rapport à certains réseaux conceptuels plus larges. Tant l'intertexte interne qu'externe pouvaient nous donner les raisons de ces images qui, par leur résistance même, semblaient au cœur des textes. Ainsi l'intertexte interne nous permet-il, grâce à des constantes repérables, d'étoffer une définition discursive par trop allusive ; de même l'intertexte externe — journal et correspondance — ouvre la porte à cette sorte de dictionnaire « idiolectal » que nous possédons tous, mettant en jeu des dénnotations singulières et plus consistantes.

Après les sévères mises en garde d'un Jean-Louis Major, il demeure cependant difficile d'établir, la conscience tranquille, des parallèles entre prose et poésie, en se gardant notamment de toute « interprétation à caractère biographique », en évitant aussi que « le journal et la correspondance deviennent la clé de l'œuvre, les éléments qui en assurent la vérité et l'authenticité². » Aller de l'avant dans la direction choisie nous a néanmoins paru essentiel, non seulement en raison de l'importance de l'intertextualité dans une poésie marquée par la fragmentation, mais aussi dans la mesure où, comme Major l'admet lui-même, il n'est pas aisé, chez Garneau, de faire la part du littéraire et du paralittéraire, de distinguer poème, prose, autofiction, pure fiction, tellement les genres sont étroitement imbriqués. Tout concourt à cette confusion de l'énonciation, jusqu'au jeu des pronoms, omniprésent dans toute son œuvre.

Cela semble nous autoriser à un tel aller retour entre les différentes parties de l'œuvre. Au reste, une évidence nous a toujours guidé : dans notre approche de l'œuvre poétique, nous avons eu à cœur d'étudier d'abord les textes de manière autonome, sans nous laisser distraire de la forme. C'est seulement dans la mesure où cette conviction était acquise que nous avons pu, par la suite, faire des liens avec l'œuvre en prose, après avoir terminé ce travail d'analyse préalable. Lorsque nous noterons des identités

mais une équivalence provisoire, parfois éphémère même, fondée sur l'existence de plusieurs sèmes communs aux deux segments juxtaposés. » (A.-J. GREIMAS. *Sémantique structurale*. Paris, Larousse. 1966, p. 73)

² Jean-Louis MAJOR. « Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 13.

structurelles, par conséquent, ce ne sera pas avec l'intention naïve de trouver dans les textes de fiction une *vérité* ou une *authenticité* biographique, puisque aussi bien les poèmes sont à eux-mêmes leur propre fin. Au demeurant, une dernière raison nous incitait à étudier de concert la prose et la poésie. C'est que nous poursuivrons dans ce travail un objectif bien précis : essayer de montrer l'importance et la singularité de l'isotopie du temps inscrite précisément dans l'*ensemble* de l'œuvre de Saint-Denys Garneau.

On connaissait déjà l'importance de la réflexion de Garneau sur ce point, surtout à l'intérieur des *Poésies*, dans la section *Pouvoirs de la parole* par exemple, lorsque le temps est considéré comme la première cause de toute perte, en rapport avec une extase poétique atemporelle, dans sa capacité de corrompre, etc. Cependant, au lieu d'étudier ces aspects de la question, par trop manifestes, nous avons pensé chercher plus loin, là où le temps est moins facile à cerner d'un premier coup d'œil. Nous aborderons donc la question de biais, sans nous attarder outre mesure sur l'inscription du temps proprement thématique, lexicalisée à la surface du texte. Notre intérêt se portera plutôt sur les isotopies et les procédés d'écriture connexes, impliquant de façon quelque peu médiate la question de la temporalité, qui serait alors portée, sur un mode plus diffus mais tout aussi significatif, par la dimension macrostructurelle des textes à l'étude.

Sur ces assises, il semblait tout naturel d'étudier la question du temps à partir de l'histoire, entendue au sens de la narratologie, puisqu'elle est forcément transphrastique et participait ainsi de la macrostructure. Il y a d'ailleurs là un défi supplémentaire compte tenu de la discrétion du narratif dans les textes poétiques. Nous serons en effet tenu de définir de manière plus fine notre conception de la succession des événements, une exigence particulière qui influera sur notre perspective méthodologique. De prime abord, toute analyse de texte se joue, selon nous, autour des procédés rhétoriques et notre travail n'échappera pas à la règle. Cependant, une autre approche, pour plus de rigueur, nous aidera à comprendre spécifiquement l'inscription de l'histoire dans l'œuvre poétique de Garneau. Ce dernier volet, strictement théorique, devait au départ avoir une plus grande importance ; mais pour donner à ce travail toute la cohérence

voulue, nous l'avons limité à l'essentiel, soit à une brève description sémiotique du phénomène narratif. Il s'agira pour nous, en somme, d'étudier la structure diégétique en deux temps : 1- dans sa « forme », par le biais du concept de *séquences* — passée, présente et future — ; 2- dans son « contenu », en l'articulant ensuite autour des deux *horizons* temporels, origine (passé) et eschatologie (futur), dont seule la présence permet de parler d'une *histoire* proprement dite.

À l'origine, notre réflexion devait donc tirer sa cohérence d'une idée très précise de l'histoire, très circonscrite. À partir d'une définition d'inspiration sémiotique et narratologique, adaptée à l'étude des textes de fiction, nous avons comme objectif essentiel de mettre en lumière une histoire fantasmée, *utopique*, dirions-nous, parce que sans lieu autre que discursif. Cependant, peu à peu, malgré nous, force a été de constater l'importance d'une seconde conception de l'histoire, à la fois plus intime au poète, mais aussi en un certain sens plus collective. Nous pouvions en observer les traits aussi bien dans la prose que dans la poésie. Ce que nous retrouvions dans la prose, surtout, témoignait d'un imaginaire temporel inédit, dont on ne pouvait faire abstraction. On y saisissait en effet l'intérêt de Garneau pour une histoire autre, forgée à même la culture, nourrie d'un inévitable exil dans l'art : Saint-Denys Garneau vit en effet « une solitude *dans* le nous, [...] une participation à la communauté à partir ou du fond d'un exil singulier qui est destin, aventure, et éveille par là la figure de l'histoire³. » Il s'agit avant tout d'une histoire *culturelle*, de l'ordre de l'obsession personnelle certes, mais, politique à sa façon⁴, elle entre aussi dans un rapport de force avec l'Histoire, la grande, imposée par la tradition. Comprise comme un travail lent et progressif, la culture doit en effet être considérée à l'aune de la Loi dans la mesure où elle implique un processus mettant l'histoire en jeu et la tradition en cause. Se réclamer par la littérature d'un espace culturel, espace autonome et non plus hétéronome, c'est toujours s'inscrire dans une histoire éminemment politique, c'est toujours se construire une mémoire fortifiée par l'oubli de la tradition. En définitive, on s'attachera donc, dans ce travail, à décrire une histoire utopique, tout en montrant les liens qu'elle entretient par ailleurs avec la construction d'une histoire culturelle.

³ Pierre NEPVEU. « La prose du poème », dans *Études françaises*, vol. 20, n° 3, hiver 1984-85, p. 26.

Outre l'écueil de l'authenticité poétique, nous devons maintenant, en terminant, évoquer une autre question délicate, mise en garde préalable à la lecture de cette étude : il s'agit du rapport de Saint-Denys Garneau Garneau avec la tradition — catholique en l'occurrence. On a en effet pris l'habitude de considérer comme une évidence le sentiment religieux du poète. Des passages problématiques de son œuvre montrent pourtant qu'il n'en est rien, ce que pouvait déjà annoncer sa poétique *agonique*, aux prises avec la loi. À l'encontre de l'opinion courante, il nous semble donc essentiel d'énoncer cette proposition fortement et sans ambiguïté : celui qui est à même de poursuivre sa marche à travers les « trous dans le monde » ne saurait avoir un rapport à l'au-delà simple et définitif. Nous verrons que Saint-Denys Garneau, loin d'être conforme en cela à son milieu, vivait en fait sa foi comme un cadre de référence commode, un *lieu commun* idéologique. Si son art s'appuyait sur certains grands principes de la pensée thomiste, inspirant activement sa poétique, il ne s'appuyait pas pour autant sur l'ensemble du dogme catholique, qui restait pour l'essentiel étranger à ses moments de grâce. En réalité, si l'on en croit la perception de Garneau, l'acte de création en lui-même, sourdement, de manière larvée, met le poète en position de concurrencer Dieu, au lieu de contribuer au respect du magistère. Quand il prendra conscience de cet antagonisme, Garneau désavouera son art pour adopter vers la fin de sa vie une conduite plus rigoriste sur le plan religieux. On a cependant peu étudié ce *retour* au sein de l'Église, pour la simple raison qu'on n'a pas remarqué à quel point Saint-Denys Garneau s'en était écarté. Nous tenterons donc d'expliquer plus en détail à quoi est due cette retraite aussi absolue qu'illusoire dans les refuges de l'idéologie de la tradition.

Dans la même perspective, nous tenterons de rendre compte des divagations supposées de Saint-Denys Garneau dans cette dernière période de sa vie, surtout sensibles dans son *Journal*. Il y a là des pages jugées illisibles, où le poète s'enferme dans des arguties touchant, entre autres, les questions du droit et de la légitimité, au moment où le catholicisme prend pour lui une importance renouvelée. On a souvent pris

⁴ Dans la mesure où elle interfère dans l'espace où la *polis* se construit idéologiquement.

très au sérieux, littéralement et sans nuance, ces passages très tourmentés, en les imputant à une « fatalité psychologique ». C'était nier *a priori* toute logique interne à ces textes que d'y présumer un désordre intérieur relevant de la pathologie. Avec la minutie qui s'impose, nous essayerons plutôt, dans un premier temps, de lire ces pages censément illisibles ; ensuite, d'entrer dans ce langage et de tâcher d'en rendre compte de l'intérieur, dans la mesure où la chose est possible. Tout compte fait, il semble en effet plus important d'examiner s'il n'y aurait pas, sous des dehors un peu embrouillés, une cohérence à l'intérieur de ces textes, d'un point de vue strictement discursif, et non psychologisant. Il faut d'ailleurs signaler, au passage, que cette approche est valable pour l'ensemble de notre travail, que nous avons tenu tout particulièrement à prémunir contre cet écueil du psychologisme, en essayant constamment d'élargir, par la théorie, certaines questions de fond qui pouvaient paraître exclusives à Saint-Denys Garneau, ou trop rattachées à sa pure biographie. Si notre travail entend aborder, lorsque ce sera nécessaire, certaines questions existentielles évoquées par le poète, cela n'est pas l'indice d'un quelconque intérêt biographique. Au contraire, seuls nous intéressent les *signes* laissés derrière lui par le poète : la matière d'une œuvre, et non celle d'une vie. Dans cet esprit, nous avons tenté de *désincarner* nos propres démonstrations, de les maintenir à une certaine hauteur conceptuelle, en effectuant nos analyses de la manière la plus neutre possible, en ne cédant pas au simple lyrisme, mais en demeurant sur un plan strictement ontologique⁵. Ainsi avons-nous préféré aborder l'inconstance du point de vue de la loi, l'espace avec le souci de faire ressortir sa nature agonique, le lexique judiciaire en rapport avec la culture, le regard en tant que marque du merveilleux, etc.

Dans la suite des chapitres, cependant, l'ensemble des idées émises ci-dessus se présentera selon un ordre déterminé, dont voici l'essentiel. On verra d'abord certains repères importants : l'influence du thomisme sur Garneau, qui lui tient lieu d'arrière-plan poétique, ainsi qu'un aperçu de la séquence présente à travers les concepts d'*inconstance* et d'*attente*. Par la suite, on mettra en lumière, dans la même partie, l'importance de l'idée du temps dans la prose et la poésie. Dans le second chapitre, pour

⁵ Nous reprenons ici la distinction entre concepts lyriques et concepts ontologiques faite par André Brochu à propos de Garneau lui-même (« Saint-Denys Garneau. De l'homme d'ici à l'homme total », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*. Montréal. Fidès-Cétuq. 1995. p. 30).

illustrer cette inscription du temps, nous ferons une analyse plus concrète des séquences narratives à l'intérieur de quelques poèmes significatifs. Nous nous attacherons, dans les dernières parties, à étudier, l'un après l'autre, les horizons temporels proprement dits, qu'on mettra en relation avec des réseaux conceptuels et métaphoriques. Ainsi, le troisième chapitre montrera que l'horizon de l'origine trouve sa cohérence à travers le motif du vol culturel. On passera ensuite à la description de l'horizon eschatologique, dont on ne saisit toute la portée qu'en référence à la logique du merveilleux, en tant qu'expression concurrente de la transcendance. Ce qui justifiera qu'on termine ce travail en montrant le rapport de Garneau à la tradition, à l'Histoire de la tradition.

CHAPITRE 1

Temps et poétique

1.1 Une poétique d'inspiration thomiste

Garneau s'est régulièrement élevé, dans ses écrits en prose, contre l'inféodation de la littérature à toute doctrine, quelle qu'elle soit : « L'art est indépendant de la morale », écrivait-il (J, 370). Si une chose l'horripilait, c'était bien la littérature à thèse, et il se gardait bien d'en faire lui-même. Malgré cette aversion, il faut reconnaître que la position du poète est équivoque. Tout se passe comme si, d'un autre côté, sa conception de l'art — quoique fondée sur l'éminente suprématie de la forme⁶ — était en fin de compte biaisée, infléchie par la situation idéologique de son époque. Il faut insister là-dessus : *sa conception de l'art*, non pas *son art*. Certains raisonnements en arrivent donc parfois à imbriquer, plus étroitement que de coutume, exigences chrétiennes et poétique, surtout vers la fin de sa vie : « Mes rêves et mes poèmes m'élevaient vers Dieu, puisque la poésie tend à tout ramener aux sources premières, et que la Source des sources est le Seul Dieu. [...] C'est par Dieu qu'on atteint le Beau. » (J, 198) Ailleurs, il présentera l'artiste comme un être destiné à exercer « un ministère, [...] celui de chanter, d'être beau pour la gloire de Dieu et l'élévation des hommes » (BL, 1039). On comprend qu'il soit difficile, sur ces bases, de faire valoir la liberté et l'autonomie de la poésie.

Au demeurant, de telles citations révèlent que le désir d'approfondir l'expérience poétique, pour Saint-Denys Garneau, n'équivaut jamais à un simple divertissement d'esthète, un souci conventionnel de raffinement abstrait, mais répond à une véritable nécessité intérieure. Peu d'écrivains auront tenté avec autant d'acharnement et de rigueur de tirer les conclusions de leur conception de l'art. Tant

dans sa correspondance que dans son journal, et jusque dans ses poèmes. Garneau n'aura de cesse de réfléchir à son rapport intime à la poésie, aux conséquences éthiques liées au fait d'écrire, au cadre philosophique ambiant, assignant la place de la littérature dans la société des années trente. Alimenté et renouvelé principalement par Maritain⁷, le thomisme inspire ainsi, grossièrement il est vrai, partiellement et imparfaitement, les vues de Garneau concernant le rapport entre spiritualité chrétienne et pratique de l'art⁸.

Assez cependant pour lui fournir quelques concepts clés tirés probablement, non pas de son apprentissage scolaire, puisqu'il a dû interrompre ses études en raison d'une santé trop fragile, mais de lectures directes des ouvrages de Maritain — qu'il avait d'ailleurs pu rencontrer en 1934, avec l'équipe de *La Relève*. Sans trop de difficulté, on peut reconnaître l'influence de ce système philosophique, non seulement dans l'importance accordée à l'unité et à la hiérarchisation, mais également dans une certaine vision globale du monde, « où toutes les modalités d'être [sont] en leur juste place [...] et concourent intelligiblement à l'harmonie de la symphonie de la création » (LA, 284). Ainsi, d'après la pensée thomiste, « tous les existants-en-soi sont en communion, ou en communauté ; et la raison, c'est qu'ils présentent une convenance, ou ressemblance, qui marque leur parenté entre eux et avec un exemplaire qu'ils imitent ; le mot *participation* résume tout⁹. » Prendre part : ce sera en effet l'un des écueils dans la réflexion du poète.

Quand Garneau pose cette question oratoire sur la nature du Beau — « comment une chose est-elle plus belle qu'une autre, si ce n'est qu'elle participe à un plus haut degré à un absolument Beau ? » (LA, 232) —, il est donc tout à fait en accord avec la lettre du thomisme. De même, le « ministère » du poète consistera, dans l'ordre de la création, à « rendre intelligible » la réalité seconde du monde « par une forme qui la recompose, la *reproduise*, la recrée analogiquement, [à] en offrir une

⁶ Cf. encore J. 370.

⁷ Voir Roland BOURNEUF, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*. Québec. Presses de l'Université Laval. 1969, p. 147-149.

⁸ Cf. LA. 215.

⁹ Paul GRENET, *Le thomisme*. Paris. PUF (Que-sais-je ? : n° 587). 1970. p. 90. Sauf indication contraire.

analogie intelligible dans l'ordre de la matière sensible. » (J, 454) Théoriquement, donc, il incombe au poète d'entrer en communauté à la fois avec la Création entière et avec Dieu, grâce à une sorte de possession intérieure et spirituelle du monde dont l'artiste, comme un coffre au trésor, serait le *lieu*. Mais sa tâche comporte aussi une exigence fondamentale : « La distance où [le regard] pénètre au-dehors, il faut qu'il la perce au-dedans [du « pays intérieur »]. Sans quoi voilà qu'il bascule et nous à sa suite, entraîné à un écoulement perfide, funeste. » (J, 579) À défaut de cette correspondance substantielle et de cette sincérité, on ne saurait prétendre à la poésie. Car si l'art est un jeu, comme le soutient Garneau, c'est tout de même un jeu de grande conséquence : ainsi, l'artiste « a sa part de responsabilité, une grande part. Son travail est un devoir. Dieu lui demandera compte de ce qu'il a montré aux hommes des choses qu'Il lui a fait voir. » (BL, 832)

1.2 Inconstance et présent de l'attente

Or plus que tout autre, justement, Saint-Denys Garneau aura douté de ses aptitudes littéraires, pour finalement se convaincre d'imposture. Jamais il ne réussira à vivre la poésie comme une certitude, comme un destin qui puisse le légitimer. Tout au long de sa vie, il éprouvera très profondément ce que nous pourrions résumer comme une inconstance — le choix du terme n'étant pas innocent. Une inconstance polymorphe touchant à la fois l'esthésis en général (qui est de l'ordre du regard original et brut sur les choses¹⁰) et l'« inspiration » poétique, qui en dépend directement¹¹. Sur le plan du discours, cette carence foncière dans l'exercice de son « ministère » se traduira avec diverses nuances sémantiques, souvent mises en parallèle et détaillées dans des énumérations.

l'italique est toujours de l'auteur ; les termes en gras, par contre, seront toujours de nous.

¹⁰ Au sens étymologique.

¹¹ « [T]oute *poïesis* étant, fondamentalement, *esthésis* énonçante, et toute énonciation perception énoncée. » : « Une *esthésis*, ancrée dans le corps propre, lieu de notre activité sensori-motrice, déterminant notre rapport à l'espace et au temps, sous-tend toute *poïesis* » (Pierre OUELLET, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 56).

L'accent pourra être mis, par exemple, sur la dimension quantitative : « J'ai [...] toujours été sujet à cette stagnation. C'est un défaut de ma nature, un manque d'abondance, de renouvellement dans la profondeur. » (J, 516). Qu'il parle de l'abondance, mais aussi du vide, de l'absence ou de l'inconsistance, le poète attire toujours l'attention sur une certaine disposition de l'être, substantielle pourrait-on dire, qui l'empêcherait d'atteindre une sûre plénitude dans la possession poétique du monde¹². Ailleurs, il évoquera, avec un terme tiré maintenant du lexique religieux, sa volonté d'acquérir une véritable persévérance et, surtout, une fidélité : « En tout cas, comme tu disais, la notion de fidélité est capitale. C'est un principe d'unité. Mais fidèle à quoi ? » (LA, 359) Au moyen de cette fidélité le poète se donne la possibilité de *redresser*, selon ses mots, son intention ; il possède alors une marge de manœuvre, une liberté d'action qu'on ne retrouvait pas dans l'exemple précédent. Assez curieusement, cependant, si le terme n'est pas toujours utilisé dans un sens profane, il ne l'exclut jamais pour autant, comme dans ce passage : « Pour être sincère, il faut s'engager par tout l'être personnel et cela implique la fidélité, c'est-à-dire que la volonté, la constance, l'intelligence, toutes les facultés ont part à la sincérité » (J, 654). Cette ambivalence lexicale, cette osmose entre le profane et le sacré, n'est pas non plus gratuite, et nous aurons l'occasion de revenir sur le sens à lui donner.

C'est néanmoins lorsque les termes utilisés renvoient à une dimension temporelle qu'ils nous semblent les plus significatifs. On retrouve deux cas de figures, qui laissent voir l'importance et la singularité de l'imaginaire temporel du poète. Ainsi lorsque Garneau confie qu'il « éprouve un manque de continuité. Une succession de moments, de lieux impossibles à soutenir ni à relier¹³. » Se manifeste ici, chez le poète, une équivalence fort importante : celle entre le temps et l'espace, dont on sait qu'ils peuvent se rejoindre à travers les notions de localisation (moment-lieu), de distance, de présence (maintenant-ici), de direction, etc¹⁴. Ces *moments*, on

¹² Voir à ce sujet Ju. 107.

¹³ LA, 439. Voir aussi BL, 941 : « Communier à la nature n'est pas pour moi : manque d'abondance, de sentiment, de continuité. »

¹⁴ Cf. Laurent GIROUX. *Durée pure et temporalité*. Tournai/ Montréal. Desclée & Cie/ Bellarmin. 1971. p. 30 : mais surtout Michel Collot : « Si l'expérience du temps et de l'espace sont indissociables pour nous, c'est aussi qu'elles sont l'une et l'autre vécues au foyer d'un corps situé, à partir duquel s'ouvrent les perspectives spatio-temporelles [...]. Confirmant leur co-appartenance à la structure d'horizon, cet enracinement commun dans la

ne pourrait les relier, en fait, qu'à travers la cohérence d'une *ligne du temps*, qui reste encore vacante, car le poète est trop décontenancé pour l'investir. Il devient alors impossible de maintenir une relation entre les points dispersés¹⁵. On verra d'ailleurs plus loin que seul le *récit* pourrait rassembler ces moments épars. En attendant, dans les faits, l'être du poète se désagrège, sa « vie a bien peu d'unité » (LA. 439). Il se perd, enfermé dans ce temps immobile et éclaté¹⁶, en perdant le temps lui-même. En dernière analyse, néanmoins, ce sont d'autres traits appartenant à l'isotopie temporelle, à savoir l'inconstance, l'irrégularité, l'instabilité¹⁷, qui nous semblent le mieux désigner le poète :

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. (LA, 158)

Ils résument en effet les attributs précédents et, surtout, introduisent l'idée implicite de *loi*, fondamentale pour comprendre la poétique de Garneau. On sait qu'on ne peut parler de loi qu'à partir du moment où les phénomènes présentent des rapports universels et nécessaires, c'est-à-dire lorsque nous sommes en présence de phénomènes constants : « la *loi* [...] ne possède par rapport au *fait* qu'un seul attribut supplémentaire : la régularité¹⁸. » Irrégularité, inconstance et instabilité, dont le poète se plaint à maintes reprises, révèlent donc autant un besoin qu'une impossibilité d'éprouver sa sensibilité et ses dons poétiques comme des *lois* de son être, d'où résultent le sentiment d'illégitimité et l'état d'attente exacerbée.

Cette disposition d'esprit, cette singulière « attente immobile¹⁹ », est décisive dans l'œuvre de Garneau. On en retrouve la trace très tôt, dès ses premiers poèmes :

corporéité permet au temps et à l'espace de se métaphoriser réciproquement » (*La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris. PUF. 1989. p. 54-55).

¹⁵ Dans le même sens. alors que Garneau imagine une lettre qu'il aurait dû écrire : « Je ne suis pas une personne qui vous parle. pas une personne cet être désordonné. défait. décomposé. dispersé. *discontinuu*. sans centre réel. » (J. 657 ; l'italique est de nous)

¹⁶ Voir sur la question de l'enfermement Lucie BOURASSA. « La Parole poétique et l'épreuve du présent », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*, actes du colloque tenu à Montréal le 12 nov. 1993, Montréal, Fidès-CETUQ. 1995. p. 128.

¹⁷ Tous synonymes. Voir par exemple LA. 95 (inconstance, inégalité) et 231 (inconstance) : J. 187-188 (inconstance), 235 (irrégularité) et 356 (instabilité).

¹⁸ Marie-Claude BARTHOLY, Jean-Pierre DESPIN et Gérard GRANDPIERRE. *La science. Épistémologie générale*. Paris. Magnard. 1978. p. 145 ; l'italique est de nous.

¹⁹ Ju. 116.

« Apathique, j'attends [...] / Les jours noirs ont passé, d'un train d'enterrement / Et je les ai comptés lentement / Et je touche au rivage enfin que j'attendais / Et j'aspire en tremblant. Le bonheur que j'attends depuis / des jours sans fin est tout près²⁰. » Dans le même esprit, comme sujet central d'une esquisse de nouvelle où l'on sent, derrière le personnage, la forte présence de l'auteur : « On le voyait d'habitude avec un air d'attendre. [...] Il offrait aux regards une sorte de surface sans résistance, et l'on avait l'impression que tout l'intérieur de lui-même était rongé, mangé, et ne formait plus qu'une caverne habitée de quelques organes isolés entre lesquels se mouvait l'attente, errait l'attente, la recherche de je ne sais quoi d'obstiné sans espoir. » (J, 476) Ici l'« air d'attendre », inscrit sur le visage, semble une condition inhérente du personnage, l'attente étant elle-même matérialisée et personnifiée — créature mobile, corrosive, errante, intime oiseau de proie. Et puis, quelques années avant son silence définitif, ce constat d'une lassitude, d'une douleur dès lors trop grande :

Cette série de jours écrasants, chacun comme au-dessus de mes forces, je me demande comment les supporter. Je ne désespère pas, mais je n'y puis rien : je suis sans terre et sans ciel depuis des années, avec toutes mes forces pour me tenir debout, parce que je ne puis faire autrement. Si je pouvais attendre comme les autres, sans cette horreur continuelle à traîner jusqu'à quand ? on croit que c'est fini et ça recommence de plus belle, cette épouvante, cet écrasement. Enfin, j'attends²¹.

Ces quelques lignes, tirées d'une lettre à Jean Le Moyne, sont éloquentes. Le paragraphe se termine par l'évocation exemplaire et résignée d'un état d'attente conclusif, définitif, établi à demeure, mais cependant marqué par l'espoir en dépit de l'accablante enfilade des jours. Or, résister avec obstination à la souffrance n'est pas suffisant ; encore faut-il donner un sens à l'inconstance et à l'attente. Si la poésie représentait, comme le précise Garneau, sa « preuve à [lui]-même de son existence », où trouver maintenant une nouvelle « raison de vivre²² » ? Tout en marquant un tournant majeur, la « fin de la défaite²³ » — qui inaugure sa « mort » poétique — n'altère pas en effet son désir de « vivre, c'est-à-dire être porté par une source, normalement, naturellement²⁴ ».

²⁰ Ju. 128. Voir aussi Ju. 61-62.

²¹ LA. 348. Voir aussi, dans la même veine, le texte du *Mauvais pauvre*, J. 629.

²² LA. 223.

²³ LA. 166.

1.3 *Loi et droit*

La Source des sources, du moment qu'elle n'est plus poétique, ne peut être que divine, bien que le changement de paradigme, dans les faits, ne se fasse que progressivement. Vers la fin de sa vie, en particulier, la dimension religieuse se manifestera dans l'œuvre en prose de Garneau à travers une certaine idée, très stricte, désincarnée, appauvrie à force d'orthodoxie, de la loi catholique. Cependant, pour en saisir tout l'intérêt, on doit justement la mettre en relation avec cette quête garnélienne d'une constance, d'une abondance poétique et sensible qui était déjà implicitement, sous l'enveloppe conceptuelle, l'exigence d'un modèle de spiritualité, qui prenait déjà figure de *loi* essentielle. Tout autant que les emprunts au thomisme en matière littéraire, la conception théorique de la loi et son corollaire, l'ébauche d'une vision du « droit²⁵ », même élémentaire, même catégorique à l'excès, ne manqueront pas, le temps venu, d'être déterminants chez Saint-Denys Garneau.

Ces deux concepts, loi et droit, se rattachent d'ailleurs, quoique de manière moins évidente, à la pensée thomiste : « Nous sommes liés par la loi qui est le sens de la nature, selon l'ordre des natures. Non seulement nous n'avons pas le droit, nous n'avons pas le pouvoir. C'est pourquoi toute offense contre le *droit* est une imposture, un mensonge, une tentative de folie et d'aveuglement. » (LA, 201-202) Ainsi, manquer à la loi équivaut à perturber l'ordre immatériel de la Création, établi par Dieu. Chaque être, ici, fait partie d'une communauté spirituelle hiérarchisée par rapport à laquelle il se situe dans chacun de ses actes. Opiniâtement, Garneau se posera, selon les occasions, la question de son « droit à être », à laquelle il répondra le plus souvent par la négative. Il juge impossible de dégager de sa vie, en butte selon lui à la colère divine²⁶, la moindre cohérence. Condamnée de la sorte, son existence n'a donc, en toute logique, aucun droit à être. Les prescriptions morales très

²⁴ LA, 282. Voir également BL, 908 ainsi que J. 236 et 590.

²⁵ Le poète se réclame du droit *naturel*, pour être plus précis.

²⁶ Dans la mesure où « pour un catholique [...] toute chose prend valeur de signe » (LA, 220).

contraignantes de Saint-Denys Garneau l'obligeront non seulement à renoncer²⁷ à la création poétique, mais aussi à concevoir son activité passée à la lumière de ses nouveaux impératifs : « je sens bien que, si vrai que soit ce que j'ai dit [dans mes poèmes], cela ne change rien à ma culpabilité qui procède de ce que : je n'avais pas le droit de le dire. » et encore, invoquant sa poétique, « on n'a pas le droit de jouer par les mots de ce qui ne comporte pas en nous de substance profonde. » (LA, 639) Les travaux critiques n'ont pas assez relevé, nous semble-t-il, à quel point l'antagonisme idéologique entre ordre poétique et ordre religieux, d'abord latent mais ensuite révélé avec force²⁸, s'avérait prégnant dans la dynamique de l'œuvre de Garneau.

1.4 Conversion et interprétation

Chez le poète, l'exigence d'une loi, quelle qu'elle soit, à même de conférer une légitimité à son existence, l'amènera donc à se tourner vers un autre cadre de pensée, vers d'autres références, non plus littéraires, mais religieuses. Ce faisant, il accorde à l'idéologie ambiante, catholique, un crédit qu'il ne lui avait jamais donné. De la quête d'une constance poétique il passe à celle de la fidélité chrétienne. Ce n'est pas, d'ailleurs, que cette idéologie n'avait jamais eu pour lui d'importance. Seulement, exception faite de la poétique thomiste, elle restait jusqu'alors en grande partie théorique. Avec l'irruption de la loi, la doctrine acquiert maintenant une douloureuse effectivité, jusque dans ses moindres implications. À tel point que l'on peut parler, sur ce point, d'une *conversion* ; non pas au sens premier du terme, mais plutôt, étymologiquement, comme un retournement radical. Se convertir, c'est l'action de « se tourner vers » ; le terme convient donc parfaitement à la situation du poète puisque, des deux pôles de son existence, il passe du premier au second ; d'une dominante littéraire à une dominante religieuse. Concrètement, sur le plan discursif, cette conversion prendra la forme d'une *interprétation* renouvelée, mythique, de sa destinée entière, à commencer par ses tourments présents.

²⁷ Du moins en droit, dans un premier temps.

²⁸ Clairement mis en évidence dans la redoutable appréciation que Garneau portait sur son œuvre poétique : cf. J. 604.

Se réclamant de la loi nouvelle, Garneau impose, dans son œuvre, une structure narrative minimaliste, fondant ainsi à la fois son rapport au temps, à l'histoire, à l'événement de même que la justification dysphorique et paradoxale de son existence. Vu sous cet angle, il ne nous semble d'ailleurs pas tout à fait approprié, contre toute attente, de présenter l'idéal artistique de Garneau comme une « tentative de faire échec à un temps linéaire, historique²⁹ ». Certes, le poète recherche une perfection de la forme qui soit, comme chez Debussy et Mozart, *éternelle, inaltérable, définitive* ; on ne peut que souscrire à ce constat. Cependant, nos réserves tiennent à un autre aspect de la question, un fait capital qui compromet en effet la portée de cette thèse. C'est que l'œuvre justement, en atteignant l'éternité, devient du même coup *mémorable*, c'est-à-dire pleinement historique, voire agonique, comme nous le verrons plus loin en détail : « l'œuvre est histoire, elle est un événement, l'événement même de l'histoire, et cela se produit parce que sa plus ferme prétention est de donner toute sa force au mot commencement. [...] L'œuvre dit ce mot, commencement, et ce qu'elle prétend donner à l'histoire, c'est l'initiative, la possibilité d'un point de départ³⁰. » Instaurer *de* l'histoire, tel est bien le désir du poète, en dépit des apparences, malgré son repli dans la solitude.

Ainsi, il y a histoire et Histoire, deux réalités qui se rejoignent dans l'œuvre. On retrouve donc, dans un même mouvement, deux manières d'invoquer l'irruption de l'événement : quand l'histoire utopique, imposant la progression, s'inscrit dans l'œuvre et quand l'œuvre, participant de l'histoire culturelle, est ancrage dans l'Histoire. Se définir comme un *auteur* oblige à assumer une *autorité*. Par le fait même, cela implique de refuser une certaine soumission sociale, de revendiquer une dissidence relative tout en se définissant à l'intérieur d'un ensemble d'institutions, essentiellement littéraire et religieuse. Écrire, c'est prendre position, même à son corps défendant. Opter pour la culture, c'est admettre une certaine idée progressiste de l'Histoire, donc s'opposer à la continuité de la tradition. Suivant ce constat,

²⁹ Lucie BOURASSA, « La Parole poétique et l'épreuve du présent », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*. Montréal. Fidès-CETUQ, 1995. p. 117.

³⁰ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris. Gallimard. 1978 [1955]. p. 308.

s'inscrire dans l'histoire par la littérature, si on en croit la poétique de Garneau, se produit de deux manières tout à fait différentes, mais complémentaires : à travers la culture, d'une part, dans le rapport qu'elle entretient avec la loi, avec la tradition ; à travers l'œuvre poétique, d'autre part, avec l'utilisation stratégique d'une structure narrative, imposant ainsi un récit dans la marge, qui est *aussi* un appel à l'Histoire.

1.5 La prose et l'abstraction

Il fut un temps où Saint-Denys Garneau croyait à l'assomption par l'art, à la poésie comme souveraine, à la poésie événement. Une poésie qui serait l'envers de sa vie immobile et dérégulée, sans loi selon lui ni légitimité³¹. Obligé de renoncer à cet espoir, il dut chercher d'autres moyens de créer, de rejoindre l'événement, car « le changement est une condition nécessaire de [s]on évolution progressive. [S]es forces de vie ont besoin de renouvellement incessant, sans quoi elles s'affaissent. » (BL, 918) Il est incapable d'accepter son sort, cette sensation d'être en « état de fin du monde³² » — magnifique formule évoquant l'angoisse et la sensation de vivre la temporalité à la manière d'une *phase terminale* ininterrompue. La mort dans la vie, le hors temps, tels sont les enjeux qui motivent l'exigence de loi et la conversion du poète. Se placer à l'extrémité du temps du monde indique du reste, comme l'a montré Kant, qu'on se juge en mesure de voir son monde comme un « tout absolu », un monde dont on estime, de plus, qu'il ne saurait durer qu'à condition que « les êtres qui le peuplent [soient] conformes au but de leur existence³³. » Vivre en état de fin du monde, comme le fait Garneau, c'est ainsi avouer la profanation, la dérogation, sa propre distance.

Suivant la même idée, après son court voyage en Europe, dans une lettre à sa mère : « J'aurais bien dû constater avant mon départ la gravité de mon état [...].

³¹ « Garneau cherche constamment une pratique de la culture qui le transformerait, qui lui permettrait d'échapper à sa propre condition. » (Jean-Louis MAJOR, « Saint-Denys Garneau », dans *Le jeu en étoile. Études et essais*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1978, p. 112).

³² BL, 949 : 1935.

³³ Kant, cité dans Paolo VIRNO, « Le monde du Dernier Jour », *Miracle, virtuosité et « déjà-vu »*, Paris, L'éclat, 1994, p. 71.

Seulement, j'ai voulu essayer, j'ai cru que peut-être cela me remuerait, que j'en reviendrais, que j'en sortirais. Mais [...] je vois bien que je suis fini [...]. Et je ne serais pas surpris si ce n'était pas d'une certaine façon la fin de ma vie. » (BL, 793-794, 1937) Ici le poète ne se revêt pas, comme plus haut, du chaos radical de la fin du monde, mais il assume plus sobrement sa propre fin. Les verbes de mouvement — « sortir » et « remuer » — nous laissent voir, plus ou moins discrètement, son désir d'une avancée significative. Il peut considérer sa vie finie justement parce qu'aucun événement digne de ce nom, comme aurait pu l'être la découverte de l'Europe, n'en pourrait *avancer* le cours. Avec une argumentation puissante et ramassée, il précise ailleurs son sentiment à ce sujet :

J'attends des éclairs [dans ma vie]. Et puis cela [cette attente] ne change rien. [...]. Une ligne horizontale ne change rien. Les points à chacune de ses extrémités s'équivalent. La vie donc, telle qu'elle se manifeste en moi actuellement, n'a pas de sens. Elle est donc comme si elle n'était pas. Elle n'a donc aucun droit à être. (LA, 244)

Ce passage particulièrement saisissant, sur lequel nous reviendrons d'ailleurs, est construit lui aussi sur une analogie spatio-temporelle : à l'évidence, l'image de la ligne géométrique renvoie une fois de plus à la ligne du temps. À défaut d'événements (d'« éclairs »), les points constituant la ligne ne dessinent qu'un horizon sans relief, où n'importe quel point³⁴ — qu'aucun bouleversement n'est venu toucher — ressemble absolument au commencement. Cette vie insensée n'*apporte* rien, ne s'inscrit pas dans le temps, n'est pas du monde en fait, mais du côté de l'absence. Cela tient, semble-t-il, à une raison très simple : l'expérience de Garneau, échappant à la règle, devançait l'ensemble du réel codifié et connu. On peut, en résumé, articuler le raisonnement ainsi : puisque sa vie selon lui n'est pas réellement, le fait qu'elle soit en *fait* est une absurdité, est une entorse à l'encontre du *droit*. En somme, elle est, mais pas pour la peine, donc elle n'est pas réellement ; d'autre part, elle est tout de même, mais pas en droit.

Cette faute de départ — être en fait, mais pas en droit — est à la base de l'interprétation, où la temporalité joue encore un rôle fondamental : « Je parle de l'« événement », ce qui est venu, qui a été emmené, conditionné. Car cet événement a

³⁴ Et à plus forte raison le point extrême, le point final.

sa raison à l'intérieur. Quel est-il ? Voici : Je suis traqué. Je me sens traqué comme un criminel. Depuis longtemps. Mais cela devient vraiment insupportable. Cela me tue : voilà l'événement. » (J, 495-496) Cette irruption d'un événement tant attendu, même dysphorique, même incriminant, vient combler le vide de la « ligne horizontale » et constitue la pierre angulaire de l'interprétation mythique, comme nous le verrons plus loin. Mythique, parce que chez Garneau « l'écriture du moi n'a rien d'une remémoration des événements passés : c'est une écriture des événements qui n'adviennent pas³⁵. » Nous sommes toujours déjà, avec lui, dans un appel des mots, dans le fantasme de l'écriture, dans la construction d'une histoire rêvée, où fait événement le récit en lui-même. Il faudrait ajouter au jugement de Major, si on voulait être précis, que cette écriture aura pourtant comme espoir, justement, de parvenir à une *remémoration* des événements qui *n'adviennent pas*.

Cependant, considérons un instant la nature de cet *événement* indéterminé, indéfini, jeté ainsi abruptement, sans apprêt, au détour du *Journal*, dans un passage qui ne saurait se suffire à lui-même. Quelques remarques sur Ferdinand Ramuz, six mois plus tôt, nous renseignent assez précisément sur le sens intime que le poète donnait à ce mot, où l'on voit que l'événement est une figure de la *loi* : en effet, chez Ramuz — note-t-il — l'« aventure [...] se poursuit à mesure de l'événement, c'est-à-dire de la loi » (J, 465). Autrement dit, la continuité de l'aventure est mesurée, selon le poète, par l'événement qui la perpétue et qui fait office de loi, à partir de laquelle il est possible de juger l'aventure³⁶. C'est donc bien à travers l'événement que passe son rapport singulier à la loi. Que cette surprenante équivalence conceptuelle soit discutable importe peu, puisque aussi bien elle est clairement établie par le texte. Une fois de plus, on comprend la nécessité de se référer à l'intertexte pour la compréhension de certains concepts clés.

³⁵ Jean-Louis MAJOR. « Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 24.

³⁶ Et encore : « Chez Ramuz, on se sent toujours porté sur des lois : c'est là que prend racine ce que j'appelais [dans une lettre à un ami] sa « dialectique des faits ». Nous suivons avec lui un enchaînement de faits et cela nous rapporte à des lois. [...] Il voit la vie dans des êtres où les actes n'ont pas de lointaines ramifications de préméditations, d'estimation, de conscience et de jugement, mais sourdent à mesure de la vie, commandés par des nécessités élémentaires. » (J, 463-465)

Inutile d'insister par ailleurs sur ce que peut avoir de remarquable et d'insolite l'emploi du mot *événement* mis entre guillemets dans le *Journal*, donc valorisé par Garneau lui-même. Tout bien considéré, d'ailleurs, il est significatif que l'isotopie temporelle apparaisse toujours sous une forme abstraite, à laquelle nous sommes du reste habitués : « Chez Garneau, l'abstraction devient l'expression de la recherche tragique de soi, recherche qui débouche sur la mort, et il est très beau que cette mort ne soit pas un concept lyrique mais ontologique³⁷. » Ontologie et abstraction se rejoignent ici à travers l'isotopie temporelle, littéralement prise à bras-le-corps par le poète, dans une sorte de face à face textuel. Comme on a pu le voir tout au long des dernières pages, le recours à un lexique, à des métaphores ou des expressions de caractère temporel dans l'œuvre en prose rend ainsi compte, sans équivoque possible, de la portée et de la gravité de son rapport au temps.

1.6 Poésie et récit

Même si la réalité des textes montre bien que les deux dimensions sont étroitement imbriquées, le discours descriptif, d'après Gérard Genette, est « plus indispensable » que le récit, « puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire³⁸ ». Cette affirmation a des conséquences pratiques non négligeables. Comme elle est plus ou moins contingente, l'apparition d'une dimension narrative n'est jamais innocente, surtout dans les textes poétiques, où *a priori* sa présence n'est pas exigée. On a en effet souvent présenté le poème comme une « synthèse indivisible » sur le plan temporel, un discours d'où la progression est absente. Cet enjeu de taille transparait chez plusieurs poètes modernes : Mallarmé, par exemple, avec son souci d'échapper à « l'universel reportage » des récits. C'est pourquoi il est nécessaire de comprendre, chez Saint-Denys Garneau, les raisons

³⁷ André BROCHU. « Saint-Denys Garneau. De l'homme d'ici à l'homme total », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*. Montréal. Fidès-Céтуq. 1995. p. 30. Jacques Blais relève de même son « sens de l'abstraction » (« La poésie selon Saint-Denys Garneau », dans *De l'ordre et de l'aventure*. Québec. Presses de l'Université Laval. 1975. p. 127).

³⁸ Gérard GENETTE. « Frontières du récit », dans *L'analyse structurale du récit*, Communications 8. Paris. Seuil. 1981. p. 162-163.

d'une coexistence voulue mais problématique entre séquences descriptives et séquences narratives, entre statisme et dynamisme.

On sait toute l'importance de l'analyse actantielle, pour Hamon, dans l'étude de la description ; selon lui, en effet, « toute description tend à s'allégoriser, tend à introduire dans le texte un actant collectif plus ou moins anthropomorphe³⁹ ». Par exemple, certains passages descriptifs pourraient jouer des rôles actantiels, à titre de *sujet*, d'*objet*, de *destinateur*, etc. Inutile d'ailleurs d'entrer dans le détail : il suffit de dire que la description, par quelque aspect, fait événement dans l'histoire. Curieusement, Genette adopte la même position lorsqu'il tente de déterminer les « fonctions diégétiques » de la description à l'intérieur de « l'économie générale du récit⁴⁰ ». Nous disons *curieusement*, car enfin si le descriptif, comme le soutient Genette, est en quelque sorte premier par rapport au récit, il est étrange qu'on s'intéresse si peu à la fonction structurante du récit lui-même dans *l'économie générale de la description*. En somme, l'analyse devrait, selon nous, adopter une logique inverse ; et cette critique est d'autant plus fondée s'agissant du genre poétique, dont la dominante descriptive est *manifeste*. D'où cette question indispensable : à quoi attribuer la présence de séquences narratives dans l'œuvre poétique, de quelle façon participent-elles à la cohérence de l'ensemble du système discursif ?

De façon à mettre la question en perspective, considérons ce problème complexe à partir du constat suivant : en étudiant les séquences temporelles — passée, présente, future — on s'aperçoit en fait que la narrativité, dans les *Poésies*, se réduit à peu de choses. Néanmoins, d'un poème à l'autre, des récurrences « historiques⁴¹ » se dessinent ; il faut donc se demander quel type de métarécit elles mettent en œuvre. Il s'agira pour nous, en somme, de faire ressortir la présence discrète de cet argument narratif en sachant bien que, même s'il *régit* un nombre suffisant de poèmes, il reste mince à l'extrême, car on n'est jamais devant une

³⁹ Philippe HAMON. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris. Hachette, 1981, p. 111.

⁴⁰ Gérard GENETTE. *loc. cit.*, p. 163.

⁴¹ Au sens narratologique.

histoire suivie et étoffée, comportant une surabondance d'événements. Cela s'explique par le fait que la séquence présente est tout entière dans la *description* interminable d'une stagnation. Si on s'en tenait à elle, rien ne permettrait de parler d'un récit, puisque qu'il n'y entre aucune progression narrative. Seules les deux autres séquences, passée et future, permettent — *a posteriori* — de parler de la séquence présente en termes événementiels. Qui plus est, elles ne sont, elles-mêmes, qu'à peine esquissées, s'en tenant chacune à une seule transformation, imposant ainsi le narratif par la marge. On pourrait dire, d'un point de vue narratologique, que la séquence présente correspond à une « pause narrative » démesurée, tandis que les séquences passée et future appartiennent à la sphère du « récit sommaire » : malgré le fait qu'elles fondent l'histoire, elles doivent en effet se contenter, sur le plan discursif, d'une place très limitée. On ne fait, pour ainsi dire, que *mentionner* les temps futur et passé, sans les enraciner dans une profonde armature narrative dont les *péripéties* multiples sont le signe le plus sûr. Au contraire, il y aura pauvreté du récit.

On ne comptera donc, dans tous les cas, que trois événements significatifs, nettement découpés, articulés autour des trois temps historiques : la référence à une *faute* passée, l'*inertie* du moment présent⁴² et l'attente d'une *transfiguration* future. Ainsi retrouve-t-on d'une part, dans l'ensemble des *Poésies*, la longue description d'une immobilité spirituelle éprouvante⁴³. À ce « présent cristallisé⁴⁴ » la *distension* temporelle propre au récit oppose, d'autre part, un déni discret mais catégorique. Tout se passe en fait comme s'il n'y avait rien à raconter, *sinon* la rupture temporelle au creux de laquelle loge l'histoire, c'est-à-dire l'ossature du récit lui-même. On peut rapprocher ce constat d'une réflexion de Maurice Blanchot touchant la nature du récit : « C'est là l'une des étrangetés, disons l'une des prétentions du récit. Il ne « relate » que lui-même, et cette relation, en même temps qu'elle se fait, produit ce qu'elle raconte⁴⁵ ». Sans aller aussi loin, disons simplement que, chez Garneau, on voit que l'accent est porté *avant tout* sur la forme du récit et que cette autorité

⁴² Que nous avons déjà décrite, dans *Inconstance et présent de l'attente*.

⁴³ Qu'on retrouve, sous diverses formes : cf. P. 59-60, 61-62, 65, 66-67, 73-74, 109, 143-145, 148, 149, 150-152, 162-165, 206, 222, etc.

⁴⁴ P. 221.

⁴⁵ Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 14.

conférée au récit prend le sens d'une invitation à l'Histoire. Ainsi les séquences successives appellent-elles, dans l'absolu, un dépassement et imposent, par le biais de la fiction, un « à venir », une voie encore possible, encore praticable. Les deux horizons temporels utopiques — commencement et fin — enserrant, enchâssent la prostration présente⁴⁶ ; étant à peine désignés, pointés, ils *signifient* le récit. On exhibe les limites temporelles, abstraction faite du contenu, en permettant dès lors le mouvement de progression dialectique qui est au principe de toute histoire.

Dans la même perspective, on pourrait aussi comprendre le phénomène narratif, en référence à la linguistique textuelle, comme une tension entre « exigences de cohésion » et « exigences de progression » — le poète tentant de briser, par le narratif, la « paraphrase perpétuelle⁴⁷ » provoquée par un présent voué à la répétition. Somme toute, la fonction signifiante du récit dans l'œuvre poétique de Garneau semble donc consister à esquiver un présent accablant, objet de la description, grâce à des points de fuite où sont pensés un commencement et une fin mythiques. Comme le souligne Roland Barthes, « l'origine d'une séquence [narrative] n'est pas l'observation de la réalité, mais la nécessité de varier et de dépasser la première *forme* qui se soit offerte à l'homme, à savoir la répétition [...] ; il se peut que les hommes réinjectent dans le récit ce qu'ils ont connu, ce qu'ils ont vécu ; du moins est-ce dans une forme qui, elle, a triomphé de la répétition et institué le modèle d'un devenir⁴⁸. » Opérer la conjonction avec le récit, symbole à la fois du temps et du devenir, échapper au surplace du présent, à la circularité de la description, à la répétition en tant qu'« emblème de l'expérience pauvre⁴⁹ », c'est bien là l'une des visées de la poétique de Saint-Denys Garneau.

⁴⁶ Cette suspension narrée au temps présent remplit en fait tout l'*intervalle*, qui est la substance de cette histoire raréfiée.

⁴⁷ Nous reprenons ici les outils conceptuels employés par Lucie Bourassa, en faisant nôtre une des leçons de son analyse du poème « *L'avenir nous met en retard* », mais en l'exploitant dans une perspective différente (cf. « La parole poétique et l'épreuve du présent », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*, *op. cit.*, p. 124).

⁴⁸ Roland BARTHES. « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *L'analyse structurale du récit*, Communications 8. Paris. Seuil. 1981. p. 32.

⁴⁹ Comparaison exprimée par Paolo VIRNO, dans « Encore une fois », *Miracle, virtuosité et « déjà-vu »*, Paris. L'éclat. 1994. p. 109.

CHAPITRE 2

Survol narratif des *Poésies*

2.1 *Sémiotique et effet de récit*

Compte tenu de la ténuité du phénomène observé, nous envisagerons la narrativité dans une optique macrostructurelle, revendiquée dans deux types bien connus d'analyse textuelle. Tandis que la narratologie — que Gérard Genette désigne sous le nom d'analyse *formelle* ou encore *modale* — fournit au niveau le plus abstrait des indications sur le récit lui-même, en tant que « mode de représentation des histoires », la sémiotique narrative quant à elle, dans une perspective transphrastique, s'intéresse plutôt aux *contenus narratifs* proprement dits⁵⁰. Cette dernière approche théorique, sur laquelle s'appuiera l'essentiel de notre travail, définit les discours narratifs comme des structures séquentielles, où la progression d'une séquence à l'autre est chaque fois justifiée par la présence d'une transformation, c'est-à-dire d'un événement, au sens étymologique. Aussi discrète soit-elle, chaque transformation peut être décrite à l'aide du programme narratif, outil essentiel de la sémiotique servant à détailler les circonstances entourant la transformation. Cependant, comme toute histoire est orientée vers un « résultat final⁵¹ », toutes les transformations n'ont pas la même importance, d'où la possibilité de concevoir le discours narratif comme une hiérarchie de programmes narratifs : le programme narratif *de base* chapeautant les programmes narratifs *d'usage*⁵². C'est ce qui justifie que la présence d'un récit, d'un point de vue *structurel*, n'implique d'aucune façon un *effet* de récit, expérience

⁵⁰ Cf. Gérard GENETTE, *Nouveaux discours du récit*. Paris. Seuil. 1983. p. 12. Genette distingue la forme du discours narratif (le signifiant, c'est-à-dire le *récit*) des contenus du discours narratif (le signifié, c'est-à-dire l'*histoire*, la succession des événements proprement dite).

⁵¹ Umberto ECO, cité dans Jean-Michel ADAM, *Le texte narratif*. Paris. Nathan, 1994. p. 87.

⁵² Cf. GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes. Introduction, théorie, pratique*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979. p. 34.

éminemment *culturelle*⁵³ requérant de la part du lecteur ce que Paul Ricœur appelle une intelligence narrative⁵⁴.

C'est le point de vue logico-sémantique qui peut le mieux, dans la théorie sémiotique⁵⁵, aider à justifier et à comprendre cette progression narrative. Traditionnellement, l'École de Paris (Greimas en tête) considère qu'« au niveau des structures sémiotiques profondes » les transformations « se définissent comme le passage d'un terme à l'autre du carré sémiotique⁵⁶ ». À la suite de Bremond, nous avons émis des réserves⁵⁷ sur la pertinence de cet outil conceptuel, qui ne fait que reprendre, de manière inappropriée, le *carré* dit *d'Apulée*, célèbre formalisation des leçons d'Aristote sur le sujet. Cela n'empêche d'ailleurs pas pour autant d'essayer de comprendre la spécificité *logique* du phénomène narratif : nous dirons ainsi, en rectifiant le tir⁵⁸, qu'il y a transformation lorsque deux prédicats, dits du même sujet, ne peuvent être vrais simultanément⁵⁹. Ils doivent alors l'être successivement, et là se trouve le principe du récit. Ajoutons que cette définition permet d'en arriver à une analyse très fine de la narrativité, adaptée autant aux textes poétiques, à dominante descriptive, qu'aux textes mettant en œuvre une poétique du fragment, ne présentant que des transformations microstructurales. Il faut préciser, du reste, que nous ne prétendons pas nous livrer à analyse sémiotique trop lourde et formalisée, une dissection en règle des poèmes à l'étude. Cette théorie du fait narratif nous servira

⁵³ Nous avons introduit cette distinction dans un article récent : « La transformation narrative : une approche du récit structurel », *Dire*, vol. 7, n° 1, automne 1997, p. 16-17.

⁵⁴ Rapporté par Michèle COQUET dans « Pour une sémiotique du récit. Rencontre entre A. J. Greimas et P. Ricœur (résumé) », dans *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*, Paris/ Amsterdam/ Philadelphia, Hadès- Benjamins, 1987, p. 294.

⁵⁵ On pourrait décrire le fait narratif de deux autres manières, intimement liées : 1- dans le cadre du programme narratif, où la transformation s'appelle la *performance* ; 2- on peut aussi envisager la transformation du point de vue de la relation narrative principale — c'est-à-dire la *jonction* entre le Sujet d'état et l'Objet valeur — comme le renversement d'une situation initiale où sujet et objet sont *disjoints* à une situation finale où ils sont *conjoints* (ou l'inverse).

⁵⁶ Algirdas J. GREIMAS et Joseph COURTÈS. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 401.

⁵⁷ Cf. « La transformation narrative : une approche du récit structurel », dans *Dire*, vol. 7, n° 1, automne 1997, p. 16-17.

⁵⁸ C'est-à-dire, pour être précis, que nous n'avons retenu, du carré sémiotique, que les opérations logiques de *contrariété* et de *contradiction* (mais uniquement, dans ce dernier cas, lorsqu'il y a opposition sur la vérité), rejetant aussi bien l'implication que la subcontrariété. Car seuls les rapports de contrariété et de contradiction exigent qu'il y ait succession temporelle, en vertu — précisément — du principe de contradiction, selon lequel il est impossible d'être et de ne pas être en même temps, et sous le même rapport.

⁵⁹ Que ce soit en raison de la nature des choses (*manger* et *dormir* ne peuvent être simultanés) ou, dans le cas de la littérature, par décision expresse de l'auteur.

plutôt à *nommer*, à *désigner*, à *repérer* les subtilités « historiques » là où elles se trouvent. Nous n'abuserons pas non plus de l'appareil conceptuel propre à cette approche : il nous aura servi, en amont, à comprendre le phénomène narratif, à ancrer notre propos dans le corps du texte, à diriger notre analyse vers l'essentiel. Maintenant, nous en livrons les conclusions, sans en imposer les détours.

2.2 *L'insertion du narratif : un enjeu littéraire*

À se fier au préjugé commun, on pourrait croire que l'étude de la narrativité, s'agissant de textes poétiques, n'est guère pertinente. Rien ne serait plus éloigné de la réalité, car en fait les poèmes ne laissant apparaître aucune succession événementielle restent rarissimes. Cependant, malgré son indéniable présence, la dimension narrative est d'ordinaire plus ou moins sommaire, formellement discrète et dispersée ; il n'est donc pas toujours facile de la décrire. Mais sa subtilité même lui confère une importance accrue. D'un côté, la question se pose de savoir quand, où et pourquoi une structure narrative est introduite dans les textes ; de l'autre, on peut se demander également à quoi l'histoire fait référence. Davantage peut-être que tout autre genre littéraire, le poème fait de l'insertion du narratif un enjeu de premier ordre. Chez Saint-Denys Garneau, tout particulièrement, la distension temporelle présente un grand intérêt, imposant une dynamique conflictuelle entre les dimensions narrative et descriptive, entre des séquences temporelles successives ou simultanées. « Dans un présent cristallisé/ Où l'avenir et le passé/ Seraient comme deux portes closes⁶⁰ », il n'y a rien de surprenant à voir surgir chez le poète un refus d'un temps compartimenté où l'on vivrait le présent comme une espèce de claustration. Où l'on serait confiné à demeure dans un espace à *décrire* indéfiniment, puisque *rien n'arriverait* qui autorise un récit.

Par ailleurs, il faut aussi préciser que ce n'est pas la première fois que les travaux critiques s'attachent à décrire un parcours narratif dans l'œuvre poétique de

⁶⁰ « *Le silence des maisons vides* », p. 221.

Garneau. Déjà les analyses de Jacques Blais tentaient d'examiner le « récit dramatique » à l'intérieur de *Regards et jeux dans l'espace* : ainsi, d'après Blais. « Le recueil entier parcourt les étapes d'une désillusion progressive⁶¹ ». Notre démarche diffère cependant de la sienne sur plusieurs points. D'une part, notre objet d'étude est constitué de l'ensemble des poèmes, et non seulement de *Regards et jeux dans l'espace*. C'est dire, du même coup, que notre conception de la succession événementielle n'aura pas été déterminée en considérant l'ordre des poèmes, comme c'était le cas dans l'analyse du « Monologue ironique de Saint-Denys Garneau » ; nous tenterons plutôt de dégager, dans l'absolu, un récit obsessif, sous-jacent à un certain nombre de poèmes, chacun étant pris d'abord isolément. En ayant par la suite recours à l'intertextualité interne, nous espérons dégager ainsi des récurrences historiques significatives et concluantes. D'autre part, à l'aide de l'approche sémiotique, nous serons à même de faire une description plus minutieuse de la structure historique, en détaillant au besoin la suite des séquences narratives. Il ne s'agira pas, enfin, d'indiquer simplement une direction (de l'illusion à la désillusion), mais d'arrêter les *termes* de la traversée, de la trajectoire ; après les avoir clairement distingués, nous en ferons, dans la suite des chapitres, une analyse plus poussée.

2.3 *Aperçu de l'argument narratif dans les Poésies*

Observons dans un premier temps comment se présente en détail la structure diégétique tripartite, en prenant comme point de départ un poème exemplaire : « *Et maintenant* ». Dès le premier vers, le texte impose l'isotopie temporelle, avec trois types d'informations différents : 1- l'adverbe « maintenant » ; 2- la flexion verbale indiquant le passé ; 3- l'adverbe interrogatif « quand » : « Et maintenant quand est-ce que nous avons mangé notre joie⁶² ». *Quand ?* — cette interrogation temporelle apparaît comme l'enjeu du poème. En plus de constituer l'entrée en matière, tel un exergue à tout le passage, elle revient inchangée dans la seconde strophe, pour ensuite

⁶¹ Jacques BLAIS. « Monologue ironique de Saint-Denys Garneau », dans *De l'ordre et de l'aventure*. Québec. Presses de l'Université Laval. 1975. p. 149 et 156.

⁶² P. 183.

être remplacée par d'autres particules interrogatives : « Où est-ce », « Qui est-ce » (trois fois répété). Avant d'être spatial et intersubjectif, l'objet de la question est donc temporel et invite à se tourner vers un passé sacralisé. Ce qui constitue la séquence passée, l'événement originel, c'est la disparition de la joie, la joie mangée — qui englobe toutes les autres références au passé dans la suite du poème. On en retrouve en effet un certain nombre, mais qui toutes ne font qu'apporter des précisions de détail aux circonstances de ce dernier repas, de cette Cène poétique.

Ainsi, l'unité de la séquence temporelle passée n'est pas compromise par l'évocation du repas funeste où l'on voit le poète en compagnie d'un traître « qui s'est assis à [sa] table », et qui est cause de la « mort » et du « déchirement ». De même quand s'ajoute au motif du repas un autre réseau métaphorique appartenant aussi à la séquence passée. Cette fois le traître est présenté, par synecdoque, sous la très belle image d'une « espèce de caravane qui a passé », situant l'événement fondateur, savoir la mort spirituelle, au croisement de deux chemins, de deux aventures, de deux histoires. Car la caravane laisse le traître au poète, qui l'*abrite*, l'*accueille*, l'*emmène* avec lui, le *reconnaît* « pour frère », le *protège* et le *suit* « jusqu'à cette extrémité que [sa] joie a été toute mangée » — par où nous revenons, en fin de parcours, à l'image du repas. Tous ces verbes, au passé dans le texte, paraphrasent, sans la bousculer sur le plan narratif, la rencontre primordiale entre un *nous* métaphorique et un *frère* intérieur. Cela dit, la séquence passée comporte tout de même une certaine profondeur, mais qui ici reste implicite ; il s'agit de la situation prévalant avant que la joie soit mangée, c'est-à-dire, tout simplement, la présence de la joie. Ainsi, pour être exact, il faudrait dire qu'il y a un arrière-plan du passé (la joie) et un avant-plan (la joie mangée).

À l'image des *Poésies*, c'est néanmoins la pause descriptive — au présent — qui domine l'ensemble du poème. À intervalle à peu près régulier, les adverbes « maintenant » sont répétés, auxquels s'ajoute « en ce moment ». De même, le narrateur souligne que l'interrogation « reste » à jamais la tâche actuelle et lancinante.

De longs passages purement descriptifs, aussi, exempts de toute trace de consécution, évitant même les verbes conjugués :

Et tous ceux maintenant lourds aux pieds qui continuent à s'acheminer
 Dans cette espèce de rêve aux mâchoires fermées
 Et dans cette espèce de désert de la dernière aridité
 Et dans cette lumière retirée derrière un mur
 infranchissable de vide et qui ne sert plus à rien (P, 184)

Cette « espèce de rêve » qu'est le présent, déserté de toute lumière, de tout avènement, de tout ce qui pourrait le ramener à la joie, n'est qu'un long « acheminement », n'est qu'une marche absurde hantée par la question de l'origine : « quand » tout cela a-t-il commencé ? Quand est-on arrivé à cette « extrémité » qui marquait l'entrée dans ce désert ? Comment a-t-on pu passer de la joie au désert ?

À la base de cette interrogation, enfin, il y a une « espèce de souvenir » qui recouvre deux réalités distinctes, mais symétriques sur le plan temporel, pointant vers le passé tout autant que vers le futur. D'une part, le souvenir correspond à l'évocation de la joie, c'est-à-dire de cet arrière-plan du passé : « notre joie [...] / Dont ne reste plus que cette espèce de souvenir ». Cependant, ce motif apparaît également dans un autre passage, plus significatif encore, à travers une progression logique tout à fait syncopée : « Et l'on n'entend plus que [cette question] qui reste persistante et douloureuse / Comme un souvenir lointain qui nous déchire jusqu'ici / Cette promesse et cette espèce d'entrevue avec la promesse ». Là, en revanche, le souvenir se présente comme le point de départ de la question (le « comme » ayant une valeur difficile à cerner, mais dans laquelle intervient l'idée de cause), alors que la promesse, elle, figure l'objet du souvenir. Ainsi, dans ce qu'elle semblait annoncer, la joie passée était en fait une promesse se rapportant à l'avenir. À travers l'isotopie du « futur », le poète évoque ainsi, *a contrario*, l'attente des retrouvailles avec la *promise*. Toute en allusion, la séquence future représente donc l'horizon d'un mariage spirituel, constitué lui aussi d'un avant-plan (l'événement « mariage » lui-même) et d'un arrière-plan (la joie réapparue). On voit par ailleurs à quel point s'impose la comparaison des parcours narratifs dans les *Poésies* : comment saisir autrement, sinon par l'intertextualité, le sens de cette « promesse » si peu définie ? Il est vrai que

déjà le coordonnant initial « Et », au premier vers, nous introduisait dans la sphère d'un discours intérieur dont nous n'aurions que des extraits. La conjonction instaure alors — comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Garneau — un dialogue entre les poèmes, dont nous avons à tenir compte.

Tableau I : la structure séquentielle tripartite

Séquence passée	arrière-plan : avant-plan :	a- possession de la joie b- la joie mangée (événement)
Séquence présente		désert temporel
Séquence future	avant-plan : arrière-plan :	a- mariage avec la promesse (événement) b- la joie repossédée

Maintenant, outre ce texte exemplaire, observons l'emploi des séquences temporelles — passée, présente, future — à l'intérieur de quelques autres poèmes significatifs. Ils nous diront à la fois la finesse et la diversité du traitement du temps dans l'œuvre poétique, suivant une progression constante. On verra d'abord deux poèmes, « *Commencement perpétuel* » et « *L'avenir nous met en retard* », qui ne présentent qu'une séquence présente ; suivront deux poèmes, « *Monde irrémédiable désert* » et « *Petite fin du monde* », avec chacun des séquences présente et passée ; enfin trois poèmes, « *Autrefois...* », « *Bout du monde* » et « *Nous allons détacher nos membres* », comportant les trois séquences, passée, présente et future.

De par son titre, « *Commencement perpétuel* » exprime dès l'abord, directement, une certaine idée du temps, un temps bègue, un temps toujours à l'orée du récit, un temps mort de naissance, mais en plus condamné à cet état à perpétuité. À double titre, il s'agit donc d'un temps qu'on pourrait dire *sans suite* possible, ou sans suite *distincte*, ce qui revient au même. Dans la première strophe on voit un homme assis symboliquement *au pied d'un mur*, dans une position proche de celle de l'enfant qui laisse ses compagnons de jeu se cacher avant de partir à leur recherche, proche aussi de celle du condamné à mort. On découvre ici la singulière figure du *compteur*,

un homme qui passe son temps, précisément, à compter le temps, dans une sorte de jeu absurde, qui tourne à vide, moyens et but confondus.

Il dit je vais compter de un à cent
À cent ça sera fini
Une bonne fois une fois pour toutes
 Je commence un deux et le reste

Mais à **soixante-treize il ne sait plus très bien**

[...]
 On essaye de reconstruire avec les espaces le rythme
 Mais **quand** est-ce que ça a commencé

Et l'on **attend** la prochaine heure

Il dit allons il faut **en finir**
 Re commençons une bonne fois
 Une fois pour toutes
 De un à cent
 Un... (P, 73-74)

L'homme attend la fin de l'attente elle-même, comme accablé de fatigue mais incapable de s'endormir : « À cent ce sera fini/ Une bonne fois une fois pour toutes » (P, 73). Il prend en charge une opération mécanique, déshumanisée, ordinairement dévolue à la machine — le compte — de manière à mieux mettre en scène et assurer à la fois le terme de l'attente et sa propre échéance. Une telle prise en charge a valeur de symbole.

Cependant, à quoi donnent lieu, concrètement, les efforts du personnage ? À produire, dirions-nous, un équivalent matériel, une *consistance* à cette abstraction qu'est le temps. Voyons cela de plus près. D'après Velters, trois conditions doivent être réunies pour qu'il y ait un *temps chronique* ou *temps des événements* : la condition mesurative (une unité de mesure), la condition stative (l'existence d'un point zéro) et la condition directive (un avant et un après)⁶³. À partir de ces précisions, il semble que le projet de ce poème soit de suppléer à un rapport au temps déficient, particulièrement en ce qui concerne la condition directive. L'homme procède ainsi à la construction parallèle de repères temporels réguliers, en utilisant une mesure mathématique conventionnelle, en s'appuyant sur un point zéro arbitraire,

⁶³ Carl VETTERS. *Temps, aspect et narration*. Amsterdam - Atlanta. Rodopi. 1996. p. 3-4.

subjectif, et en suivant l'ordre numérique croissant. Extérieurement, le poème répond donc pour l'essentiel aux trois exigences de Vetters. Mais cet ordre temporel concurrent est illusoire et voué à l'échec : « à soixante-treize il ne sait plus très bien » (P, 73).

Du fait même de son humanité, le compteur est sujet à des défaillances ; en conséquence, le système temporel qu'il a mis en place perd du même coup la régularité caractéristique d'où il tirait une certaine crédibilité. En somme — c'est une constance chez Garneau — il ne peut être question de « finir », de marquer la fin d'une époque, de passer à autre chose. Tenir le compte est une tâche impossible, ce qui a pour conséquence logique d'annuler littéralement le concept d'« histoire », étant donné qu'aucun événement, poétique ou sensible, ne peut s'inscrire sur la ligne du temps, ne peut être *pris en compte* : en effet, comme le signale Dominique Combe, « qu'est-ce que raconter, sinon dresser une liste de « mainteneurs » [...] selon une configuration qui est un « décompte »⁶⁴ ? » Pourtant, du point de vue de la sémiotique narrative, on pourrait être amené à croire que ce poème met en œuvre une progression historique. Quoique tout le texte soit régi par un *présent de reportage*⁶⁵, ce qui est en soi l'indice d'une volonté de description, il est vrai qu'en surface quatre moments successifs peuvent être distingués : 1- l'homme est assis ; 2- l'homme commence à compter ; 3- l'homme perd le compte ; 4- l'homme recommence à compter. Mais ce serait oublier que la transformation déterminante (compter jusqu'à cent) échoue finalement, et que l'homme est renvoyé à son présent circulaire. Tout compte fait, en dépit des apparences, il n'y donc aucune progression significative, touchant le projet « historique » évoqué dans la deuxième strophe⁶⁶. Cette remarque s'applique d'ailleurs à un grand nombre de poèmes qui, à toutes fins utiles, n'incorporent que des

⁶⁴ Dominique COMBE. « La temporalité originare. Essai d'une phénoménologie du style dans la poésie moderne ». dans *La pensée et le style*. Paris. Éditions Universitaires. 1991. p. 137.

⁶⁵ C'est-à-dire qu'on décrit l'action au moment où elle se passe : « L'homme libère son otage : il agite maintenant un linge blanc : il pose son arme à terre : des policiers se dirigent vers lui. »

⁶⁶ C'est pourquoi les deux seuls verbes au passé, *on croyait* et *ça a commencé*, n'importent pas : le premier renvoie à un événement mineur, évoqué dans un but de comparaison, le second fait simplement référence au début du poème, déjà intégré dans la séquence temporelle de base.

événements de détail⁶⁷, des *accidents*, se rattachant en fait plus essentiellement à la *description* globale d'un état présent durable.

Appartenant à la même veine, « *L'avenir nous met en retard* » n'emploie, à une seule exception près, que des formes verbales au présent — un *présent d'habitude* cette fois-ci, pour être précis. Toujours dérisoires, les seuls événements qui se présentent appartiennent à l'espace d'une habitude actuelle et ne renvoient pas plus à la dimension du passé qu'à celle du futur. Au contraire, selon le poète, « *L'avenir nous met en retard/ Demain c'est comme hier on n'y peut pas toucher/ On a la vie devant soi comme un boulet lourd aux talons* » (P, 150). Ainsi que le relève Jean Fiset au sujet de ce poème, « Les oppositions sémantiques de l'espace (devant/ derrière) et du temps (passé/ avenir) suscitent et empêchent un *devenir*⁶⁸ ». Suscité dans le fantasme de l'écriture, le devenir est cependant entravé sur le plan de la sèche réalité. Quoique la vie soit investie par les « pas perdus », nous continuons à nous acheminer vers un « devant soi » qui néanmoins n'engage plus le futur. On éprouve alors l'illusion d'avancer, mais faussement, car, dans une marche désormais insensée, la « succession des points devient une ligne », puis un « cercle/ Cette prison » (P, 151).

On retrouve ici un thème cher au poète — la linéarité du temps déserté par l'événement — auquel on ajoute un trait particulier : la circularité claustrale. Car par un curieux paradoxe très bien amené dans ce poème, il serait abusif de dire, même si le temps passe, que le poète entre dans son avenir ; au contraire, se dirigeant en vain vers l'horizon, il ne peut qu'être en *retard* au rendez-vous de sa destinée⁶⁹. Ici seul le « pas » possède un avenir, à travers sa progression abstraite, mécanique et inexorable. C'est l'avenir de l'avancée pour elle-même et en elle-même, sans aucune considération d'arrivée, de finalité : « Vos pas [...] / Font un cercle et c'est un point »

⁶⁷ Gérard Genette évoque d'ailleurs cette « narrativité [...] interne à l'objet décrit, et qui n'efface pas la pause. » (*Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 25) En termes sémiotiques, nous dirions qu'il ne s'agit là que de programmes narratifs d'usage, et non de base : secondaires, et non principaux.

⁶⁸ Jean FISETTE. « La question de l'énonciation en poésie : Saint-Denys Garneau », dans *L'oix et images*, II, 3, avril 1977, p. 383.

⁶⁹ Ce rendez-vous, qu'on distingue en filigrane, est la seule allusion, dans ce poème, à la séquence future ; nous verrons plus loin, dans la partie sur le merveilleux, toute son importance.

(P, 152). Après avoir illustré sa désillusion quant à l'avenir en décrivant la *ligne* du temps comme un *cercle*, le poète utilise une deuxième analogie : en l'absence de repères événementiels, la marche n'est bel et bien qu'un *point* puisque rien ne distingue le pas précédent du pas suivant : en réalité, du point de vue de la progression narrative, le poète fait donc du *surplace*. D'ailleurs, aucune transformation significative, la libération du « Prisonnier des pas perdus » par exemple, n'est évoquée ; pas plus qu'est expliquée, par un fait antérieur, la perte de l'orientation.

Considéré par Saint-Denys Garneau — chose exceptionnelle — comme une « réalité originale », « *Monde irrémédiable désert* » évoque aussi, mais dans l'ordre de l'intime, l'impossibilité d'aller plus loin, d'avancer vers l'horizon :

Dans ma main
Le bout cassé de tous les chemins

Quand est-ce qu'on a laissé tomber les **amarres**
Comment est-ce qu'on a perdu tous les chemins

La **distance infranchissable**
Ponts rompus
Chemins perdus [...]

Le commencement de toutes présences
Le premier pas de toute compagnie
Gît cassé dans ma main (P, 155-156)

Cheminer, ici, c'est d'abord briser l'errance affolée grâce à l'événement d'une présence. Accompagner l'autre, c'est cheminer, pourrait-on dire, *par excellence*. Tantôt c'était le chemin des pas devenant un cercle, qui empêchait tout à *venir*, « maintenant » c'est la cassure dans la route, la *dérive* de l'être sans « amarres ». On ne peut douter, en tout cas, que demeure cette « distance infranchissable »⁷⁰, laissant le poète dans son isolement, regrettant ce lieu de *rencontre* hors de portée — qui était, non pas un point à rejoindre, mais le chemin lui-même, l'horizon temporel en tant qu'horizon, dans ce qu'il suppose de mobilité. Tout cela demeure cependant allusif, pour le moment du moins, comme d'ailleurs l'évocation au passé composé de la

⁷⁰ Cf. « La poésie de Garneau brille, cruellement, de cette impossibilité d'arriver. » (Pierre NEPVEU. « Le sujet, sa patrie, son monde : l'horizon américain », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*. Montréal. Fidès-CETUQ. 1995, p. 45).

transformation passée, représentant le moment, indistinct et impénétrable, où l'égarement a eu lieu.

Avec « *Petite fin du monde* », on aborde la question de l'enjeu distinctif qui est au cœur du traitement de la temporalité. Signalons tout d'abord que le poème comporte une séquence présente de même qu'une séquence passée, mais sous une forme interrogative, comme pour le poème précédent. Deux adverbess, *autrefois* et *maintenant*, traduits sur le plan verbal par le passé composé et le présent, tracent les contours de réalités et d'époques tout à fait distinctes, l'une révolue, l'autre trop présente.

Oh ! Oh !
Les oiseaux
morts

Les **oiseaux**
Les **colombes**
Nos **mains**

Qu'est-ce qu'elles ont eu
qu'elles ne se reconnaissent plus
On les a vues **autrefois**
Se rencontrer dans la pleine clarté
Se balancer dans le ciel [...]
Qu'est-ce qu'elles ont **maintenant**
quatre **mains sans plus un chant** [...]
J'ai goûté à la fin du monde
Et ton visage a paru périr
devant ce silence de quatre colombes
devant la mort de ces quatre mains (P, 87-88)

On y voit l'effroi du poète constatant la mort des *oiseaux*, des *colombes*, des *mains*, qui tous trois, en apposition, désignent un même référent. On ne connaît pour ainsi dire pas d'écho véritable à l'image des colombes⁷¹, qui ne fait ici que redoubler celle des oiseaux, même si elle ajoute bien sûr une idée de pureté. À l'inverse, comme symbole par excellence de la figure du poète, l'oiseau, dont la vertu première est de chanter, mais qui dans le cas présent fait *silence*, est une métaphore très répandue chez Garneau⁷² : en fait, l'interprétation des trois motifs doit s'appuyer sur cette

⁷¹ Seule exception dans « *Quand loin de ton cœur* » qui — outre le fait qu'elle reprenne l'analogie des mains ailées — ne nous renseigne pas davantage : « Quand loin de tes mains, colombes plus belles » (226).

⁷² Cf. P. 45. 92-93. 170. 215.

dernière image, étoffée et familière, à laquelle les mains « sans plus un chant » empruntent les caractéristiques. À part cette indication, d'ailleurs, l'image des mains demeure tout de même très énigmatique. Trop peu de travaux critiques, au reste, se sont penchés sur cette image, d'autant que les rares explications avancées sont pour le moins contestables, ce qui démontre encore une fois la difficulté d'interprétation de certaines images limpides au premier abord. Ainsi, Gilles Marcotte, dans *Une littérature qui se fait*, nous semble ainsi faire un véritable contresens, en considérant les mains comme symbole, sinon de l'amour, du moins de l'amitié, arguant avec légèreté qu'« On sait [...] le grand prix qu'attachait le poète aux amitiés profondes qu'il avait nouées, la plupart à l'intérieur du groupe *La Relève*⁷³ ». Quant à Robert Vigneault, il privilégie également une symbolique intimiste, d'un lyrisme facile : les « souples et vivantes mains des amants » « offraient au regard l'image éclatante de l'amour transparent », avant que vienne la *fin du monde*, alors associée à la « mort de l'amour⁷⁴ ». On ne saurait assez insister sur le caractère réducteur de ces interprétations, qui contredisent, nous semble-t-il, l'esprit comme la lettre du texte. Il est cependant possible de comprendre la confusion des exégètes, qui se laissent abuser par les deux vers suivants :

J'ai goûté à la fin du monde
et ton visage a paru périr

où ils voient un dialogue entre le poète et un ami ou une amante. Comment ne pas tenir compte, toutefois, du poème qui précède, « *Qu'est-ce qu'on peut...* », et qui consacrait la dissociation irrémédiable de l'être ? Semblable disjonction, placée sous le signe du dialogue intérieur, est du reste présente dans plusieurs autres poèmes, témoin ces vers : « Je dis à mon cœur : “ Non, viens-t-en/ Tu sais bien que tout cela est une mystification⁷⁵ ” ». Surtout, on semble oublier l'un des traits d'écriture propre au poète, auquel se rattache ce passage : le traitement des pronoms, dont on a maintes fois souligné l'importance. Nous ne ferons donc ici que rappeler certains extraits qui mettent en œuvre, pareillement, de semblables ruptures pronominales. On passera

⁷³ Gilles MARCOTTE, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, p. 166.

⁷⁴ Robert VIGNEAULT, *Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 52.

⁷⁵ P. 164. Cf. aussi les adresses à l'impératif, employant aussi le tutoiement : « Quant à toi dépasse la tour » (P. 117) : « Quitte le monticule impossible au milieu » (P. 209).

ainsi rapidement sur l'*énonciation par ricochet*, omniprésente, où le Je, escamoté dans le texte, n'est convoqué et figuré qu'au moyen du Nous, du On, voire du Il — mettant ainsi en place ce que Jacques Brault appelle avec beaucoup de justesse une « poésie sans voix⁷⁶ ». Plus intéressants encore apparaissent les *passages* d'un pronom à l'autre, mais attribués à la même personne, que ce soit le glissement abrupt du Je au Nous, du Je au On⁷⁷, ou alors — et ici nous rejoignons directement le poème qui nous intéresse :

Du Je au Il :

Ne **me** dérangez pas **je** suis profondément occupé

Un enfant est en train de bâtir un village
C'est une ville, un comté
Et qui sait
Tantôt l'univers (P, 33)

Du Nous au Il :

Nous ne sommes pas des comptables

Mais **il** [l'enfant] voit par cette vitrine [une piastre] des milliers de
jouets merveilleux
Et n'a pas envie de choisir parmi ces trésors
Ni désir ni nécessité
Lui
Mais ses yeux sont grands pour tout prendre (P, 36)

On ne peut nier l'étrangeté du traitement des pronoms dans « *Petite fin du monde* ». C'est pourquoi, du reste, il ne saurait être question d'en réduire la portée. Ce poème est en effet exemplaire, plus encore que les deux derniers poèmes cités, en ce qu'il joue à la limite extrême de l'éparpillement de l'être, en recourant sans préavis, sans les guillemets du dialogue par exemple, à un Tu d'une présence sans pareille dans le recueil, un Tu à ce point tangible qu'il ne mérite pas de présentation : *nous* sommes depuis longtemps désagrégés par la *fin du monde*. Cette *évidence* est sans doute l'une des leçons les plus lancinantes de ce poème.

⁷⁶ Jacques BRAULT. « Saint-Denys Garneau réduit au silence », dans *La poésie canadienne-française*. t. IV des *Archives des Lettres canadiennes*. Montréal, Fidès. 1969. p. 327.

⁷⁷ Voir sur l'emploi du *Nous* P. 143-145, 195, 215-216 ; sur l'emploi du *On* P. 75 et 155. Ce procédé est si familier à l'esprit du poète qu'il l'emploie même en prose : « C'est peut-être le prix de *notre mensonge*. » ; « *On*

Cette brève parenthèse avait pour but de dissiper dès maintenant les malentendus qui pouvaient naître de l'originalité du jeu des pronoms dans « *Petite fin du monde* ». Considérons donc maintenant l'interprétation proprement dite de l'image des *mains*. À toutes fins utiles, seule l'intertextualité permet réellement d'en cerner la signification. Ainsi, Saint-Denys Garneau a recours à cette image dans un emploi métaphorique à deux reprises, soit dans les deux poèmes qui précèdent immédiatement « *Petite fin du monde* » dans le recueil. De toute évidence, ce n'est pas un hasard. Tandis que « *Tu croyais tout tranquille* » évoque les mains du regard, ces « Mains sous mes yeux ces doigts écartés », le poème « *Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami* », de la même façon, compare clairement les « regards » qui « souffrent sur la mer » à de « grandes mains de pitié », à « Deux pauvres mains⁷⁸ ». Compte tenu de la reprise de la même métaphore, il semble assez évident que deux des quatre mains de « *Petite fin du monde* » ne peuvent qu'être, elles aussi, associées au regard⁷⁹. Spontanément, on pense, pour les deux mains restantes, à un sens plus littéral : les deux mains de l'écriture. Évoquées avec le même motif, elles jouent d'autant mieux leur rôle et *paraphrasent* encore très exactement les deux mains du regard, comme nous le savons depuis « *Spectacle de la danse* ».

On distingue en effet, dans ce dernier texte, deux moments de l'expérience poétique : « La danse est seconde mesure et second départ/ Elle prend possession du monde/ Après la première victoire/ Du regard » (P, 38). Sans le « Mariage au ciel du regard » contemplatif, sans la saisie initiale des rythmes et des couleurs du monde, il ne peut y avoir de danse, c'est-à-dire d'écriture proprement dite, de mise en forme du poème⁸⁰. Comme l'oiseau, le regard est ainsi un voyageur qui parcourt le ciel, tout comme dans « *Petite fin du monde* », où les quatre mains « se rencontr[aient] dans la plein clarté/ Se balan[çaient] dans le ciel ». On peut donc en conclure que les deux mains du regard, d'une part, nous permettent d'embrasser des yeux, tandis que les

n'a renoncé à rien : *on* a voulu faire une espèce d'arrangement pour tout avoir : esprit de richesse. *On* aurait voulu être une espèce de charmeur de Dieu. « *On* », c'est moi. » (J. 572 et LA. 283 : l'italique est de nous)

⁷⁸ Respectivement : P. 83 et P. 86.

⁷⁹ Affinité métaphorique encore confirmée, de manière plus subtile, dans le poème intitulé « *Mes paupières en se levant* », où les *regards* sont comparés à des *glaneuses* (P. 146).

deux mains de l'écriture, tout aussi nécessaires, mais au sens propre, tracent la voie matérielle de l'œuvre. Quand les quatre mains s'accordent, se rencontrent, se marient, on assiste au chant poétique, autrement impossible. Voilà donc la pierre d'angle, d'abord du poème bien sûr, mais aussi de la rupture temporelle. Sur le plan sémiotique, on passe en effet d'une conjonction des deux mains à une disjonction, d'une joie poétique à une mise à mort des colombes « alignées sous nos yeux ». S'il goûte ici à la *fin* du monde, Garneau goûte surtout à l'impossibilité du poème, à cette transformation radicale. Tout le problème est encore une question événementielle, liée à une réflexion sur le temps. Qu'est devenu le temps de cet autrefois, comment en sommes-nous arrivés à nous enliser dans ce temps présent ?

On retrouve la même structure séquentielle dans « *Autrefois j'ai fait des poèmes* », avec la mise en valeur des dimensions du passé et du présent, alors que s'ajoute néanmoins une séquence future. Du point de vue événementiel, il est possible de diviser le texte en trois moments. Un « Autrefois » liminaire marque l'importance du temps jadis où, par le poème, on avait « cet élan pour éclater dans l'Au-delà » de la réalité seconde, par lequel on saisissait l'univers dans sa *forme* (P, 75). Transcendance toute poétique, à laquelle toutefois on ne parvient plus maintenant, quand « on apprend que la terre n'est pas plate/ Mais une sphère », ce qui bouleverse notre connaissance des choses et notre illusion d'un infini. Ainsi emprisonnée sur terre, l'expérience poétique devient très limitée ; il ne reste alors qu'à « pousser le périmètre à sa limite ». En somme, on a d'abord, comme dans le poème précédent, une joie artistique originelle, à laquelle succède bientôt un moment intermédiaire, passé également, celui d'une prise de conscience de la petitesse du territoire poétique. Au présent correspond :

Alors la pauvre tâche
De pousser le périmètre à sa limite
Dans l'espoir à la surface du globe d'une **fissure**,
Dans l'espoir et d'un **éclatement** des bornes
Par quoi retrouver l'air libre et la lumière

Il faut que le poète devienne subtil :

⁸⁰ Déjà « *Le jeu* » comparait les enlacements des mots à des *déroulements de danse* (P. 34)

Afin de, divisant à l'infini l'infime distance
 De la corde à l'arc,
 Créer par ingéniosité un espace analogue à l'Au-delà
 Et trouver dans ce réduit matière
Pour vivre et l'art (P, 76)

Toute la séquence temporelle du futur, enfin, se réduit à cette préposition — « Pour⁸¹ ». Autrement dit, toutes les possibilités de l'avenir tiennent à cet « espoir » d'une « fissure », d'un « éclatement des bornes ». Il s'agit donc d'un avenir entièrement virtuel, de l'hypothèse d'un événement par lequel retrouver le sens plein de l'expérience poétique. Un poème plus tardif, « *Bout du monde* », datant de 1937, se livre également, dans des termes similaires, c'est-à-dire spatiaux, à une sorte de bilan du travail poétique. Acculé au bout du monde, à la « platitude de la terre », le poète ne pourra accomplir son voyage « à n'en plus finir ». De nouveau, une désillusion spatiale vient discriminer les séquences temporelles passées et présentes (l'adverbe « maintenant » revient à deux reprises)⁸². Avec le temps néanmoins, cessant d'attendre davantage, le poète s'est résigné à prendre acte de son amère découverte : « Nous groupons alentour de l'espace de ce que nous n'avons pas/ La réalité définitivement acceptable de ce que nous pourrions avoir » (P, 175). Tout n'est pas résolu pour autant, d'ailleurs, car la possession, même limitée, n'est pas acquise : en ce sens, l'attente se perpétue bon gré mal gré. À toutes fins utiles, de la fin du monde au bout du monde, le constat reste donc le même : dans l'un et dans l'autre cas, le poète est avant tout devant une impasse temporelle et historique, d'où l'événement poétique ne peut survenir.

Terminons avec un court poème, « *Nous allons détacher nos membres* », que nous citons dans son entier. Tout empreint de retenue, ce texte étonnant esquisse, en quelques mots, la situation présente et annonce, pour le futur, une entreprise de longue haleine, un « inventaire » minutieux :

Nous allons détacher nos membres
 et les mettre en rang pour en faire un **inventaire**
 Afin de voir **ce qui manque**

⁸¹ Appuyé par des synonymes : « Dans l'espoir » (répété deux fois), « Afin de ».

⁸² Ce n'est pas un hasard si la question de l'espace s'impose avec autant d'insistance. car, comme nous le verrons plus loin, il s'agit d'un royaume poétique.

De trouver le joint qui ne va pas
 Car il est impossible de recevoir assis tranquillement
 la mort grandissante (P, 207)

Impossible, en effet, de recevoir, c'est-à-dire autant accueillir qu'accepter, la « mort grandissante », raccourci saisissant qui, par la simplicité et la sobriété de la formule, en dit plus en évitant d'en dire trop. De même, en évoquant une attitude aussi extrême, à la limite de l'absurde : une *tranquillité complète devant la mort* —, on laisse entrevoir, non pas l'affolement, mais un grand calme frémissant, un effroi stupéfait traversé par la gravité. En outre, le poète émet également le désir de « voir ce qui manque », désir qui est à l'origine de toute quête, selon la sémiotique narrative⁸³. Ici, l'investigation psychologique, l'« inventaire⁸⁴ » auxquels se livrent, à longueur de pages, le *Journal* et les *Lettres*, est par analogie transposée matériellement. On doit, à tout prix, « trouver le joint qui ne va pas » dans cette ossature compromise, pour arriver enfin, un jour, à une conjonction essentielle, à une solution, à une réconciliation.

⁸³ Cf. Anne HÉNAULT, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1979, p. 146.

⁸⁴ Comme le souligne Gilles Marcotte, « *Commencement perpétuel* », dans sa furie de compter, s'apparentait lui aussi à un inventaire : le poète au pied du mur « ne se rend jamais à la fin de l'inventaire, la somme n'est jamais complète. Il manque toujours quelque chose » (*Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, p. 160).

CHAPITRE 3

Horizon de l'origine : le vol culturel

3.1 Interrogation temporelle

Se livrer à un « inventaire » — opération qui résume tout à fait, à notre sens, la position de Saint-Denys Garneau à partir du moment où il tire, définitivement, les conclusions de sa déchéance poétique. Il essaie d'examiner ses compromissions artistiques, il détaille ses appartenances, ses postures littéraires ; en d'autres termes, il effectue une sorte d'autocritique, une revue complète de soi, une inquisition intérieure. Tout particulièrement, *il s'interroge*, comme on a pu le voir dans plusieurs poèmes : il se penche vers le passé, remontant à la source, sondant l'origine, cherchant à surprendre l'apparition de la « mort grandissante ». Ainsi dans les premiers vers de ce poème sans titre :

Je regarde **en ce moment** sur la mer et je vois
un tournoiement d'oiseaux
Alentour de je ne sais quel **souvenir des mâts**
d'un bateau péri
Qui furent **jadis** sur la mer leur **port d'attache** (P, 170)

où l'on voit le poète observer avec attention des oiseaux désorientés qui se détachent sur la mer et percevoir, écrit Claude Filteau, « une présence évoquant le souvenir d'une *catastrophe* dont il ne subsiste apparemment qu'une trace “ ailée⁸⁵ ” ». Ce n'est que par un effort de mémoire, mais une mémoire infidèle, que le poète peut ainsi rejoindre le moment où les attaches ont disparu. Dans cette optique, il articule de manière inédite le vieux thème lyrique universel du *ubi sunt*⁸⁶, qui est voilé cependant par une transposition tout à fait déterminante. On voit en effet l'isotopie du *lieu* être

⁸⁵ Claude FILTEAU. « Saint-Denys Garneau et Gauvreau. bègues ventriloques ». dans *Voix et images*. VIII. 1. automne 1982. p. 128 : l'italique est de nous.

supplante par celle de l'événement, ce qui est une manière de privilégier le narratif au détriment du discours commentatif et descriptif : « Quand est-ce que nous avons mangé notre joie » ; « Mais quand est-ce que ça a commencé » ; « Quand est-ce qu'on a laissé tomber les amarres »⁸⁷, ce dernier vers étant à mettre en relation avec l'image du *port d'attache*. Quelque chose se creuse, dans l'œuvre poétique, autour de cette « butée du commencement », obligeant le poète à faire l'histoire d'une origine factice, car, selon Anne-Élaine Cliche, « toujours déjà convertie en ses retours [interprétatifs] ». Ainsi que Cliche le souligne encore, tout discours de l'« origine est par avance mythique⁸⁸ ». On ne peut qu'aboutir à une utopie discursive, on ne peut qu'inventer devant un commencement des choses qui nous a échappé foncièrement.

Au questionnement lancinant très peu de réponses seront données, du moins à l'intérieur de l'œuvre poétique. Tout se passe comme si Saint-Denys Garneau réservait sa réponse, se conformant en cela à un passage du *Journal*, où il décrit deux types de romans, de fictions : « Il y a celui qui finit et celui qui ne finit pas », l'un « pose la question et apporte la réponse », tandis que l'autre « n'apporte pas encore la réponse définitive, laissant la complexité de la vie et de la fin encore en suspens. » (J, 489) On sait toute l'importance, chez Garneau, de l'interpénétration du réel et de la fiction, nombre de ses textes, poèmes ou ébauches de romans et de contes étant d'inspiration autobiographique⁸⁹. Or, il semble, après analyse, que la *question* est effectivement cantonnée à l'œuvre poétique, alors que la réponse, quant à elle, sera donnée en partie dans l'œuvre en prose. Saint-Denys Garneau semble en fait reprendre à son compte cette citation de Tchekhov, qu'il a pris soin de retranscrire dans son journal : « ce que fait l'auteur, ce n'est pas tant de résoudre la question que

⁸⁶ Qu'on trouvera par exemple chez Villon, que Garneau appréciait : « Dites moi ou, n'en quel pays/ Est Flora la belle romaine/ [...] Mais ou sont les neiges d'antan ? » (« *Ballade des dames du temps jadis* », dans *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par André Mary, Paris, GF, 1966, p. 59).

⁸⁷ Respectivement : « *Et maintenant* », p. 183 ; « *Commencement perpétuel* », p. 74 ; « *Monde irrémédiable désert* », p. 155. Seulement dans ces trois poèmes, on peut dénombrer, en plus de celles que nous citons, six autres phrases interrogatives.

⁸⁸ Anne-Élaine CLICHE, « La conversion de l'origine ou le « regard en dessous » de l'interprétation », dans Franca MARCATO FALZONI, *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1994, p. 160, puis p. 155. Hormis un intérêt commun pour la notion d'interprétation, précisons que cet article de Cliche, en dépit du titre, diffère du tout au tout de nos préoccupations comme de notre approche.

de la *poser*. » (J, 274) Comme auteur, dans son œuvre de poète donc, Garneau ne ferait ainsi que poser la question : quand est-ce arrivé ? D'après cette hypothèse, c'est ailleurs qu'il nous faudrait chercher l'*interprétation*⁹⁰, c'est-à-dire la réponse à la question temporelle : à l'intérieur du *Journal* et de la correspondance. C'est d'ailleurs affirmer, du même coup, « l'autonomie du projet poétique », sa vérité spécifique, dont on ne pourrait rendre compte en parlant d'un « simple » rapport d'analogie avec l'œuvre en prose. Au contraire, la poésie, on le voit, se livre à un travail de rétention, de retenue, de mise en forme du fragmentaire.

Quoi qu'il en soit, ce qui n'est pas douteux, en tout cas, c'est l'importance théorique de cette interrogation dans l'art en général, voire dans la réalisation de l'être humain⁹¹. Ainsi Garneau souligne-t-il « Que la profondeur d'un homme se révèle par la question qu'il pose et la puissance de son intelligence par la réponse qu'il apporte. » (J, 274) Il ajoute à la suite qu'on en arrive à une grande connaissance d'un individu quand on aperçoit à la fois la question qu'il se pose et la manière dont il la pose⁹². À André Laurendeau aussi, son ami de jeunesse, il expose dans une lettre ses vues sur le concept de question, en évoquant sa propre expérience, puis en élargissant à l'ensemble de la société de l'époque :

Je suis parti de la douleur et ne suis pas loin d'y arriver. Car nous en sommes à la question, et c'est la douleur qui pose la question. Le monde plus que jamais est « à la question ». Ce n'est pas nouveau mais c'est plus aigu. [...] La douleur, le mal, la misère, c'est le trou dans notre monde⁹³. (BL, 938)

Signe ou symptôme, comme on voudra, la douleur appelle une explication, une réponse. On met le « monde » à *la question*, au sens figuré comme supplice et au sens littéral comme l'exigence d'une réplique, d'une réaction. Saint-Denis Garneau, plus

⁸⁹ Ainsi Pierre Popovic parle-t-il d'« autofiction délibérative » dans le cas du *Mauvais pauvre*, mais on pourrait appliquer la formule à beaucoup d'autres passages du *Journal* (« Saint-Denis Garneau, *celui qui s'excrit* », dans *Études françaises*, vol. 30, n° 2, 1994, p. 112).

⁹⁰ Il s'agit non pas de *notre* interprétation, mais, rappelons-le, de la propre interprétation du poète face à la question de l'origine.

⁹¹ Michel BIRON note l'importance de cet aspect dans les « Fissures du poème », dans *Saint-Denis Garneau et La Relève*, Montréal, Fidès-CETUQ, 1995, p. 13 ; de même, Jean Gagnon, dans sa monumentale thèse de doctorat : *Saint-Denis Garneau. L'autour, les centres. Un texte-Garneau*, Université de Montréal, Thèse de doctorat, 1982, p. 30-34.

⁹² D'une certaine manière, c'est justement l'entreprise que nous poursuivrons dans ces pages.

⁹³ Garneau a utilisé l'image du trou dans le monde dans ses poèmes, explicitement dans « *Poids et mesures* » (P, 190), implicitement dans « *L'avenir nous met en retard* » (P, 152).

qu'un autre, subit la question : comment et — surtout — quand cette douleur a-t-elle pu apparaître ? À quoi attribuer une telle misère intérieure ?

Garneau répondra : à l'orgueil, au premier chef. Orgueil philosophique, certes, mais aussi orgueil poétique, alors que le jeune homme est encore « tout plein de considération pour lui-même, pour ses dons, prodigue en coquetteries littéraires de toutes sortes⁹⁴ ». Il n'y a qu'à écouter cet aveu de jeunesse, très éloquent, lancé avec autant de fougue que de naïveté : « Je me sens un géant, mon cœur est vaste comme/ Celui de Dieu et je voudrais créer, créer/ Des mondes, du ciel bleu, des êtres, des atomes/ Des monts, des océans, des mers aux flots dorés/ Je voudrais, je voudrais ! Que suis-je donc ? Un homme !/ Mes désirs sont d'un Dieu. » (Ju, 96) Ce passage a le mérite de clarifier les choses : tout naturellement, l'écrivain éprouvera la tentation de revendiquer le titre de *démiurge* et de ce fait ne peut que bouleverser « l'ordre établi⁹⁵ ». Sur son instinct artistique, Garneau d'ailleurs ne s'est pas fait d'illusions, ainsi qu'en témoigne cette appréciation rétrospective : « Autrefois j'ai fait des poèmes/ Qui contenaient tout le rayon/ Du centre à la périphérie et au-delà/ Comme s'il n'y avait pas de périphérie mais le centre seul/ Et comme si j'étais le soleil : à l'entour l'espace illimité⁹⁶ » (P, 75). On le voit : ici, l'orgueil s'exprime à travers la construction, parallèle et concurrente, d'un univers *anthropocentrique*, et non plus théocentrique ; à travers une organisation séditeuse de l'espace, occupé par les « liens ingénieux » du poème (P, 148).

Très vite, cependant, on n'entend plus chez Garneau les éclats et les espoirs fous de la jeunesse ; la grandeur, la gloire et le génie⁹⁷, le poète y renonce sans peine, dans le silence. Ce qui sera plus lent à venir, par contre, c'est l'acceptation d'une véritable « médiocrité », selon le jugement très dur du poète. Il considère ainsi « avoir été prêt à tous les compromis les moins honnêtes, aux incantations les plus douteuses, pour satisfaire la soif de [son] orgueil. Jusqu'à ce que l'orgueil et le mensonge aient si

⁹⁴ Gilles MARCOTTE. « Force de Saint-Denys Garneau », dans *L'oix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 45.

⁹⁵ « *Le jeu* », p. 35.

⁹⁶ Comparer avec : « J'ai déjà été le centre du monde connu, j'ai déjà cru que le monde tournait autour de moi » (BL, 1019). Voir également J. 316.

⁹⁷ Voir J. 912-913 ; BL, 828 et 1003.

bien vicié tout que l'édifice entier s'écroule⁹⁸ ». Constat d'une architecture déficiente en regard de la perfection et de la puissance de l'Architecte du monde. Car à ce moment de son existence Saint-Denys Garneau a déjà pour l'essentiel répondu à son interrogation sur l'origine. Il demandait : « Par quel chemin de crime ai-je passé pour être à ce point coupable devant les hommes [...] et savoir que je n'ai pas droit à la vie, que j'insulte les hommes par ma seule présence [...] ? » (LA, 280) Son *chemin de crime*, c'est l'orgueil poétique.

3.2 *Vol poétique*

Qui plus est : « C'est Dieu qui [le] poursuit. » (J, 583) — ce qui n'est pas banal. Mais pour comprendre le sens de cette parole, on ne doit pas se cantonner à sa signification immédiate, désignant la fuite du poète devant un Dieu vengeur, devenu une sorte d'Érinée catholique. Sa portée est bien plus grande, et il faut donc aller plus loin. D'après le poète lui-même, il y a eu *crime* au regard de la Loi. Qu'on lui *intente une poursuite*, au sens figuré, apparaît alors tout à fait naturel ; d'ailleurs c'est bien le sentiment intime du poète, dont l'œuvre en prose abonde en allusions judiciaires. On lui fait un procès, donc, mais pour quelle infraction exactement ? Quelle est la nature du délit ? On en connaît la teneur par nombre de passages : tous ses tourments, en fait, lui viennent d'un *vol* qu'il a commis. Un *vol poétique*, d'abord, dû à un orgueil excessif. Ainsi affirmera-t-il que le bien-fondé de certaines de ses intuitions « ne change rien à [sa] culpabilité qui procède de ce que : [il] n'avait pas le droit [d'en parler]. Les secrets qu'on a volés ne nous appartiennent pas. Le poète tout ce qu'il donne, il l'exprime comme lui appartenant en propre. Et ce qu'il donne ainsi, s'il ne le possède pas en propre effectivement, il le profane. » (J, 639) Culpabilité, droit, vol, propriété — nous sommes déjà immergés, du tout au tout, dans l'espace de la loi. Quand il parlait du poète comme d'un « voleur de feu »⁹⁹, Rimbaud ne s'embarrassait

⁹⁸ J, 573. Dans le même sens : « la curiosité était là, la curiosité de moi-même, les yeux sur moi, la soif d'être moi-même, de m'épanouir et réaliser moi-même et de jouir : orgueil. » (LA, 265).

⁹⁹ « Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même : il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions : si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de

pas des questions de légitimité : il prenait possession. Chez Saint-Denys Garneau, on s'en aperçoit, c'est loin d'être le cas.

Ici, nous sommes placés, en fait, devant un acte d'une grande gravité : un véritable sacrilège, articulé autour d'une rupture initiale. Venant de l'extérieur du temple (*profanus*), le profanateur est en effet celui qui, en plus d'être séparé de la communauté des croyants, porte la main sur ce qu'il y a de plus sacré. Celui qui, par conséquent, n'est plus à l'unisson¹⁰⁰, ne prend plus part à l'« harmonie de la symphonie de la création » (LA, 284). Mais aussi celui qui interroge la prééminence de l'« antérieur », de l'intangible, de l'interdit, c'est-à-dire de ce qui est *a priori* séparé de l'humanité. Se séparer des hommes tout en contestant l'autorité sacrée qui les unit — en y portant *atteinte* — voilà ce qu'implique la profanation. Seul un terme aussi fort, du reste, pourrait justifier que le poète se sente, avec autant d'évidence, « traqué comme un criminel » et qu'il présente ce fait, avec l'insistance que l'on sait, comme « l'événement » par excellence (J, 495). Aux yeux de Garneau, écrire de la poésie, dans sa position, équivalait à contrevenir à la loi. Or, c'était loin d'être exclusif à l'expérience littéraire : le *vol* était général, s'insinuaient, était à l'œuvre dans son attitude intellectuelle même : « Voir m'est un supplice, c'est comme une hébétude. Parce que je ne vois rien. Et je ne comprends plus rien : je ne veux plus ce mouvement faux en moi, avide, qui circonvient pour posséder ; démarche de voleur. Car je ne puis plus posséder simplement, je n'ai jamais pu. » (LA, 306) *Circonvenir pour posséder*, c'est-à-dire s'approprier, voire exproprier, évoque un *processus*, le terme n'est pas innocent¹⁰¹, foncièrement irrévérencieux et attentatoire.

l'informe. » (Arthur RIMBAUD. Deuxième lettre dite « du voyant ». dans « Appendices », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris, Gallimard, 1994, p. 203).

¹⁰⁰ Cf. LA, 14.

¹⁰¹ Voir l'importance du *processus* pour la construction de l'esprit moderne. dans Hannah ARENDT, « Le concept d'histoire », *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1997, p. 78-92

3.3 *Le Divin Créancier*

Que tant d'importance soit accordée à la dimension économique, du reste, est extrêmement singulier. Tout se passe en effet comme si Saint-Denys Garneau transposait dans le champ de ses convictions littéraires, simultanément et contradictoirement, à la fois la logique métaphorique de l'imaginaire religieux et les préoccupations socio-économiques de l'époque. Il y a, de prime abord, le constat du dénuement terrestre le plus entier : « tout nous est prêté » par le Créateur¹⁰². Tout, c'est-à-dire l'ensemble des êtres et des choses qui nous accompagnent notre vie durant, et sur lesquels nous n'avons aucun droit de propriété. Cependant, il faut poursuivre dans cette logique, car, de la même façon, Dieu *prête vie*, mais ne la donne nullement. Chacun aura à Lui rendre compte, le jour venu, de l'usage qu'il en a fait, en vertu de cette ultime fonction de Dieu, insoupçonnée certes : le Créancier. Contre toute attente, cette perspective étonnante s'inscrirait de manière tout à fait classique et convenue dans une histoire des institutions religieuses, qui fonctionnent toutes à partir du principe de la dette, et non du don¹⁰³. C'est ce que souligne Éric Méchoulan dans un article intitulé « Dette, institution et histoire », qui nous tiendra lieu de point d'ancrage théorique : « La valeur des institutions provient non seulement du pouvoir qui leur est dévolu, mais surtout de la dette qu'elles imposent aux individus qui les composent¹⁰⁴. » Inventer une institution, ajoute l'auteur, c'est *se donner une dette* à l'égard des ancêtres, des esprits ou des dieux de manière à « oublie[r] que l'on était à l'origine de ce processus et du pouvoir¹⁰⁵. » Avoir une dette, en définitive, c'est une garantie de stabilité idéologique, puisque la source du pouvoir provient de l'extérieur de la société. On peut comprendre en ce sens l'insistance avec laquelle Saint-Denys Garneau en vient à valoriser la dette à l'égard de Dieu, à qui échoit toute responsabilité : « on ne s'appartient pas, on n'est pas à soi-même. » (J, 632) C'est là

¹⁰² LA, 201.

¹⁰³ Il y aurait sans doute là une question à approfondir, touchant la différence entre dette et don, remise en question dans un excellent article de Geneviève Lafrance s'appuyant sur *L'esprit du don*, de Jacques T. Godbout (cf. (« Saint-Denys Garneau et le don épistolaire. La lettre du 30 décembre 1932 », dans *Voix et images*, n° 67, automne 1997, p. 130).

¹⁰⁴ Éric MÉCHOULAN. « Dette, institution et histoire », dans *Surfaces* (revue électronique), vol. VI, 1996, p. 8-9.

¹⁰⁵ Éric MÉCHOULAN, *loc. cit.*, p. 9-10.

l'expression — en théorie du moins — d'une aliénation positive, puisque nous sommes à Dieu.

Un Dieu jaloux, d'ailleurs, qui semble veiller scrupuleusement sur ses « mises de fonds ». Rien pour nous surprendre, par conséquent, lorsque le poète s'inquiète de son « épuisement » et qu'il ajoute : « Quand l'exaltation me transporte, j'ai toujours à l'arrière-plan l'appréhension que cela ne durera pas, que cela m'use, que j'empiète sur mon capital » (BL, 949). Créer, c'est donc compromettre cette mise de fonds, c'est *manger son capital*¹⁰⁶. À son travail artistique, tant pictural que poétique, Saint-Denys Garneau n'accorde donc aucune valeur d'enrichissement. Non pas que l'art soit déconsidéré, comme on s'y attendrait, en raison de son caractère non marchand ; au contraire, le poète a son rôle à jouer, sa mission spirituelle, mais à condition qu'il la remplisse à l'intérieur du cadre assigné. Dès qu'il en sort, par contre, il ne produit plus de valeur. C'est qu'alors il frappe sa propre monnaie, qui bien entendu n'a pas cours, n'étant pas au principe d'une communauté. Et s'il persévère dans cette voie, on ne peut douter qu'il épuise ses ressources. Il faut donc se conformer aux injonctions du Créancier suprême, car « on est un trésor gardé » (BL, 935). Chaque être est le lieu d'une richesse qui le dépasse, qu'il ne peut ni toucher, ni surtout vendre. Il n'y a aucun droit parce que ce trésor est justifié par-delà lui-même. De la même façon que, chez Rousseau, un père ne peut livrer ses enfants à l'esclavage, puisque leur liberté dépasse ses propres droits¹⁰⁷, il n'est pas question qu'un individu dispose de ce qu'il a de plus précieux, à savoir son âme, c'est-à-dire la part qui, en nous, *appartient* à Dieu. Comme le poète le relève : « je ne suis à personne, ni à moi ; je suis à Dieu. Un faible qui a quelque chose, si on le lui demande, peut désespérer et l'offrir et dire : « Détruis-le. » Mais s'il ne possède pas ce qu'il a, on a beau le harceler, il ne peut plus céder et il répond : “ Ce n'est pas à moi¹⁰⁸. ” » (LA, 224) Atteindre la paix de l'esprit en s'appuyant sur ce magnifique paradoxe — ne pas posséder ce qu'on a !

¹⁰⁶ Cela doit être mis en relation avec le constat que fait Popovic à l'égard du *Mauvais pauvre* : « Il est bientôt condamné à se nourrir de lui-même. et cette autophagie le mène jusqu'à se réduire à sa plus simple expression. » (Pierre POPOVIC. « Saint-Denys Garneau. *celui qui s'excrit* ». dans *Études françaises*, vol. 30. n° 2. 1994. p. 119).

¹⁰⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU. *Du contrat social*. Paris. GF. 1968. p. 46.

3.4 Action de grâces

On comprend, par là, que le poète est loin de s'insurger contre sa propre sujétion. Au contraire, vis-à-vis du prêt et de la dette, il adopte la seule attitude possible dans une économie de la tradition : la « reconnaissance de dette », au double sens de *connaissance* et d'*acquittement*¹⁰⁹. Il la connaît et s'en acquitte en partie à travers l'action de grâces (du latin *gratia* ; « remerciements ») : « ce beau mot de *reconnaissance* [...] est élevé à sa correspondance en un mode spirituel où son sens éclate intelligiblement, s'élargit, qui est de reconnaître premièrement, reconnaître Dieu dans sa création, et la lui rendre par fidélité et amour. » (BL, 943) À qui nous prête vie nous avons le devoir de *rendre* grâce. Témoigner sa reconnaissance n'est pourtant jamais suffisant, tout juste assez, peut-être, pour payer les *intérêts* du prêt — jamais cependant pour *rembourser* sa dette. D'une part, la dette augmente toujours, car les bienfaits de Dieu sont infinis et continuels¹¹⁰ ; Dieu n'a jamais fini de nous prêter vie, de nous demander des comptes, d'exiger qu'on rende compte. De sorte que la dette n'étant jamais remise, l'homme est voué, si l'on peut dire, à la gratitude. D'autre part, une vie, ça ne se rembourse pas, car ce qui nous a été prêté est un absolu sans point de comparaison, donc sans possibilité de rachat. À défaut de monnaie d'échange, nous demeurons lié, irrémédiablement, à l'absolu de notre dette.

Arrivé à ce point de l'exposé, on pourrait se croire très loin du motif du *vol* ; pourtant, il n'en est rien. Il nous reste à voir, pour le comprendre, comment se traduit chez l'artiste la reconnaissance de dette et l'appartenance à Dieu. Car vivre *en* Dieu ne va pas de soi, pour un créateur¹¹¹. Cela implique notamment, comme nous l'avons déjà souligné, la conscience d'une mission de même qu'un grand respect pour la réalité. Il s'agit de lui donner une intelligibilité formelle, de recréer « les rythmes et

¹⁰⁸ Ce passage explique l'intérêt de l'image des os, auxquels le poète est réduit : il n'y a plus rien à céder.

¹⁰⁹ Cf. sur cette question Éric MÉCHOULAN, « Dette, institution et histoire », dans *Surfaces* (revue électronique), vol. VI, 1996, p. 11-12 et 19-20.

¹¹⁰ Cf. Nietzsche, cité dans Éric MÉCHOULAN, *loc. cit.*, p. 9-10.

¹¹¹ C'est bien ce que souligne Jacques Maritain, dans *Art et scolastique* — que Saint-Denys Garneau a lu avec beaucoup d'enthousiasme — en reprenant dans cette citation un poncif théologique : « L'art n'est-il pas païen de naissance et lié au péché ? » (cité dans Éva KUSHNER, « La poétique de l'espace chez Saint-Denys Garneau », *Revue de l'Université d'Ottawa*, XLIII, vol. 4, oct.-déc. 1973, p. 543).

les couleurs » par analogie, mais « sans fausser leur valeur » (LA, 160). Comme Debussy dans le domaine musical, il faut se *soumettre* au réel, ne pas s'imposer à lui, mais rendre compte au contraire d'un ordre « qui gît au fond des choses » (LA, 169). Créer « de l'extérieur », *hors* de Dieu¹¹², cet irrespect fondamental, c'est précisément, d'après Garneau, en quoi consiste le vol métaphysique, par lequel s'accomplit l'édification d'un ordre artistique distinct, dont Dieu n'est ni le centre ni le sommet. Ainsi, dira Garneau, « Si Beethoven dans la *Sixième* a « volé » quelque chose à Dieu, Debussy, chaque fois qu'il chante, Lui « rend » la nature. » (LA, 169). L'un fausse la « symphonie de la création » dans la mesure où son œuvre se construit, par quelque aspect, parallèlement à l'ordre divin, tandis que l'autre « rend » la nature à Dieu en créant *sous* son ordre. Il y a là, encore une fois, les termes d'un échange implicite : en attribuant au poète un talent spécifique, celui de chanter, Dieu s'attend, aux yeux de Garneau, à récupérer sa mise à travers l'action de grâce artistique. Quand le poète, toujours métaphoriquement, ne veille pas à remplir ses obligations, on comprend alors qu'il soit possible, suivant le raisonnement, de parler de vol comme le fait Garneau.

3.5 *Mauvais riche et mauvais pauvre*

Un dernier texte, enfin, recourt au motif du vol : le *Mauvais pauvre*¹¹³, passage très étudié du *Journal*. On l'a parfois rapproché d'un poème d'Alfred Garneau, son grand-père, intitulé *Le bon pauvre*, mais qui ne laisse apparaître, somme toute, qu'une similitude de titres. S'impose en revanche un intertexte plus fondamental encore, dont on n'a pas traité. Il s'agit du *Sermon du mauvais riche* de Bossuet¹¹⁴. On sait de source sûre, par Benoît Lacroix, que le poète possédait un exemplaire des *Oraisons funèbres*. Aux dires de son grand ami Jean Le Moyne, Saint-Denys Garneau connaissait également les *Sermons*, dont il recommandait la

¹¹² Inutile de préciser que le problème, de nouveau, est lié à une occupation symbolique de l'espace.

¹¹³ Le titre intégral est : *Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous*.

¹¹⁴ Également appelé *Sermon sur l'impénitence finale*, ainsi que le fait remarquer Jacques Truchet dans son édition de sermons choisis : cf. *Préface*, dans Jacques-Bénigne BOSSUET, *Sermon sur la mort et autres sermons*. Paris, GF, 1970, p. 26-27.

lecture¹¹⁵. Il n'y a, par ailleurs, aucune raison de douter du jugement de Le Moyne. Tout permet donc de penser que le poète connaissait ce célèbre texte articulé autour de la *parabole du riche et de Lazare*¹¹⁶ racontée par Jésus à ses disciples — parabole dont nous citons ici un extrait :

Il y avait un homme riche qui s'habillait de pourpre et de linge fin et qui faisait chaque jour de brillants festins. Un pauvre du nom de Lazare gisait couvert d'ulcères au porche de sa demeure. Il aurait bien voulu se rassasier de ce qui tombait de la table du riche ; mais c'étaient plutôt les chiens qui venaient lécher ses ulcères. (Luc 16.19-31)

Après sa mort, le riche étouffant de chaleur dans la géhenne supplie Abraham, mais en vain, de laisser le pauvre, en repos au paradis, le désaltérer avec un peu d'eau fraîche. L'appliquant à la conduite des grands de la cour, Bossuet, quant à lui, reprend et étoffe l'argument du « mauvais riche mourant » que des « crimes cachés et délicats » empêchent d'être « à Dieu » véritablement¹¹⁷. Surtout les péchés dus à la volupté, ainsi faite qu'« elle s'épuise elle-même » et que, par conséquent, « il faut bien qu'elle se remplisse par des pilleries » (SR, 64). Ces pilleries, nous dit-on, se font au détriment du pauvre, précipité ainsi par le riche vers une mort certaine et prompte. À quoi attribuer, demande Bossuet, tant de dureté ?

C'est que le riche, répond-il, est contraint de nourrir avant tout « ces pauvres intérieurs qui ne cessent de murmurer, quelque soin qu'on prenne de les satisfaire ; toujours avides, toujours affamés dans la profusion et dans l'excès même », à savoir — en clair — les passions et les convoitises. Ces *pauvres* « assiègent », en troupe, le cœur du mauvais riche et « font retentir un cri séditieux, où l'on n'entend que ces mots : « Apporte, apporte » », de sorte que, trop bien nourris, ils « épuisent tout [son] fonds. » (SR, 66-67) Sans qu'il en reste, autrement dit, pour les pauvres véritables, ceux qui meurent de faim à la porte. Du point de vue de la parabole biblique, nous pourrions dire que Bossuet émet dans son *Sermon* deux idées originales. D'une part,

¹¹⁵ Cf. Benoît LACROIX, « Sa bibliothèque privée », dans *Études françaises*, vol. 20, n° 3, hiver 1984-85, p. 102 ; Roland BOURNEUF, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*. Québec. Presses de l'Université Laval (Vie des Lettres canadiennes : n° 6). 1969, p. 190.

¹¹⁶ À ne pas confondre avec Lazare de Béthanie, frère de Marthe et Marie, ressuscité par le Christ (cf. Jean 11.1-44).

¹¹⁷ Jacques-Bénigne BOSSUET, *Sermon du mauvais riche*, dans *Sermon sur la mort et autres sermons*. Paris. GF, 1970, p. 45 et 52.

on voit apparaître la figure du *mauvais riche*¹¹⁸ lorsque Bossuet explicite, jugement moral à l'appui, l'opposition entre l'opulence et la pauvreté déjà contenue chez Luc. D'autre part, il rend du même coup manifeste l'inversion oxymorique de l'extérieur et de l'intérieur, de la matière et de l'esprit, du public et du privé. Tandis que la parabole de Luc se nouait autour de la question des biens matériels, question relevant de la sphère publique, Bossuet dégage, quant à lui, l'implicite du texte biblique et l'explication du jugement divin: ainsi verra-t-on s'opposer les mauvais riches (pauvres) et les bons pauvres (riches). Quoique riche dans le siècle, le mauvais riche est pauvre au regard de Dieu ; inversement, le pauvre possède cette richesse intérieure qui lui ouvrira les portes du Paradis. Ainsi Bossuet rappelle-t-il au riche sa pauvreté, en espérant le ramener à une humanité et une fraternité plus essentielles.

Ce que Pierre Popovic voyait comme l'une des innovations de Garneau, à savoir « la privatisation et le désamorçage de la *socialité du thème de la pauvreté*¹¹⁹ », était donc sans conteste déjà à l'œuvre chez Bossuet, quoique dans une plus faible part. À preuve : on pourrait croire l'extrait de la lettre de Garneau sur lequel s'appuie Popovic — « il y aura toujours des pauvretés en nous » — sorti tout droit du *Sermon du mauvais riche*, où les « pauvres intérieurs ne cessent de murmurer ». Tout en conservant la part de l'extériorité, Bossuet introduit donc une intériorité qui n'était pas présente chez Luc. Cette privatisation ne fait que s'accroître chez Garneau, en devenant exclusive. Ce qui est inattendu chez le poète tient en réalité au fait que richesse et pauvreté extérieures sont *complètement* évacuées de son texte, alors qu'elles étaient essentielles au sermon de Bossuet. C'est que Bossuet se livrait à une critique sociale très forte, exprimée dans le cadre d'un prêche fait à l'intention de la cour de Louis XIV, tandis que Saint-Denys Garneau procède, quant à lui, à un pur examen de *conscience*. Curieusement, celui qui est voué à la damnation, au terme de cet examen, ce n'est plus le riche, mais le mauvais pauvre avec sa « méchante soif » (MP, 630), en proie à une misère intérieure inexplicite, naturelle pour ainsi dire et par conséquent arbitraire. Cette figure inédite du mauvais pauvre

¹¹⁸ Et par contraste, celle du *bon pauvre*, auquel se conforme Alfred Garneau dans son poème éponyme.

¹¹⁹ Pierre POPOVIC. « Saint-Denys Garneau, *celui qui s'excrit* », dans *Études françaises*, vol. 30, n° 2. 1994. p. 116.

« irréparable¹²⁰ » se présente comme une sorte de réplique radicale et moderne au *Sermon* de Bossuet, où tant le mauvais riche que le bon pauvre, chacun à sa façon, bénéficiaient d'une certaine forme de richesse.

Seule la perspective ontologique, disions-nous, est envisagée dans le *Mauvais pauvre*. Cela n'empêche pas le poète d'employer par ailleurs les motifs *rhétoriques* de la pauvreté sociale — l'un d'entre eux étant la *mendicité* —, cela à condition d'en inverser les signes, en passant du sens propre au sens figuré. On reste donc strictement dans l'ordre du langage, puisque, parlant de sa détresse, le poète s'approprie alors la métaphore employée par Bossuet — la pauvreté intérieure —, mais en la poussant à ses limites, en la *filant* autant qu'il est possible. Ainsi, le mauvais pauvre, « C'est comme un mendiant aux yeux mauvais » qui « rôde autour de vos richesses » (MP, 624 et 623). Véritablement, « C'est un pauvre irrémédiable. », à l'extérieur comme à l'intérieur, parce qu'il conjugue une double pauvreté, marquée à la fois sur le plan ontologique et sur le plan social (MP, 623). On assiste ainsi au prolongement d'une métaphore morte, déjà lexicalisée, qui s'élargit en s'inspirant de la figure du mendiant, renouvelant alors le sens figuré.

On en vient vraiment, en fait, à ne plus savoir où est l'origine de la pauvreté ; en effet, mêlant les cartes, le dénuement *concret* du mendiant s'impose à l'esprit, tellement l'allégorie est bien construite, alimentée par une réalité sociale forte en images. Curieuse confusion, au demeurant tout à fait intelligible idéologiquement, dont on pourrait sans doute trouver des échos dans le discours autour de la Crise¹²¹, mais qui, en tout cas, identifie et réunit de nouveau, en symétrie, l'être et l'avoir, après que Bossuet les a justement dissociés : « Si le pauvre était quelque chose, avait une identité distinguée, il ne serait pas le pauvre : il aurait quelque chose » (MP, 626). Bossuet cherchait une pauvreté du riche et une richesse du pauvre, une ambivalence désormais abolie chez Saint-Denys Garneau. Cet « épuisement complet », cette pauvreté de l'être entée sur l'avoir, permet du reste de comprendre la nécessité du *vol*, qui seul apporterait au mauvais pauvre quelque chose « à échanger » (MP, 628 et

¹²⁰ Cet être *irréparable* s'est donc résigné à ne plus chercher le *joint qui ne va pas* (P. 207).

625). Cependant, tous les efforts du mendiant pour « prendre part » n'assurent en rien sa réussite (MP, 625) ; au bout du compte, en effet, il sera tout de même « pris en flagrant délit de pauvreté dans un habit volé en guise de cuirasse pour tenir debout. » (MP, 625) Ainsi nous est présentée, ici, une misère ontologique insurmontable. Qui voudrait malgré tout la cacher sous un « habit volé » se rend coupable d'un manquement de grande conséquence.

3.6 *L'habit culturel*

À quoi fait référence, du reste, cet *habit volé*, dont le poète veut, dans le *Mauvais pauvre*, se débarrasser, quitte à réduire son corps à la simplicité des os et de l'épine dorsale, de manière à n'avoir « plus rien à défendre » (MP, 630) ? À l'artifice de la *culture*, dirions-nous, à ses plis, sa coupe, sa socialité. Saint-Denys Garneau considère en effet qu'il doit absolument envisager la question de son droit à la vie, de sa légitimité « indépendamment de tout ce qu'on construit, [...] de nos raisonnements » (LA, 224). On est loin du projet culturel initial dont Garneau, en 1931, parlait en ces termes : « Il s'agit de faire le mieux possible de ce que je suis. L'étoffe m'est donnée : je dois en faire un habit. » (BL, 908). À la nudité originelle¹²¹ de l'être était alors associée une production culturelle ; un travail permettant la confection d'un habit tiré de l'étoffe naturelle. À ce moment-là, Garneau croyait encore que le processus culturel ne faisait que s'enraciner, de manière complémentaire, dans les données naturelles de l'être humain. À maintes reprises apparaît ainsi une conception de la culture inspirée d'un humanisme assez classique, régie d'abord par la raison, jusque dans la perception sensible et poétique : « Je contemple, je raisonne ; je me pénètre des harmonies qui m'apparaissent, je les assimile » (LA, 109 ; 1934). Cependant, il ne faudra pas attendre longtemps pour voir poindre, d'abord de manière diffuse, mais s'avivant rapidement, une critique de la

¹²¹ Il s'agit bien entendu de la crise économique de 1929-32.

¹²² « Mais j'arriverai à me débarrasser de tous mes mensonges. un à un, à me dépouiller pour pouvoir enfin me montrer nu à Dieu. » (LA, 223) Dans le même sens, il s'efforce de « retrouver l'être que Dieu a fait au fond de [lui] » (LA, 224). Tout comme l'image de l'étoffe et de l'habit, le fondement de l'être (le fonds ou les fondations) et les constructions de l'être (l'édifice) doivent être lus l'un par rapport à l'autre.

raison destructive ou de la *culture raisonnante*¹²³, maintenant en concurrence avec la notion de nature :

Mon échec vient de la pauvreté du fonds naturel, inapte à être approfondi par une assimilation au monde. Et si je me suis épuisé par mon obstination, c'est, outre la faiblesse de mes ressources nerveuses, que je ne voyais pas d'autre issue à mes tendances naturelles, parce que la détermination rationnelle (l'échafaudage où je m'étais enfermé à force de culture) avait pris le pas sur l'être (si faible) (J, 533)

Ainsi que le relève l'essayiste Jean Marcel, deux traits sémantiques implicites président au concept de culture : l'*entretien* d'une part, mais surtout le *travail*¹²⁴. Quand le poète explique avoir « résolu de “ travailler-voir ” » (LA, 192), il ne dit pas autre chose. Car la culture — comme l'a bien vu Garneau — ne peut que renchérir sur *ce qui est*, bouleverse la valeur initiale des choses, engage la terre en friche¹²⁵. C'est dans cette perspective qu'il condamne sa propre inclination à « Vouloir créer la nature même, au lieu de partir de la nature *donnée*. » (J, 502). Il va même plus loin, en rejetant carrément ce « processus subtil, subtilement réformateur, subtilement déformateur, des êtres cultivés » pour préférer que « tout continue à parler de soi-même, « naturellement », c'est-à-dire à base de la seule nature » (LA, 206). Après l'échec du projet culturel et poétique, Garneau fait donc volte-face. Condamnant ses anciennes amours, il adopte désormais une position « contre-culturelle », puisque la culture consiste à faire valoir le fonds naturel, qui ne nous appartient pas, n'étant qu'un prêt de Dieu. Dans cette optique, la culture correspond à la liberté que prend l'humanité de travailler sans cesse le discours antérieur. Nettement dysphorique, elle se présente ici, si on nous permet une image, comme l'interpolation faite dans le texte de la loi, l'infléchissement néfaste de la nature originelle, le *détournement de fonds*¹²⁶ venant de Dieu. Ainsi, « Quand on détruit en soi tout le mensonge, tout ce qui n'est pas nécessaire, tout ce qui n'est pas véritable, si on pouvait le faire, on serait bon, car on serait comme Dieu nous a fait, on serait soi-même » (LA, 181). Celui qui aurait dû n'être qu'un scribe transcrivant fidèlement le texte de la création est convaincu d'avoir porté la main (ou la plume) sur le corps de la loi.

¹²³ J, 251 et LA, 451.

¹²⁴ Jean MARCEL, « Fragments de lettres à un ami sur les rapports de la langue et la culture », dans *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'hexagone, 1992, p. 74.

¹²⁵ Appelée aussi terre inculte.

¹²⁶ Textuellement, dans le *Mauvais pauvre* (J, 626).

Voler Dieu, en ce sens, c'est faire une œuvre d'art n'ayant pas de correspondance intérieure naturelle, c'est recourir à des « moyens d'exploitation cultivés disproportionnellement par rapport à la nature » (J, 490). Ce n'est pas un hasard, du reste, si la conception du droit exprimée par Saint-Denys Garneau s'appuie sur la prééminence de la nature : « je vole, par ingéniosité et par attention à l'affût, [...] à cause du long exercice d'un tact, d'un discernement presque sournois, une connaissance à quoi la qualité, la réalité de mon être ne me donne pas droit, « droit naturel ». C'est que cette réalité ne m'appartient pas, de droit naturel. Comment serais-je poète si la réalité ne m'appartient pas de droit naturel ? » (J, 503) Apparaît ici, pour la première fois, ce que l'auteur appelle dans les *Lettres* son « état d'affût¹²⁷ », une attention d'ordre esthétique, qui correspond, en quelque sorte, à la méditation préalable du crime littéraire. Cet affût, d'ailleurs, image diffractée du vol, n'a de sens qu'en rapport avec l'impression d'étrangeté devant la réalité extérieure, impression de pauvreté poétique. En réalité, le terme ne fait que reprendre l'idée de l'attente, mais en la liant à l'effraction anticipée et, selon Garneau, réalisée.

3.7 *Accumuler ou spéculer*

Cette attente, on le sait, le poète en a subi très tôt les affres, sans lui avoir toujours donné le même sens. Avant d'être vécue sur un mode dysphorique, avant l'échec poétique, l'attente se comprenait et se justifiait à travers l'apprentissage culturel : après les semailles, il faut du temps, de l'entretien, pour que vienne le moment de la récolte. Cet humanisme d'inspiration chrétienne, la génération de *La Relève* le partage intégralement. À l'occasion notamment d'échanges avec André Laurendeau, qu'il admirait profondément, Saint-Denys Garneau allait jusqu'à reprendre et défendre les thèses sur la responsabilité sociale de l'artiste : « En me

¹²⁷ Il parle ainsi de ce « mécanisme à base d'orgueil, de rapacité, de jouissance, désir de possession, mécanisme [qu'il] appelle [son] « état d'affût ». » (L.A. 309) Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'image du vol n'apparaît pas comme telle dans l'œuvre poétique, à l'exception de cette idée, seulement effleurée, de l'« affût » et du « piège » ingénieux et répréhensible (P. 177), dans laquelle nous reconnaissons le recours à l'euphémisme, si cher au poète.

cultivant, en me perfectionnant, je ne perds pas de vue le point de vue national de culture et de mouvement intellectuel, de milieu à créer et d'élan à donner¹²⁸. » Ainsi le poète pouvait-il évoquer, encore en 1933, cette « sensation d'être un accumulateur puissant qui enregistre tout ce qui vient, un champ qu'on ensemeince d'innombrables graines qui lèveront à leur heure. » (LA, 78) Inutile de préciser que, justement, *leur heure* ne viendra pas, leur heure propre, *prévue*, qui serait aussi celle du poète.

Saint-Denys Garneau attendait donc d'être enrichi, tout cela dans l'euphorie, dans l'espoir ; il « emmagasine », « thésaurise » pour l'œuvre future¹²⁹. On voit clairement à quel point cette simple *possession* diffère du *vol* imputé au personnage de l'usurier, du spéculateur, véritable marchand du temple, sous les traits duquel le poète, toujours en suivant la métaphore financière, se peindra plus tard : « Quant à moi, je suis un exploitateur. [...] Je suis un spéculateur. La spéculation, c'est de n'avoir rien avec le désir et l'espoir, à partir de là, d'avoir une fortune¹³⁰ ». Cette fortune, ce sera bien entendu le produit de la culture obtenu à partir d'un sol trop pauvre. On retrouve ici, de manière sous-jacente, l'attention *sournoise* aux gains éventuels¹³¹, comme le font les agioteurs, en anticipant sur les résultats, en propageant des *fausses nouvelles*, en rusant à la marge des lois. Spéculer¹³², c'est en effet faire un calcul, c'est-à-dire une médiation culturelle par excellence, en se laissant porter par les variations de prix dans l'espoir de réaliser un bénéfice. Mais comment pourrait-on spéculer sur une mise qui ne nous appartient pas, comment aurait-on le droit de la jouer¹³³, au risque de la perdre, de se ruiner¹³⁴ ? Car c'est bien ce qui arrive à

¹²⁸ BL. 931 : 1933. À propos de cette conception de la culture, favorisant un mouvement d'expansion de la civilisation, il souligne le rôle de l'« élite » artistique (BL. 1003 : 1930) : il émet ailleurs le désir de « participer à un mouvement de renaissance au Canada » (LA. 96 : 1934). À noter que de telles affirmations, qui restaient d'ailleurs exceptionnelles, ne concernent que les premières années d'écriture du poète.

¹²⁹ LA. 78 : 1933.

¹³⁰ LA, 217. Benoît Melançon explique ce passage comme une (rare) incidence de la Crise dans l'œuvre de Garneau ; il serait sans doute possible, par une lecture plus fine, d'étendre cette remarque à d'autres passages (cf. « Pour une lecture sociale de la correspondance de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 99, note 5).

¹³¹ L'idée de *ruse* revient très souvent dans l'œuvre en prose. Dans le *Mauvais pauvre*, par exemple, où Pierre Popovic remarque que « le thème du jeu fait [...] retour sous la forme du « non franc jeu » et dans l'incarnation d'un joueur inauthentique. » (« Saint-Denys Garneau, *celui qui s'excrit* », dans *Études françaises*, vol. 30, n° 2, 1994, p. 118).

¹³² Cf. aussi ces mots de Garneau, évoquant sa vocation poétique : « J'avais des notions « spéculatives » sur la réalité » (BL, 991)

¹³³ On pourrait même envisager la spéculation comme une forme dégénérée du jeu poétique.

¹³⁴ Il emploie la métaphore en 1938, dans les *Lettres* : « je suis épuisé, ruiné. » (LA, 339)

Garneau : la spéculation échoue, il fait faillite, il a *mangé tout son capital*, c'est-à-dire qu'il subit, en fait, un *krach* spirituel, dans une dévaluation généralisée, une espèce d'effondrement de tous les cours¹³⁵.

¹³⁵ Il s'agit bien en effet d'un problème de *valeur*, au cœur du régime de la culture.

CHAPITRE 4

Horizon eschatologique : la promesse d'un avenir

À trop mettre l'accent sur l'origine, on pourrait donner l'impression qu'elle a — seule — partie liée avec l'*interrogation* temporelle, ce qui serait conclure de manière hâtive. Dans la mesure où la question est une quête, comme le relève Jean Gagnon¹³⁶, il faudrait dire au contraire que le second pivot narratif, c'est-à-dire l'horizon eschatologique, est bien lui aussi au cœur du problème. Il est toutefois vrai que ce n'est pas de la même manière que le vol culturel. Des raisons très différentes, en effet, expliquent qu'origine et eschatologie, par la vertu de l'écriture, produisent un appel d'air tirant à l'histoire. Tandis que le récit de l'origine, par nature, ne peut être que pure construction de l'esprit, c'est-à-dire interprétation, l'eschatologie, quant à elle, puise sa contingence dans son caractère prospectif. L'origine est forcément fantasmée, alors que l'eschatologie, si elle n'est pas vraie, n'est pourtant pas fausse non plus, puisque qu'elle n'a pas encore subi l'épreuve des faits. Ce qui unit encore les deux horizons temporels, malgré tout, c'est la quête, tournée autant vers l'avenir que vers le passé, attachée autant à sa résolution qu'à son principe. C'est pourquoi il serait inexact de prétendre que l'interrogation temporelle ne touche pas directement l'eschatologie : on s'intéresse aussi au moment qui verra venir la *fin* du hors temps, qu'on espère, qu'on prévoit, qu'on annonce. Dans ce chapitre, nous étudierons cet imaginaire eschatologique à travers la logique du *merveilleux*, en vertu de laquelle est introduit un second horizon temporel utopique. On verra notamment, du point de vue narratif, l'éminente fonction de l'idée d'un *mariage* mémorable, appelé à conclure cette histoire « merveilleuse », mais qui devient en fait l'emblème d'une faute culturelle ressentie comme dérogation à la loi de l'ordre social.

¹³⁶ Queste et question sont en effet liées par l'étymologie (cf. Jean GAGNON, *Saint-Denys Garneau. L'autour, les centres. Un texte-Garneau*, Université de Montréal, Thèse de doctorat, 1982, p. 32).

4.1 *Se doter de mémoire*

D'un point de vue sociologique, il existe, pour dire les choses rapidement, deux grands types de relation à la loi, que nous rappellerons en quelques mots. Dans le cas des sociétés régies par la tradition, d'une part, la légitimité relève de l'autorité transcendante des ancêtres, voire des divinités, d'une parole héritée d'un lointain passé, et dont l'ancienneté même est garante de justesse et de vérité. Or, inventer une telle « altérité radicale » (ancêtres, esprits, dieux) — s'imposant en l'espèce à partir de l'extérieur de notre propre présent — « ôte la possibilité de produire une quelconque altération du mode d'organisation sociale¹³⁷ ». On comprend que cet ordre des choses soit gage de la pérennité de la valeur. En revanche, l'importance croissante de l'idée de travail, et plus encore celle de travail culturel, imposera, à partir du XVII^e siècle, une tout autre conception de la légitimité. Dès lors, le travail devient la mesure ultime de la valeur, non seulement dans la production de biens matériels, mais aussi en ce qui touche les choses de l'esprit. À travers la culture, l'homme en arrive, à toutes fins utiles, à se créer lui-même, à être maintenant le « producteur de sa propre histoire¹³⁸ ». Désormais autonome, l'individu agit à partir d'une loi qui lui est propre, ayant par conséquent à chaque fois une « relation avec le passé » tout à fait intérieure, mettant en jeu un « talent historiographique » singulier¹³⁹. Car tous ressentent profondément la nécessité, avec la perte de sens croissante, d'être les promoteurs d'une histoire personnelle (et partant, d'une *mémoire* historique issue de l'être cultivé, et non de la tradition) intégrant ses propres « modèles dignes d'émulation », pour reprendre une formule de Paolo Virno.

¹³⁷ Éric MÉCHOULAN, « Dette, institution et histoire », dans *Surfaces*, vol. VI, 1996, p. 9-10. Voir aussi Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 146.

¹³⁸ Éric MÉCHOULAN, *loc. cit.*, p. 23-24.

¹³⁹ Paolo VIRNO, « Le phénomène du « déjà-vu » et la fin de l'histoire », dans *Miracle, virtuosité et « déjà-vu »*, Paris, L'éclat, 1994, p. 43.

Encore faut-il s'entendre sur une conception appropriée de l'histoire. Invoquer la définition coutumière des théories du récit — une *succession d'événements* — n'est en effet pas suffisant. Quoique tout à fait pertinente, elle doit s'accompagner, dans les circonstances, d'une seconde description théorique, complémentaire, qui permettrait de cerner ce point de vue sur l'histoire particulier au poète : en tant que mémoire du compte des événements¹⁴⁰. Considérons, dans un premier temps, l'histoire comme expression de la *mémoire*, ce qui ne va déjà pas de soi. Ce n'est qu'en faisant, comme Hannah Arendt, le détour par le politique (toujours au sens large) qu'on peut néanmoins saisir la portée d'un tel rapprochement. À la base de tout récit historique, d'une portée aussi bien individuelle que collective, il y a en effet un constat, explicite ou non, portant sur la valeur des faits recueillis : seuls les événements dignes de *mémoire* méritent l'intérêt, les événements monumentaux. Il est par ailleurs clair que, pour conférer une telle « dignité » à certains événements, il faut qu'intervienne une autorité officielle, effective, en exercice. C'est en ce sens que l'histoire, sélectionnée de la sorte, comporte une dimension politique importante : ainsi la tradition pourra-t-elle, selon Arendt, choisir ce qu'elle transmet et « indique[r] où sont les trésors et quelle est leur valeur¹⁴¹ ».

Ajoutons du reste que cette explication vaut encore plus en ce qui concerne l'ère de la culture, alors que chacun devient en mesure d'exercer une certaine autorité en fonction de son propre présent, et non en se conformant à des idéaux passés. Quelques pages du *Livre des passages*, où Walter Benjamin décrit la primauté inédite du politique, nous donnent des indications déterminantes sur l'expérience historique moderne¹⁴². Selon le sociologue, on établit désormais le détail d'une trame historique à partir de « faits » qui acquièrent une incidence fondatrice « à l'instant même », de manière soudaine, en s'appuyant sur la donne politique présente. Ce n'est qu'à la

¹⁴⁰ Marcel MAUSS fait allusion à une conception de l'histoire orientée vers le compte, sans qu'elle fasse l'objet d'aucun développement ultérieur : cf. *Œuvres*, t. III, Paris, Minuit, 1969, p. 337.

¹⁴¹ Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

¹⁴² Walter BENJAMIN, « [K. Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique, Jung] », dans *Paris, capitale du XX^e siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 405-407.

suite d'une sorte d'« irruption de la conscience éveillée¹⁴³ » que l'individu, dans un effort de remémoration, distingue dans la suite des faits qui se proposent à son esprit la cohérence d'une histoire suivie. Les impératifs du présent de la conscience balisent ainsi, reconstruisent et affirment notre passé singulier. C'est bien le cas de Saint-Denys Garneau, chez qui cette perspective politique, voire agonique, est profondément inscrite. Il est ainsi possédé par une volonté de se construire une histoire culturelle propre¹⁴⁴, s'autorisant lui-même, sans pour autant se rendre vraiment compte qu'il entre dans un dialogue forcé, inévitable, bientôt douloureux, avec un autre système de hiérarchisation des événements. En d'autres termes, il ne parvient pas à saisir qu'une mémoire culturelle ne saurait apparaître et s'imposer sans se substituer, au moins partiellement, à une autre, sans se nourrir de l'oubli de la tradition.

Que la mémoire historique, dans un deuxième temps, s'articule autour du *compte* des événements n'est pas non plus sans conséquence¹⁴⁵. Appliquer l'idée de somme à l'histoire, et donc au temps, pourra cependant paraître assez singulier, du moins pour qui n'aurait pas pris connaissance des travaux de Bergson. Ce dernier estimait en effet que la notion de nombre, même en ce qui touche à la mesure du temps, trahissait à chaque fois une vision dans l'espace, puisque « toute addition implique une multiplicité de parties perçues simultanément¹⁴⁶. » Il y a là bien plus qu'une métaphore : la ligne du temps s'enracine réellement dans l'espace puisqu'elle *juxtapose* les événements, permettant ainsi la succession historique. On retrouve ici, par une voie inattendue, une autre explication des transpositions réciproques du temps et de l'espace. Témoin de la pertinence de cette question dans l'œuvre de Saint-Denys

¹⁴³ Si on poursuit plus loin la réflexion de Benjamin, on dira que la métaphore de l'éveil à l'histoire ne trouve sa cohérence, sur le plan individuel du moins, qu'en référence à l'idée d'un éveil *culturel* — à la fois éveil de la faculté d'interpréter et expression de la rupture — auquel le passé viendrait *se rapporter*. On pourrait en effet résumer ainsi la question : tandis que dans la tradition le présent *se rapporte* au passé, dans la modernité, comme le souligne Benjamin, c'est le passé qui *se rapporte* au présent.

¹⁴⁴ « Saint-Denys Garneau projette d'atteindre à une écriture de soi, d'édifier un espace où se reconnaître comme sujet. » (Jean-Louis MAJOR, « Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 23).

¹⁴⁵ On voit le compte apparaître au centre des préoccupations du poète, non seulement dans « *Commencement perpétuel* », que nous avons examiné précédemment, mais également dans certaines lettres, comme en témoigne l'analyse de Geneviève LACHANCE, qui ne peut que constater l'« intense activité comptable » du Garneau épistolier (« Saint-Denys Garneau et le don épistolaire. La lettre du 30 décembre 1932 », dans *Voix et images*, n° 67, automne 1997, p. 119).

Garneau, cet extrait déjà cité où l'on reconnaît l'amalgame du temps et de l'espace se faisant à travers la *somme* mémorielle : « J'attends des éclairs [dans ma vie]. Et puis cela [cette attente] ne change rien. [...]. Une ligne horizontale ne change rien. Les points à chacune de ses extrémités s'équivalent. La vie, donc, telle qu'elle se manifeste en moi actuellement, n'a pas de sens. » (LA, 244) Sans l'éclairage de l'événement « de prestige », sans l'autorité de la péripétie, comment donner sens et valeur à sa propre expérience ? À quoi la mémoire devrait-elle s'intéresser ? Qu'est-ce que le narrateur devrait raconter¹⁴⁷ ? Une simple ligne horizontale, c'est-à-dire désertée par l'histoire, représente en fait un temps nul et non avvenu, sans postérité : elle est la négation absolue de toute pensée eschatologique.

D'ailleurs, à son retour d'Europe, complètement anéanti, le poète avait ce mot qui illustre bien cette conception d'un Jour ultime où l'on puisse mesurer l'accomplissement d'une destinée : « Tout est à peu près fini [pour moi], à moins que le monde ne se mette à tourner dans un autre sens¹⁴⁸. » (LA, 277) Il n'y a plus d'eschatologie qui tienne, plus de « fin » à venir puisque le présent, répété à l'infini, contient déjà tout l'horizon du futur. En ce sens, la *mémoire comptable* ne peut faire abstraction de cette unité fondatrice qu'est l'événement, lequel vient scander et rythmer l'histoire, la lier et l'attacher de manière à lui donner cohérence : « C'est ce manque d'attaches¹⁴⁹ et cette attente d'un avenir qui passe toujours sans en apporter, et que je ne puis retenir, c'est cela qui fait la fuite irrémédiable qui est le fond de ma vie et qui semble correspondre à un manque absolu de mémoire. » (BL, 909) Garneau ne prétend pas être confiné à une parfaite immobilité ; le temps passe toujours, certes, mais reste hors d'atteinte, rendant impossible toute inscription historique vécue, en même temps que la dotation d'une mémoire, car « il y a un trou en lui par où tout s'échappe, tous ses souvenirs, tout ce qu'il aurait pu retenir¹⁵⁰. » À défaut d'événements marquants, l'impression d'amnésie ne peut être conjurée, car l'histoire

¹⁴⁶ Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1991, p. 58.

¹⁴⁷ C'est-à-dire compter, en un certain sens, comme nous l'avons vu avec Combe (cf. note 63).

¹⁴⁸ Comparer avec les derniers mots du Christ : « Jésus dit : « Tout est achevé » et inclinant la tête il remit l'esprit » (Jean 19.30).

¹⁴⁹ On l'a vu : l'image de l'attache se retrouve aussi dans l'œuvre poétique.

¹⁵⁰ Citation tirée du texte du *Mauvais pauvre* (J. 624), où l'on saisit que le *trou dans le monde* est aussi un *trou de mémoire*.

se construit à partir de différenciations fondatrices : « L'histoire [...] laisse tomber ces intervalles où il ne se passe rien en apparence, où la vie se borne à se répéter, sous des formes un peu différentes, mais sans altération essentielle, sans rupture ni bouleversement¹⁵¹. » Saint-Denys Garneau se montre préoccupé par des considérations de cet ordre quand il s'en remet au mouvement narratif du merveilleux pour appeler, par le langage, le dénouement infaillible du conte de fée à travers le mariage princier, en tant que symbole d'une *altération poétique essentielle*.

4.2 *Murmure du merveilleux*

Que des réticences critiques puissent naître quant à l'intérêt du merveilleux dans la littérature moderne nous apparaît tout à fait compréhensible et sans doute inévitable. Tout ce que le sujet comporte de romantisme convenu semble grever lourdement les textes en question, au lieu de les rattacher à la modernité. Il reste à escompter qu'on puisse, malgré tout, saisir l'intérêt et le risque d'une poétique éminemment actuelle et néanmoins axée sur une thématique *datée* au plus haut point. Dans un premier temps, il faudra établir, ce qui est loin d'être évident, les nœuds du texte où se manifeste le merveilleux. Des nombreuses études sur le poète, seul un article de Pierre Popovic a observé¹⁵², sans toutefois en faire l'analyse, la présence de cette isotopie dans l'œuvre du poète, ce qui montre bien l'ampleur du travail à faire. Sur la voie du merveilleux, en guise de préalable, on trouvera en tout cas, on pouvait s'y attendre, ce lieu commun de la littérature — le « domaine magique de la poésie » (BL, 992) — qui confirme bien que, pour Garneau, il existe au départ une surréalité poétique.

Si on fait exception des quelques poèmes « catholiques » des dernières années, on relève en outre, à notre connaissance, trois mentions explicites du territoire consacré à la transcendance à l'intérieur des *Poésies* : l'« Au-delà », « l'autre

¹⁵¹ Maurice HALBWACHS. *La mémoire collective*. Paris. Albin Michel. 1997 [1950]. p. 139.

¹⁵² Cf. « Le différend des discours dans *Regards et jeux dans l'espace* », dans *Voix et images*, vol. 12, n° 1. 1986. p. 92.

monde » et le filet de lumière qui semble s'écouler « On ne sait où »¹⁵³. Il n'est pas surprenant que les deux premières citations se retrouvent dans des textes ayant la poésie pour sujet, et le troisième dans la description d'un paysage entrevu « À travers quelque fenêtre magique » — fenêtre du regard poétique. Quoique ces passages aient été interprétés à l'occasion selon une grille catholique, ils nous semblent faire référence, bien davantage, à la *réalité seconde*, objet de l'art selon le poète ; ils ont d'ailleurs été compris de cette façon par plusieurs critiques¹⁵⁴. De « *Pins à contre-jour* » Jacques Blais disait par exemple, en conservant une neutralité tout à fait justifiée, qu'il était habité par une « obsession des mouvements d'évasion ou de traversée d'un écran vers un ailleurs, et que [certains mots] suggèrent l'excentricité, le passage, la transcendance, l'absence¹⁵⁵. » En réalité, il n'est pas possible, à partir du seul poème, de déduire la nature de cet *ailleurs* ; pour être fixé, il faut la chercher — ce que nous ferons — dans la poétique de Saint-Denys Garneau, dont une partie essentielle se retrouve dans le *Monologue fantaisiste sur le mot*.

S'approprier le merveilleux, du reste, n'est pas un geste innocent, mais une décision qui se traduit dans une stratégie discursive globale, puisqu'à travers le merveilleux est invoquée et célébrée toute une tradition culturelle, évidemment orientée. Cette stratégie s'inscrivant sur plusieurs niveaux, on serait mal avisé de définir le merveilleux de façon trop restrictive. En effet, quand on parle d'appropriations culturelles, on ne peut se limiter aux reprises précises et explicites, avec ou sans intention parodique, de fragments textuels tirés d'œuvres du passé. Très souvent, les emprunts — en littérature du moins — se font sur le mode de l'allusion et misent fortement sur la connotation et sur les associations d'idées¹⁵⁶. Un écrivain pourra ainsi reprendre discrètement, non seulement des réseaux métaphoriques bien

¹⁵³ Respectivement : « *Autrefois j'ai fait des poèmes* », p. 75 ; « *Le jeu* », p. 35 ; « *Pins à contre-jour* », p. 55.

¹⁵⁴ C'est le cas de Claude Lévesque, qui évoquait, dans un récent colloque sur Garneau, cet « espace analogue à l'« Au-delà » qu'ouvre en nous le langage » (« Souveraineté et poésie », dans *Littératures*, n° 12, 1994, p. 35).

¹⁵⁵ Jacques BLAIS, « Te voilà diptyque. Lecture de deux poèmes de Saint-Denys Garneau (*Saules* et *Pins à contre-jour*) », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 68. Voir aussi, à propos de l'« ailleurs » dans « *Silence* », l'article de Georges RISER, « Saint-Denys Garneau : la parole et le poète », dans *Voix et images*, V, 2, hiver 1980, p. 294-295.

¹⁵⁶ On pourrait par exemple mentionner, en plus de ce qui va suivre, l'utilisation de formes proches des thèmes du merveilleux : l'espèce de comptine de « *Cage d'oiseau* » ; la parabole d'« *Un mort demande à boire* », qui emploie d'ailleurs la triplification des motifs typique des contes de fée : l'étonnement enfantin de « *Petite fin du*

identifiables, mais encore des organisations narratives, voire un certain type de logique dans la progression du discours et de l'histoire. C'est le cas de ce que nous appellerons le *murmure du merveilleux* dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau, qui nous apparaît en effet, non pas tant par bribes, mais bien comme un murmure, agissant et structurant ; comme un accompagnement continu, dans la mesure où le merveilleux, même en sourdine, soumet à sa loi souterraine l'ensemble de l'œuvre poétique. Il faut préciser, dans le même esprit, que les emprunts¹⁵⁷ faits à la matière merveilleuse — pour l'essentiel par l'intermédiaire du conte¹⁵⁸ — portent en eux, nécessairement, par contiguïté, la mémoire de la pratique littéraire d'origine.

4.3 *L'esprit d'enfance*

Dans le cas qui nous occupe, on parlera donc de cette transposition du contexte d'énonciation immédiat, plus ou moins stéréotypé, dans lequel s'inscrit le conte merveilleux, à savoir l'attitude d'écoute particulière que représente l'« esprit d'enfance ». Quelques remarques de Garneau nous instruisent de l'importance de l'enfance pour sa poétique. Ainsi évoque-t-il, par exemple, l'existence d'un lien intime avec la nature « qu'on ressent parfois profondément quand on se tait longtemps et qu'on cesse de penser, quelque chose qui ne semble pouvoir s'exprimer qu'avec des mots d'une étrange simplicité et qui tiennent à l'essence même de nos habitudes. [...] Et [il] attend[...] que peut-être, à un long contact, ces mots-là, ces mots simples, ces mots d'une langue d'enfant, viennent du fond de [lui] chanter, qu'[il] puisse les répéter¹⁵⁹. » (LA, 14) Cette *langue d'enfant*, à quoi correspond-elle sur le plan poétique, sinon justement à l'écriture systémique du merveilleux — c'est-à-dire à un système discursif cohérent, par ses lieux rhétoriques, ses figures, son lexique et sa logique narrative ? Dans le même sens, l'enfance, pour Garneau, se présente

monde » (« Oh ! Oh ! »). De même, l'incertitude sur la nature des choses et la succession événementielle abrupte et inexplicable de « *Portrait* » (« C'est un drôle d'enfant/ C'est un oiseau/ Il n'est plus là »).

¹⁵⁷ Qu'on pourrait appeler génériques, puisque sans référent immédiat. Encore que Perrault, dans l'institution littéraire francophone, soit la référence par défaut.

¹⁵⁸ Contrairement à Todorov, nous ne ferons pas de distinction entre les contes *merveilleux* et *féeriques* (cf. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris. Seuil, 1970. p. 59).

¹⁵⁹ Cf. aussi LA. 227.

comme un espace où l'on peut retrouver la pureté et la clarté du sens originel : « Je crois que, si dans l'enfance, on est plus éloigné *des vérités*, on est plus près toutefois de *la vérité*. » (LA, 57) Un enfant, en somme, c'est par excellence un être inspiré, vivant de plain-pied avec la nature, dans une sorte de coexistence originelle paisible et sans couture.

De toute évidence, sur ces bases, Garneau n'avait qu'un pas à faire, vite franchi, pour que l'esprit d'enfance devienne une métaphore de l'intuition poétique. On peut le voir dans les nombreux poèmes où l'enfant-poète est mis en scène¹⁶⁰. On en trouve aussi une très nette illustration dans le texte en prose intitulé *Monologue fantaisiste sur le mot*, qui figure parmi les rares articles écrits par Garneau pour *La Relève*. Publié en 1937, année charnière dans la vie du poète, ce texte tout à fait singulier, sorte de profession de foi littéraire, indique les contours d'une *poétique de la merveille*. On y voit clairement l'importance de l'écoute chez l'enfant-poète, l'étonnement premier devant le « ciel des mots » :

Je me suis éveillé en face du monde des mots. J'ai entendu l'appel des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. Il m'a fallu les combler, les nourrir de moi-même. J'ai été comme un enfant assis qui écoute des contes ; et les contes sont parfaits. Ils ne sont pas qu'un bruit à nos oreilles pour l'accompagnement de nos rêves ; la stature de leurs habitants est parfaite, et leurs fées ont, toutes bonnes qu'elles peuvent sembler dans leur merveille, une furieuse, insatiable exigence de leurs sœurs fées qui sont en nous. [...] Apparaît le ciel des mots comme aux enfants l'univers des contes. [...] Le monde des mots est une région au-dessus comme du monde [...]. On n'est pas en face d'un mot comme un simple instrument d'expression, de désignation matérielle. Mais en face d'un dieu qui sait que nous ne savons pas. Ainsi on dit : « j'ai découvert un mot » avec la joie neuve d'un enfant qui trouve une fée pour sœur. (MF, 109-110)

Arrêtons nous d'abord un instant pour signaler un parallèle intéressant entre l'émerveillement langagier de Saint-Denys Garneau et l'émerveillement « mondain » décrit par Wittgenstein comme une manifestation privilégiée de l'expérience éthique, cette expérience indéfinie de ce qu'il existe de plus haut¹⁶¹. Chez Wittgenstein, le sentiment d'émerveillement pour l'existence du monde se caractérise, selon Paolo Virno, par le fait de « trouver extraordinaire, non pas *comment* est le monde, mais le

¹⁶⁰ Surtout dans ces trois poèmes essentiels : « *Portrait* », « *Le jeu* », « *Spectacle de la danse* ».

¹⁶¹ Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, « Conférence sur l'Éthique », dans *Leçons et conversations*. Paris. Gallimard, 1992, p. 147-153.

simple fait qu'*il est...*¹⁶² » Qui plus est, Virno précise par ailleurs qu'en vertu d'une analogie structurelle l'émerveillement mondain doit être rapproché de l'émerveillement langagier, ce qui nous ramène au cas de Saint-Denys Garneau. Ces deux types d'émerveillement sont en effet même ment marqués par une ouverture à un regard venant de l'extérieur et indiquent l'apparition d'une rupture avec les données du monde commun. Tous deux s'appuient d'une part sur une impulsion à *regarder* leur objet *du dehors*, avec le désir de le voir comme un tout, et d'autre part sur l'inévitable faillite de cette même impulsion, comprise comme expérience de la limite et appel paradoxal à l'illimité¹⁶³. C'est dans cette optique que nous comprendrons la référence au merveilleux chez Saint-Denys Garneau : loin d'être un signe de préciosité esthétique, elle s'apparente au contraire à l'expérience intérieure décrite par Wittgenstein, qui met le regard et la rupture au centre de la question de l'éthique, qui fait de la conscience aiguë du langage la réponse à l'étonnement éthique face au monde.

Cela dit, hormis ce point, il reste à souligner deux choses importantes. À la source de la « joie neuve » de la découverte poétique, il y a d'abord un *éveil*, événement inaugural qui constitue, comme nous le verrons plus loin, l'une des marques essentielles de l'histoire culturelle du poète. D'autre part, il faut bien insister sur le fait que le *mot*, ici, n'a pas la fonction que lui donne le sens commun¹⁶⁴, car il est merveille, c'est-à-dire *transcendance*. Il faut voir en lui un « dieu », situé dans une « région au-dessus comme du monde ». On ne peut, en ce sens, que s'accorder avec Jean Fisette qui, dans son article sur l'énonciation poétique, considérait que le *Monologue* affichait « une position liée à la matérialité du texte, étrangère à un pseudo-mysticisme¹⁶⁵ ». Ajoutons : pour revendiquer une entière liberté littéraire, Garneau devait passer par l'appropriation agonique et substitutive de l'« Au-delà », en le donnant à voir comme *littérature*. Avec pareille conception de la poésie et du langage, par contre, merveilleux et religieux ne pouvaient qu'entrer en confrontation.

¹⁶² Paolo VIRNO. « Émerveillement et sécurité », *op. cit.*, p. 54.

¹⁶³ Cf. Paolo VIRNO. « Émerveillement et sécurité », *op. cit.*, p. 53-56.

¹⁶⁴ Sur cette contestation du langage utilitaire, voir l'article de Pierre POPOVIC, « Le différend des discours dans *Regards et jeux dans l'espace* », dans *Vox et images*, vol. 12, n° 1, 1986, p. 97.

Déjà dans un ouvrage tout à fait intéressant, Yvan Loskoutoff avait montré la parenté conceptuelle, à la fin du XVII^e siècle, entre la dévotion religieuse affichée par le groupe de Mme Guyon et le conte merveilleux (apparu vers 1695) : « Tout se passe comme si l'esprit d'enfance religieux profondément impliqué dans le quiétisme et compromis par la chute de celui-ci, opérait une reconversion littéraire¹⁶⁶. » Loskoutoff parle même de « rapport d'émulation » entre les deux phénomènes, une émulation qui suppose un tant soit peu une contestation de l'autorité. Il conclut d'ailleurs son étude en observant que « La mode des contes de fée emprunte à la religion l'esprit d'enfance, mais [que] c'est pour le profaner¹⁶⁷. » Un tel antagonisme n'a certes rien de bien nouveau : Lecouteux et Le Goff ont également décrit¹⁶⁸, mais pour d'autres moments de l'histoire, des rivalités similaires entre religieux et merveilleux — deux sphères de pensée qui, selon toute vraisemblance, sont appelées à s'opposer.

On en vient alors à s'interroger sur les raisons précises de cette incompatibilité. Il semble, en fait, que la notion d'*appartenance*, entrant dans la définition du merveilleux, puisse éclairer la question de façon décisive. Il faut en effet être en position de rupture par rapport à la tradition pour être à même de s'étonner du merveilleux, ce dernier impliquant, comme le relève Stanesco, une dislocation de « l'unité ontologique originaire¹⁶⁹ ». On se met en quête d'un ailleurs d'accès difficile, en dehors des points de repère de la communauté. Avec une approche inspirée par la psychanalyse, Daniel Poirion avance, dans le même sens, que « L'étrangeté du désir saisi dans la projection imaginaire du merveilleux se confond avec la figure de

¹⁶⁵ Jean FISETTE, « La question de l'énonciation en poésie : Saint-Denys Garneau », dans *l'oix et images*, II, 3, avril 1977, p. 376.

¹⁶⁶ Yvan LOSKOUTOFF, *La sainte et la fée. Dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, Genève, Droz, 1987, p. 161.

¹⁶⁷ Yvan LOSKOUTOFF, *op. cit.*, p. 253.

¹⁶⁸ Claude LECOUEUX, « Paganisme, christianisme et merveilleux », dans *Annales E.S.C.*, vol. 37, n° 4, 1982, p. 712 ; Jacques LE GOFF, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 20 et 24.

¹⁶⁹ Michel STANESCO, « Le conte de fée et le merveilleux romanesque », dans Michel ZINK et Xavier RAVIER (dir.), *Réception et justification du conte depuis le Moyen Âge*, Actes du colloque de Toulouse, janvier 1986, Université de Toulouse- Le Mirail, 1987, p. 19.

l'autre, de l'étranger, d'une figure venue d'un autre monde, de l'Autre Monde¹⁷⁰. » Marie-Louise Tenèze, s'accordant avec Propp, a précisé de son côté que le conte merveilleux était d'abord la quête d'un royaume¹⁷¹. Chez Garneau, ce royaume, nous le savons, correspond à l'imaginaire poétique, et l'émissaire merveilleux prend la forme du mot fée. Cette coexistence de deux mondes, de deux royaumes, de deux ordres souverains explique, nous semble-t-il, l'antagonisme entre la sphère du religieux et celle du merveilleux : tous deux présentent des visions du monde axées sur un « Au-delà » sacré.

Deux autorités concurrentes, en somme, deux aspects de la loi. Mais dans le Québec des années trente, non seulement le magistère, d'ordinaire, veille à l'obéissance des fidèles en ce qui a trait à la définition du dogme, mais en outre, dans le cas de Garneau, s'ajoute l'influence marquante de la philosophie thomiste qui, de Thomas d'Aquin à Maritain, favorise l'unité, la hiérarchie à l'intérieur de la Création, la participation harmonieuse et ordonnée de tous les êtres à la réalité spirituelle. Or, l'expérience poétique, d'après la formule de Garneau, bouleverse « l'ordre établi » ; personnage démiurgique, le poète établit ses propres constellations formelles dans le « ciel des mots » (MF, 110). Il le fait en s'appuyant sur cette aptitude à écouter, à s'étonner, à se perdre dans un monde inconnu : c'est-à-dire sur l'esprit d'enfance. Cette attitude à la fois attentive et accueillante, qui fut d'abord une aspiration religieuse¹⁷², mais que le poète attribue au merveilleux langagier, exige donc aussi, à sa façon, une « direction spirituelle », comme dans le quiétisme¹⁷³. Cependant, l'enfant-poète, avec ses *yeux grands pour tout prendre*, n'est conduit, très librement, en toute légèreté¹⁷⁴, que par les *apparitions* émanant de cet autre monde¹⁷⁵. On peut

¹⁷⁰ Daniel POIRION, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris. PUF, 1982, p. 4-5.

¹⁷¹ Cf. Propp, cité dans Marie-Louise TENÈZE, « Le conte merveilleux français : une problématique de recherche », dans *Ethnologie française*, t. 2, n° 1-2, 1972, p. 99.

¹⁷² Il faut sans doute remonter jusqu'à la foi des *simples* de l'Évangile pour trouver l'origine de cet esprit d'enfance : Saint-Denys Garneau lui-même y accordait une grande importance, comme en témoigne cette exhortation adressée à l'un de ses proches : « Résigne-toi à revenir à une foi d'enfant, à une foi aveugle. » (LA, 24).

¹⁷³ Indispensable direction de conscience pour cet éternel *joueur* qu'est l'enfant-poète : « un danger, c'est, à force de reporter ma vie sur un plan de jeu libre, de perdre contact direct avec elle » (LA, 216).

¹⁷⁴ « Rejoindre l'enfant, revenir à la liberté, à la légèreté totale du jeu pur. Telle est bien l'ambition première de Saint-Denys Garneau » (Gilles MARCOTTE, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, p. 155).

¹⁷⁵ Comme l'a remarqué Le Goff, « il y a dans le merveilleux un trait fondamental, c'est la notion d'*apparition*. » (*op. cit.*, p. 23).

comprendre en ce sens pourquoi le dogme chrétien ne pouvait qu'achopper sur ce royaume profane.

4.4 *Un mariage poétique*

Du reste, les emprunts à la matière merveilleuse ne sauraient se réduire à cette sorte d'*aura* culturelle en quoi consiste l'esprit d'enfance, car on note aussi la présence d'un système d'images codées et cohérentes qui renvoient à une « société du texte » propre à l'espace du merveilleux. Dans les poèmes de jeunesse, déjà, on a recours, de façon manifeste et répétée, à un merveilleux « ornemental » qui, à lui seul, ne suffirait pas à susciter un intérêt particulier¹⁷⁶. Assez quelconques en effet, les motifs extérieurs du merveilleux¹⁷⁷ annoncent alors le plus souvent l'expression stéréotypée et compassée des amours malheureuses, derrière laquelle on devine le simple exercice de style, telle cette description typique du conte merveilleux, empreinte de mièvrerie (avec le nom allégorisé) : « Angélique princesse aux cheveux d'or coulant/ S'est enfermée dans son palais de marbre/ [...] Tous les princes charmants jusqu'à la mer lointaine/ [...] languissent de l'aimer ». De même, cette variation sur le thème de *Riquet à la Houppe* : « L'être était repoussant de laideur et ses yeux/ Étaient fourbes. Pourtant le cœur de la princesse/ Battit d'amour soudain et tressaille sans cesse/ [...] Cachée en son palais elle languit d'amour/ Tandis qu'en leurs châteaux meurent de jour en jour/ Les princes que son œil a frappé de folie. » Dans l'esprit du *Petit Poucet*¹⁷⁸ maintenant : « Je suis un enfant perdu dans les bois/ [...] Un ogre le suit [l'enfant] derrière la haie/ [...] Une bonne fée le prend par la main¹⁷⁹ ». De telles évocations de l'univers merveilleux, trop sommaires, s'effacent

¹⁷⁶ Michel Lemaire parle des *Juvelinia* comme de « poèmes abondants et bavards, grandiloquents et sentimentaux » (« Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 75.

¹⁷⁷ Princesses et princes, fées, lutins, ogre, etc.

¹⁷⁸ Qu'on retrouvera plus tard, dans « *À propos de cet enfant* » : Garneau « inverse le conte de l'enfant perdu en forêt, pour raconter que c'est plutôt l'enfant qui nous a conduits dans cette forêt pour nous perdre » (Pierre NEPVEU, « Le sujet, sa patrie, son monde : l'horizon américain », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fidès-CETUQ, 1995, p. 45).

¹⁷⁹ Respectivement : « *Or la princesse* », Ju, 137 ; « *L'être était repoussant* », Ju, 111-112 ; « *Je suis un enfant perdu* », Ju, 132. Voir aussi : Ju, 69, 73-74, 122.

cependant dans les poèmes de la maturité. À ce moment de la production du poète, le merveilleux apparaît de manière plus discrète et estompée en apparence — de manière plus maîtrisée, dirions-nous. C'est qu'il a atteint alors un niveau plus élevé d'abstraction, même si le décor figuratif, quant à lui, demeure pour l'essentiel : *château et fleurs invisibles, trésors, fenêtre magique, puits, fontaine et servante, tour, coffre et trésor, le philtre de fin du monde*¹⁸⁰, etc. En fait, cette abstraction notable se reconnaît surtout à travers l'absence marquée des protagonistes principaux des contes merveilleux (prince, princesse et fée, par exemple). Seules certaines figures féminines continuent, à l'occasion, d'être évoquées, notamment le passage d'une *reine* dans le *monde* du poète (P, 178).

Au demeurant, un motif narratif obligé du conte de fée, à savoir le *mariage*, revient à plusieurs reprises dans l'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau¹⁸¹ ; il attire ainsi l'attention sur la nécessaire présence, en filigrane, d'une autre figure féminine, soit la *promise*, la future épouse. Dès les premières pages, *Regards et jeux dans l'espace*, dans la première partie intitulée *Jeux*, s'ouvre d'ailleurs lui-même sur les isotopies du mariage et du merveilleux, liées en toutes lettres dans « *Le jeu* » et « *Spectacle de la danse* ». Ainsi le regard métaphysique de l'enfant saura-t-il, dans « *Nous ne sommes pas des comptables* », pressentir les « jouets merveilleux » visibles à travers « une piastre de papier vert » (P, 36). Par la suite, évoquant le travail poétique, le narrateur anonyme du « *Jeu* » nous prévient de ne pas entrer dans la chambre de l'enfant-poète, de peur de nous voir « écraser la plus chère des fleurs invisibles » (P, 34). Puis l'enfant prend lui-même la parole : « Voilà ma boîte à jouets/ Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements/ Les allier séparer marier » (P, 34). Ici la magie prend corps à travers la perfection formelle de l'œuvre, où les mots sont enlacés de telle sorte qu'ils célèbrent une sorte de mariage, ou encore d'alliance¹⁸². Dès qu'on lie ces vers à la poétique de Garneau, il va de soi que ce

¹⁸⁰ Respectivement : P. 33. 36. 55. 61. 117. 118. 88.

¹⁸¹ Dans le détail des mentions du « mariage », nous omettons volontairement le mariage comme « solitude » (P, 143).

¹⁸² La même métaphore se retrouve dans un autre poème, ce qui confirme la prééminence du mariage sur la séparation (qui n'en est que la contrepartie logique : on est « séparé » des autres dans la mesure où le mariage nous réserve pour un seul être) : « Celui-ci, celui-là [il s'agit de mots], faites-vous plus qu'une seule chair/ Pour l'amour de mon âme qui vous maria. » (« *Tous et chacun* », p. 121).

mariage formel n'est possible que dans la mesure où lui répond, chez le poète, un mariage semblable mais sur le plan sensible ou, si l'on veut, esthésique : en somme, pour ne pas tomber dans l'imposture, le poète doit d'abord éprouver de manière élective, de part en part, ce dont il parle. On reconnaît précisément cette ambition dans le poème qui suit, « *Spectacle de la danse* », où le regard, contemplation empreinte de la gravité et de l'innocence de l'enfant, doit précéder la danse — symbole de l'écriture en action et « paraphrase de la vision » (P, 38). Aussitôt que le regard défaille, il devient impossible de danser :

Comment voulez-vous danser [parlant à des enfants] j'ai vu les murs
 La ville coupe le regard au début
 [...]
 Avant même une inflexion rythmique
 Avant, sa course et repos au loin
 Son épanouissement au loin du paysage
 Avant la fleur du regard alliage au ciel
 Mariage au ciel du regard
 Infinis rencontrés heurt
 Des merveilleux (P, 37)

À l'inverse, s'il parvient jusqu'au ciel, le regard s'épanouit, trouve sa plénitude. À travers le mariage esthésique, ciel et regard, indissociables, préparent l'espace d'où sortiront les formes poétiques futures, dans le mouvement de danse de l'écriture. Curieusement, tandis que le mariage du « *Jeu* » était poétique, celui du « *Spectacle de la danse* », quant à lui, est esthésique. Ces deux poèmes rendent ainsi compte, de manière complémentaire, de la recherche d'une constance entière et inépuisable dans ces deux facettes de la création.

Il nous faut maintenant évoquer, en parallèle, deux textes qui présentent une analogie frappante du point de vue de leur enjeu dramatique. Tous deux laissent apparaître une figure féminine attendue, symbole de la grâce poétique, une figure qu'on espère rencontrer, revoir, retrouver. Ainsi le poète décrit-il, dans « *Le diable pour ma damnation* », son désir d'entendre le « chœur des fées », racontant comment le diable lui laisse entrevoir, mais à peine, « l'harmonie universelle », sans lui donner d'autre choix que de patienter et de guetter, épuisé par la curiosité et le désir :

Le diable pour ma damnation,
 M'a laissé **entrevoir** la scène
 [...]
 Oh ! pas longtemps !
 [...]
 Juste à peine pour **entrevoir**
 La fascination de la nuit,
 La splendeur du jour éternel
 L'étonnante réalité.
 Juste à peine pour que j'entende
 Le chœur des oiseaux et des **fées**
 L'harmonie universelle
 De ces couleurs et de ces chants (P, 162-163)

Saint-Denys Garneau évoque justement, dans son journal, la genèse de ce poème, en indiquant les préoccupations qui l'animaient (J, 281-282). À ses yeux, comme on sait, le poète a pour mission de décrire l'« au-delà mystérieux » de l'« harmonie immatérielle » entre les choses. En des termes révélateurs, Garneau remarque cependant que pour sa part, une fois le poème créé, il en est aussitôt « dépossédé comme un qui s'est aventuré en pays défendu, à qui l'on a fait boire à son retour un élixir d'oubli ». Et Saint-Denys Garneau de conclure qu'il lui faut « attendre le retour de la grâce¹⁸³ », tout en soulignant que « *Le diable* » illustre justement cette expectative, cette impression de décalage. Ce poème montre ainsi l'écrivain dans une attente angoissée de l'inspiration poétique, personnifiée par la grâce. Qui plus est, le poète ne peut entendre, une fois en sa présence, qu'un court moment le chant féerique de la grâce, ne fait qu'*entrevoir* l'« étonnante réalité ». Lors de cette entrevue, la grâce n'apparaît alors que pour s'évanouir aussitôt sans explication. On le verra cependant avec « *Et maintenant* » : derrière la figure de la grâce se dessine, surimposée, la silhouette de la promesse, de la future épouse.

Ce poème déjà étudié, où l'on note aussi une disparition imprévue, vient en effet jeter un jour nouveau sur cette question. On sait déjà que ce texte, construit autour d'une longue interrogation, évoque le souvenir d'une joie annoncée, d'une promesse ancienne. Il mentionne ainsi « une espèce d'entrevue avec la promesse », qui est, en fin de compte, une sorte de « mise en présence » chancelante ; une présence

¹⁸³ Ici encore, il est significatif que le poète adopte la théorie de l'« inspiration » et fasse preuve, avec la « grâce », d'une ambivalence lexicale renouvelée.

aussi incertaine, d'ailleurs, que dans « *Le diable* », où l'on observait une *entrevue* du même ordre, également éphémère.

Et **maintenant** quand est-ce que nous avons mangé notre **joie**
 Toutes les autres questions **en ce moment** ont fermé la bouche de leur soif
 Et l'on n'entend plus que celle-là qui reste persistante et douloureuse
 Comme un **souvenir** lointain qui nous déchire jusqu'ici
 Cette **promesse** et cette espèce d'**entrevue** avec la **promise** (P, 183)

La plupart du temps, la joie chez Garneau est de nature esthétique¹⁸⁴, à l'exemple de la « joie neuve » de l'enfant devant le langage, dans le *Monologue fantaisiste sur le mot*. On peut penser qu'il en est de même pour « *Et maintenant* », dont l'enjeu est également poétique, si l'on tient compte du fait que les isotopies présentes dans ce texte se réfèrent toutes à des rapports à la littérature. Ainsi l'*entrevue*, par exemple, est-elle liée à la grâce poétique. De même, la figure de la *promise* nous laisse concevoir la prédiction d'une mise en présence inaltérable, nous permet de deviner la promesse d'un mariage¹⁸⁵, dont on a vu plus haut qu'il était toujours à la fois langagier, poétique et esthétique.

Épouser la princesse héritière est, en effet, le seul moyen *légitime* de posséder les clés du royaume poétique. Nombreux sont les spécialistes, en effet, qui considèrent cet épisode conclusif comme un passage obligé, ou peu s'en faut, des contes merveilleux : « Quel que soit son point de départ, le conte est l'histoire de l'accession du héros à une position de dominance matérialisée par son mariage et son admission finale dans une famille royale¹⁸⁶. » On ne doit donc pas s'y tromper : le mariage princier ne saurait être compris simplement comme la conclusion heureuse d'une série de péripéties *amoureuses*. Il faut tenir le plus grand compte, par contre, de la manière dont cette alliance s'inscrit dans le jeu politique au sens large, institue un

¹⁸⁴ Dans une lettre de 1933. Saint-Denys Garneau parle comme jamais auparavant de l'importance de la joie. À ce moment, il conçoit encore les joies d'ordre esthétique et les joies religieuses dans un strict rapport de complémentarité. Il est important de rappeler qu'il niera par la suite la viabilité d'une telle complémentarité, comme nous l'avons déjà vu. On relèvera également que la joie, dans l'immédiat, ne semble être « la couleur de Dieu » que dans la mesure où la « sorte d'émotion esthétique » que le poète ressent est pour lui le signe d'une approbation divine. Au-delà de cet aspect, qu'il remettra en question, la joie est bien, avant tout, de nature esthétique : « quand j'ai connu la beauté, la joie a gonflé ma poitrine et fait briller mes yeux » (LA, 70)

¹⁸⁵ Cette métaphore, soulignons-le, est encore une manière d'exprimer la « possession » : d'une certaine façon, nous sommes toujours dans la sphère économique.

rapport nouveau à la tradition et à la loi. Il n'est pas sans intérêt, dans cette perspective, de noter la chose suivante : par définition le mariage est la liaison sociale la plus ritualisée, où entre particulièrement en cause l'idée d'une union « légitime ». Que Saint-Denys Garneau en ait fait le sommet de son parcours spirituel n'est donc pas un hasard. Celui qui accède à la tête du royaume, de par le mariage, aura en effet tout le loisir de faire valoir son autorité propre pour sceller une nouvelle légalité et entrer, de ce fait, dans un rapport de forces avec la tradition. À travers le mariage on accède ainsi à tout un héritage, entériné par les conventions sociales et fournissant une légitimité certaine. On ne saurait assez insister sur l'importance de cette notion d'*héritage*, car le problème qui se pose au poète est en fait celui de la dotation. Est-il possible de se doter soi-même, d'être son propre héritier, à la fois fils et père ? Garneau semble avoir exposé, avec le mariage, une solution intéressante, en se donnant une filiation par alliance, trouvant une caution dans la dot de la promise.

Il faut aussi ajouter que, pour le poète, le mariage représente la fin de l'inconstance poétique, l'événement par excellence, la forme de l'avenir, à la fois occasion et fin de l'histoire. Une alliance se fera avec la promise, à qui l'on donne aussi le nom de *future* — une façon abstraite d'exprimer qu'à travers elle l'avenir se manifeste, qu'elle est le lieu d'un temps naissant. Avec le mariage ce qui doit en fait s'éteindre, c'est l'expérience de l'intervalle, de l'événement toujours vécu en différé, toujours appelé jamais saisi. Avant tout, le mariage est en effet une mise en présence¹⁸⁷, c'est-à-dire une résorption du décalage temporel propre à l'attente. Il permet de conjuguer la transfiguration au présent, de réunir le poète et la grâce dans l'espace d'une même coïncidence. Cette alliance résume toute l'eschatologie du poète, dans la mesure où elle devient un moyen de mettre en image la *fin* de cette attente, de construire l'idée d'une rupture venant expliquer et clore la série uniforme

¹⁸⁶ Paul LARIVAILLE. *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*. Université Paris X/ Nanterre. Centre de recherches de langue et littérature italiennes. Document de travail et prépublications n° 28. 1982. p. 27. C'est le cas par exemple de la plupart des contes de Perrault.

¹⁸⁷ Mise en présence dont le mariage est l'expression la plus noble. mais qui se manifeste aussi. plus discrètement. sous les formes litotiques de l'accompagnement. de la rencontre. de la visite. de l'accolade. de l'enlacement. de l'union. de l'alliance. etc.

des événements antérieurs¹⁸⁸. Ce mariage est ainsi un moment de *passage* où, d'une certaine manière, le temps ancien est destiné à mourir.

D'ailleurs, Saint-Denys Garneau ne fait pas qu'attendre cette rencontre royale, comme une ultime résolution : *il s'y attend*. Ce mariage doit venir confirmer que les fées se sont bien penchées sur son berceau, qu'elles l'ont doté incomparablement, et qu'enfin leurs prédictions s'accomplissent¹⁸⁹. Avec cette alliance le poète serait pourvu — *à rebours* — d'une mémoire, surgissant soudain, rendue insigne par la consécration rétroactive¹⁹⁰ de ses poèmes événements, poèmes véritables. Cette célébration lui donnerait consistance, le ferait entrer dans une « histoire monumentale », construite de chacun de ses poèmes.

4.5 *La résolution anticipée*

Considérée du point de vue diégétique, l'importance du mariage poétique permet d'envisager une dernière marque du merveilleux à travers la *progression narrative*. Aussi difficile à saisir et à définir qu'elle puisse paraître, cette dimension n'a pourtant pas échappé à plusieurs spécialistes de la question, qui vont jusqu'à en faire un trait essentiel de l'histoire merveilleuse. À la suite de Lüthi et de Tenèze, Raymonde Robert fait ainsi remarquer que dans le conte de fée « Lorsqu'un personnage en situation de héros se voit confronté à une épreuve décisive, il possède toujours, avant même que la difficulté ne se présente, les moyens de la résoudre¹⁹¹. » Au manque correspond toujours, à l'avance, « l'assurance de sa réparation ». Saint-Denys Garneau avait visiblement pressenti, très tôt, cette dimension du merveilleux, inscrite non seulement dans la poésie, mais aussi dans la prose. Ainsi, dans une

¹⁸⁸ Il est en fait impropre de parler d'événements dans le cas de la séquence présente, puisqu'elle n'*advient* pas, comme on sait : elle *est*, pour toujours, et c'est là le problème.

¹⁸⁹ Lors d'un de ces aveux d'inconstance qui lui sont familiers, Garneau évoquait, avec humour, cette dotation féerique : « La fée invitée à ma naissance ne me donna pas, Dieu en est témoin, et les hommes, le courage de persévérance : mais elle m'octroya celui de recommencement, qui en est un authentique. » (LA, 345)

¹⁹⁰ C'est-à-dire en fonction du présent, ce qui nous ramène aux propos de Benjamin.

¹⁹¹ Raymonde ROBERT, *Le conte de fée littéraire en France de la fin du XIII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1981, p. 35.

explication enthousiaste du comique chez Charlie Chaplin, où entre en compte un merveilleux attribuable à la qualité du rêve, à l'ouverture infinie des possibilités, à une sécurité absolue face à l'avenir : « Il y a [chez Chaplin] un sens de l'eurythmie de la danse, d'un bonheur tendre infiniment poétique et *idéal*, fort prochain du conte de fées à cause du rêve où les possibles se déroulent en bonheur et toute facilité. » (LA, 219-220) On sait que Saint-Denys Garneau voyait en Chaplin un véritable « poète » du cinéma. D'ailleurs, ce qui le touche dans la qualité de son comique, « l'eurythmie de la danse », pourrait résumer le projet formel de Garneau, où danse, espace et sens des rythmes de la nature occupent une place privilégiée. Tous deux poursuivent un idéal de plénitude poétique « fort prochain du conte de fées ». Dans la même perspective, ce passage d'une lettre à une amie, dans lequel il se prononce sur son dernier livre de chevet, *La fiancée du Maronite* de Maria-Gabriel le Kitte, un ouvrage semble-t-il assez médiocre : « On appelle généralement cela un roman qui *finit bien*. Si vous voulez c'est idiot, cela ne tient pas debout, sauf pour un conte de fées. Et pourtant cela fait du bien de lire ces sottises. Le cœur qui reste enfant aime toujours à lire ces aventures où la vie est tellement défigurée et irréaliste, qu'elle apporte toujours des solutions heureuses aux problèmes. » (BL, 831). Ici, l'issue providentielle de l'histoire, malgré son invraisemblance, est présentée comme un indice du merveilleux. Qui plus est, l'esprit d'enfance, qu'appréciait beaucoup Garneau, apparaît particulièrement propice à l'émergence de cette progression narrative *défigurée et irréaliste*.

Sous la forme notamment d'une abondance esthétique et poétique, le poète a en réalité soigneusement entretenu, durant toute sa vie, un tel espoir utopique enraciné dans une conception proprement eschatologique de son destin personnel. Garneau se croyait *promis à un avenir*, au sens strict de la formule. Ainsi confessait-il à un ami son idée d'un moment cardinal, véritable révolution intérieure qui l'emporte vers l'avant : « Tu me dis « Il me semble qu'on ne s'éveille pas ainsi. » Tu ne crois pas à ces « réveils pathétiques ». Et pourtant, c'est vraiment ainsi que s'est opéré le réveil, pathétique ou non. J'ai eu déjà dans ma vie plusieurs crises, crises de foi, etc. Et toutes se sont terminées de la même façon, de cette façon, tout d'un coup, par une

sorte d'illumination. » (BL, 911). On pourrait comprendre son attente sans fin à la lumière de ce passage, dans lequel on voit que l'illumination poétique n'est possible que par le mariage spirituel, par l'autorité de la grâce, dont la venue « éveille » le poète¹⁹². Curieusement, l'être qui dort, ici, ce n'est plus la *belle au bois*, mais le poète, le prince charmant lui-même¹⁹³. De fait, les rôles sont inversés : avec le baiser de l'« inspiration » — symbole du temps retrouvé à travers l'avènement poétique — le palais se libère de l'envoûtement, réintègre l'histoire et se remet à vivre.

4.6 *S'inscrire en raison*

Tout irait pour le mieux, en somme, si ce n'était que l'attente se perpétue, que le rendez-vous eschatologique est manqué et que l'absence de la promesse se fait cruellement sentir. Avec force et fracas, on annonçait, en invoquant la logique narrative du merveilleux, le surgissement d'un événement mémorable, un mariage princier, un accomplissement poétique : appelant l'avenir, l'écrivain s'en remettait à la puissance effective du discours. Or, il ne peut que reconnaître la vanité de ses prédictions : « J'ai passé mon temps à courir au devant de moi avec des trompettes et je ne suis pas venu, je n'étais pas là, je n'arrivais pas derrière !!¹⁹⁴ » Annonce abusive, entonnée par un héraut trop empressé. Jamais en fait il ne possédera sa destinée féerique, sans laquelle il éprouve un manque esthétique originel. Ce qui ne l'empêchera pas d'essayer de combler son insuffisance par une référence à la loi et au droit qui, après l'échec de l'aventure poétique, ne pouvait être, par défaut dirions-nous, que d'ordre religieux. Il n'y a pas à s'étonner de cette véritable abjuration, si

¹⁹² Dans le parallèle qu'il établit entre rêve et jeunesse, qui se rejoignent à travers l'idée d'*éveil*, l'un physique, l'autre intellectuel, Walter Benjamin insiste à sa manière sur le fait que l'épisode du rêve s'accompagne toujours d'un « moment téléologique » — qui n'est pas d'ailleurs sans rappeler la perspective eschatologique présente chez Garneau — un moment qui se résume, selon Benjamin, à travers le motif de l'attente : en effet, « Le rêve attend secrètement le réveil. » (*op. cit.*, p. 407).

¹⁹³ Comme le surnommaient, jeune, l'oncle et la tante du poète. Soulignons en même temps l'extrême intérêt, au sujet du poète au bois dormant, du poème « *Lassitude* » : « Qui me verra sous tant de cendres./ Et soufflera et ranimera l'étincelle ?/ [...] Qui m'entendra qui suis sans voix/ Maintenant dans cette attente ?/ [...] Quels yeux de femme et de bonté/ Voudront [...] retenir cette étincelle à peine là ? » (104-105). Dans un autre contexte, le constat reste le même : vie catatonique, attente, passivité du poète, fonction salvatrice de la figure féminine.

¹⁹⁴ LA, 439. C'est exactement, du reste, ce qu'est la spéculation, dans le mauvais sens du terme : une fausse nouvelle répandue par un agioteur.

l'on admet, avec Méchoulan, que « Rien d'humain n'existe sous le ciel qui n'ait sa raison inscrite dans une histoire¹⁹⁵. »

Ce jugement se vérifie tout à fait pour ce qui est de la conduite de Garneau face à la croyance religieuse : « Moi-même — relève-t-il — j'ai recherché toutes les autres nourritures, j'ai été avide de toutes les nourritures, je n'ai pas voulu diriger mon désir vers la nourriture de Dieu, la manne, la grâce, l'Eucharistie, la vie intérieure en Jésus. Maintenant ma pauvreté écrasante m'oblige à rechercher cette nourriture. » (J, 648) On a ici un exemple précis et décisif de la *conversion* du poète, qui va, de retranchements en retranchements, reculant jusqu'à Dieu. Bref, Garneau n'était pas ravagé par la dévotion, c'est le moins qu'on puisse dire. De ce point de vue, on voit mal comment Gilles Marcotte en arrive à pouvoir résumer *Regards et jeux dans l'espace* à « des combats avec ou contre la grâce¹⁹⁶ » — religieuse à ses yeux, alors que selon nous elle ne peut être que poétique. C'est que Marcotte ne prend pas en compte le fait qu'il y a inversion de la cause et de l'effet, cela à partir du moment où se fait l'élaboration *discursive* du vol culturel, où se fait l'*interprétation*, c'est-à-dire l'interrogation de l'origine.

Saint-Denys Garneau, alors, confère au religieux toute sa force. Au lieu d'oublier les institutions, quelles qu'elles soient, comme le fait la modernité, le poète, par un curieux retour, en vient en effet à valoriser la *dette* elle-même, à s'attacher à elle comme événement. C'est pourquoi il a recours dans toute son extension au champ lexical du judiciaire, en tant que contrepartie logique et preuve de l'existence de la dette, bref de l'institution, la tradition religieuse en l'occurrence. Ce qui était la *cause* de l'interrogation, à savoir l'inconstance et l'attente, est alors présenté comme l'*effet* du vol culturel, comme un châtement résultant de l'application de la loi. Ce n'est en somme qu'après l'échec poétique que le poète entreprend une conversion ; seulement alors il désire « voir sa parole cautionnée par les dieux¹⁹⁷ » et considère son art comme une trahison, en fonction d'une loi qu'il n'avait jamais auparavant

¹⁹⁵ Éric MÉCHOULAN, « L'impératif de la mémoire : production et recyclage culturels », dans *Recyclages. Économie de l'appropriation culturelle*, Montréal, Balzac, 1996, p. 55.

¹⁹⁶ Gilles MARCOTTE, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, p.173.

envisagée sérieusement. « Il ne savait pas, au début, que son être serait à ce point rebelle aux exigences de l'art chrétien¹⁹⁸ », remarque Éva Kushner. Aussi s'était-il au départ engagé dans un art qui faisait abstraction des préoccupations religieuses effectives. Croire comme Marcotte que la grâce divine guettait le poète n'est, en ce sens, rien moins qu'excessif.

4.7 *L'Histoire par la restauration*

À travers l'expérience poétique, en fait, tant le travail mémoriel que le travail historique tentaient de légitimer le projet culturel, avec tout ce qu'il suppose d'attirance pour l'autonomie, et donc d'émancipation par rapport à la tradition. Obligé de conclure, devant son inconstance esthétique, que cette tentative n'était qu'une longue imposture, Saint-Denys Garneau, acculé, ne pouvait que se replier et renoncer à la fronde poétique. On ne dira jamais assez à quel point cette décision a été tardive, combien de fois elle a été ajournée, différée par une *espérance* diffuse. Cependant, Garneau ressentait avec force le besoin d'entrer dans le cadre de ce qui est légiféré, saisissant très bien que celui qui n'est pas *sous* la loi ne peut qu'être *hors-la-loi*. Il devait même revenir, comme l'enfant prodigue, dans le giron de la tradition, pour donner un sens à son parcours, à la lueur d'une explication historique. C'est pourquoi la culture prend alors pour lui un sens nouveau, au moment où, devant l'espèce de « vide juridique » auquel il fait face, il se conforme avec orthodoxie aux exigences du catholicisme. De la sorte, il croit sans doute pouvoir réintégrer un temps historique légitime, où il ne ferait plus figure d'élément *asystématique*, où il n'aurait plus l'impression d'être « de reste ».

En retrouvant le cours du temps, il participerait de nouveau, au plein sens du terme, au cycle des valeurs sociales. À travers le sauvetage de la tradition, il se délivrerait lui-même de la déchéance. En d'autres termes : il n'aurait plus cette

¹⁹⁷ Yvon RIVARD. « Qui a tué Saint-Denys Garneau ? ». dans *Liberté*. XXIV. 1, janvier-février 1982. p. 83.

¹⁹⁸ Éva KUSHNER. « La poétique de l'espace chez Saint-Denys Garneau », dans *Revue de l'Université d'Ottawa*. XLIII, vol. 4, oct.-déc. 1973, p. 543.

impression insistante de n'être qu'un déchet, un être — comme il le souligne — *désaffecté*¹⁹⁹, c'est-à-dire ayant perdu son utilité première et auquel, de ce fait, on ne confère aucune valeur. Il est de trop, en surplus, résidu social en marge de tout échange véritable et de toute avancée historique. On peut d'ailleurs soutenir que cet état des choses est typiquement moderne, puisqu'il implique le risque de la rupture, de la distance culturelle, qu'on ne retrouve pas dans les sociétés traditionnelles. Car si l'homme est estimé, dans la modernité, selon la valeur de son travail, il est désormais possible de concevoir une humanité dévalorisée, une sous-humanité précaire, représentable comme un champ stérile, improductif, où la culture de l'esprit n'a pas prise. Du reste, Saint-Denys Garneau, malgré son repli vers une position plus conservatrice, conserve cette impression prenante d'être exclu de l'histoire, dans une espèce de *no man's land*, sans mémoire et sans légitimité à laquelle se référer. Il s'est efforcé, bien illusoirement, de récupérer l'idéologie de la tradition, mais sa tentative n'a produit qu'une « restauration » historique bancale et transitoire, sans véritable postérité, qui subira très rapidement un ressac. *Tenir le pas gagné*, le poète y est en définitive réduit malgré lui.

4.8 *Une connaissance sans retour*

On n'a pas assez noté, en fait, à quel point la pensée thomiste fonctionnait pour le poète comme un *lieu commun*, qu'il n'aurait certes jamais remis en question, mais qui ne *jouait* pas, qui ne comptait pas dans la vie de tous les jours, dans ce qui était le drame de sa vie. Il vivait selon le catholicisme sans que sa quête artistique — qui était toute son existence — en soit vraiment nourrie, à proprement parler. Ainsi, pour ce qui est de l'œuvre poétique, on peut s'étonner, avec Michel Biron, de l'évacuation « de l'armature la plus élémentaire du discours catholique²⁰⁰ » à l'intérieur de *Regards et jeux dans l'espace*. Certes, son œuvre en prose, quant à elle, est investie jusqu'à saturation par la *lettre* du christianisme, mais, de la même façon, il serait illusoire d'y voir une pure et simple soumission au magistère. Au contraire, la

¹⁹⁹ « *Musique* », p. 125.

²⁰⁰ Michel BIRON. « Les fissures du poème », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*. Actes du colloque tenu le 12 nov. 1993, Montréal, Fidès-Céтуq, 1995. p. 18.

tradition y devient problématique, comme peuvent en témoigner divers passages de cette partie de l'œuvre du poète. Saint-Denys Garneau s'est trouvé au milieu de la parole de la tradition, mais, il ne l'a jamais « reçue » comme un héritage. On pourra être étonné d'une pareille situation, si l'on n'a pas à l'esprit l'extrême modernité de son œuvre poétique, qui l'a entraîné au grand large, vers cette *connaissance sans retour* à laquelle Guy Debord fait allusion²⁰¹. Et s'il fallait expliquer plus avant cette expérience, on pourrait même dire que, tourné vers le langage poétique moderne, il s'est en fait trouvé jeté dans l'expérience de la *forme*, cet irrévocable au-delà du sens. Si on reprend les termes de Wittgenstein, « Donner du front contre les bornes du langage²⁰² », en ce sens, n'est pas seulement le symptôme d'un émerveillement mondain et le parangon du sentiment éthique : c'est également accepter sans compromis l'*émigration* dans le langage, qui n'a jamais été aussi définitive et assurée que par la littérature.

Cependant, rares sont les travaux critiques à avoir souligné l'importance de ce soupçon religieux, à l'exception notable de Jean Larose : Saint-Denys Garneau, écrit-il, « avait perdu, irrémédiablement perdu foi en la valeur du symbole. Toutefois, [...] il a tenté de garder Dieu à l'abri de cette défection ; il a même donné sa vie pour expier la désertion de Dieu²⁰³. » Cette remarque tout à fait fondée touche l'essentiel de la question : la conscience d'une disparition de la transcendance, un « esprit de doute et de défiance » face à la religion²⁰⁴. Dans le même ordre d'idées, sans aller aussi loin que ce qui précède, ce jugement de Pierre Nepveu, dans *L'écologie du réel*, posé en des termes que Larose ne renierait pas : « toute son œuvre poétique [celle de Garneau] est une découverte du père mort, une tentative pour occuper sa place, pour

²⁰¹ « L'essor des connaissances de la société. qui contient la compréhension de l'histoire comme le cœur de la culture, prend de lui-même une connaissance sans retour, qui est exprimée par la destruction de Dieu. » (Guy DEBORD. *La société du spectacle*, Paris. Gallimard. 1996. p. 178). Curieusement, Paolo Virno emploie une formule apparentée pour décrire l'expérience éthique du miracle du monde : « Il s'agit [...] d'un émerveillement inextinguible, dont on ne revient pas » (*Miracle, virtuosité et « déjà-vu »*, p. 54). C'est-à-dire qu'il s'oppose, en sous-main, à d'autres types d'événements suscitant un étonnement *temporaire* dont on revient.

²⁰² Propos de Wittgenstein rapportés par Friedrich WAISMANN. « Notes sur des conversations avec Wittgenstein », dans *Leçons et conversations*, Paris. Gallimard. 1992. p. 156.

²⁰³ Jean LAROSE, « Vers l'amour du pauvre », dans *L'amour du pauvre*. Montréal. Boréal. 1991. p. 245 : dans le même sens, Yvon Rivard souligne l'intérêt « d'une interrogation qui n'épargne ni Dieu ni le langage » (« Qui a tué Saint-Denys Garneau ? », dans *Liberté*. XXIV. 1. janvier-février 1982. p. 78).

²⁰⁴ Hannah ARENDT, *op. cit.*, p. 46.

assumer en fils déchû et indigne toute l'irréremédiable solitude du père, là où le religieux ne se vit plus que comme l'expérience du "trou dans le monde"²⁰⁵ ».

Toutefois, ce passage nous engage à poser la question suivante : est-il même possible de parler, d'envisager et de penser une *foi parcellaire* autrement que par oxymore, de façon impropre ? Poser la question, c'est y répondre, d'autant que certains textes du poète, littéralement, trouent toute certitude métaphysique. Curieusement, *aucun* d'entre eux, à notre connaissance, n'a été cité dans les travaux critiques, comme si on évitait de propos délibéré une parole sans doute trop aiguë, impérieuse, intelligible : aveuglement par excès de lumière. Ainsi Gilles Marcotte quand il soutient, poèmes à l'appui, que « Dieu attendait Saint-Denys Garneau » à la fin de sa vie, et lorsqu'il juge, à la lecture du *Journal*, que « Saint-Denys Garneau marche maintenant, après tant de traverses, dans l'authentique voie du salut, de l'ascèse chrétienne²⁰⁶. » Au contraire, dans les dernières années du poète — au moment, donc, où il pensait même vouer sa vie à Dieu²⁰⁷ —, son obsession de sincérité l'amenait à écrire : « Dans l'état [d'accablement, d'impuissance] où je suis ou bien il faudrait m'écraser dans le désespoir ou bien accepter une certaine rancune contre Dieu. Il y a donc quelque chose qui ne marche pas du tout. Dieu n'est certainement pas là. » (LA, 358 ; 1938) Que pourrait-il rester d'espoir à celui qui estime avoir *goûté à la fin du monde* ? Garneau persévère pourtant, non sans peine, dans sa « recherche de Dieu », qu'il décrit comme une :

résolution sans saveur mais soumise à la volonté de Dieu (postulat de la foi) comme si l'on tenait à bout de bras tendus un poids dans l'attente de Celui qui a promis de venir transformer ce poids inerte en raison d'une tension féconde. Ainsi pas de charité, d'amour de Dieu pour faire de cette attitude un acte vivant, mais l'abandon indéfini en attendant que la charité me soit donnée. Aucune hâte d'ailleurs, n'en ayant pas le goût (BL, 991 ; 1938)

Comme on le voit, on a changé de paradigme, passant de la sphère poétique à la sphère religieuse, mais certains motifs ont été récupérés, d'où la symétrie en ce qui touche à l'attente, la promesse et la « venue », c'est-à-dire la mise en présence comprise comme avenir. De ce passage il ressort aussi assez clairement que si la

²⁰⁵ Pierre NEPVEU, « Un trou dans le monde », dans *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 76.

²⁰⁶ Gilles MARCOTTE, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962. Respectivement : p.204 et 238.

²⁰⁷ Cf. J, 519 et 568.

religion est insipide, c'est qu'elle n'entre pas dans la vie du poète de manière organique, comme une nourriture substantielle.

À son retour d'Europe, déjà, Saint-Denys Garneau a ce cri pressant, prévenant de sa feinte : « Je suis complètement hébété et pulvérisé. [...] Ça n'est pas le désespoir final, je n'aurais pas le courage de celui-là. Je suis trop intéressé à faire semblant d'aimer Dieu. » (LA, 276 ; 1937) Ailleurs il dit se sentir « très étranger au Christ », même lorsqu'il tente d'y remédier dans la prière, « tellement extérieure, tellement distraite », un véritable *pensum* (J, 516). Enfin, on ne pourra conclure qu'avec ce passage éclairant tiré des *Lettres* de Garneau qui, tout en portant un jugement rétrospectif précis sur son adhésion religieuse, en montre bien aussi la dimension *sociale*: « Qui est-ce qui croit ? Qui *sait* que le Seigneur est présent dans l'Eucharistie ? Moi, je n'ai jamais rien su. Et cela je ne sais pas. Si je mourais pour la foi, ce serait par préjugé. La foi, c'est une certitude, non pas une obstination basée sur l'instinct de conservation. Ma foi est pauvre, pauvre. » (LA, 304 ; 1937) Cette obstination *conservatrice*, dans les deux sens du terme, est faite, précisément, de la continuité idéologique établie entre le poète et le discours de la tradition. De même, se fier au préjugé ici, c'est reconnaître l'autorité sociale de la tradition — autorité toute formelle et extérieure, d'ailleurs, ainsi que le montre bien la lucidité du poète à cet égard.

CONCLUSION

Toute l'œuvre de Saint-Denys Garneau est profondément marquée par la quête d'un principe directeur, en l'espèce d'une constance poétique et sensible qui prendrait figure de loi essentielle dans son existence. Cette entreprise culturelle devait à la fois doter l'écrivain d'une mémoire et d'une destinée historique. Inscire le merveilleux dans ce projet permettait, entre autres, de mettre en place ce point de fuite narratif qu'est le mariage avec la grâce langagière — véritable invocation d'un futur qui viendrait ratifier la promesse d'une vocation d'artiste. Cependant, Garneau se croira voué à la pauvreté poétique, impropre à susciter autre chose que le bégaiement sans fin du *non-poème*²⁰⁸, incapable de faire événement, indigne de mémoire. Vocation insignifiante, *sans histoire*. De surcroît, se tourner vers la culture, puis s'appropriier le merveilleux, c'est-à-dire une expression concurrente de la transcendance, c'était déjà prendre le risque de se retrouver dans les limbes de l'histoire officielle, celle de la tradition.

Avec beaucoup de pertinence, François Dumont, rappelant la parenté entre Saint-Denys Garneau et Baudelaire, résumait en ces mots l'impasse dans laquelle tous deux se trouvaient : « l'alternative, pour qui n'a pas la grâce, entre l'art et Dieu²⁰⁹ ». Aucun des deux n'était possédé par l'inspiration poétique, soulevés par le *souffle*, qui, dans l'idéologie catholique, est le signe de la grâce divine. Il s'agit d'une réelle *alternative*, au sens le plus déchirant du mot : à défaut de l'appui de Dieu, s'ils persistent, les écrivains prennent leur seul appui en eux-mêmes. D'emblée, tout processus culturel introduit en effet l'individu, parfois à son insu, dans un système de représentations parallèle, en concurrence immédiate, quoique souvent implicite, avec la société traditionnelle. Or, si l'importance croissante de la culture peut donner lieu au rejet des valeurs anciennes, documenté à l'envi, on peut tout aussi bien observer les marques discrètes d'une certaine nostalgie de l'ordre passé, accompagnée d'un

²⁰⁸ À prendre au sens littéral, au premier degré, en faisant abstraction du sens que lui donnait Miron.

désir de le restaurer. En fait, de telles résolutions « traditionalistes » peuvent être considérées comme des opérations de sauvetage, des stratégies de renflouement du sens, voire de véritables tentatives de récupération d'un ordre à la dérive, offrant, du même élan, une « voie de salut » pour le sujet²¹⁰. C'est bien ce que vise Garneau — une voie de salut — lorsqu'il en vient, une fois ses illusions dissipées, à s'inscrire en faux contre toute ruse de la culture.

Apparaît alors, dans ses écrits en prose, une interprétation à visée explicative qui trouve sa cohérence discursive à travers une construction diégétique mythifiante, articulée autour d'un événement fondateur, « originel » — exprimé par le biais d'une métaphore : le *vol* culturel. On quitte ainsi l'innocence première par rapport à la loi sacrée, pour effectuer un renversement fondamental, alors qu'un certain nombre de concepts — culture, possession, raison, création, exaltation juvénile — se sont déplacés d'un espace neutre ou euphorique à un espace dysphorique. Après l'échec de son utopie poétique, il devient en effet impératif pour le poète, s'il veut donner une légitimité à son existence, de récupérer et de restaurer les *gestes* de tout un héritage religieux. On a alors le curieux sentiment que Saint-Denys Garneau se prend dans les filets du langage²¹¹, dans la logique métaphorique du discours de la tradition, qu'il sera le seul à prendre *à la lettre*. Il observe scrupuleusement les règles d'un jeu discursif, d'où des arguties incessantes, sans réussir pour autant à faire le joint avec la tradition, sans réussir à s'insérer dans son Histoire immémoriale. On a montré en effet que cette conversion tardive et superficielle ne pouvait être, de toute façon, d'aucun secours contre un sentiment de déchéance terriblement moderne.

Tout au long de ces pages, nous avons tenté de sortir des sentiers trop fréquentés en cherchant le poète là où, suivant nos préjugés à son égard, on ne l'attendait peut-être pas. Il en est ainsi, par exemple, lorsque la critique s'efforce de voir en Saint-Denys Garneau un nouvel Icare. Cette opinion nous semble injuste.

²⁰⁹ François DUMONT. « La prose de Saint-Denys Garneau : une poétique en creux », dans *Études françaises*, vol. 28, n° 3, hiver 1993, p. 59.

²¹⁰ Walter MOSER. « Le recyclage culturel », dans Claude DIONNE, Silvestra MARINIELLO et Walter MOSER (dir.), *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*. Montréal. Balzac, 1996, p. 39.

²¹¹ Et non dans ceux du dérèglement psychique.

dans la mesure où Icare ne se livrait, dans son aveuglement insensé, qu'à une violation gratuite de l'interdit, quel qu'il soit. Quoique mis en garde par Dédale, le jeune Icare niait en effet une loi *naturelle* ; en ce sens, il participe davantage d'un mythe de la *juvénilité*, en rébellion contre tous les savoirs, que de n'importe quoi d'autre. Garneau, lui, ne s'est pas, contre l'avis du père, attaqué au soleil avec des ailes de cire. Au contraire, c'est une loi *arbitraire*, minée par la culture, qui est au cœur de son œuvre. C'est pourquoi il faudrait plutôt, contre toute attente, se représenter Saint-Denys Garneau comme une figure prométhéenne. Non seulement le Titan est-il le *voleur* de la littérature universelle, mais il s'inscrit en plus dans un mythe se nouant autour de la culture et du droit. Ainsi se plaint-il, dans le *Prométhée enchaîné*, que Zeus « règle le droit à son gré²¹² », conservant notamment le feu pour l'usage exclusif des dieux.

Inspiré par ce sentiment d'injustice, le Titan a montré son parti pris pour les hommes en décidant de leur apporter cette « semence du feu [qui est] maîtresse de tous les arts », parmi lesquels « l'assemblage des lettres²¹³ », c'est-à-dire l'écriture. C'est à partir de ces quelques mots d'Eschyle qu'un Nietzsche²¹⁴, entre autres, a pu reconnaître en Prométhée la figure du poète. À travers l'œuvre de Garneau, en fait, transparait une interprétation de la réalité dont la portée symbolique correspond à celle du mythe de référence. Droit, culture, vol, orgueil, ruse, châtement, attente, tous ces traits se retrouvent de part et d'autre, dans ces deux expériences de la transgression. Cependant, là s'arrêtent les points communs. Saint-Denys Garneau, en réalité, incarne un Prométhée *repentant* qui, plutôt que de supporter le vide juridique, préfère réclamer, en vain, le retour d'une loi sacrée qui lui serait sa constance. Cette comparaison rend ainsi compte du fait que le poète a été brisé par un enjeu symbolique trop lourd, par une opposition larvée, qui est présente dans toute son œuvre, entre son imaginaire temporel et l'autorité de la tradition. Tout imprégné de la

²¹² ESCHYLE. *Prométhée enchaîné*, dans *Théâtre complet*, traduit par Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 106. Voir aussi p. 103, où Prométhée se fait reprocher d'avoir « dépassé [s]on droit en gratifiant les hommes [des] honneurs [des dieux] » et p. 111, où le chœur confirme que Zeus ne suit « d'autres lois que son caprice ».

²¹³ ESCHYLE. *op. cit.*, p. 105 et 112.

²¹⁴ NIETZSCHE. Friedrich. « 9. Le dialogue tragique. Œdipe et Prométhée. Le crime de l'Aryen. La faute du Sémite », dans *La naissance de la tragédie*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris: Gallimard, 1970, p. 65-72 (68-72).

lettre de la civilisation chrétienne, Saint-Denys Garneau n'arrive pas en réalité à assumer l'héritage de Prométhée qui, jusqu'à un certain point, est celui de renoncer à tout héritage.

Bibliographie

I. CORPUS PRIMAIRE

I.A. Œuvre poétique

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les Solitudes*, avertissement de Jean Le Moyne et de Robert Élie, introduction de Robert Élie, Montréal, Fidès (Le Nénuphar), 1972.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, « Juvelinia », dans *Œuvres*, édition critique établie par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 37-151.

I.B Œuvre en prose

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Lettres à ses amis*, avertissement de Robert Élie, Claude Hurtubise et Jean Le Moyne, Montréal, HMH (Constantes ; n° 8), 1967.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, « Correspondance », dans *Œuvres*, édition critique établie par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 755-1045.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, « Œuvres posthumes », dans *Œuvres en prose*, édition critique établie par Giselle Huot, Montréal, Fidès, 1994, p. 133-929. (il s'agit du *Journal*, pour l'essentiel)

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, « Œuvres publiées par De Saint-Denys Garneau », dans *Œuvres en prose*, édition critique établie par Giselle Huot, Montréal, Fidès, 1994, p. 3-127.

II. CORPUS SECONDAIRE

II.A. Théorie et critique littéraire

- ADAM, Jean-Michel, *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1990.
- ADAM, Jean-Michel *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *L'analyse structurale du récit*, Communications 8, Paris, Seuil, 1981, p. 7-33.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1978 [1955].
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- CHAMPEAU, Serge, *Ontologie et poésie. Trois études sur les limites du langage*, Paris, Vrin, 1995.
- COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- COMBE, Dominique, « La temporalité originaire. Essai d'une phénoménologie du style dans la poésie moderne », dans *La pensée et le style*, Paris, Éditions Universitaires, 1991, p. 45-76.
- CONFAIS, Jean-Paul, *Temps, mode, aspect. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- COQUET, Michèle, « Pour une sémiotique du récit. Rencontre entre A. J. Greimas et P. Ricœur (résumé) », dans *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*, Paris/ Amsterdam/ Philadelphia, Hadès- Benjamins, 1987, p. 283-297.
- COURTÈS, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.
- CURAT, Hervé, *Morphologie verbale et référence temporelle. Essai de sémantique grammaticale*, Genève, Librairie Droz, 1991.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », dans *L'analyse structurale du récit*, Communications 8, Paris, Seuil, 1981, p. 158-169.
- GENETTE, Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS, A.-J., « Éléments d'une grammaire narrative », dans *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 157-184.
- GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GREIMAS, A.-J., *Du sens : essais sémiotiques II*, Paris, Seuil, 1983.
- GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes. Introduction- Théorie-Pratique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- HÉNAULT, Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1979.
- HÉNAULT, Anne, *Les enjeux de la sémiotique II : narratologie, sémiotique générale*, Paris, PUF, 1983.
- LARIVAILLE, Paul, *Le réalisme du merveilleux. Structure et histoire du conte*, Paris, Université X— Nanterre, Centre de recherches de langue et littérature italiennes, Documents de travail et prépublication, n° 28, juillet 1982.
- LECOUTEUX, Claude, « Paganisme, christianisme et merveilleux », dans *Annales E.S.C.*, 37e année, n° 4, 1982, p. 700-712.
- LE GOFF, Jacques, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 17-39.
- LOSKOUTOFF, Yvan, *La sainte et la fée. Dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, Genève, Droz, 1987.
- MOLINO, Jean et Joëlle TAMINE, *Introduction à l'analyse linguistique en poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- POIRION, Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, 1982.
- POTTIER, Bernard, « Temps et espace », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, vol. 18, n° 1, 1980, p. 31-42.
- POTTIER, Bernard, « Un mal-aimé de la sémiotique : Le Devenir », dans *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam, Benjamins, 1985, p. 499-503.

- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- ROBERT, Raymonde, *Le conte de fée littéraire en France de la fin du XVIII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1981.
- STANESCO, Michel, « Le conte de fées et le merveilleux romanesque », dans Michel ZINK et Xavier RAVIER, *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, Actes du colloque de Toulouse, janvier 1986, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 11-19.
- TENÈZE, Marie-Louise, « Le conte merveilleux français : problématique d'une recherche », dans *Ethnologie française*, t. 2, n° 1-2, 1972, p. 97-106.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- VETTERS, Carl, *Temps, aspect et narration*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1996
- WEINRICH, Harald, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973.

II.B. Études spécialisées

- BIRON, Michel, « Les Fissures du poème », dans *Saint-Denys Garneau et la Relève. Actes du colloque tenu à Montréal le 12 nov. 1993*, Montréal, Fidès-CETUQ, 1995, p. 11-24.
- BLAIS, Jacques, *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*, préface de Marc Eigeldinger, Sherbrooke, Cosmos (Profils ; n° 8), 1973.
- BLAIS, Jacques, « La poésie selon Saint-Denys Garneau » et « Le monologue ironique de Saint-Denys Garneau », dans *De l'ordre et de l'aventure : la poésie québécoise au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises ; n° 14), 1975, p. 124-131 et 141-164.
- BLAIS, Jacques, « Te voilà diptyque. Lecture de deux poèmes de Saint-Denys Garneau (*Saules* et *Pins à contre-jour*) », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 62-72.
- BOURASSA, Lucie, « La Parole poétique et l'épreuve du présent », dans *Saint-Denys Garneau et la Relève*, Montréal, Fidès-CETUQ, 1995, p. 115-132.

- BOURNEUF, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des Lettres canadiennes ; n° 6), 1969.
- BRAULT, Jacques, « Saint-Denys Garneau, réduit au silence », dans *La poésie canadienne-française*, t. IV des *Archives des Lettres canadiennes*, Montréal, Fidès, 1969, p. 323-331.
- BRAULT, Jacques, « Saint-Denys Garneau 1968 », dans *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975, p. 107-109.
- BROCHU, André, « Saint-Denys Garneau. De l'homme d'ici à l'homme total », dans *Saint-Denys Garneau et la Relève*, Montréal, Fidès-CETUQ, 1995, p. 25-34.
- CLICHE, Anne-...laine, « La Conversion de l'origine ou le « regard en dessous » de l'interprétation », dans Franca MARCATO FALZONI, *Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*, Bologne (Italie), Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1994, p. 155-175.
- DUMONT, François, « La prose de Saint-Denys Garneau. Une poétique en creux », dans *Études françaises*, vol. 29, n° 3, hiver 1993, p. 51-61.
- FILTEAU, Claude, « Saint-Denys Garneau et Claude Gauvreau, bégues ventriloques », dans *Voix et images*, VIII, 1, automne 1982, p. 127-143.
- FILTEAU, Claude, « Du spirituel dans l'art », dans *Poétiques de la modernité. 1895-1948. Essais*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 254-285.
- FISSETTE, Jean, « La question de l'énonciation en poésie : Saint-Denys Garneau », dans *Voix et images*, II, 3, avril 1977, p. 375-389.
- GAGNON, Jean, *Le « mauvais pauvre » de Saint-Denys Garneau : étude textuelle*, Université de Montréal, Mémoire de maîtrise, 1974.
- GAGNON, Jean, *Saint-Denys Garneau. L'autour, les centres. Un texte-Garneau*, Université de Montréal, Thèse de doctorat, 1982.
- HUOT, Gisèle et Benoît LACROIX (éd.), *Mémorial. Inédits de Saint-Denys Garneau, de parents et d'amis*, dans *Cahiers de Saint-Denys Garneau*, Saint-Hippolyte, Noroît, 1996.
- KUSHNER, Éva, « La poétique de l'espace chez Saint-Denys Garneau », dans *Revue de l'Université d'Ottawa*, XLIII, vol. 4, octobre-décembre 1973, p. 540-556.

- LACROIX, Benoît, « Sa bibliothèque privée », dans *Études françaises*, vol. 20, n° 3, hiver 1984-1985, p. 97-111.
- LAFRANCE, Geneviève, « Saint-Denys Garneau et le don épistolaire », dans *Voix et images*, n° 67, automne 1997, p. 119-134.
- LAROSE, Jean, « Vers le mauvais pauvre », dans *L'amour du pauvre*. Montréal, Boréal, 1991, p. 203-247.
- LEMAIRE, Michel, « Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 73-84.
- LÉVESQUE, Claude, « Souveraineté et poésie », dans *Littératures*, n° 12, 1994, p. 35-44.
- MAJOR, Jean-Louis, « Saint-Denys Garneau », dans *le Jeu en étoile. Études et essais*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1978, p. 83-113.
- MAJOR, Jean-Louis, « Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 12-25.
- MARCOTTE, Gilles, « La poésie de Saint-Denys Garneau », dans *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la poésie canadienne-française*, Montréal, HMH (Constantes ; n° 2), 1962, p. 140-218.
- MARCOTTE, Gilles, « Force de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 41-49.
- MELANÇON, Benoît, « Pour une lecture sociale de la correspondance de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 96-106.
- NEPVEU, Pierre, « La prose du poème », dans *Études françaises*, vol. 20, n° 3, hiver 1984-85, p. 15-27.
- NEPVEU, Pierre, « Un trou dans le monde », dans *l'Écologie du réel. Mort et naissance de la poésie québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 63-77.
- NEPVEU, Pierre, « Le Sujet, sa patrie, son monde. L'horizon américain », dans *Saint-Denys Garneau et la Relève*, Montréal, Fidès-CETUQ, 1995, p. 35-46.
- OUELLET, Pierre, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (58), 1994, p. 50-61.

- POPOVIC, Pierre, « Le différend des discours dans *Regards et jeux dans l'espace* », dans *Voix et images*, vol. 12, n° 1, 1986, p. 87-104.
- POPOVIC, Pierre, « Saint-Denys Garneau, *celui qui s'excrit* », dans *Études françaises*, vol. 30, n° 2, 1994, p. 111-122.
- RISER, Georges, « Saint-Denys Garneau : la parole et le poète », dans *Voix et images*, V, 2, hiver 1980, p. 291-306.
- RISER, Georges, *Conjonction et disjonction dans la poésie de Saint-Denys Garneau : étude du fonctionnement des phénomènes de cohésion et de rupture dans les textes poétiques*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.
- RISER, Georges, « Une poétique de la conjonction et de la disjonction. Sur Saint-Denys Garneau », dans *Protée*, vol. 15, n° 1, hiver 1987, p. 129-133.
- RIVARD, Yvon, « Qui a tué Saint-Denys Garneau ? », dans *Liberté*, XXIV, 1, janvier-février 1982, p. 73-85.
- RIVARD, Yvon, « Saint-Denys Garneau parmi nous », dans *Littératures*, n° 12, 1994, p. 7-17.
- VADEBONCOEUR, Pierre, « Instants du verbe », dans *Les deux royaumes*, Montréal, L'Hexagone, 1978, p. 109-156 (118-124).
- VIGNEAULT, Robert, *Saint-Denys Garneau à travers « Regards et jeux dans l'espace »*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973
- WELLS, Stéphanie, *La représentation de la crise de 1929-1932 dans la correspondance de six écrivains québécois des années trente*, Université de Montréal, Mémoire de maîtrise, 1997.

II. C Philosophie, sociologie, littérature

- ARENDDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1997.
- BARTHOLY, Marie-Claude, DESPIN Jean-Pierre et Gérard GRANDPIERRE, *La science. Épistémologie générale*, Paris, Magnard, 1978.

- BENJAMIN, Benjamin, *Paris, capitale du XX^e siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, 1989.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1991, p. 3-160.
- Bible (La)*, traduction œcuménique TOB, Toronto-Montréal, Alliance Biblique Universelle- Le Cerf, 1977.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Sermon du mauvais riche*, dans *Sermon sur la mort et autres sermons*, Paris, GF, 1970, p. 43-73.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.
- ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, dans *Théâtre complet*, traduit par Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 97-126.
- GIROUX, Laurent, *Durée pure et temporalité*, Tournai/ Montréal, Desclée & Cie/ Bellarmin, 1971.
- GODBOUT, Jacques T., en collaboration avec André CAILLÉ, *L'esprit du don*, Montréal, Boréal, 1992.
- GRENET, Paul, *Le thomisme*, Paris, PUF (Que sais-je ? ; n° 587), 1970.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950].
- HÉSIODE, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928. (Dans la *Théogonie*, vers 507 à 616 ; dans *Les Travaux et les Jours*, vers 42 à 105)
- LECOURT, Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1996.
- MARCEL, Jean, *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'hexagone, 1992.
- MAUSS, Marcel, *Œuvres*, t. III, Paris, Minuit, 1969.
- MÉCHOULAN, Éric, « Dette, institution et histoire », dans *Surfaces* (revue électronique), vol. VI, 1996, p. 5-39.
- MÉCHOULAN, Éric, « L'impératif de la mémoire : production et recyclage culturels », dans Claude DIONNE, Silvestra MARINIELLO et Walter MOSER (dir.), *Recyclages. Économie de l'appropriation culturelle*, Montréal, Balzac, 1996, p. 55-64.

- MOSER, Walter, « Le recyclage culturel », dans *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, Balzac, 1996, p. 23-54.
- NIETZSCHE, Friedrich, « 9. Le dialogue tragique. Œdipe et Prométhée. Le crime de l'Aryen. La faute du Sémite », dans *La naissance de la tragédie*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1970, p. 65-72 (68-72).
- RIMBAUD, Arthur, Deuxième lettre dite « du voyant », dans « Appendices », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1994, p. 201-206.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, Paris, GF, 1968.
- TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz, 1976, 2 vol.
- VILLON, François, *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par André Mary, Paris, GF, 1966.
- VIRNO, Paolo, *Miracle, virtuosité et « déjà-vu »*, Paris, L'éclat, 1994.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1992.