

2111.3012.5

Université de Montréal

*Seuils et effacements*  
*dans les essais de Jacques Brault*

par

Frédérique Bernier

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

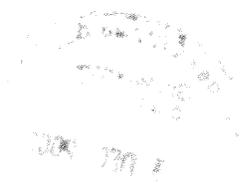
Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises

Août 2002

© Frédérique Bernier 2002



PQ  
35  
UBf  
2002  
V.021



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*Seuils et effacements*  
*dans les essais de Jacques Brault*

présenté par :

Frédérique Bernier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ginette Michaud	Président-rapporteur
Élisabeth Nardout-Lafarge	Directrice de recherche
Pierre Nepveu	Membre du jury

Mémoire accepté le : .....

## Sommaire

À partir des motifs (pluriels et plurivoques) du seuil et de l'effacement, ce mémoire tente d'éclairer les lieux, les enjeux et les tensions qui traversent les essais de Jacques Brault et font d'eux un espace singulier, à la fois résolument en marge du domaine souverain de la littérature et garant du secret de ses voix. De *Chemin faisant* (1975) à *Au fond du jardin* (1996), l'œuvre essayistique de Brault reste fidèle à la double exigence d'ouverture et de recueillement ainsi qu'aux soucis de responsabilité et d'hospitalité qui la fondent. De cette remarquable cohérence, qui n'exclut ni l'errance ni les contradictions du monde, les trois parties de ce mémoire visent à rendre compte.

Une profonde méfiance à l'égard des différentes formes de l'éloquence (compétence rhétorique, sublimité poétique, suffisance théorique) se révèle au principe d'un univers textuel qui décline sous ses formes les plus diverses et les plus subtiles les postures caractéristiques du mineur et du *liminaire* (au sens où l'entend Michel Biron). Cette minorité et cette liminarité qui bousculent discrètement les hiérarchies et les distinctions institutionnelles au profit d'une pratique marquée par le prosaïque, la pauvreté et l'agonique forment la trame du premier chapitre.

L'accueil inouï que les essais de Brault réservent à l'autre (auteur, texte, langue) participe aussi d'un refus de la clôture textuelle particulièrement lisible dans le geste d'effacement des signatures. Inquiétant les fondements de la propriété littéraire tout en respectant scrupuleusement l'irréductibilité des voix qui les occupent, les « accompagnements » de Brault (auxquels on raccrochera ses « nontraductions » et son penchant pour la forme épistolaire) poussent la critique littéraire dans ses derniers retranchements, là où l'intime se confond avec l'anonyme, où l'entre-deux des textes signe la dissolution des identités. Il s'agira de saisir les lois de cette étonnante hospitalité.

Prolongeant l'oblitération des noms, le vœu d'effacement des traces (formulé en quelques endroits par cette œuvre) sera interrogé en troisième lieu, dans les rapports qu'il cultive avec l'enfance, la nature et la mort, mais aussi avec une pratique de la réonciation

et de l'intrication des registres (poétique, essayistique) qui invite à penser qu'une même logique sous-tend chez Brault la surenchère scripturaire et l'accueil du silence. Les résistances et les connivences qu'entretiennent les essais de Brault à l'égard des conceptions de l'espace littéraire, du désœuvrement et de la communauté proposées par Maurice Blanchot permettront de jeter un dernier éclairage sur les exigences fondamentales dont procède une écriture essayistique.

Mots clés : Jacques Brault — essai — critique littéraire — littérature québécoise

## Abstract

Following the plural and plurivocal notions of threshold and effacement, this dissertation proposes to bring out the sites, stakes and tensions which singularise Jacques Brault's essays, placing them in the margins of literary sovereignty while insuring the secrecy of the author's voices. From *Chemin faisant* (1975) to *Au fond du jardin* (1996), Brault's essayistic texts remain faithful to a demand for openness as well as inwardness, and to their concern for hospitality and responsibility. All three chapters intend to account for that remarkable coherence which nonetheless leaves room for the world's contradictions and for the possibility of meandering.

A profound mistrust towards most forms of eloquence has brought the author to adopt stands and points of view revealing the various forms and the potentialities of the minor and the "liminal" (in the sense given to that term by Michel Biron after Victor W. Turner) situations. The first chapter focuses on Brault's embracing of such positions and examines how they discreetly disturb the hierarchies and distinctions established by the literary institution, thereby leading the way to a writing practice characterised by the prosaic, the agonistic and a deliberate poverty.

In Brault's essays, the other (author, text, language) receives a somewhat stunning welcome that goes hand in hand with the writer's refusing to consider the text as self-enclosed, a stand particularly apparent in his tendency to efface signatures. Brault's "accompagnements" (as well as his "nontranslations" and his inclination for epistolary form) undermine the foundations of authorship while scrupulously respecting the irreducibility of the individual voices that inhabit them. The underlying laws of such remarkable hospitality — pushing literary criticism to its extreme limit, where the intimate and the anonymous become confused, where the texts' "in-between" bring about the dissolution of all identities — are the subject of the second chapter.

In connection with the obliteration of names, the wished effacement of all traces (formulated differently in many essays) is examined in the third chapter through the

relationship it develops to childhood, nature, death, and a practice of reenunciating as well as crossing different tones (poetic, essayistic), both of which lead us to understand that Brault's overwriting and his welcoming of silence follow a same logic. At last, the resistances and the secret affinities that this work entertain towards Maurice Blanchot's conceptions of literary space, community, and *désœuvrement* will be considered in order to single out some of the fundamental demands at the very basis of an essayistic writing.

Key words : Jacques Brault - essay - literary critic - Québec literature

## Table des matières

<b>Liste des abréviations</b>	viii
<b>Remerciements</b>	ix
<b>Introduction. Les tours de l'essai</b>	1
<b>I. Le prosaïque, le mineur et le liminaire</b>	17
L'épreuve du presque-rien	17
Éloquence et pouvoir	22
Des majuscules aux minuscules	32
Minorités	35
« Gens de mon quartier ». Une « communitas » agonique	43
<b>II. S'étranger, ou les aléas de l'origine</b>	51
L'autre de l'essai	51
Le partage du secret. Intransitivité et communauté	58
« Nontraduire »	66
Le terrorisme de l'origine	70
Interface et épiderme	74
Une langue en suspens	77
Le nom, l'ombre et le double	82
Cet innommable dehors qu'est l'intime	85
Percer l'énigme ?	88
Entre chair et papier	90
« Écrire à quelqu'un »	95
Enchevêtrement de voix et jeux de miroirs	101
Effacement natal	105
<b>III. Écrire l'effacement</b>	110
La trace s'effaçant, l'enfant reparaissant	111
Entre quiétude et épuisement	125
Bouts cassés et lignes de fractures	133
Désceuvrement et communauté	139
<b>Conclusion. Traces et restes</b>	151
<b>Bibliographie</b>	161

## Abréviations des titres des œuvres de Brault

### Essai

- CF *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994 [1975].
- PC *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1989.
- OSC *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991.
- AFJ *Au fond du jardin*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996.
- PRO « Prolégomènes à une critique de la raison poétique », *Paragraphes*, « Des humanités. Conférences 1987-1988 », Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1989, p. 5-24.
- PAR « Paragraphes », *Études françaises*, vol. XXXV, n<sup>os</sup> 2-3, 1999, p. 131-133.

### Poésie, récit et recueils hybrides

- M *Mémoire*, dans *Poèmes I*, Saint-Lambert, Le Noroît / La table rase, 1986 [1968].
- PM *La poésie ce matin*, dans *Poèmes I*, Saint-Lambert, Le Noroît / La table rase, 1986 [1971].
- PQC *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1975.
- EDA *L'en dessous l'admirable*, dans *Poèmes I*, Saint-Lambert, Le Noroît / La table rase, 1986 [1975].
- TFP *Trois fois passera précédé de Jour et nuit*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1981.
- MF *Moments fragiles*, Saint-Hippolyte, Le Noroît / Le dé bleu, 1984.
- A *Agonie*, Montréal, Boréal Express, 1985 [1984].
- IPC *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Hippolyte, Le Noroît / La table rase, 1990.
- APM *Au petit matin* (en collab. avec R. MELANÇON), Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1993.
- ABO *Au bras des ombres*, Saint-Hippolyte, Le Noroît / Arfuyen, 1997.
- T *Transfiguration* (en collab. avec E.D. BLODGETT), Saint-Hippolyte, Le Noroît / BuschekBooks, 1998.

## Remerciements

Je tiens à remercier vivement

Élisabeth Nardout-Lafarge dont la finesse d'esprit et la largeur de vue incomparables, la passion et la générosité infinie m'ont inspirée et accompagnée précieusement tout au long du travail d'écriture de ce mémoire ;

les autres professeurs que j'ai eu le bonheur de rencontrer dans ce lieu stimulant pour la pensée (comme il y en a peu) qu'est le Département d'études françaises, et plus particulièrement Ginette Michaud et Pierre Nepveu dont les cours ont nourri ma réflexion sur l'œuvre de Brault ;

mes parents, Luce Beaudet et Léon Bernier, qui ont été les tout premiers à me transmettre, chacun à leur manière, le désir du questionnement et des livres — héritage inestimable ;

Martin, pour sa ferveur, sa compréhension et sa complicité quotidiennes ;

Marie, dont le voisinage m'a souvent sorti de mes torpeurs intellectuelles ;

et P. C., sans lequel je n'aurais peut-être pas repris le chemin du lire et de l'écrire.

Je remercie aussi le Fonds FCAR de la bourse octroyée pour la rédaction de ce mémoire.

## *Introduction*

### *Les tours de l'essai*

Assurément, il se publie toujours, en tous pays et en toutes langues, des livres dont les uns sont tenus pour des ouvrages de critique ou de réflexion, les autres portent le titre de roman, d'autres se disent poèmes. Il est probable que de telles désignations dureront, de même qu'il y aura encore des livres, longtemps après que le concept de livre sera épuisé.

Maurice BLANCHOT

Qu'il soit reconnu comme « genre-charnière<sup>1</sup> » en raison de son caractère « polymorphe, peu défini, mal fixé<sup>2</sup> », qualifié de forme « indéterminée », « hybride » et « marginale<sup>3</sup> » ou, de façon plus équivoque, considéré comme un « produit bâtard<sup>4</sup> » de philosophie et de littérature dont la nature « informe<sup>5</sup> » suscite gêne et résistance ; qu'on salue sa démarche d'écriture plurielle, « contingente » et « fragmentée<sup>6</sup> », son approche « cheminante<sup>7</sup> », « errante », voire « délirante<sup>8</sup> » ou qu'on en appelle à sa « spontanéité protéenne », à son « imprévisibilité<sup>9</sup> » a-systématique, à sa manière

---

<sup>1</sup> François RICARD, « La littérature québécoise contemporaine (1960-1977). IV. L'essai », *Études françaises*, vol. XIII, n<sup>os</sup> 3-4, octobre 1977, p. 365.

<sup>2</sup> Laurent MAILHOT, « L'écriture de l'essai », dans *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, « Essais littéraires », 1992, p. 177.

<sup>3</sup> Claire DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 2-3.

<sup>4</sup> Theodor ADORNO, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature I*, Paris, Flammarion, 1984 [1958], p. 5 ; Claude BROUILLETTE, « L'essai : une frivolité littéraire ? », *Études littéraires*, vol. V, n<sup>o</sup> 1, avril 1972, p. 37.

<sup>5</sup> Robert MAJOR, « Le recueil d'essai ou l'ombre de Montaigne », dans François Dumont (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota Bene, « Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise » n<sup>o</sup> 25, 1999, p. 14.

<sup>6</sup> Joseph BONENFANT, « La pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, vol. V, n<sup>o</sup> 1, avril 1972, p. 16.

<sup>7</sup> Georges LUKÁCS, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. V, n<sup>o</sup> 1, avril 1972 [1910], p. 114.

<sup>8</sup> Fernand OUELLETTE, « Divagations sur l'«essai» », *Études littéraires*, vol. V, n<sup>o</sup> 1, avril 1972, p. 11.

<sup>9</sup> Graham GOOD, « Preface », dans Tracy Chevalier (dir.), *Encyclopedia of the Essay*, Londres/Chicago, Fitzroy Dearborn, 1997, p. XIX.

« méthodiquement non méthodique<sup>10</sup> », l'essai suscite apparemment toujours le désarroi des critiques littéraires et des théoriciens. Face à ce qui se présente comme une sorte de monstruosité textuelle — le constat d'anomalie servant presque systématiquement d'amorce aux textes consacrés à ce « genre » —, la plupart des auteurs ne résistent cependant pas à cet irrépressible désir de légitimation qui pousse à réinscrire finalement le bâtard dans une filiation (le plus souvent celle de Montaigne, mais aussi celle de Bacon, du romantisme allemand ou, plus étonnamment, chez Lukács, de Platon), à ranger l'« inclassable » dans l'ordre des discours. La pulsion définitoire et typologique aura tôt fait, sinon de dissiper entièrement le malaise classificatoire, à tout le moins de circonscrire un espace référentiel, de baliser des frontières disciplinaires, d'opérer des distinctions génériques qui cernent l'unité — le tour incertain et provisoire — de cette pratique d'écriture.

Forme poreuse, limitrophe et « mineure », l'essai n'a pas intéressé pour rien les littéraires québécois qui s'en seraient fait, selon Jean Marcel, une véritable « spécialité », l'« essayistique » québécoise constituant même à ses yeux une « innovation mondiale<sup>11</sup> ». On aurait trouvé là, à partir des années 1970<sup>12</sup>, un genre aux contours suffisamment souples pour rendre compte de certaines particularités de la littérature québécoise, de la singularité de ses configurations et des lieux qu'elle occupe depuis ses origines. Situant l'émergence de l'effort réflexif qu'a suscité l'essai au Québec dans le prolongement du vaste mouvement d'inventaire de la littérature québécoise ayant cours à partir des années 1960, François Dumont souligne à cet égard que l'usage de la catégorie de l'essai et de celle, encore plus large, de « prose d'idées », permettra de revaloriser le

---

<sup>10</sup> Theodor ADORNO, *loc. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> Jean MARCEL, *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 195. La théoricienne anglaise Claire DE OBALDIA (*op. cit.*, p. 60) paraît confirmer le diagnostic de Marcel lorsqu'elle souligne l'apport étonnant (étant donné la rareté des réflexions françaises et anglaises) de la critique québécoise en matière de théorisation de l'essai, les choses se passant comme si, relève-t-elle, les meilleures avancées concernant l'essai comme genre ne pouvaient provenir que des marges (« as though the best insights into the essay as a distinct genre could only be produced from the margins. »)

<sup>12</sup> Le numéro d'avril 1972 de la revue *Études littéraires* (vol. V, n<sup>o</sup> 1) signe sans doute le véritable coup d'envoi de la réflexion québécoise sur l'essai.

XIX<sup>e</sup> siècle littéraire canadien-français en autorisant l'inscription à son corpus des écrits d'historiens, de journalistes, de chroniqueurs et d'épistoliers jusque-là refoulés à l'extérieur des frontières du littéraire<sup>13</sup>. Dans les années 1980, André Belleau poursuivra sur un plan plus théorique la mise en question des normes littéraires dominantes en dénonçant, au profit de l'essai, « l'influence exorbitante du métadiscours poétique sur le système littéraire et sur l'institution<sup>14</sup> ». Des critiques comme Laurent Mailhot et Benoît Melançon<sup>15</sup> reprendront de plus loin encore cette lecture de l'histoire de la littérature québécoise à l'aune de la catégorie ouverte de l'essai en faisant remonter ses origines aux récits de voyages de Cartier et Champlain, aux relations des Jésuites, aux lettres de Marie de l'Incarnation et aux *Mémoires et Dialogues* de Lahontan, textes sources d'une « littérature liminaire », selon l'expression mise de l'avant par Michel Biron<sup>16</sup>, qui restera, même institutionnalisée et jusqu'à aujourd'hui, caractérisée par son peu de clôture. Cette condition liminaire caractérisée par un malaise général à l'égard des structures hiérarchiques et des distinctions institutionnelles que Biron étudie chez Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme, s'avère, on le verra, particulièrement lisible dans les essais de Brault. Ces essais mettent d'ailleurs en scène de façon à la fois exemplaire et étonnante le modèle de collectivité fondé sur la contiguïté, la proximité et l'amitié que Biron appelle, d'après l'anthropologue Victor W. Turner, la « *communitas* ».

Considérant que ce sont précisément son ouverture, sa polymorphie et sa position de frange qui font de l'essai une catégorie propre à accueillir au sein du littéraire une textualité « impure » — soit à inclure des œuvres dont la littérarité apparaît incertaine ou

---

<sup>13</sup> Voir François DUMONT, « La théorisation de l'essai au Québec », dans Joseph Melançon (dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit Blanche, 1996, p. 331-356.

<sup>14</sup> André BELLEAU, « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et images*, vol. V, n<sup>o</sup> 3, septembre 1980, p. 539.

<sup>15</sup> Voir Laurent MAILHOT, « L'écriture de l'essai », *loc. cit.*, p. 179-180 ; Laurent MAILHOT et Benoît MELANÇON, « Canadian Essay (French) », dans Tracy Chevalier (dir.), *Encyclopedia of the Essay*, *op. cit.*, p. 147-148.

<sup>16</sup> Michel BIRON, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000. Voir particulièrement le premier chapitre intitulé « Une littérature liminaire », p. 17-46.

« conditionnelle<sup>17</sup> » —, il est frappant de constater que la réflexion québécoise, à vouloir l'instituer comme genre littéraire à part entière, contribuera tout particulièrement à baliser son espace et, du coup, à en restreindre la portée et le territoire. Les critiques du Québec tenteront en effet d'asseoir la littérarité de l'essai en proposant divers critères et traits de définition qui, le rapprochant et le distinguant tout à la fois des genres déjà consacrés, auront surtout pour effet de séparer soigneusement le « savoir-écrire » de l'essai du « savoir écrit » de la prose d'idées<sup>18</sup>. L'entreprise de légitimation aboutit pour ainsi dire à départager les textes d'écrivains de ceux des « écrivants », partage qui se trouvait pourtant ébranlé par l'essai chez Barthes lui-même<sup>19</sup>. Toute définition ne s'élaborant qu'au prix d'une certaine exclusion, on pourra se demander si le bénéfice que tirait le champ québécois de la prise en compte du brouillage opéré par l'essai — celui des frontières étanches entre le littéraire et le non-littéraire — ne s'en trouve pas en retour, et paradoxalement, grevé.

C'est en invoquant un type de rationalité particulière, en insistant sur la prééminence de la subjectivité et du « Je » à l'œuvre dans l'écriture ou en soulignant la part de création et de fiction inhérente à l'essai qu'on le situera le plus souvent en regard des disciplines (sciences, philosophie et sciences humaines) et des autres genres littéraires. Même si elles visent à rendre compte de la singularité d'une pratique, ces trois grandes « stratégies » de l'essayistique (du Québec et d'ailleurs) ne manquent pas d'être éventuellement déjouées par les textes eux-mêmes en vertu d'une « loi de débordement » et d'un « principe d'impureté » qui, pour être actifs dans tout rapport d'appartenance générique selon

---

<sup>17</sup> Réservant à la fiction et à la poésie une littérarité dite « constitutive », Gérard GENETTE range en effet l'essai dans cette classe d'œuvre, celle de la « prose non fictionnelle », relevant de ce qu'il nomme le registre « conditionnel » de la littérarité, qui dépend « d'une appréciation esthétique subjective et toujours révoquant ». (*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 7)

<sup>18</sup> Je reprends ici les expressions de Laurent MAILHOT chez qui il s'agit bien de « distinguer ce qui est érudition, histoire, science, de ce qui est écriture, invention, projet ». Cependant Mailhot présente une conception en définitive plutôt souple et séduisante selon laquelle « l'essai pourrait servir de pont (flottant) entre ces deux rives du savoir écrit et du savoir-écrire. » (« L'écriture de l'essai », *loc. cit.*, p. 178)

<sup>19</sup> Voir Roland BARTHES, « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964, p. 147-154.

Jacques Derrida<sup>20</sup>, sont peut-être exemplairement à l'œuvre dans le cas d'une forme aussi réfractaire à l'orthodoxie<sup>21</sup>. Aussi la lecture des essais de Jacques Brault — ceux des recueils dûment étiquetés « essais » comme *Chemin faisant* et *La poussière du chemin*, auxquels j'adjoins ici les chroniques de *Ô saisons, ô châteaux*, les « accompagnements » de *Au fond du jardin*, de même que certaines parties d'ouvrages classés « poésie » comme *Poèmes des quatre côtés* et *Trois fois passera* — mettent-ils en présence de phénomènes textuels qui viennent questionner les propositions avancées par les théoriciens du genre. La chose ne nous étonnera pas venant d'un auteur qui entretient à l'égard de la raison théorique une méfiance sans cesse réaffirmée (méfiance d'ailleurs assez « essayistique », qu'il s'agira aussi de questionner) et vis-à-vis de la notion même de « genre » une incrédulité particulièrement lisible dans son essai-hommage à Henri Michaux — « la question des genres littéraires me hérise. Ces étiquettes ne sont nécessaires qu'aux faiseurs de manuels et de comptes rendus critiques » (CF, 158n.) —, résistance à la « supercherie » générique à laquelle je n'entends pas rester sourde.

Pourtant, le seul fait de s'intéresser tout particulièrement aux essais dans le corpus des œuvres de Jacques Brault suppose qu'on souscrive au moins pour une part à la division par genres, qu'on l'accepte au moins autant que l'auteur qui publie lui-même des livres affichant cette rubrique. Les lisant donc en tant qu'« essais », c'est, me semble-t-il, en demeurant sensible à ce qui, en eux, relève résolument de la marge — comme nous y invite implicitement le « Post-scriptum » de *Chemin faisant* — qu'on leur rend peut-être le plus justice. Cette excentricité par rapport au littéraire, il semble que les développements théoriques sur le genre n'aient d'ailleurs pas réussi à la dérober tout à fait aux textes puisque, comme le souligne François Dumont, « si l'essayistique a beaucoup été étudié au Québec, les essayistes, en revanche, ont peu retenu l'attention<sup>22</sup> ». Qu'en

---

<sup>20</sup> Voir « La loi du genre/The Law of Genre », *Glyph*, n° 7, 1980, p. 176-201.

<sup>21</sup> D'après Theodor ADORNO, en effet, « la loi la plus profonde de l'essai est l'hérésie » (*loc. cit.*, p. 29), point de vue partagé par Jean STAROBINSKI qui le qualifie, moins radicalement toutefois, de « genre littéraire le plus libre qui soit » (« Peut-on définir l'essai ? », dans *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985, p. 194).

<sup>22</sup> François DUMONT, « La théorisation de l'essai au Québec », *loc. cit.*, p. 331.

dépité de l'effort définitoire les essais demeurent marginaux du point de vue de l'attention que leur accorde la critique, cela est largement confirmé dans le cas de l'œuvre de Brault. En regard des textes poétiques, de *Mémoire* à *Au bras des ombres*, et du récit *Agonie*<sup>23</sup>, les essais qui « accompagnent » pourtant fidèlement la démarche du poète depuis 1975 (date de parution du recueil *Chemin faisant* qui regroupe par ailleurs des textes remontant jusqu'à 1964) demeurent peu commentés pour eux-mêmes, c'est-à-dire en dehors de l'assise qu'ils offrent pour la lecture de l'œuvre poétique. Hormis les quelques pages accordées aux recueils lors de leur sortie, les essais tendent en effet à être envisagés surtout en contrepoint, la critique y puisant l'expression d'une poétique d'auteur<sup>24</sup> pouvant servir à éclairer certains aspects des poèmes, comme c'est le cas dans l'ouvrage de Jacques Paquin<sup>25</sup>, ainsi que dans les mémoires de maîtrise de Yves Laroche<sup>26</sup> et de Alain Massé<sup>27</sup>. Si l'on ne compte pas le bref survol des essais que propose Michel Lemaire dans le numéro de *Voix et images* consacré à Brault en 1987<sup>28</sup> et l'ouvrage d'Irène Sotiropoulo-Papaléonidas<sup>29</sup> sur les « nontraductions » de *Poèmes des quatre côtés* (qui n'envisage pour ainsi dire pas la dimension essayistique de ce recueil), la thèse de doctorat de Pascal Riendeau<sup>30</sup> constitue à ma connaissance le seul travail important consacré exclusivement aux essais de Brault (ici étudiés en parallèle avec ceux de Barthes

<sup>23</sup> Pour ce dernier seulement, mentionnons le collectif dirigé par Robert DION (*Cahiers d'Agonie*, Québec, Nuit Blanche, 1997), la lecture qu'en propose Claude LÉVESQUE (« L'appel désordonné du lointain. Lecture d'Agonie de Jacques Brault », dans *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB, 1994, p. 11-78) ainsi que l'analyse de André BROCHU (« La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *Voix et images*, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 212-220).

<sup>24</sup> La démarche de François DUMONT dans *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)* (Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993) est exemplaire à cet égard.

<sup>25</sup> Jacques PAQUIN, *L'écriture de Jacques Brault*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1997.

<sup>26</sup> Yves LAROCHE, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 1992.

<sup>27</sup> Alain MASSÉ, *Jacques Brault et l'autre. Une poétique de l'accompagnement*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 1996.

<sup>28</sup> Michel LEMAIRE, « Jacques Brault essayiste », *Voix et Images*, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 222-238.

<sup>29</sup> Irène SOTIROPOULO-PAPALÉONIDAS, *Jacques Brault. Théories/pratique de la traduction. Nouvelle approche de la problématique de la traduction poétique*, Sherbrooke, Didon, 1981.

<sup>30</sup> Pascal RIENDEAU, *De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, thèse de doctorat, [Montréal], Université de Montréal, 2000.

et de Kundera). Ma lecture rejoindra en quelques points celle de Riendeau, qui emprunte la perspective autobiographique, comme elle puisera aux ouvrages et articles sur la poésie de Brault, l'œuvre présentant évidemment une cohérence qui déborde largement les frontières génériques et qui, parfois, se joue d'elles. Ainsi Georges-André Vachon, sensible aux décroissements caractéristiques du mineur, a-t-il pu qualifier le recueil *L'en dessous l'admirable* de « premier traité québécois de philosophie<sup>31</sup>. »

Ce dernier mot de Vachon appliqué à un recueil qui intègre à la poésie une prose de type essayistique (comme ce sera de façon plus marquée le cas dans *Poèmes des quatre côtés* et *Trois fois passera*) croise l'un des pans, brièvement évoqué, de la théorie de l'essai qui associe le genre à un type de pensée ou de rationalité particulière. La démarche essayistique est en effet souvent convoquée en tant que représentante d'un « savoir intuitif » à mi-chemin entre littérature et philosophie, entre « création imaginaire » et « création conceptuelle ». Cette conception dont on entendra les échos québécois chez Fernand Roy<sup>32</sup>, Robert Vigneault<sup>33</sup> et Fernand Ouellette<sup>34</sup> se trouve déployée de façon particulièrement spectaculaire chez le jeune Lukács et révèle là, dans un texte daté de 1910, ses sources romantiques. L'appellation de « poème intellectuel<sup>35</sup> » dont use le théoricien hongrois pour parler de l'essai est d'ailleurs empruntée à August Wilhelm Schlegel. Censé opérer la jonction entre deux « modes de sensibilité » habituellement irréconciliables — la fréquentation du « monde des idées » à laquelle tend le système philosophique et l'habitation du monde des choses et de la destinée humaine qui constitue la matière de l'art — l'essai, en tant que « forme d'art autonome », se voit attribuer chez Lukács la mission pour le moins absolue et ambitieuse de présenter « la mise en forme totale et autonome d'une vie complète et autonome<sup>36</sup> ». On reconnaît ici, sous son aspect

---

<sup>31</sup> Georges-André VACHON, « À la recherche d'un lieu commun », *Études françaises*, vol. XIII, n<sup>os</sup> 1-2, avril 1977.

<sup>32</sup> Fernand ROY, « Un tombeau littéraire pour l'essai ? », *Études littéraires*, vol. V, n<sup>o</sup> 1, avril 1972, p. 23-36.

<sup>33</sup> Robert VIGNEAULT, *L'écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 31-46.

<sup>34</sup> Fernand OUELLETTE, « Divagations sur l'“essai” », *loc. cit.*

<sup>35</sup> Georges LUKÁCS, « Nature et forme de l'essai », *loc. cit.*, p. 114.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

le plus parachevé, le moins problématisé, le désir d'unité et le fantasme de synthèse (entre l'esprit et le monde, l'universel et le particulier, la forme et la matière) qui hantent l'idéalisme et le romantisme allemands, aspiration dont la forme fragmentaire, souvent associée à l'essai, se voulait la médiation chez les auteurs de l'*Athenaeum*<sup>37</sup>. C'est cette vision que Fernand Ouellette reprend, me semble-t-il, à son compte en présentant l'essai comme « forme privilégiée du désir » et en assimilant son errance à « une quête de la totalité, une quête de l'Être<sup>38</sup>. »

À l'écart de cette compréhension totalisante, les propositions de Roland Barthes remodulent et déplacent de façon particulièrement intéressante l'idée d'une participation de l'essai à l'ordre de l'« intuition intellectuelle », ordre dont Kant refusait précisément l'existence. Défendant la possibilité d'une « vision des objets intellectuels<sup>39</sup> », Barthes souligne le caractère sensible, charnel et même « érotique » que revêt le matériau idéal pour l'essayiste. Reprise avec enthousiasme par André Belleau<sup>40</sup>, la description qu'offre Barthes de l'essai comme « chant d'idées-phrases<sup>41</sup> » tire résolument la démarche essayistique du côté du corps et souligne la part proprement jouissive d'une activité intellectuelle indissociable des mots qui la génèrent. Cette « pensée du corps en état de langage<sup>42</sup> » — que Vigneault traduit en termes de « performativité<sup>43</sup> » — rejoint certes davantage l'œuvre de Brault que la conception idéaliste de Lukács. Cette dernière apparaît en effet en discordance, sinon en parfaite opposition, avec la position « mineure » et la désinvolture à l'égard de la « pompe » philosophique qui caractérisent l'univers de Brault, de même qu'avec le parti pris matérialiste qui s'en dégage. Par la figure centrale de l'amateur, les motifs du « bricolage », de la « débrouillardise » et son insistance sur

---

<sup>37</sup> Voir à ce sujet Claire DE OBALDIA, *op. cit.*, p. 40-50.

<sup>38</sup> « Divagations sur l'«essai» », *loc. cit.*, p. 14.

<sup>39</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, « Écrivains des toujours », 1975, p. 94.

<sup>40</sup> André BELLEAU cite et s'inspire de Barthes dans deux textes consacrés à l'essai : « Approches et situations de l'essai québécois », *loc. cit.*, « Petite essayistique », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 85-89 ainsi que dans une entrevue radiophonique retranscrite sous le titre de « La passion de l'essai », *Liberté*, vol. XXIX, n° 1, février 1987, p. 92-97.

<sup>41</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 111.

<sup>42</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 148.

<sup>43</sup> Voir Robert VIGNEAULT, *L'écriture de l'essai*, *op. cit.*, p. 31-46.

les aspects matériels (calligraphie, typographie, papier, mise en page) du travail de lecture-écriture, l'essayiste de *La poussière du chemin* jette des passerelles entre son « drôle de métier » et celui de l'artisan, du graveur et du peintre, analogies avec lesquelles les propositions de Barthes, dans la mesure où elles soulignent la dimension proprement incarnée et affective de la démarche essayistique, entrent en résonance. Que les idées puissent être reçues comme des sensations et façonnées comme des objets sensibles, cela était d'ailleurs déjà présent à l'esprit de Montaigne pour qui il s'agissait de « penser avec les mains<sup>44</sup> ». Cette conception artisanale et « corporelle » de la réflexion est peut-être ce qui, en regard de la profondeur strictement intellectuelle dont s'est longtemps targuée la tradition philosophique (jusqu'au *Gai savoir* ?), fait courir à l'essai un risque de « frivolité » — Adorno parle d'un danger de « superficialité<sup>45</sup> », d'autres d'un « manque de sérieux<sup>46</sup> » — que Brault, comme Montaigne, paraît cependant prêt à assumer davantage que l'imposante mission de réconciliation du spirituel et du mondain. À l'unité et à la noblesse d'une « forme d'art autonome et totale », les essais de Brault préfèrent sans nul doute les franges prosaïques de la pensée.

La définition de l'essai qui s'est le plus imposée — ou a le plus « servi de bouée de sauvetage<sup>47</sup> » — dans le monde des études littéraires québécoises est assurément celle qu'a proposée et reformulée en quelques endroits Jean-Marcel Paquette. Dégageant quatre constituantes formelles de ce qu'il appelle le « code » de l'essai, Paquette (déjà cité sous son nom de plume, Jean Marcel) ratisse et condense en une courte formule la plupart des sillons creusés par la réflexion essayistique. Le texte intitulé « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron » fait retour sur les propositions antérieures<sup>48</sup> et expose ainsi la morphologie du genre : « l'essai résulte de la combinaison, en texte, de

<sup>44</sup> Michel de MONTAIGNE cité par Jean STAROBINSKI dans « Peut-on définir l'essai ? », *loc. cit.*, p. 189.

<sup>45</sup> Theodor ADORNO, « L'essai comme forme », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>46</sup> Voir Claire DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>47</sup> Comme le dit François DUMONT dans « La théorisation de l'essai au Québec », *loc. cit.*, p. 338.

<sup>48</sup> Présentées, entre autres, dans « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole » (*Études littéraires*, vol. V, n° 1, avril 1972, p. 75-88) et dans « Forme et colère » (*Pensées, Passions et proses*, Montréal, l'Hexagone, 1992 [1975], p. 332-339).

quatre éléments formels constituant son code : 1) un *JE* non métaphorique, générateur 2) d'un discours *enthymématique* 3) de nature *lyrique* 4) ayant pour objet un *corpus culturel*<sup>49</sup>. »

L'insistance sur la centralité du Je et sur la configuration subjective de l'écriture essayistique constitue sans doute la plus prégnante des modalités de caractérisation du genre. Montaigne le premier qui « adverte dès l'entrée » le lecteur qu'il forme « [lui]-mesmes la matiere de [s]on livre<sup>50</sup> », signale d'emblée une double dimension de sa démarche : la liberté qu'elle s'octroie vis-à-vis de l'autorité, des conventions et des dogmes d'abord, puis l'authenticité, la sincérité et la transparence (la volonté de se peindre « tout nud ») dont elle se réclame et qui constituent les nouvelles bases de la légitimité de son discours. Dans la lignée de cette déclaration d'intention — qui déborde les frontières du privé que lui assigne ironiquement Montaigne — l'essai se verra désormais associé à la liberté de pensée individuelle, partant à une certaine « modernité<sup>51</sup> ». Salué sur le plan philosophique par Adorno, l'ébranlement des schèmes de l'orthodoxie par l'instance subjective de l'essai est au cœur de plusieurs lectures québécoises qui, selon une perspective plus sociale, lient la prolifération de la forme essayistique à partir des années 1940 à la « naissance d'une pensée libre » au Québec. Proposée par Vigneault en 1972<sup>52</sup>, cette vision sera reformulée par François Ricard dans un article de 1977 qui attribue au discours essayistique l'émancipation d'un « JE qui y affirme sa propre et singulière subjectivité<sup>53</sup> » et distingue un « âge d'or » de l'essai recoupant la « phase libérale de notre histoire récente », soit « entre l'ancien et le nouveau nationalisme, entre

---

<sup>49</sup> Jean-Marcel PAQUETTE, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans Paul Wyczynski (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, 1985 [1980], p. 621-642.

<sup>50</sup> Michel de MONTAIGNE, « Au lecteur », dans *Les essais de Michel de Montaigne*, édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux par Pierre VILLEY, réédition et préface de V.-L. SAULNIER, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 3.

<sup>51</sup> Dans « Prolégomènes à une théorie de l'essai », Jean MARCEL, paraphrasant Bleznick, stipule que l'essai « doit figurer, aux côtés du roman, parmi [les genres] les plus représentatifs de la modernité occidentale » (*Pensées, passions et proses*, *op. cit.*, p. 319).

<sup>52</sup> Robert VIGNEAULT, « L'essai québécois : la naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. V, n<sup>o</sup> 1, avril 1972, p. 59-73.

<sup>53</sup> François RICARD, « La littérature québécoise contemporaine (1960-1977). IV L'essai », *loc. cit.*, p. 367

la rigidité conservatrice et les orthodoxies actuelles, entre 1940 et 1970 environ<sup>54</sup> ». Janusz Przychodzen prendra le relais de la lecture de Ricard — qui disait entretenir l'espoir d'un « renouveau » de l'écriture essayistique à la fin des années 1970 — en proposant, dans *Un projet de liberté*<sup>55</sup>, un vaste tableau de l'évolution du genre au Québec des années 1970 jusqu'à la fin des années 1990, panorama dont se dégage le schéma général d'un passage du Nous au Je comme figure unificatrice de l'essai.

Cette vision de l'essai, qui assigne à la première personne du singulier une unité et une puissance d'affirmation lui permettant d'agir comme instance médiatrice de la pensée individuelle<sup>56</sup>, repose elle-même en partie sur le présupposé (soutenu d'une main par Montaigne qui souligne de l'autre l'hétérogénéité et la précarité identitaires) de l'adéquation du Je avec le sujet individuel et social de l'auteur. Ce présupposé recouvert par l'expression de « Je non métaphorique » (que Paquette sera d'ailleurs lui-même appelé à mettre en question) se trouve pour le moins inquiété par les conceptions de la signature et de l'origine textuelle que présentent et mettent en jeu les essais de Brault. Ouvrant sur toutes sortes de vertiges identificatoires — d'*étrangements* — qui font l'objet du deuxième chapitre de ce mémoire, le sort que réserve Brault au nom propre est révélateur d'une compréhension de la responsabilité littéraire qui passe par un vœu d'effacement du sujet (et des traces) de l'écriture, position qui se trouve à mille lieux de la transparence identitaire et de la volonté de maîtrise auxquelles le Je de l'essai se trouve reconduit chez plusieurs théoriciens. Signalant pour sa part, et dans un tout autre ordre de compréhension, « l'ambivalence inhérente du sujet à l'œuvre dans l'écriture<sup>57</sup> » qui singulariserait un pacte essayistique à mi-chemin entre pacte romanesque et pacte

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 380.

<sup>55</sup> Janusz PRZYCHODZEN, *Un projet de liberté. L'essai littéraire au Québec (1970-1990)*, Québec, IQRC, 1993.

<sup>56</sup> Proche des premières formulations de Jean-Marcel Paquette, Robert VIGNEAULT parlera du « discours d'un SUJET qui interroge et s'approprie le vécu dans et par le langage » (« L'essai québécois : préalables théoriques », *Voix et Images*, vol. VIII, n<sup>o</sup> 2, hiver 1983, p. 311).

<sup>57</sup> Pascal RIENDEAU, *De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, thèse de doctorat, [Montréal], Université de Montréal, 2000, p. 68.

autobiographique, Pascal Riendeau rappelle d'autres formulations du *Roland Barthes par Roland Barthes*. L'essai y est apparenté à un « romanesque de l'Intellect » et qualifié de « roman sans noms propres<sup>58</sup> » (la dernière formule s'appliquant de manière troublante à *Au fond du jardin*), expressions qui illustrent admirablement la possible rencontre du « comme si » de la fiction et de l'apparente authenticité du témoignage, le voisinage des « effets de fiction » et des « effets de crédibilité<sup>59</sup> » dans l'essai. André Belleau se saisira avec bonheur des propositions de Barthes pour défendre la dimension proprement créative et « actancielle » de la démarche de l'essayiste auquel il confère lui-même le titre d'« artiste de la narrativité des idées<sup>60</sup> ». À tirer trop l'essai du côté du roman cependant, l'on risque de gommer cette ambiguïté essentielle et cette position mi-imaginaire mi-référentielle à laquelle tiennent plusieurs textes de Brault qui cultivent la porosité du littéraire et mêlent l'intime, la fable et l'anonyme.

La rhétorique constitue un autre horizon sur lequel on a tenté de cerner les particularités de la forme essayistique. C'est notamment le fait d'un ouvrage de Jean Terrasse qui met l'accent sur la dimension argumentative de l'essai et sur son ancrage dans la situation<sup>61</sup>. L'adjectif « enthymématique », qui constitue le second trait formel mis de l'avant par Jean-Marcel Paquette, sera repris, entre autres, par Robert Vigneault et utilisé par Marc Angenot pour ranger l'essai à l'intérieur de la « typologie des discours modernes » qu'il expose dans *La parole pamphlétaire*<sup>62</sup>. Caractérisé par son aspect « discursif », le discours enthymématique serait à comprendre, souligne Paquette, « dans les deux sens, à la fois d'une argumentation logique "raisonnée" et d'un processus

---

<sup>58</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 94 et 124.

<sup>59</sup> Expression dont use Jean-Marcel Paquette alors qu'il interroge la validité de ses propres catégories et envisage l'intrication du romanesque et de l'essayistique dans « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », *loc. cit.*, p. 623.

<sup>60</sup> André BELLEAU, « Petite essayistique », *loc. cit.*, p. 86.

<sup>61</sup> Voir Jean TERRASSE, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, « Genres et discours », 1977.

<sup>62</sup> Marc ANGENOT, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 27-58.

argumentatif par *digression*<sup>63</sup>. » Deux sens plutôt différents, qui paraissent même difficilement conciliables : quel rapport entre l'aspect raisonné, logique et la dimension digressive que recouvrerait le terme d'enthymème ? Dans l'histoire de la rhétorique ancienne dont il est issu, l'enthymème reçoit bien ces deux acceptions, mais à deux moments et dans le cadre de conceptions distinctes<sup>64</sup>. Chez Aristote, l'enthymème sert à désigner une déduction tirée de prémisses appartenant à l'ordre du vraisemblable, de la généralité, à la différence du syllogisme strict qui tire des conclusions nécessaires de prémisses universelles. La notion d'enthymème se trouve en fait au cœur de l'entreprise aristotélicienne de légitimation de l'argumentation proprement rhétorique, d'une extension de l'idée de rationalité, jusque-là réservée à la logique, à des arguments portant sur un sujet qui est matière à débat, qui relève de la sphère de l'opérable. C'est en ce sens qu'Angenot l'entend lorsqu'il qualifie le discours enthymématique de « doxologique », situant l'essai du côté de l'opinion, de la croyance, par rapport aux discours de savoir. Par ailleurs, et cela éclaire la seconde acception de Paquette, l'enthymème recevra aussi, à partir de Quintilien, la signification de « syllogisme tronqué ». De la déduction fondée sur le vraisemblable, on passe ainsi à l'idée d'argumentation trouée, lacunaire, le caractère elliptique du propos tirant sa légitimité de la prime de plaisir qu'il offre à l'auditeur — dimension proprement esthétique qui sera particulièrement valorisée à l'école de Port-Royal. Reconnu pour son organisation « divagante », son « tissu de sauts et de saillies<sup>65</sup> » et sa construction parataxique (Barthes et De Obaldia), l'essai littéraire partage sans doute avec cette seconde forme de l'enthymème une prédilection pour les bonds et les glissements discursifs qui tendent à suggérer plus qu'ils n'explicitent le rapprochement entre différentes idées, motifs et images. L'essai s'en trouve-t-il dès lors vraiment convaincant, susceptible de provoquer l'adhésion, comme le voudrait la première

---

<sup>63</sup> Jean-Marcel PAQUETTE, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », *loc. cit.*, p. 622-623.

<sup>64</sup> Je tire ces éclaircissements d'un article de M. F. BURNEYAT : « Enthymeme : Aristotle on the Rationality of Rhetoric », dans A. Oksenberg Rorty (dir.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, « Philosophical Traditions », 1984, p. 88-115.

<sup>65</sup> Fernand OUELLETTE, « Divagations sur l'"essai" », *loc. cit.*, p. 9.

acception de « discours enthymématique » ? Qu'ils usent de procédés discursifs et de topoï identifiables ne rend pas l'appartenance des essais de Brault à une rhétorique conçue comme « art de persuader » moins problématique si l'on prend acte de la profonde méfiance qu'ils entretiennent à l'égard de l'éloquence, de leur pratique paradoxale et secrète de la « communication » littéraire (qui emprunte souvent la voie de l'épistolaire, forme amicale et liminaire plutôt éloignée de la harangue publique) et de la tension entre transivité et intransivité — entre « irréductibilité au système de la langue » (PC, 28) et volonté d'« habitation prosaïque du quotidien » (CF, 76) — qui les traverse.

Le même type de réserve peut être avancé à propos du lyrisme, mode à première vue tout désigné pour caractériser l'œuvre d'un auteur d'abord reconnu comme poète et dont l'écriture essayistique est parfois difficilement discernable — quand elle n'y est pas littéralement intriquée — de celle des poèmes. Sans doute empreints de cette tendance rythmique à la « dé-sémantisation du message au profit du procès récurrentiel<sup>66</sup> » que relève Jean-Marcel Paquette, la résistance au strict formalisme et à la sublimité poétique de laquelle procèdent les essais de Brault, de même que leur sobriété, leur attachement au registre du prosaïque et à l'univers de la quotidienneté, se tiennent quelque peu en porte-à-faux vis-à-vis de l'acception conventionnelle du lyrisme comme chant ou comme style « élevé ». Peut-être pourrait-on convoquer la catégorie de « néo-lyrisme<sup>67</sup> », proposée par certains critiques contemporains, pour rendre compte du heurt, du dépouillement et de l'assomption d'un « héritage de la pauvreté<sup>68</sup> » qui caractérisent l'œuvre de Brault, mais la vision de l'essai que présente le « Post-scriptum » de *Chemin faisant* invite plutôt à être sensible à ce qui de la langue essayistique participerait d'un refus fondamental de la clôture du poétique.

---

<sup>66</sup> Jean-Marcel PAQUETTE, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai », *loc. cit.*, p. 622.

<sup>67</sup> Voir notamment Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

<sup>68</sup> Selon l'expression proposée par Yvon RIVARD (« L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n<sup>o</sup> 17, 1998, p. 205-219).

Quant au « corpus culturel » auquel Paquette rapporte finalement l'essai, encore là, les textes de Brault obligent à penser autrement le statut de commentaire, de *parergon* et la secondarité plus ou moins ancillaire<sup>69</sup> qu'on accorde aux essais en regard de leur « objet ». La critique se faisant chez Brault « accompagnement » — machinant des échanges, initiant des rencontres intempestives et programmant des rendez-vous amicaux avec une désinvolture encore là toute liminaire —, c'est à la découverte de paradoxales et exigeantes lois de l'hospitalité qui ébranlent les notions d'origine et de propriété textuelles et brouillent les frontières entre œuvre de l'autre et œuvre de soi que les essais de Brault nous convoquent. Lieu de toutes les transfigurations (linguistiques, identitaires, corporelles), l'essai a bien ici quelque chose du « creuset » alchimique auquel fait référence Fernand Ouellette<sup>70</sup>, mais sans cette résolution dans l'identité du Je, sans cette appropriation « cannibalique » qu'il lui prête en définitive. Même si elle n'exclut pas quelque parasitage, l'hospitalité dont fait preuve l'œuvre accompagnante de Brault ne se dément pas, dans la mesure où elle porte un enjeu de vie et de mort.

C'est à ces tours et détours, ébranlements et déplacements des bornes de l'écriture essayistique — et de la littérature en général — que j'ai donc voulu être attentive en accrochant ma lecture aux trames et aux nœuds que dessinent les motifs du seuil et de l'effacement dans les essais de Jacques Brault. Pluriels et plurivoques, ces deux motifs se déclinent et s'agent de diverses manières au fil des trois chapitres qui composent ce mémoire. Il s'agira en premier lieu de la porosité risquée au non-littéraire, de l'attention au « presque-rien » et des diverses flexions du mineur et du liminaire qui caractérisent ces textes traversés par un refus fondamental de l'éloquence et une conception exigeante de la responsabilité littéraire. La disparition des noms d'auteurs formera ensuite le point d'interrogation à partir duquel sera abordé le rapport infiniment généreux et accueillant

---

<sup>69</sup> Secondarité déjà mise radicalement en question par André BELLEAU qui soutenait l'idée audacieuse selon laquelle « le romancier et le poète ne sont pas plus des écrivains de première main que l'essayiste (ou le critique). » (« Petite essayistique », *loc. cit.*, p. 85)

<sup>70</sup> « Divagations sur l'"essai" », *loc. cit.*, p. 10.

qu'entretiennent les essais de Brault au texte de l'autre. Se trouvera finalement envisagée la possibilité que le vœu d'oblitération des traces, formulé en quelques endroits par cette œuvre, soit intrinsèquement lié à une pratique de la réénonciation, de la sur-écriture et de l'enchevêtrement des registres, coïncidence apparemment paradoxale qui révèle une conception singulière de l'espace littéraire et de la place que doit y occuper le silence. Suivant la piste de ces multiples réseaux de sens j'espère ici éclairer les lieux d'une signature et rendre compte de la formidable cohérence d'une œuvre sans en trop fixer les contours. L'absence de fixation et de définition stricte de l'essai à laquelle on aboutit sans doute inexorablement en travaillant sur les textes m'amène d'ailleurs à penser que l'espace essayistique, tel que Brault l'occupe, illustre peut-être exemplairement cette indécidabilité, ce *secret* de la littérature que Derrida lie à sa « structure d'exemplarité » :

Quelque chose de la littérature aura commencé quand il n'aura pas été possible de décider si, quand je parle de quelque chose, je parle de quelque chose ou si je donne un exemple, un exemple de quelque chose ou un exemple du fait que je peux parler de quelque chose.

[...] Vous ne saurez jamais si je parle de moi, ce moi-ci, ou d'un autre moi, d'un moi quelconque ou du moi en général, de lui ou de vous, d'eux, d'elles ou de nous, si ces énoncés relèvent de la philosophie, de la littérature, de l'histoire, du droit ou de toute autre institution identifiable.

[...] C'est de cela, c'est *pour* cela, que la littérature (entre autres choses) est « exemplaire » : elle est, elle dit, elle fait toujours autre chose, autre chose qu'elle-même, elle-même qui n'est d'ailleurs que cela, autre chose qu'elle-même<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Jacques DERRIDA, *Passions. L'offrande oblique*, Paris, Galilée, 1987, p. 89 et 91.

# I

## *Le prosaïque, le mineur et le liminaire*

Mais, là où il y a danger, là aussi  
Croît ce qui sauve.

Friedrich HÖLDERLIN

### *L'épreuve du presque-rien*

L'apparente liberté, le caractère hybride ou la « bâtardise » en regard des autres formes littéraires ne représentent peut-être que l'envers d'une exigence aiguë qui traverse la pratique essayistique. Et sans doute est-ce à même cette exigence, plus encore qu'à partir de tel ou tel de ses traits (formels ou thématiques) distinctifs, que l'essai doit être envisagé. Lire une œuvre affichant cette enseigne, afin d'en éprouver sinon les « propriétés » (un genre aussi « impur » peut-il comporter quelque chose de vraiment « propre » ?) du moins les enjeux, constitue par ailleurs un redoublement — sorte de mise en abyme du geste essayistique —, l'essai étant non seulement une des formes les plus manifestement autoréflexives de la littérature<sup>1</sup>, mais participant lui-même, si l'on en croit l'étymologie, de l'examen<sup>2</sup>. Les verbes « essayer », « éprouver », « examiner » procèdent tous, en effet, de la même souche étymologique, celle du verbe latin *exigo* dont dérivent la poussée au dehors de l'*essaim* d'abeilles — mouvement du centre vers la périphérie, dispersion, foisonnement qui caractérisent aussi la composition parataxique ou « étoilée<sup>3</sup> » de l'essai — et la pesée, l'exigence.

Depuis Montaigne, l'essai *met à l'épreuve*, et c'est probablement ce que cette expérimentation comporte de risque et de renoncement à la maîtrise qui lui donne sa

---

<sup>1</sup> En témoignent le fait que ce sont les essayistes eux-mêmes qui, au Québec à tout le moins, ont le plus réfléchi, en empruntant la forme même, sur l'essai.

<sup>2</sup> Jean STAROBINSKI rappelle cette étymologie dans « Peut-on définir l'essai ? », *loc. cit.*, p. 185.

<sup>3</sup> L'expression de « texte étoilé » est de Roland BARTHES qui désignait ainsi ses essais (voir « Note de l'éditeur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 10).

configuration particulière, digressive, inachevée, fragmentaire. Mais si, chez Montaigne, c'est d'abord l'essayiste lui-même (et la tradition dont il a été nourri) qui se trouve éprouvé dans le « Que sais-je ? », il apparaît que les essais de Jacques Brault — loin d'épargner pour autant le Je qui les signe — procèdent d'une autre exigence, celle d'une mise à l'épreuve de la littérature, de son fond mythique et rhétorique, à partir du prosaïque, de l'apparemment insignifiant et du secret. Le simple et l'énigmatique, mais aussi l'intime et la déréliction, traversent en effet l'espace liminaire qu'occupent les essais de Brault, le petit geste (celui de l'écrivain comme celui du menuisier et du jardinier) et le mineur (qui se décline à la fois comme statut et comme posture) y multipliant justement les effets de seuil et les retournements. Ainsi les menues choses et autres brouilles instaurent-elles un espace ambivalent entre, d'une part, une familiarité rassurante qui fait appel au lexique commun, aux mots de tous les jours, et, d'autre part, un côtoiement du néant qui confine au silence. Ces deux faces de l'infime, loin de s'exclure ou de s'annuler dans l'œuvre de Jacques Brault, se compénètrent jusqu'à l'indistinction, le quotidien devenant lui-même, d'après le mot de Blanchot que Brault reprend à son compte, « ce qui nous échappe<sup>4</sup> ». De *Chemin faisant* (1975) à *Au fond du jardin* (1996), le « presque-rien » offre, chez l'essayiste, un lieu de séjour, dans la mesure où il est d'abord reçu lui-même comme une épreuve.

Puisqu'il occupe les franges incertaines de l'espace littéraire, il n'est sans doute pas fortuit que l'essai tende en ses propres lieux liminaires à se situer en regard de la littérature et à fournir là ses propres clés de lecture. C'est ce que fait Montaigne, à l'entrée de ses essais, dans son avis « Au lecteur » ; c'est aussi la fonction que remplit ce curieux exergue imprimé à même le dos de la première de couverture — on ne saurait trouver lieu plus « à cheval » entre texte et paratexte — du *Roland Barthes par Roland Barthes* : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman<sup>5</sup> ». Sorte de

---

<sup>4</sup> Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, cité par Jacques BRAULT (PC, 170, n. 3).

<sup>5</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit. (cette phrase liminaire est reprise du fragment intitulé « Le livre du moi », p. 123).

vestibule arrière, le « Post-scriptum<sup>6</sup> » de la deuxième édition de *Chemin faisant* constitue une forme plus élaborée de ce type d'investissement du seuil textuel. Plus proche de la postface — tout en réinscrivant, à même son titre, une posture épistolaire récurrente dans l'œuvre de Brault<sup>7</sup> — ce « Post-scriptum », daté de 1994, prolonge les notes marginales présentes dès la première parution du recueil (en 1975). Les essais de *Chemin faisant* offrent ainsi — de deux manières, en deux temps — leur propre lecture en supplément. En ce qu'il élabore non seulement une poétique de l'essai mais aussi une conception de la littérature à partir de l'essai, le « Post-scriptum » de Brault répond peut-être d'une certaine manière au vœu d'André Belleau qui souhaitait qu'on puisse un jour dire « l'Essayistique et non le Poétique pour désigner ce qu'il y a de littéraire dans tous les discours<sup>8</sup> ». Mais alors qu'il s'agissait encore, dans l'argument de Belleau, de donner à l'essai ses lettres de noblesse, le caractère central de l'essai dans la poétique de Brault coïncide avec le maintien de sa marginalité, la position inconfortable qu'occupe ce « genre » apparaissant dès lors comme une nécessité (ou une chance) pour la littérature. Renversant les termes institutionnels de la question — ce n'est plus l'essai qui se voit interrogé quant à sa littéarité mais le littéraire qui se voit questionné par l'essai —, le « Post-scriptum » mise aussi sur les traits de l'essai qui ressortissent à la négativité : l'« approximatif », la « banalité », le « bricolage », la « défaillance », l'« inassurance », l'« à-peu-près », l'« erreur ». En fait, la littéarité même de l'essai se trouve mesurée chez Brault à l'aune de la débâcle du littéraire, de « l'échec de la conjonction [...] d'un certain objet et d'un certain langage » (« P-S », CF, 196). Et cet échec du littéraire est précisément ce qui, selon Brault, doit le sauver de lui-même.

---

<sup>6</sup> Les citations tirées de cet essai seront signalées par l'abréviation « P-S » suivie de la notation habituelle pour le recueil (CF et folio).

<sup>7</sup> Le titre « Post-scriptum » sert aussi à un poème de la suite *La poésie ce matin*, ce qui ne représente qu'une inscription supplémentaire de cette posture épistolaire que j'examinerai plus avant dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

<sup>8</sup> André BELLEAU, « Approches et situations de l'essai québécois », *loc. cit.*, p. 540.

Mais plus que d'échec, il faudrait peut-être parler de risque. C'est en effet parce que l'essai court le risque du non-littéraire qu'il place la littérature face à sa plus haute exigence :

L'essai [...] procède à une mise à l'épreuve de la littérature qui est tentée de se laisser porter par sa tradition (ancienne et nouvelle), de se fier à sa compétence rhétorique, de s'abandonner aux prestiges du symbole et à la fertilité du mythe. Bref, d'oublier de répondre d'elle-même. (« P-S », CF, 202)

Cette demande radicale formulée à l'attention de la littérature, ce n'est pas la dimension autoréflexive de l'essai qui y pourvoit, ce qui serait reporter l'essai du côté du métadiscours surplombant, de la maîtrise. Bien au contraire, puisqu'il ne s'agit d'assurer ni l'essai, ni la littérature de leur légitimité mais plutôt d'en ébranler les assises, c'est dans un dehors qui résiste qu'il leur faudra s'éprouver.

Aux côtés des autres genres littéraires, l'essai se distingue donc, selon Brault, par sa gaucherie, par son manque de « souveraineté ». Sa marche — et l'on sait à quel point l'essai est associé à la marche chez un auteur qui ne cesse de cheminer — est entravée, « car l'essai se bute toujours à un autre qui l'occupe, gêneur qui est aussi un inspirateur : le non-langage autosuffisant du monde, bref le non littéraire. » (« P-S », CF, 196) On entend ici l'ambiguïté de cet autre contre lequel l'essai se heurte. Ce dehors, qui conteste le littéraire en même temps qu'il l'anime, recouvre la complexité d'une notion fondamentale dans la poétique de Brault, celle du prosaïque. C'est en effet autour d'un prosaïque à la fois quotidien, banal et insaisissable, tour à tour fangeux et empreint de grâce, que tourne non seulement ce « Post-scriptum » mais toute l'œuvre de Brault, y compris son œuvre poétique. De façon à embrasser les diverses valeurs qu'il peut prendre chez Brault, j'emploie le terme de « prosaïque » dans le sens plutôt large que lui donne la modernité poétique. Ainsi peut-on l'entendre, sur le plan formel d'une part, comme ce qui s'oppose à la fois aux règles de la versification poétique traditionnelle et au chant lyrique

pour épouser la liberté et le heurt de la langue commune, ordinaire. D'autre part, le prosaïque signale une distance prise à l'égard du noble et de l'élevé — prescriptions thématiques qui allaient de pair avec la forme versifiée, lyrique ou épique — et un engagement résolu du côté du quotidien, du banal, du vulgaire, sources d'une autre poésie.

Le prosaïque, chez Brault, constitue ainsi le point de convergence de l'immonde et d'une sacralité bien immanente, de l'ordinaire et de l'admirable, et il n'est pas lui-même l'apanage de l'essai. C'est ce que montrent les glissements qui s'opèrent dans l'articulation du texte du « Post-scriptum », procédés parataxiques caractéristiques de l'essai qui, comme le zeugme (particulièrement présent dans les chroniques de *Ô saisons, ô châteaux*) et l'oxymore — sans aucun doute la figure la plus récurrente chez Brault —, font se côtoyer les incôtoyables, rendent voisins ce que l'on considère d'abord comme étrangers. Ainsi, parlant de ce qui distingue l'essai des autres genres, Brault dérive-t-il subrepticement vers la poésie, brouillant les frontières qu'il vient lui-même d'établir (en opposant le « bricolage » essayistique à la « souveraineté » poétique, au « charme du théâtre », à la « fascination du roman ») (« P-S », CF, 196). Il apparaît dès lors que le « propre » de l'essai, son commerce avec le non-littéraire, constitue aussi — toute véritable « propriété » s'en trouvant abolie — le « propre » de la littérature, de la poésie. On comprend alors à quel point l'essai « pose la question de la littérature plus profondément qu'il n'y paraît. » (« P-S », CF, 199) Révélateur de ce que le dehors du littéraire est aussi un dedans, l'essai se trouve en fait, suivant l'enchaînement du « Post-scriptum », en filiation directe avec une modernité toute poétique — celle de Baudelaire et de Rimbaud, tous deux convoqués dans le texte de Brault — nourrie de provisoire, d'impureté, pétrie de prose du monde et attentive à l'insignifiant. Dans « Fragments d'un "Baudelaire" », Brault reviendra sur l'idée d'un Baudelaire ouvrant la modernité en vertu même de ses échecs, de son ratage, de ses « mauvais vers », de ses « fautes de goût », de sa « banalité verbeuse » et de sa poésie « empêtrée de prosaïsme » (CF, 130-133).

Gilles Marcotte soulignera à son tour comment « l'in-suffisance », le « défaut », la « résistance à la perfection » et à la réussite caractérisent aussi l'œuvre poétique de Brault<sup>9</sup>.

L'épreuve du prosaïque que l'essai fait subir à la littérature aurait donc déjà été assimilée par celle-ci comme une contradiction interne. Et pourtant, il semble que l'essai, en ce qu'il « s'arrête à ce qui le conteste et au besoin s'y empêtre » demeure pour Brault un « genre littéraire par défaut » (« P-S », CF, 197). Ce défaut nécessaire, c'est en fait pour lutter contre un danger à la fois plus large et plus circonscrit que la littérature que l'essai le préserve. Se trouve ici visé ce que Brault refuse au premier chef : l'éloquence, entendue comme langue close sur elle-même, assurée de sa totalité et sourde aux contradictions. Langue logocentrée que Brault qualifie aussi de « mythique ». Cran d'arrêt de l'éloquence, le prosaïque constitue la trame à partir de laquelle l'essai — et à travers lui la littérature — résiste, chez Brault, aux formes idéologiques, poétiques et théoriques du langage mythique qui se relaient tour à tour dans les recueils, réservant chaque fois à l'essai cet « autre » contre lequel buter. Grains de sable dans l'engrenage d'une littérature qui menace de se complaire dans la facilité du verbe et d'éviter de se frotter à ce qui lui échappe, ces petites choses et misères qui constituent l'univers du prosaïque portent l'exigence à la fois éthique et esthétique d'une « justesse dans la langue » qui ne sacrifie ni le monde, ni la littérature, ni leurs contradictions, mais qui les maintient en un équilibre fait de tensions.

### *Éloquence et pouvoir*

*Chemin faisant* est sans aucun doute le recueil de Brault où le problème du politique, de l'engagement et de la responsabilité de la littérature est le plus présent. Ainsi ces essais laissent-ils entrevoir à quel point Brault partage les préoccupations de l'époque et du

---

<sup>9</sup> Gilles MARCOTTE, « Poésie de novembre », *Voix et images*, vol. XII, no 2, hiver 1987, p. 239. Toujours du côté de la poésie, le parti pris pour la quotidienneté et le prosaïque chez Brault est aussi relevé pour son aspect anti-totalisant par Alain MASSÉ dans *Jacques Brault et l'autre. Une poétique de l'accompagnement*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 1996, p. 48-50.

contexte social à partir desquels il écrit (entre 1964 et 1971, années de la première parution des essais dans divers périodiques, dont *Parti pris*), à quel point aussi sa position d'essayiste donne lieu à des aménagements à la fois originaux et porteurs d'un héritage. Traversant donc *Chemin faisant*, c'est dans « Notes sur un faux dilemme » — essai daté de 1964, un des plus anciens du recueil — que la question de l'éloquence, demeurée en filigrane dans le « Post-scriptum », apparaît avec le plus d'urgence dans les rapports qu'elle entretient avec le mythe, mais aussi avec une prose et une poésie conçues en des termes qui rappellent d'abord étonnamment le Sartre de *Qu'est-ce que la littérature*<sup>10</sup> :

J'appelle *éloquence* tout langage mythique. L'éloquence travestit l'action en exutoire, elle débride la passion comme une plaie infectée, elle ne vit que de l'inconditionnel et de la croyance. Son paradoxe : elle est le langage des extrêmes et du « juste milieu », de la magie et de la digestion, des faméliques et des omnivores. J'appelle *poésie* le langage-valeur et où la totalité verbale se veut objet et fin, extérieure et inaliénable. La poésie tend à être le sens.

J'appelle prose le langage-outil, opératoire et apte à libérer le sens qu'il a.

L'ennui, c'est que la prose et la poésie pures n'existent pas ; elles sont toutes deux éloquentes. (CF, 73-74)

Reprenant les distinctions sartriennes, Brault emprunte aussi dans cet incipit une tonalité vindicative qui entre davantage en résonance avec certains brûlots de la revue *Parti pris* (dans laquelle cet essai est d'abord paru, en 1965, sous le titre de « Notes sur le littéraire et le politique »<sup>11</sup>) qu'avec le registre éventuellement plus effacé et heurté de son œuvre à venir. Mais, par-delà le ton et les anaphores sentencieuses particulièrement sensibles dans ces premières phrases, les subtils maillages que ce texte propose sont bien dans l'esprit de

<sup>10</sup> Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio-essais », 1993 [1948]. Voir en particulier le texte intitulé « Qu'est-ce qu'écrire ? », p. 13-40.

<sup>11</sup> La collaboration épisodique de Brault à la revue *Parti pris* se résume à la publication, entre 1963 et 1965, de cinq textes : le poème « Suite fraternelle » (qui sera intégré dans *Mémoire*) publiée en novembre 1963 (vol. I, n<sup>o</sup> 2) ; une chronique sur l'éducation intitulée « Une logique de la souillure » en janvier 1964 (vol. I, n<sup>o</sup> 4) ; les « Notes sur le littéraire et le politique » en janvier 1965 (vol. II, n<sup>o</sup> 5) ; « Pour une philosophie québécoise » en mars 1965 (vol. II, n<sup>o</sup> 7) ; et « Un pays à mettre au monde » en juin-juillet 1965 (vol. II, n<sup>os</sup> 10-11). Brault participera aussi à un débat dans le numéro intitulé « Québec 68 » (vol. V, n<sup>os</sup> 8-9, été 1968).

leur auteur et se situent d'ailleurs quelque peu en porte-à-faux en regard des autres articles du numéro de *Parti pris* (intitulé « Pour une littérature québécoise<sup>12</sup> ») qui composent le premier environnement textuel de l'essai. En porte-à-faux puisque, renversant encore une fois les données, Brault, dans ces « Notes sur un faux dilemme », s'inquiète de la littérature et des compromissions idéologiques qui la menacent plutôt que d'examiner d'emblée comment l'« engager ».

Il vaut la peine de s'attarder quelque peu à ce premier environnement textuel de façon à cerner à la fois le contexte et la singularité de l'essai de Brault. Parution qui fait désormais date dans l'histoire littéraire québécoise, ce numéro de janvier 1965 de la revue *Parti pris* entendait, selon la « Présentation » de Pierre Maheu<sup>13</sup>, saluer à la fois la mort de la « littérature canadienne d'expression française » et la naissance de la littérature québécoise. Contiguïté d'une mort et d'une naissance qui appellent les motifs de la rédemption et du phœnix, récurrents dans ce numéro (particulièrement dans les textes de Godin et de Chamberland) ; voisinage aussi du littéraire et du politique, dont il s'agit précisément de clarifier les rapports en janvier 1965 — soit peu après le numéro-manifeste de septembre 1964 (vol. II, n<sup>o</sup> 1) qui signe la politisation nette et sans équivoque de *Parti pris*. André Major, Gérald Godin, André Brochu, Paul Chamberland et Gaston Miron, entre autres, ont collaboré à ce manifeste. Par le ton et les positions défendues, les textes de Godin<sup>14</sup> et de Chamberland<sup>15</sup> sont sans doute ceux qui reflètent le mieux de quelle « littérature québécoise » on entend alors accoucher à *Parti pris*. Affirmant tous deux l'urgence de prendre en compte une situation politique proprement coloniale, ces écrivains s'emparent du « joual » comme d'un symptôme linguistique devant être exploité non seulement en tant qu'il est le reflet de l'aliénation canadienne-française, mais comme l'instrument d'une conscientisation (laquelle prend la forme, chez Chamberland, d'une

---

<sup>12</sup> *Parti pris*, « Numéro spécial : Pour une littérature québécoise », vol II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965.

<sup>13</sup> Pierre MAHEU, « Le poète et le permanent », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 2-5.

<sup>14</sup> Gérald GODIN, « Le joual et nous », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 18-19.

<sup>15</sup> Paul CHAMBERLAND, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 33-42.

véritable descente aux enfers) pouvant mener à une libération — voire à une « résurrection », étant donné l'aura de religiosité dont est paré l'argumentaire. La littérature a donc clairement chez ces parti-pristes le devoir politique de faire advenir, pour reprendre l'expression de Maheu, l'« homme québécois », ce qu'elle fera à condition d'être elle-même « québécoise », c'est-à-dire de se tenir, pour l'heure, au plus près d'une société et d'une langue brisées.

Tout en partageant le diagnostic quant à la « situation coloniale » du Canada français, Miron, qui publie dans le même numéro un texte intitulé « Un long chemin », tient pour sa part une position plus complexe et surtout plus tiraillée quant aux rapports que peuvent ou doivent entretenir le littéraire et le politique dans cette conjoncture. Longtemps convaincu que le silence était la seule réponse possible de l'écrivain tant « que les conditions normales à l'existence et à l'épanouissement d'une littérature n'étaient pas réalisées ici<sup>16</sup> », — silence de suspicion vis-à-vis du livre inapte à avoir une prise sur le réel, dont se réclamait aussi Hubert Aquin<sup>17</sup> — Miron (comme Aquin d'ailleurs) sort finalement de son mutisme<sup>18</sup>. C'est précisément de ce parcours dont il s'agit dans « Un long chemin », de ce sentier du doute qui aboutit aux tensions, désormais internes à l'œuvre de Miron, entre le poème et le « recours didactique » qu'appelle le « non-poème ».

Dans le champ des positions représentées au sein de ce numéro de *Parti pris*, et, plus largement, dans celui de la littérature québécoise des années 1960, c'est sans doute de Miron que Brault est le plus proche, comme le révéleront clairement les essais intitulés

---

<sup>16</sup> Gaston MIRON, « Un long chemin », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 28. Le texte sera repris sous le même titre dans les « Recours didactiques » de *L'Homme rapaillé* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 113-121).

<sup>17</sup> Voir Hubert AQUIN, « Profession : écrivain », dans *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 56. Texte d'abord paru dans *Parti pris*, vol. I, n<sup>o</sup> 4, janvier 1964.

<sup>18</sup> Dans « Écrire en marge du livre », Yvon RIVARD présente une intéressante analyse de ce refus du livre qui traverse l'histoire littéraire canadienne-française et québécoise. La suspicion des parti-pristes y est envisagée dans le prolongement de la méfiance d'un Mgr Bourget vis-à-vis de la littérature, deux positions apparemment opposées qui participent selon Rivard d'une même « erreur salutaire » quant au destin québécois : « on aboutit toujours à la même équation : le Québec sera dans la mesure où il résistera au livre. » (*Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1993, p. 173)

« L'envers du mépris », « Miron le magnifique » et « Sur la langue des poètes ». Le titre même de Miron, « Un long chemin », n'entre-t-il d'ailleurs pas déjà en résonance avec les titres des recueils à venir de Brault ? L'attention aux nœuds et aux dangers de dérapages qui fonde la lucidité inquiète de Miron caractérise aussi les « Notes sur un faux dilemme » de Brault, dont je reprends ici la lecture :

L'ennui, c'est que la prose et la poésie pures n'existent pas ; elles sont toutes deux éloquentes. D'où le problème — plus pratique que théorique — des rapports du politique (prose) et du littéraire (poésie) qui sont sans cesse menacés de s'absorber l'un l'autre, de se figer, de s'essentialiser, de se naturaliser, pour tout dire, de se *mythifier*. (CF, 73-74)

À première vue, on retrouve là, comme dans les premières lignes de l'essai, une conception sartrienne qui associe la prose au politique et qui fait de la poésie l'emblème d'un langage se prenant lui-même pour fin. Mais, alors que cette conception était avancée par Sartre pour « mettre la poésie à l'abri de l'engagement qu'il prônait » — ce qui revient, comme le souligne très justement Brault dans son « Post-scriptum », à lui « souffl[er] avec un généreux mépris de chanter bellement la Beauté puis de se taire sur le reste » (CF, 198) —, on sent ici toute l'ironie de cet amalgame. Pour Brault, les relations du politique et du littéraire sont autrement plus complexes en ce qu'elles ressortissent à l'éloquence : ni la poésie, ni la prose ne sont à l'abri du mythe qui se manifeste d'abord et avant tout dans l'illusion d'un langage qui ne trouve sa caution qu'en lui-même.

Cette notion de mythe, à laquelle Brault rapporte celle d'« éloquence », doit beaucoup à la conception que Roland Barthes élabore, entre autres, dans ses *Mythologies*<sup>19</sup>. Brault reconnaît d'ailleurs sa dette envers Barthes à qui il reprend l'idée selon laquelle c'est en se faisant passer pour « naturel » que le langage idéologique tire sa légitimation. Mais si Barthes s'en prenait surtout, pour sa part, aux mythes petits-bourgeois, Brault débusque aussi le mythique du côté du discours dit « révolutionnaire »

---

<sup>19</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points », 1957.

(celui-là même qu'appellent de leurs vœux certains parti-pristes) : « la révolution peut-elle se passer de l'éloquence ? » (CF, 77), se demande-t-il, mettant du coup en question l'engagement sartrien<sup>20</sup>. Convoqué à double titre dans cet essai, Sartre représente d'ailleurs une cible récurrente de *Chemin faisant*. Ainsi doit-on remarquer à quel point cette méfiance à l'égard de la littérature engagée n'empêche pas Brault d'être lui-même résolument en prise avec la « situation » formée par les écrivains et les théoriciens de son époque<sup>21</sup>.

Transposant de façon aussi remarquable que fine les deux pôles du « faux dilemme » (entre esthétisme et engagement) sur le terrain même de la littérature, Brault renvoie finalement dos-à-dos, comme les deux faces de ce qu'il appelle l'éloquence, les deux pièges que représentent, d'une part, une prose « engagée » qui subordonne le littéraire au politique en trahissant sa dimension poétique et, d'autre part, une poésie qui entretient sa souveraineté au mépris du réel. Deux écueils auxquels n'aurait pas échappé la poésie québécoise à l'égard de laquelle, chose plutôt rare, Brault se montre ici extrêmement sévère. Parce que le français, écrit Brault, « est le miroir de notre honte » :

Il est inévitable, en l'occurrence, que notre littérature n'en soit qu'une de poésie. Et surtout d'éloquence. Langage de confins et d'exorcisme, cette poésie dans la mesure où elle succombe à l'éloquence est un indice d'impuissance politique, d'inhabitation prosaïque du quotidien — de servage (CF, 76).

---

<sup>20</sup> Retournement que ne semblent avoir relevé ni Robert MAJOR, ni Jacques PAQUIN (*op. cit.*, p. 178-179) qui reprend une lecture selon laquelle « les conceptions et même la terminologie de Brault sont essentiellement sartriennes. » (*Parti pris : idéologies et littératures*, La Salle, Éditions Hurtubise/HMH, « Cahiers du Québec », 1979, p. 76). Ce qui paraissait le cas au début de l'essai me semble erroné en fin de parcours.

<sup>21</sup> Brault rejoint d'ailleurs en partie la thèse des parti-pristes quant au fondement politique d'une certaine pauvreté langagière lorsqu'il remarque que « quiconque ici laisse courir la phrase sur plus de cinq lignes risque la faute de syntaxe ou à tout le moins l'embarras, l'inachevé : la suite à la prochaine phrase qui de préférence sera courte, très. Ce n'est pas que nous soyons particulièrement inapte à la correction de langage [...]. Non. La raison me paraît être d'ordre politique » (CF, 75). Texte premier de l'essai de 1964 auquel répondent les notes marginales datées de 1971-1972 qui soulignent que cette incapacité à finir ses phrases (inachèvement qu'il est tentant de rapprocher de celui de l'essai) ouvre aussi la possibilité d'un langage « contre-idéologique ». Roland BARTHES tiendra d'ailleurs une position semblable dans « La guerre des langages » (1973) en assimilant le pouvoir à la capacité de terminer ses phrases : « être fort, c'est d'abord finir ses phrases » (*Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 130).

Diagnostic accablant auquel Brault ajoute une condamnation supplémentaire, visant cette fois la poésie « engagée », celle qui succombe à la tentation de la littérature « nationaliste », « c'est-à-dire paroissiale » :

Je tiens pour trompeuse et mythique toute poésie qui se prétend *engagée* et dont la réussite n'est que l'envers de la prose. La littérature québécoise compte décidément trop de *poétiseurs* et pas assez de prosateurs ; c'est le symptôme qu'elle est encore une littérature tribale, rituelle, et où l'écriture va du sacré au profané, de l'éloquence à l'éloquence. (CF, 81)

La poésie se trouve donc pour ainsi dire prise entre deux feux. Reprenant ces deux mêmes passages dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu les situe d'ailleurs dans le contexte d'« une crise de la poésie lyrique qui caractérise la Révolution tranquille et dont Miron et Chamberland auront été, avec Brault, les principaux témoins<sup>22</sup> ». Cette crise semble au demeurant avoir connu un sursaut (ou un prolongement) dans les décennies suivantes, puisque la résistance au lyrisme deviendra un véritable lieu commun de l'essai québécois des années quatre-vingt. Dans « La littérature comme point de vue<sup>23</sup> », François Dumont rappelle précisément comment des essayistes tels André Belleau, Jean Larose et François Ricard se sont servis de la poésie à la manière d'un repoussoir : au lyrisme puéril et impuissant de la poésie (dont l'œuvre de Nelligan est exemplaire pour Jean Larose), ces écrivains opposeront, non sans équivoque, la pensée critique de l'essai. Comme le remarque finement Dumont, cette « opposition » des trois essayistes à la poésie apparaît en effet paradoxale dans la mesure où l'essai se voit défini chez eux à partir des mêmes traits qui leur servent à condamner la poésie. Se réclamant d'un « point de vue littéraire », c'est-à-dire d'une perspective et d'un discours qui, contrairement à ceux de la science, laissent la place à l'émotion (voire au « délire »), à la transposition formelle et à

---

<sup>22</sup> Pierre NEPVEU, « Un trou dans notre monde », dans *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, « Compact », 1999, p. 68.

<sup>23</sup> François DUMONT, « La littérature comme point de vue. Trois essayistes québécois contemporains : André Belleau, Jean Larose et François Ricard », *Itinéraires et contacts de culture*, n<sup>OS</sup> 18-19, 1995, p. 89-96.

une certaine fulgurance des images, ces essayistes occupent un lieu inconfortable qui révèle bien à quel point le rapport à la poésie est complexe et ambivalent au Québec à partir des années 1960 — à plus forte raison lorsque, comme Brault, l'on est soi-même poète. Mais cette méfiance vis-à-vis du lyrisme (d'un certain lyrisme) n'est pas l'apanage des essayistes, ni même des écrivains issus de la Révolution tranquille. En effet, l'on peut considérer, avec Nepveu à nouveau, que la distance à l'égard d'une poésie éloquente, lyrique, se laissant porter par les mots et les images, était déjà entretenue par Saint-Denys Garneau dont l'œuvre participe d'un tout autre registre<sup>24</sup>.

En butte aux deux versants de l'éloquence, aux deux faces d'un langage mythique qui aplanit les contradictions au profit d'un sens plein, Brault ouvre pour sa part — et dans le sillage de Garneau (j'y reviendrai) — cette issue qui consiste à rompre la pureté totalitaire du mythe en entrelaçant la poésie et la prose au sein d'une littérature dont la « gratuité engagée » assume, en se risquant au prosaïque, une responsabilité à l'égard du monde sans pour autant se sacrifier :

Il faut cela, je le pense et je le crois, il faut ce langage de liberté dans un monde où les hommes ne sont pas libres, il faut cette *gratuité* engagée entre les hommes et les sociétés, il faut cette dépense, ce luxe, comme il faut à la larve humaine un chant inutile qui le soir prenne en elle la place que n'a pas prise la nourriture [...]. Il faut cela pour que la nourriture ne prenne pas toute la place, pour qu'il reste encore une chance d'humanité, [...] quelque chose comme *un possible* resté au bord de la crevasse après que tout a basculé dans l'anonymat. (CF, 85-86)

Ce tissage d'intransitivité et de responsabilité, d'inutilité et d'humanité qui a lieu, chez Brault, tant du côté de la poésie que de la prose, les essais en sont peut-être, encore une fois, emblématiques par la diversité des registres et des références dont ils jouent<sup>25</sup>. Abordant à nouveau les rapports de l'écrivain au pouvoir et à l'appartenance sociale,

---

<sup>24</sup> Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, *op. cit.*, p. 25-42 et 63-77.

<sup>25</sup> Le nommant très justement « tension éthique », Pascal RIENDEAU (*De la fiction de soi à l'oubli de soi*, *op. cit.*) étudie cet aspect fondamental des essais en le raccrochant aux enjeux de l'écriture de soi. Je reviendrai à cette lecture au chapitre suivant.

« Question de pouvoir » illustre bien cet aspect qui convoque à la fois Georges Bataille, pour son économie de la dépense et de l'inutilité, et Socrate, pour la fidélité au lien social qui lui fait reconnaître jusqu'à la fin la légitimité du pouvoir athénien qui le condamne à mort. Voisinage pour le moins surprenant dont Brault a le secret, la contiguïté des figures de Socrate et de Bataille signale encore que les rapports du littéraire et du politique relèvent, chez Brault, d'un équilibre délicat — qui confine à l'oxymore : « obéir dans la transgression » (CF, 116) — entre des exigences apparemment contradictoires, entre l'asocialité et la solidarité. Ainsi s'agit-il, pour l'écrivain dont la responsabilité se joue dans la langue, d'écrire « au centre de la déchirure, en suspens, sur fond d'abîme, entre intégration linguistique et désintégration sémantique. » (CF, 82n.)<sup>26</sup>

Le maintien de cet équilibre précaire (position « sans appui » chère à Saint-Denys Garneau) si puissamment rendu par la formule « en suspens sur fond d'abîme », constitue chez Brault l'antidote au discours totalisant — celui de l'idéologie comme celui de la poésie — et il est frappant de constater à quel point la figure de Gaston Miron sert à cet égard de référence. Plus encore, ce qui ressort de « L'envers du mépris » — essai dans lequel le poète est littéralement érigé en modèle, ce que montre bien l'abondance et la longueur des citations qui trouent le texte de Brault —, c'est que l'essayiste prête à Miron la paternité de l'aménagement qu'il propose lui-même. « C'est Miron qui me l'a enseigné » (CF, 107) soutient-il en effet :

Qu'on relise *la Vie agonique*, *le Non poème et le poème*, *l'Amour et le militant*, qu'on relise tous ses textes ; aucun texte ne se laisse distraire de ce souci

---

<sup>26</sup> Lors de la vingtième « Rencontre québécoise internationale des écrivains » tenue en 1992, Brault fera retour sur les rapports entre littérature et politique, dont son œuvre récente semblait pourtant moins préoccupée, en choisissant de répondre à la question de la beauté par une lecture des *Feuillets d'Hypnos* de René Char. Intitulé « Aux cavernes du soleil », ce texte réaffirme, une vingtaine d'années plus tard, les mêmes préoccupations éthiques. La responsabilité du littéraire y demeure celle de la sauvegarde d'un espace, même infime, de liberté inaliénable : « La racine de la responsabilité du poème, en la pire détresse, c'est l'innocence qui, justement, ne se sait pas innocente, qui n'a cure d'elle-même, étant tout adonnée à la sauvegarde de ce qui est considéré socialement comme négligeable. » (« Aux cavernes du soleil », dans Louise Maheux-Forcier et Jean-Guy Pilon (dir.), *La Beauté*, Communications de la XX<sup>e</sup> rencontre internationale des écrivains, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 92-93 et 94).

fondamental : le poème doit être d'essence politique, mais non pas d'allégeance politique. (CF, 103)

On sait, pourtant, que les rapports de Miron à la poésie, d'une part, et au politique, d'autre part, ont été déchirants ; que ce souci dont parle Brault a donné lieu, chez Miron, à d'insoutenables doutes et jusqu'au mépris de son œuvre. Le texte « Un long chemin », déjà cité, en témoigne plus que tout autre, qui relate comment, de la fin des années 1950 au milieu des années 1960, le poète de l'Hexagone ne cesse d'osciller désespérément — et je reprends ici ses propres termes — entre le déni de sa situation de « colonisé » et le dénigrement de son activité poétique ; entre la « complaisance » et la « dérision » ; entre le silence qu'il s'imposera pendant longtemps (refusant de publier en recueil avant 1970), les sentiments d'« abjection », de « dérélition » et l'engagement résolument politique. Que de tensions, donc, et qui, me semble-t-il, traversent *L'homme rapaillé* davantage qu'elles ne s'y trouvent résolues.

En dépit de ce qu'il écrit lui-même de sa dette à l'égard de Miron, il me semble qu'en balisant l'espace d'une responsabilité interne à la littérature — issue que peu d'écrivains du Québec semblaient pouvoir entrevoir à cette époque —, Brault aura réussi à « rapailler » Miron mieux que lui-même, à saisir qu'entre le poème et le « non-poème » une voie s'était ouverte à même l'œuvre dans la mesure où elle assume ce qui la contredit<sup>27</sup>. Il y a en effet tout lieu de se demander si l'art de l'oxymore qu'a développé Brault, la façon toute particulière qu'il a de trouver sa demeure dans l'infime et l'abandon de la dimension épique qui caractérise encore, pour une part, le ton mironien, n'aura pas

---

<sup>27</sup> « Rapailler » Miron, Brault l'a fait de façon encore plus littérale en annonçant, dans son essai-hommage de 1966 intitulé « Miron le magnifique » (soit quatre ans avant la première publication de *L'homme rapaillé* aux Presses de l'Université de Montréal) la structure du recueil à venir et en élaborant, comme le souligne François Dumont, ce qui allait devenir les principales lignes de force de la lecture de Miron. Cette véritable prise en charge critique et amicale de la construction d'une œuvre n'est d'ailleurs pas étrangère, si l'on en croit Miron lui-même, à la tombée des résistances et à l'acte de rassemblement qui permirent la publication elle-même : « Si *L'homme rapaillé* a vu le jour, écrira Miron en 1994, c'est grâce à Georges-André Vachon et à Jacques Brault qui m'ont convaincu de rassembler mes poèmes, ceux que je voudrais bien retenir, et qui m'ont aidé dans ce travail. » (Gaston MIRON, *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. [16], cité par François DUMONT dans « L'atelier du rassemblement », *Études françaises*, vol. XXXV, n° 2-3, 1999, p. 88).

permis à Brault d'aménager ce qui était encore impossible chez un Miron aux prises avec des tensions que son œuvre ne semble pas véritablement pouvoir contenir. Que l'essai cesse de s'opposer au poème chez Brault pour en devenir à la fois le garde-fou et le veilleur n'est peut-être pas étranger à cet éclatement des dichotomies dont toute une génération d'écrivains québécois sont demeurés prisonniers<sup>28</sup>.

### *Des majuscules aux minuscules*

Le refus des dimensions idéologique et poétique de l'éloquence traverse plusieurs autres essais de *Chemin faisant* qui jouent de cette idée d'une « responsabilité inhérente à l'écriture » (CF, 200) pour aboutir au revers du mythe, du rhétorique et du grandiloquent, soit du côté des petits faits et gestes, de l'apparemment insignifiant. Dans *La poussière du chemin*, cette méfiance à l'égard des « prestiges du symbole » se modulera autrement pour viser cette fois le pouvoir, voire le « totalitarisme », que représente pour Brault un certain discours théorique<sup>29</sup>. En fait, tout se passe comme si le fantôme du politique qui hante littéralement les premiers essais avait été relayé — dans le passage des années 1960 aux années 1970 et 1980 qui verront s'imposer le structuralisme — par un autre spectre, celui de systèmes conceptuels auxquels les essais de Brault se heurtent, trouvant là une nouvelle butée, un nouvel espace au sein duquel le texte sera appelé à « répondre de lui-même ».

Il n'est pas étonnant que la figure de Cioran apparaisse dans les essais au moment où Brault est aux prises avec le pouvoir théorique. Ni tout à fait philosophe, ni strictement

---

<sup>28</sup> À cet égard, ma lecture s'écarte de celle que propose François Dumont dans *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)* (Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 32, 1993, p. 91-97). Situait le texte des « Notes sur un faux dilemme » dans le prolongement des tensions entre littérature et politique qui traversent la génération des poètes de l'Hexagone, Dumont, qui relève bien le déplacement opéré à cet égard par Brault, insiste cependant sur le maintien de la coupure entre prose et poésie alors que c'est précisément dans la levée de cette clôture que m'apparaît résider l'apport profondément original de cet essai.

<sup>29</sup> Dans une série de notes communes qu'ont publiées Jacques BRAULT et Robert MELANÇON sous le titre « Quelques éclaircies », on trouve cette remarque qui pose clairement cette collusion du théorique et du pouvoir : « Ma haine de la théorie verbeuse et intimidante vient aussi de ma haine du pouvoir. Spéculer, ce n'est pas se donner du pouvoir, se placer en surplomb ; c'est, ce devrait être observer nos images et nos concepts rêveusement. » (*Études françaises*, vol. XXXI, n° 2, automne 1995, p. 127)

littéraire, l'écrivain roumain incarne bien l'entre-deux où loge l'essai en regard des disciplines. Penseur par excellence de la difficulté d'être et de la lucidité jusqu'à l'anéantissement, Cioran refuse tout discours qui se drape dans le confort de la maîtrise. C'est à ce titre qu'il est invité dans le texte de Brault qui trouve là un véritable compagnon en discordance. Emprunter la « Mesure de Cioran », selon le titre de Brault, c'est ébranler la légitimité des frontières et des souverainetés discursives qui font que « littérature et philosophie se trouvent à l'heure actuelle chacune dans son auto-négation » (PC, 67). Sur le plan de la littérature, moins évidemment sous le signe de la maîtrise conceptuelle que le discours philosophique, ce qui se trouve ici visé — après la poésie mythique, repoussoir de *Chemin faisant* —, c'est une écriture auto-réflexive et auto-justificatrice dont Paul Valéry<sup>30</sup> est désigné comme le premier représentant :

Valéry, plaçant la poétique au-dessus de la poésie (un vague accidentel...), consacre le meilleur de son temps à se commenter, à s'expliquer ; il se fait son propre glossateur et justifie à l'avance la masse de textes qui s'écrivent encore et qui prononcent la vacance sinon le congédiement de toute altérité au langage. (PC, 68)

Sans que Brault le soulève, il apparaît que le procès de la glose littéraire constitue cependant un terrain bien glissant pour l'essayiste : la glose et l'élaboration d'une poétique ne sont-elles pas des modes privilégiés de l'essai ? Qui plus est, Brault n'est-il pas, dans cet essai même, à la fois en train de gloser Cioran et de définir en creux sa propre pratique ? S'avançant aux bords de l'auto-dépréciation, cet essai se sauve peut-être, de façon à la fois paradoxale et terriblement cohérente, du fait même qu'il met l'essai en péril. Parce que, plus qu'à la glose en tant que telle, c'est d'abord à l'absence — de risque d'une démarche se confortant elle-même que Brault s'en prend ici, sous l'égide de Cioran. Ce risque — celui d'une « altérité au langage » qui réside encore une fois du côté du prosaïque, de « la matière brute et brutale », du « réel invivable » (PC, 70) —, l'essai semble donc prêt à l'assumer jusqu'au désaveu de lui-même, prenant en cela le strict

---

<sup>30</sup> Brault reprend ici la critique de « l'erreur de Valéry » d'abord élaborée par Jean Paulhan dans *Le don des langues* (*Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Cercle du livre précieux, 1966).

contre-pied du réflexe d'auto-légitimation qui caractérise les systèmes érigés sur « une peur panique de se tromper, d'oublier quelque chose, de se faire doubler ou d'être laissé pour compte. » (PC, 74) Par ailleurs, et sur un plan moins strictement négatif, l'essai me semble trouver une définition exemplaire au lieu même de la résolution de ce chiasme problématique, objet d'une longue note de bas de page, entre le langage réflexif et le langage littéraire : « quand, par chance (le désir est aveugle...) écriture et pensée se croisent, enroulent et enserrent leur langage distinct (formes virtuelles) pour produire un seul et même langage (forme réalisée) » (PC, 71, n. 1)

Se réclamant d'un savoir pétri d'ignorance — entre savoir et « saveur », entre l'intuitif et le discursif, entre connaissance et « nescience », pour reprendre la série d'entre-deux à travers lesquels Brault définit une certaine « Sagesse de la poésie » (PC, 216-229) — les essais de Brault n'excluent pour autant ni un riche appareil de références théoriques et littéraires, souvent foisonnantes chez lui, ni le recours à des outils conceptuels dont il ne laisse pas de se servir, quoi qu'il en dise. C'est pourquoi cette posture de méfiance, voire d'anti-théorie, qu'emprunte Brault en maints endroits de son œuvre essayistique (et qu'ont relevée plusieurs critiques<sup>31</sup>) doit être comprise, me semble-t-il, de l'intérieur d'une démarche intellectuelle qui repose elle-même en partie sur ce qu'elle fustige. Que le discours théorique et, plus largement, le vocabulaire dominant, puisse servir d'assise, chez Brault, à son propre dépassement est d'ailleurs ce que démontre bien l'articulation de l'essai « Sur la langue des poètes » dans lequel le concept de « situation » ainsi que toute une série de termes techniques empruntés à la linguistique servent de base à l'élaboration d'une conception du langage poétique comme « recommencement de la langue ». Ce « recommencement de la langue », que Brault relève chez Miron et Villon, il n'est d'ailleurs pas fortuit, pour un essai qui se situe dans le prolongement d'une vaste critique de l'éloquence, qu'il aille dans le sens d'une plus grande sobriété, d'une économie dans la métaphorisation, d'un laconisme et d'un

---

<sup>31</sup> Benoît MELANÇON souligne par exemple à quel point Brault est « passé maître dans l'art de masquer le travail de la réflexion » (« Recueils et restes », *Spirale*, n° 88, mai 1989, p. 10).

prosaïsme. Dans le sens, donc, d'un plus grand dépouillement et d'une « simplicité » qui n'exclut pourtant pas la complexité. Car « recommencer la langue, c'est accepter l'obscur mais refuser l'hermétique » (PC, 185), souligne Brault dans une de ces formules-miroirs qui éclairent justement le lieu d'où parle l'essayiste.

On retrouve cet éloge d'une certaine « pauvreté » de l'expression dans la chronique de *Ô saisons, ô châteaux* intitulée « Les précieuses minuscules » (OSC, 61-68). Comme antidote au ton « déclamatoire » truffé de majuscules qui caractérise pour lui un certain discours sur la littérature, Brault propose là une pratique autrement « précieuse » des minuscules. Transposition sur le plan typographique d'une certaine humilité, d'une attention au petit, l'« écriture en minuscules », expression lumineuse, condense en elle tout un pan de la pratique de Brault. Versant positif du refus de l'éloquence, l'idée d'« écrire en minuscules » recouvre en effet aussi bien un topos de l'effacement (du propre et du nom propre, mais aussi des traces — j'y reviendrai dans les chapitres suivants) récurrent dans toute l'œuvre de Brault, qu'une disposition au prosaïque et cette manière qui lui est bien particulière de convoquer et de faire côtoyer, au mépris des frontières et des hiérarchies, œuvres et auteurs.

### **Minorités**

La méfiance à l'égard de l'éloquence, du mythique et le souci du prosaïque, de l'éphémère et du quotidien sont autant de dispositions que Brault partage avec une certaine modernité, celle de Baudelaire, de Rimbaud, mais aussi de Verlaine — « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! » prescrit-il en effet dans son « Art poétique<sup>32</sup> » — et d'Apollinaire<sup>33</sup>. Ces traits rappellent par ailleurs une certaine culture extrême-orientale avec laquelle Brault entretient un commerce soutenu et intime depuis le milieu des années 1970. L'attention aux potentialités du banal et du fugace, le parti pris pour la simplicité et le retrait, la

---

<sup>32</sup> Paul VERLAINE, « Art poétique », dans *Jadis et naguère. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1992.

<sup>33</sup> C'est d'ailleurs un vers de « Zone » (dans *Alcools*), auquel Brault consacre aussi l'essai « Chaque jour » (CF, 191-193), qui donne son titre au recueil *La poésie ce matin*.

disparition du clivage entre les genres et les démarches (de pensée, de poésie), l'effacement de la glose au profit de la suggestion et la recherche d'une sagesse sans doctrine constituent en effet des points de contact essentiels entre la sensibilité de Brault et celles des nombreux auteurs japonais et chinois dont la présence émaille ses essais et teinte sa pratique poétique<sup>34</sup>. Mais c'est aussi dans un horizon bien québécois que se situe la réserve de Brault à l'égard des discours « en majuscules ». C'est ce qu'illustre le voisinage occasionné par un recueil comme *La poussière du chemin*, qui est aussi le lieu d'élaboration d'un discours sur le Québec, tant social que littéraire. L'essai liminaire intitulé « Lettre à des amis inconnus » ainsi que l'ensemble des textes constituant la section « Écarts » relient effectivement le malaise que cultive Brault vis-à-vis d'un certain langage théorique à une configuration collective et au rapport singulier à l'héritage et à la langue qu'entretient la communauté québécoise.

Brault associe en effet la position excentrée du Québec à une attitude concomitante de réserve à l'égard de l'autorité (principalement celle des « maîtres » français) et d'incrédulité vis-à-vis des systèmes théoriques (comme l'existentialisme, dont il est question dans « Existons-nous ? »). Relevant par ailleurs une certaine « indigence » de la réflexion spéculative au Québec — « nos écrivains se montrent plus volontiers raconteurs que penseurs. Les poètes pullulent et les philosophes brillent par leur rareté<sup>35</sup> » (PC, 15) —, Brault examine dans sa « Lettre à des amis inconnus » (datée de 1982) les catégories singulières d'une pensée québécoise qui, en marge des spéculations grandioses et lointaines, s'attacherait au présent et à la proximité parce qu'elle sourd d'un fond d'étrangeté à soi, de distance géographique et de précarité temporelle :

---

<sup>34</sup> À ce sujet, voir l'excellent mémoire de maîtrise de Yves LAROCHE, *L'Orient poétique de Jacques Brault* ([Montréal], Université de Montréal, 1992. Je reviendrai à ce rapport à l'Orient au chapitre trois.

<sup>35</sup> Georges-André VACHON, je l'ai déjà relevé, faisait justement de *L'en dessous l'admirable* « le premier traité québécois de philosophie ; le premier traité de philosophie québécoise » (« Jacques Brault. À la recherche d'un lieu commun », *loc. cit.*, p. 188). Formule en chiasme qui vient à la fois confirmer (puisqu'il s'agit bien de poésie) et questionner (puisqu'il s'agit d'une poésie qui est aussi philosophie) le diagnostic de Brault.

c'est une question de métaphysique quotidienne ; il s'agit pour nous, naïfs et volontaires, de tourner à notre avantage notre sentiment de petitesse et de fragilité. La contingence du monde (et celle du moi), nous l'éprouvons si durement qu'un rien nous rassure. (PC, 15)

Quoiqu'on pense à première vue de cette expression équivoque, parler de « métaphysique quotidienne » et d'un « rien qui rassure » ne revient pas, me semble-t-il, à rabattre le Québec du côté d'un destin de « gagne-petit » ou de « né pour un petit pain ». Il est en effet loin d'être évident que le rien (dont on sait à quel point toute l'histoire de la philosophie, héritant de Parménide, a tenté de se débarrasser), ou même le presque-rien<sup>36</sup>, puisse avoir valeur de réassurance. Y trouver sa demeure suppose d'ailleurs un véritable travail de la pensée et du langage. Travail qu'accomplit justement l'œuvre de Brault à partir d'un héritage marqué par les contradictions, décrit tout à la fois en termes de désespérance et de confiance, d'ouverture et de fermeture, de frilosité et de risque. Dépourvue des assises que lui assurerait une solide tradition de pensée, la culture québécoise convierait plutôt, selon Brault, à une pratique de l'ordre du bricolage. Un bricolage par ailleurs déjà associé à l'essai (comme l'était aussi le manque de souveraineté) et qui fait bon ménage avec la figure de l'amateur, fondamentale dans son œuvre.

Filles et fils de personne, nous n'avouons pas facilement notre bâtardise ; celle-ci forme de nos œuvres le noyau matriciel. Nous gardons encore le sentiment d'avoir été abandonnés en ce pays un matin de rupture et de fuite. (PC, 18)

À partir du motif de l'abandon<sup>37</sup>, de la « privation parentale » collective et de la figure du bâtard, actifs ici depuis au moins le dix-neuvième siècle, Brault n'entrouvre pas moins un espace dont il est un des gardiens privilégiés et qui consiste à assumer ce que Yvon Rivard nomme — dans un article récent qui réfère à Brault, mais aussi à Gabrielle

---

<sup>36</sup> On se rappellera que Jankélévitch, autre penseur des marges de la philosophie, a justement intitulé un de ses ouvrages *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (Paris, Seuil, 1980 [1957]).

<sup>37</sup> Qui fait écho, entre autres résonances possibles, à ce passage de *L'Océantume* de Réjean DUCHARME : « Ici, rien ne nous attendait : nous avons dû nous accueillir nous-mêmes. » (Paris, Gallimard, 1968, p. 112)

Roy, à Aquin, à Miron et surtout à Saint-Denys Garneau — « l'héritage de la pauvreté ». Pour Rivard, cette pauvreté originelle qu'il résume dans la formule lapidaire du « pas de pays, pas de langue », est d'abord ce que réalise l'écrivain québécois lorsqu'il entre en contact (à l'occasion d'un voyage initiatique) avec la richesse et la solidité de la culture européenne. Cette pauvreté, qui a l'âpreté des tourments du fameux « mauvais pauvre » de Saint-Denys Garneau, se révèle aussi pour Rivard une sorte de planche de salut : « c'est à la condition de ne pas se dérober à cette vocation de la pauvreté que le recommencement est possible, que la création d'un nouveau monde est possible, aussi bien en Europe qu'en Amérique<sup>38</sup>. »

C'est bien, effectivement, en héritier de la pauvreté (formule paradoxale puisque l'héritage prend ici la forme d'un manque) et de la voie empruntée par Saint-Denys Garneau, dont Brault a édité l'œuvre poétique<sup>39</sup>, que l'essayiste se pose et qu'il pose le Québec. Cet héritage pour le moins problématique fait forcément l'objet d'une réception ambivalente, comme en témoignent les formulations qui jouent dans cet essai — ainsi que dans plusieurs autres qui regorgent de tournures oxymoriques — d'une tension entre le négatif et le positif, entre la condamnation et la chance. La chance résidant finalement dans le renversement de ce qui condamne, dans le retournement de la pauvreté à laquelle peut se prêter la minorité :

Compter pour peu dans la hiérarchie des importants, c'est ne pas être dans l'obligation de jouer un rôle. Ne pas avoir de place définie évite d'apprendre à la tenir. Et le reste à l'avenant. Donc, notre culture, selon l'ancienne étymologie, nous est une manière inaliénable d'habiter ce monde en squatters<sup>40</sup>. (PC, 19)

---

<sup>38</sup> Yvon RIVARD, « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n° 17, 1998, p. 218.

<sup>39</sup> Entreprise à laquelle s'ajoute une proximité étonnante quand on sait qu'elle est active dès les années 1960-1970, au moment où toute une génération d'écrivains se détournait de cette figure devenue le symbole même de la déchéance et de la mauvaise conscience canadiennes-françaises.

<sup>40</sup> On peut lire dans cette dernière expression un déplacement intéressant de la célèbre formule hölderlienne « l'homme habite en poète ». Ce qui constitue un excellent exemple des détournements auquel peut s'adonner le mineur. À ce chapitre, Ducharme est une référence incontournable, comme le montre Élisabeth NARDOUT-LAFARGE dans *Réjean Ducharme. Une poésie du débris*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2001 (voir en particulier la section intitulée « La "bibliothèque Ducharme" », p. 83-162).

Il s'agit bien, dans ce passage, de la situation d'une littérature mineure, avec l'absence de reconnaissance et la liberté que comporte un tel statut. Ce thème du mineur, qui tient aussi à un certain rapport à la langue, est abordé plus directement dans un autre essai de *La poussière du chemin* intitulé « Sur le bout de la langue ». S'y dessine un parcours — celui des divers âges d'un écrivain et, en filigrane, celui de tout un pan de la littérature québécoise<sup>41</sup> — qui va d'une pauvreté native dans la langue à une pauvreté consentie, choisie ; de pauvreté en pauvreté, donc (plutôt que d'éloquence en éloquence), mais en passant par une période où prime le désir d'une richesse et d'une plénitude langagières. Cette période intermédiaire, que Brault décrit en deux temps, correspond d'abord à la tentative de s'appropriier les langues et cultures majeures, puis à l'enjeu de rapatrier sa propre culture et sa propre langue mineures, entreprise que Brault assimile à un certain courant national(iste) de la littérature québécoise dont il finira par se délester : « La littérature nationaliste m'a proprement nationalisé, mis en gage. Et une fois encore, croyant m'enrichir, je me suis appauvri. J'écris, de moi à nous, et de nous à moi, mais dans l'esclavage imposé par un surmoi de commande » (PC, 43). C'est à une pratique du dénuement linguistique et à un dépouillement radical qu'aspire en bout de course l'écrivain que la trame diégétique de l'essai laisse finalement sans âge et sans véritable lieu :

Dans la nuit et dans la soixantaine, j'écris, non plus des mots, un lexique garanti par la tradition ou la dernière révolution, mais une maigre ligne syntaxique, une phrase mal filée, rugueuse comme un tronc d'érable [...].

Je n'ai plus d'âge, je n'ai jamais été aussi pauvre. [...] Et j'écris une dernière fois avec mon petit reste de langue. J'écris sans espoir, sans douleur, sans joie, sans peur. Sans image. (PC, 44-45)

Bien que le terme de « mineur » n'y apparaisse pas, ce parcours entre vivement en résonance — ce qu'accusent encore davantage les références à Kafka et à Beckett — avec

---

<sup>41</sup> Gilles MARCOTTE nous invite d'ailleurs à lire le parcours poétique de Brault, de *Mémoire à Moments fragiles*, en tant qu'il retrace « les étapes essentielles d'une histoire intime du Québec. » ( « Poésie de novembre », *loc. cit.*, p. 241)

les thèses de Deleuze et Guattari sur la littérature mineure et ses pratiques de « déterritorialisation ». L'essai de Brault illustre cependant certaines difficultés (contradictions ?) des conceptions présentées dans l'ouvrage *Kafka. Pour une littérature mineure*<sup>42</sup>, difficultés qui tiennent à l'articulation de ce qui se présente, en définitive, comme deux acceptions distinctes du mineur. Un usage mineur de la langue tendant au dénuement et à l'anonymat (description qui figure dans la seconde partie du texte de Deleuze et Guattari et dont Brault me semble très proche<sup>43</sup>) paraît en effet mal s'accorder avec une littérature mineure définie en fonction des caractères que sont le « branchement de l'individuel sur l'immédiat politique » et « l'agencement collectif d'énonciation<sup>44</sup> ». À la lumière du texte de Brault, cette première acception socio-politique du mineur (pourtant comprise en termes de déterritorialisation chez les théoriciens français), semble, en regard d'une pratique du mineur qui fait mine d'en découler ou d'en être l'extension, aller paradoxalement dans le sens d'une reterritorialisation — celle qu'opère, au Québec, l'entreprise d'une littérature nationaliste.

Si la pratique textuelle de Brault apparaît entretenir un rapport sinon conflictuel du moins ambivalent avec des traits de la minorité qu'ont pu exploiter certains auteurs québécois sur le plan plus proprement politique, le terme de « mineur » n'en reste pas moins pertinent pour qualifier plusieurs particularités de son œuvre. Pour saisir une part importante des procédés à l'œuvre chez Brault, il semble en fait nécessaire de se dégager des thèses de Deleuze et Guattari et de s'autoriser à jouer des diverses flexions auxquelles peut se prêter le vocable. Ainsi peut-on envisager, en faisant appel au domaine musical, d'entendre le mineur comme un mode auquel on pourra rapporter le ton mélancolique, nostalgique présent dans les poèmes de Brault dès les tout débuts et thématisé

---

<sup>42</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

<sup>43</sup> Cette pratique du dénuement se réclamant du refus kafkaïen de la métaphore (servant d'exergue à l'essai de Brault, la citation de Kafka « Les métaphores sont l'une des choses qui me font désespérer de la littérature » sert aussi de base à l'argumentation de Deleuze et Guattari), il est ironique de constater que l'expression de ce refus passe, de part et d'autre, par la même image : « Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier » (*Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 33) ; « Écrire comme un chien creuse un trou pour enterrer ses os » (« Fragments d'une lettre », TFP, 37).

<sup>44</sup> *Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 33.

exemplairement dans « L'être et le béant » (OSC, 53-60). Le titre de cette chronique indique bien, par ailleurs, que ce mode mineur est loin d'exclure un certain humour et que le pastiche fait parfois bon ménage avec un désespoir présent chez Brault plutôt en filigrane, de manière feutrée, tendre même. On rejoint là ce qui pourrait s'appeler une posture mineure d'énonciation. Autre flexion du mineur chez Brault, cette énonciation correspond au vœu d'effacement sans cesse réitéré dans les essais et particulièrement sensible dans le recueil de poèmes *Moments fragiles* (dont on a souligné le laconisme tout oriental), où le sujet de l'énonciation se fait tout petit jusqu'à se confondre avec son environnement, s'effacer au profit du paysage, laissant même au soleil, à la neige et à la branche le soin de conjuguer les verbes. Le mineur est présent aussi chez Brault en tant que disposition, dans son goût pour le prosaïque et la quotidienneté, pour ce qui est en déréliction, en ruine, agonique, comme envers de cette éloquence et de ce mythe qu'il refuse. Plus proche d'une acception institutionnelle, Brault est encore lecteur du mineur, des petites littératures et des littératures du petit (dont le haïku est exemplaire), des œuvres non reconnues par l'académie, des auteurs qui n'ont pas été intronisés dans le canon. En témoignent la référence répétée de Brault à Verlaine toujours accompagnée de l'épithète de « plus grand des poètes mineurs », son essai en hommage à Lucentini, son affection particulière pour Georges Perros, ainsi que pour une kyrielle d'auteurs obscurs, parmi lesquels beaucoup de troubadours dont il relève justement le penchant pour le secret et chez lesquels il observe même une affinité avec les poètes zen. Brault est aussi un lecteur de l'intimisme qui confine aux genres mineurs du journal, des carnets et qui donnent lieu à des accompagnements eux aussi sur le mode mineur dans *Au fond du jardin*<sup>45</sup>.

Élargissant encore la notion de mineur, on y raccrochera encore la figure de l'amateur, essentielle chez Brault. Désignant d'abord celui qui n'appartient pas à l'institution ou celui qui, comme Brault, prend ses distances vis-à-vis d'elle parce qu'il y

---

<sup>45</sup> Jean-Claude BROCHU parle aussi de « ton mineur » pour rendre compte du registre à l'œuvre dans ce recueil. (« De ce côté-ci du jardin, la lecture de la première personne », *Tangence*, n° 55, septembre 1997, p. 159)

préfère la marge, le terme d'« amateur » apparaît entre autres dans un essai intitulé « Congé » (PC, 56-61) où s'écrit précisément la nécessité du retrait de l'institution universitaire — lieu où le savoir se marie sans cesse au pouvoir, où la légitimité s'acquiert à coup de maîtrise, où l'intellectualisme se professionalise et obtient un statut. Non-professionnel, toujours en apprentissage, l'écrivain amateur auquel Brault s'identifie n'accède jamais au métier, sinon à ce « drôle de métier » que constitue la lecture, selon le titre d'un essai de *La Poussière du chemin*. En regard de ce statut de lecteur, le seul dont Brault daigne se réclamer, la pratique d'écriture apparaît d'ailleurs « comme un bricolage, comme une débrouillardise » (« Drôle de métier », PC, 27), termes qui rappellent non seulement la part de défaillance et d'inassurance toutes positives qu'il reconnaît à l'essayiste — et à celui dont le lot est d'hériter de peu —, mais aussi la dimension proprement sensible et matérielle qui constitue l'espace de l'artisan. Ainsi Brault parle-t-il dans « Mesure de Cioran » de la « connaissance artisanale » comme d'une sorte de savoir idéal au sein duquel la matérialité des mots servirait de cran d'arrêt à la pensée. Cette position qu'on pourrait qualifier de « matérialiste » est présente dans plusieurs essais de *La Poussière du chemin*. Dans « L'écriture subtile », comme dans « Papiers décollés », une des chroniques de *Ô saisons, ô châteaux*, c'est le rapport au papier, à l'encre, à la matérialité du livre et à la mise en page — de la trace manuscrite à la typographie, des subtilités de la ponctuation à l'italique et au guillemet — qui se trouve mis de l'avant, ce qui contribue à faire de l'œuvre de l'écrivain un travail de la sensation. Par son commerce avec le sensible et l'investissement du corps dans le geste, l'écrivain s'avère finalement, chez Brault, proche parent du dessinateur, du peintre et du graveur. Esquissée dans « Un drôle de métier », le rapport de l'écriture aux arts plastiques est particulièrement élaboré dans cette série d'essais de *La Poussière du chemin* qui s'intitule « Parallèles ». Les artistes visuels Gérard Tremblay, Paul Beaulieu, Louis Jaque, Janine Leroux-Guillaume, Cézanne et Roland Giguère y côtoient Brault, lui-même apprenti-dessinateur. Trait frappant de cette série d'essais, le travail de la trace, commun à tous ces

arts, donne inexorablement lieu à une réflexion sur son effacement, comme si le rapport à la matière, loin d'assurer une solidité, un enracinement, rappelait plutôt, de façon lancinante, la précarité de la présence. Partout, dans les « Parallèles », c'est le blanc, l'absence entre les traces, le silence, le creux — que rend particulièrement sensible la gravure — qui occupent le centre (il vaudrait mieux parler ici de vide, de trou) du texte. L'écrivain amateur serait donc celui qui, prenant congé, s'effaçant, entretient avec l'absence une relation privilégiée, celui qui est particulièrement sensible au commerce avec le néant que suppose son matériau premier : les mots<sup>46</sup>.

C'est sans doute dans le type de rapports qu'il entretient — en amateur parce qu'en amitié — à l'égard des œuvres et des auteurs que Brault est le plus originalement et complètement mineur, conjuguant à la fois tonalité, disposition, lieu d'énonciation, genre et mode, s'adonnant à une minorisation du majeur (comme le laissent entendre les titres des chroniques de *Ô saisons, ô châteaux*, calembours goguenards qui déforment l'intitulé d'œuvres canoniques) et à une réhabilitation du mineur. Toutes flexions du mineur qui peuvent se penser aussi sous le signe d'une liminarité à laquelle la pratique essayistique semble particulièrement propice.

*« Gens de mon quartier ». Une « communitas » agonique*

Plusieurs postures, motifs et positions de l'œuvre de Brault entrent de façon particulièrement frappante en résonance avec les thèses sur la liminarité présentées par Michel Biron dans *L'absence du maître*. Outre ses lectures minutieuses de Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme, cet essai offre en effet des propositions qui valent pour tout un pan de la littérature québécoise moderne et s'avèrent particulièrement pertinentes dans le cas de Brault. Il s'agit ici d'une modernité « désinvolté » — toute différente de la modernité littéraire française fondée sur une logique de la coupure, de la rupture — et caractérisée par la position de marginalité volontaire (qu'entretiennent de nombreux

---

<sup>46</sup> Dimension à laquelle le troisième chapitre de ce mémoire s'attachera tout particulièrement.

auteurs québécois, parmi les plus reconnus) à l'égard de l'institution littéraire. Cette posture liminaire qui consiste « à s'installer là où le centre est creux<sup>47</sup> » participe d'ailleurs, selon Biron, d'un malaise plus général à l'égard des structures hiérarchiques et des distinctions qui coupent de la réalité sociale, suspicion qui donne lieu à des aménagements de société bien particuliers au sein des textes, à la présentation d'un modèle de collectivité tout autre fondé non pas sur des rapports de pouvoir mais sur des relations de l'ordre de la contiguïté, de la proximité et de l'amitié. C'est ce type d'aménagement collectif présent dans les textes de Garneau, Ferron et Ducharme que Biron nomme, d'après l'anthropologue Victor W. Turner, la « *communitas* ». La plupart des traits de l'œuvre de Brault examinés jusqu'ici m'apparaissent singulièrement proches des procédés et dispositifs d'une « poétique de la liminarité » dont Biron offre la synthèse dans la conclusion de son ouvrage, coïncidence qui contribue à inscrire les singularités de l'œuvre de Brault dans une configuration québécoise plus large. Ainsi en va-t-il de la méfiance à l'égard de l'éloquence, du refus du discours clos et de la disposition à l'égard du prosaïque (Biron parle, à partir des trois œuvres qu'il étudie, de la disqualification des œuvres « soumises au culte de la technique, pure prouesse de style » et de la visée de « rapprocher l'écriture liminaire de la prose la plus familière, du discours, de la parole<sup>48</sup> ») ; du refus du statut d'écrivain professionnel et de spécialiste que recouvre exemplairement la figure de l'amateur ; des diverses flexions du mineur qui tendent à brouiller les hiérarchies et distinctions littéraires ; et de l'assomption d'un « héritage de la pauvreté », lot d'une culture périphérique d'où, selon la formule de Biron, « les maîtres sont absents ». Le statut littéraire précaire et la porosité aux discours et préoccupations sociales de la forme essayistique, particulièrement pratiquée et théorisée au Québec, me semblent d'ailleurs faire de l'essai lui-même un genre singulièrement liminaire. Mais plus encore que les autres caractères de la liminarité, c'est la prégnance d'un aménagement

---

<sup>47</sup> Michel BIRON, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000, p. 309.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 310-311.

fondé sur les « lois » de l'amitié comme celui de la « *communitas* » qui justifie sans doute une lecture des essais de Brault à la lumière des propositions de Biron.

Dans sa « Lettre à des amis inconnus » — dont le seul intitulé accuse une « configuration épistolaire » aussi caractéristique du liminaire d'après Biron, j'y reviendrai —, Brault compare l'histoire du Québec à un « album de famille ». Cette expression qui traduit on ne peut mieux, me semble-t-il, la « *communitas* », rappelle aussi le titre d'une des sections de *Chemin faisant*, « Gens de mon quartier ». Série d'essais consacrés à différents auteurs, « Gens de mon quartier » présente, en somme, un dispositif qui fait étonnamment le pont entre le versant externe (des auteurs et du champ littéraire) et interne (des œuvres et des personnages) de la liminarité telle que la conçoit Biron. En fait, tout se passe comme si nous avions affaire, chez Brault, à la tentative de combler le fossé entre, d'une part, une société construite sur le modèle de la « *communitas* » et, d'autre part, une institution littéraire distinctive, par l'élaboration, au sein même de son œuvre essayistique, d'une « *communitas* » des écrivains. Plus encore, cette communauté des écrivains ne constitue pas un cénacle, une société textuelle close sur elle-même — ce qui contreviendrait d'ailleurs au principe même de la liminarité — et s'édifie à partir d'un savant brouillage des frontières entre œuvre et vie, entre figures imaginaires et auteurs<sup>49</sup>.

Comme le titre l'annonce, c'est bien une logique du voisinage, de la contiguïté et de la fraternité qui sous-tend cette série d'essais consacrés à sept écrivains (cela sans compter les innombrables autres auteurs qui pullulent littéralement dans les marges). Le compagnonnage de Brault avec ces écrivains prend une forme chaque fois singulière, marquée par le tutoiement et l'adresse épistolaire dans « Juan Garcia, voyageur de la nuit », par un titre, explicite s'il en est, comme « Mon ami Nelligan », par le récit de la visite faite à Grandbois dans son appartement de Québec. Ces médiations sont aussi à l'œuvre dans des textes de *La poussière du chemin*, celui, par exemple, consacré à

---

<sup>49</sup> Ce sera le cas de manière encore plus troublante dans *Au fond du jardin*, dont les « accompagnements » seront interrogés au prochain chapitre.

Apollinaire<sup>50</sup>, que Brault prend à partie en l'appelant, comme s'il s'agissait d'un frère, par son prénom. Les accompagnements de *Au fond du jardin* s'avèreront aussi exemplaires d'un traitement singulier et bien mineur du « biographique » que l'on pourrait rapprocher du travail de Pierre Michon<sup>51</sup> : dressant le portrait (imaginaire) d'un auteur plus encore qu'il ne commente son œuvre, Brault opère l'inverse d'une monumentalisation en ce qu'il s'attache au geste quotidien, à l'apparemment insignifiant. Ainsi dirait-on que Brault, comme le chroniqueur des « Petites choses » dans *Au fond du jardin*, « songe avec gratitude aux petites choses qui parlent si bien après coup non pas des humains en général mais de celle-ci, de celui-là, et qui désormais ont une présence en lui. » (AFJ, 20)

La communauté des « Gens de mon quartier » est donc bien fondée sur l'amitié, une amitié adressée tant à l'homme qu'à l'œuvre<sup>52</sup> et qui repose sur l'infime conçu comme le lieu qui recèle du secret. C'est là tout le propos de l'essai qui a pour titre « D'une clarté close », que Brault consacre à Char. La « clarté close », c'est le refus de l'éloquence qui mythifie au profit de cette énigme qui loge dans le dérisoire et qui est « source de clarté ». Conçue en opposition avec l'hermétisme et la clôture du littéraire, le secret a un pouvoir fédérateur : « La poésie dans ses énigmes nous rassemble. » (CF, 155) Ce « nous » rallié grâce à la poésie ne concerne pas que les littéraires, comme en témoigne le fait que Brault, mêlant encore le « bios » à son propos sur l'œuvre, introduit, en marge de René Char, sa « propre » mère : « Ma mère ne lisait pas Dante et ne s'en portait pas plus mal. » (CF, 149n.)

Cette apparition inopinée de la figure maternelle (d'ailleurs récurrente<sup>53</sup>) signale aussi à quel point la pratique essayistique de Brault donne lieu à une épreuve des

---

<sup>50</sup> « Dérives », PC, 82-90.

<sup>51</sup> Voir en particulier *Vies minuscules* (Paris, Gallimard, 1984) et *Vie de Joseph Roulin* (Paris, Verdier, 1988).

<sup>52</sup> On pourrait encore passer par Ducharme et dire de Brault qu'il « aim[e] les livres comme si c'était du monde. » (Réjean DUCHARME, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 154, cité par Élisabeth NARDOUT-LAFARGE dans *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 70)

<sup>53</sup> Dans *Au bras des ombres*, Brault reprendra, à un nom près, la même formule : « Ma mère ne connaissait pas Nietzsche / ni les autres zarathoustras / (...) / ma mère ne savait pas lire / ou à peine épelant les mots / à la lueur jaune de la lampe » (ABO,30). Ce souci de sauvegarder, dans le foisonnement

catégories génériques comparable à celle que Brault salue chez Michaux dans « Le genre Michaux », autre essai de la section « Gens de mon quartier ». Brault, comme Michaux, ébranle les certitudes littéraires et mélange les registres (romanesque, poétique, autobiographique) dans l'espace où on s'y attend peut-être le moins, celui de la critique. Par ailleurs, les expressions dont use Brault pour écrire sa rencontre avec Michaux paraissent trop graves pour renvoyer strictement à l'effacement des différences entre les genres et au brouillage des frontières entre le littéraire et le non-littéraire. Cette épreuve que constitue la lecture de Michaux laisse des marques qui s'apparentent à une blessure : « J'en suis marqué d'un signe indélébile » ; « j'ai Michaux en travers de la gorge » (CF, 157), signale Brault au moyen d'expressions qui laissent bien entendre à quel point il s'agit d'une expérience dont il ne sort pas indemne. S'il y a un tel coup porté par l'œuvre, c'est peut-être parce que le brouillage qu'elle opère sur le plan générique en recouvre un autre, dont la portée n'est pas d'ordre strictement intellectuel, et qui touche à la première ou à la dernière des frontières, celle entre la vie et la mort.

Il y a tout lieu de se demander, à cet égard, si la communauté des « Gens de mon quartier » ne reçoit pas d'abord son fondement dans le côtoiement de la mort ; si la mort, épreuve par excellence qui abolit toute distinction, qui sape toute hiérarchie, ne constitue pas la véritable « communitas » ; si le liminaire n'y rencontre pas finalement son ultime limite. Ces gens réunis par Brault semblent effectivement l'être d'abord dans la mort. Et c'est cette dernière qui, presque à chaque coup, ouvre le texte : « Il n'eut guère le temps de vivre [...]. Puis ce fut la mort », premières phrases de « Mon ami Nelligan » (CF, 121); « Charles Baudelaire [...] mort en pleine intelligence et aphasique, voilà juste cent ans », relate la première page des « Fragments d'un "Baudelaire" » (CF, 129) ; « Il y a vingt-cinq ans mourait Saint-Denys Garneau », toute première ligne de « Saint-Denys Garneau 1968 » (CF, 140). L'entreprise de Brault ne consiste-t-elle pas, pour une part, à assurer à ses amis-auteurs ce que nous aurions précisément manqué, selon lui, d'offrir à

---

des références savantes, la mémoire d'une origine humble, de ne pas effacer de la littérature les quasi-illettrés, Brault le partage avec Miron mais aussi avec le sociologue et écrivain Fernand Dumont.

Saint-Denys Garneau : une mort tranquille ? Le but ultime de Brault n'est-il pas celui, qu'il identifie chez Garneau, de « sauver [la] mort du désastre » de l'héroïsme ? Bref, ce que Brault offre aux auteurs, n'est-ce pas la possibilité « de mourir en toute nudité, de mourir pauvre et tranquille, sans justification et sans procès de canonisation ou d'infamie. » (CF, 140) S'agit-il d'aménager pour ces auteurs un tombeau — plutôt une modeste stèle, puisqu'il ne doit pas s'agir d'un monument — de « clarté close » ?

Mais l'agonie des auteurs vient peut-être surtout mettre en relief, par le biais d'une véritable mise en scène, le maillage intrinsèque de la littérature et de la mort, sans cesse réaffirmé chez Brault. Une mort qui, pour être métaphorisée, n'en est pas moins bien réelle et opérante à même la vie, en vertu d'une connivence que l'essayiste relève aussi chez Grandbois. Ainsi parle-t-il de la poésie, dans « son » Nelligan, comme de la « seule forme de communication [...] qui soit capable de nous donner un avant-goût de l'incommunicable » et accorde au médium poétique le pouvoir de « laisse[r] deviner en cette vie la présence d'une autre vie. » (CF, 126n.) Les passages sont innombrables où Brault souligne les rapports qu'entretient la littérature avec l'absence, le silence et l'anonymat<sup>54</sup>. La mort, suprême ratage, semble aussi identifiable chez lui à ce qui s'infiltré dans l'écriture pour effacer la différence entre échec et réussite, à ce qui vient empêcher la littérature de se complaire, à ce qui la fait se risquer à la banalité, à la platitude, à la faute. Un ratage nécessaire auquel Baudelaire est intimement associé et qui renvoie par ailleurs à la conception de l'essai, déjà entrevue, du « Post-scriptum ». C'est peut-être dans « Juan Garcia, voyageur de la nuit » qu'est la plus sensible cette poétique de l'agonique et de la déréluction. L'auteur, personnage en passe de clochardisation (impossible ici de ne pas songer au personnage de l'unique roman de Brault et au recueil *Il n'y a plus de chemin*, d'abord sous-titré « traité de clochardisation ») y devient la stricte

---

<sup>54</sup> Ce que n'ont pas manqué de souligner la plupart des commentateurs de l'œuvre de Brault, notamment André BROCHU (1987), Jean-Claude BROCHU (1997), Michel LEMAIRE (1987), Claude LÉVESQUE (1994), Gilles MARCOTTE (1987), Jacques PAQUIN (1997) et Georges-André VACHON (1977). Yves LAROCHE (op. cit., p. 36-41) voit pour sa part dans cette « intention de silence » la raison fondamentale de l'attrait de Brault pour la culture extrême-orientale. J'y reviendrai au chapitre trois.

personnification de la dissolution du moi opérée par la littérature. Entre l'agonie de l'auteur et celle du sujet de l'énonciation règne, dans cet essai, comme dans les « accompagnements » de *Au fond du jardin*, une quasi-indistinction troublante.

Peut-être avons-nous affaire là à la forme la plus radicale du refus de l'éloquence, celle qui mène à une littérature qui aspire (paradoxalement ?) au silence<sup>55</sup>. Le refus du mythique et du discours clos aboutit en effet à une écriture de l'invisible — « car j'écris pour arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire », affirme Brault dans « Une grammaire du cœur » (CF, 19) —, à une pratique à la fois ouverte et secrète dont la simplicité affichée masque des montages textuels complexes. On pourrait convoquer ici l'infinité de passages dans lesquels l'essayiste, tout particulièrement dans *Au fond du jardin*, associe la littérature à la fois au plus simple et au trépas, au quotidien et à ce qui échappe, se retire<sup>56</sup>. Cette poétique de l'agonique, tout en ambivalence et en ambiguïté, fait spontanément signe au récit *Agonie*, mais elle s'exprime en tout premier lieu dans le long essai-hommage que Brault consacre à l'auteur de *La vie agonique* dans *Chemin faisant*. C'est là en effet que Brault, à partir de sa lecture de Miron, ou plutôt dans les marges de celle-ci, développe le plus systématiquement la constellation de ce qu'il nomme lui-même l'« agonique »<sup>57</sup>. En accord avec l'étymologie — le mot grec *agônia* signifiant à la fois « lutte » et « angoisse » —, l'agonique s'y révèle être tout à la fois une intonation — une voix qui doit s'entendre « comme une angoisse cernée de courage » (CF, 31n.) — ; une éthique — celle « d'advenir, lucidement, à notre expérience commune : que l'homme ne soit plus pour l'homme un

---

<sup>55</sup> Le vœu d'effacement des traces formera la trame du troisième chapitre de ce mémoire.

<sup>56</sup> Association particulièrement bien rendue et articulée, par le biais de la figure du clochard, aux motifs récurrents de la marche et du chemin dans la lecture que Jean-Claude BROCHU fait du dernier recueil d'« essais miniatures » : « Le parti pris de clochardise rejoint d'ailleurs le sens même de l'essai où la marche d'errance, le mouvement avec la mort en bouts de ficelle à nos chaussures, invente la voie. Le petit, qui est rarement le gentil, s'y présente néanmoins comme le plus aimable en nous réconciliant. » (« De ce côté-ci du jardin, la lecture de la première personne », *loc. cit.*, p. 158).

<sup>57</sup> Robert DION a d'ailleurs très finement étudié l'intertexte mironien d'*Agonie* à partir des « définitions » de l'agonique présentées dans les notes marginales de « Miron le magnifique ». Voir « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien », dans *Urgences*, n° 28, mai 1990, p. 56-67.

dieu ou une bête » (CF, 32n.)— ; un lieu de rencontre permettant le passage « du politique à l'érotique » jusqu'à ce que toute identité soit abolie dans la dépossession (CF, 34n.) ; et, enfin, une poétique, dans laquelle « l'acte d'écrire [...] se jette en avant, tout repère oublié, [...] s'ignore comme signature et court le risque de se perdre de vue » (CF, 35n.). Réaction à une discordance comprise tant sur le plan existentiel que sur le plan social<sup>58</sup>, l'agonique répond donc à la dépossession originaire par une dépossession consentie — et l'on entend qu'elle n'est peut-être que l'autre nom de ce que Rivard appelait « héritage de la pauvreté ». Ce motif-constellation signe aussi l'ouverture d'un lieu tout autre, sorte de patrie en poésie à mi-chemin entre la vie et la mort, car si le « but ultime de l'écriture » est « d'effacer toutes les traces », écrire c'est aussi, pour Brault, « marche[r] avec les autres vers cette existence possible. » (« Une grammaire du cœur », CF, 19)

De *Chemin faisant* à *Au fond du jardin*, s'instaure ainsi, chez Brault, une « communauté dans le manque » (OSC, 57), sorte de micro-société buissonnière qui vient peut-être pallier l'anonymat et le mutisme de la collectivité moribonde de *Mémoire* par l'engendrement de significations à même la quotidienneté<sup>59</sup> et ses objets dérisoires/en déréliction, par le retournement du non-pays mélancolique en un petit « coin » d'où regarder le monde « à la dérobée<sup>60</sup> ». D'épreuve, le presque-rien semble donc bien s'être transformé en demeure : « Ce presque-quelque chose, en instance de surgissement, ce presque-rien, sur l'extrême rebord du néant, oui, voilà ma maison, mon chez-moi. Ma différence. » (OSC, 72)

---

<sup>58</sup> L'intrication des dimensions collective et existentielle du rapport à la mort et au silence chez Brault est aussi analysée, du côté de l'œuvre poétique, par Jacques PAQUIN dans le premier chapitre de *L'écriture de Jacques Brault, op. cit.*, p. 26-41.

<sup>59</sup> Selon la phrase de Kundera que Brault a mise en exergue à la suite *La poésie ce matin* : « Une petite nation, si elle veut avoir dans le monde une signification, elle doit l'engendrer chaque jour, constamment. » (PCM, 97)

<sup>60</sup> Motif de la station privilégiée dans un coin choisi que Brault reprend de Kierkegaard, cité dans « L'être et le béant », OSC, 59.

## II

### *S'étranger, ou les aléas de l'origine*

Accueille un visiteur  
qui t'étranguera mieux.

Francis PONGE

#### *L'autre de l'essai*

Si les essais de Jacques Brault sont un lieu où la littérature s'éprouve dans l'infime, où l'éloquence s'abîme dans le prosaïque, ils constituent aussi — on l'a entrevu avec « Gens de mon quartier » — un espace de rencontre sous le double signe de l'amitié et de l'étrangeté ; le creuset d'une « transfiguration » des identités et d'un brouillage des origines. L'accueil de l'autre — l'autre auteur, l'autre texte, l'autre langue — fournit sans aucun doute l'une des trames fondamentales de l'œuvre de Brault, trame tissée dans l'entre-deux des textes et où se croisent, à partir de l'expérience primordiale de la lecture, les diverses pratiques d'écriture de cet auteur, qu'il s'agisse de la poésie, de la traduction, ou de cette critique essayistique si particulière qu'il nomme « accompagnement »<sup>1</sup>. Cette prégnance de l'échange, d'une hospitalité textuelle bouleversant toutes les propriétés, les récents recueils de poésie *Au petit matin* (avec Robert Melançon, 1993) et *Transfiguration* (avec E.D. Blodgett, 1998) la rendent bien visible en se présentant dès l'abord comme un dialogue entre deux auteurs (selon le principe d'alternance qui caractérise la forme japonaise du haïkaï-renga), mais surtout comme une avancée en « étrange familiarité »

---

<sup>1</sup> Remarqué par la critique, le caractère fondamental de la lecture chez Brault n'a cependant pas fait l'objet d'une réflexion qui en explore, pour elles-mêmes, les modalités et les singularités. Ce chapitre vient donc prolonger les remarques ponctuelles de Michel LEMAIRE (« Jacques Brault essayiste », *loc. cit.*, p. 223), Robert MAJOR (« Papiers collés, papiers à lire », *Voix et images*, vol. XIV, n<sup>o</sup> 2, printemps 1989, p. 502) et Pascal RIENDEAU (*De la fiction de soi à l'oubli de soi*, *op. cit.*, p. 212-214) sur « l'art du lecteur » chez Brault. Dans une autre perspective et sur le terrain exclusivement poétique, Alain MASSÉ a bien dégagé dans son mémoire de maîtrise (*Jacques Brault et l'autre. Une poétique de l'accompagnement*, [Montréal], Université de Montréal, 1996) ce que la présence de l'altérité — conçue chez lui, à partir de Lévinas, comme « Autre en soi » — a de structurant dans la poésie de Brault, particulièrement dans la suite *L'en dessous l'admirable. L'accompagnement et l'étrangement*, que j'examine ici dans le rapport au texte de l'autre, se rencontrent en effet sous d'autres formes dans la poésie de Brault.

(T, 9), comme une écriture issue du surgissement d'un tiers anonyme et secret : « Très tôt, une troisième voix qui n'était ni de l'un ni de l'autre, s'est fait entendre : le poème nous échappait. *Je* n'est ici ni Jacques Brault ni Robert Melançon ; nous signons pour couvrir son anonymat. » (APM, 2) De fait, la signature, inscription garante de l'identité auctoriale et de l'origine textuelle, n'est pas le moindre enjeu de ces rencontres qui tendent, dès les premiers essais et de plus en plus, à la desceller, à l'effacer et à la disséminer tout à la fois.

Loin d'avoir l'exclusivité, chez Brault, de cet accueil de l'altérité textuelle, l'essai est cependant la forme où s'inscrit sans doute le plus naturellement l'expérience de lecture qui en constitue le soubassement. La mise en scène de l'acte de lecture constitue en effet l'un des traits saillants de l'essai en tant qu'espace du commentaire. Inaugurant la tradition essayistique, Montaigne le fait d'ailleurs en bouleversant, par une pratique nouvelle de la citation, les paradigmes du rapport au texte de l'autre, en ébranlant l'ordre scolastique de la primauté des discours. Tel que le souligne Claire De Obaldia<sup>2</sup> à la suite d'Antoine Compagnon<sup>3</sup>, les *Essais* de Montaigne peuvent être considérés — dans la mesure où ils questionnent l'autorité des textes antiques, historicisent les discours et professent un scepticisme à l'égard de la *doxa*<sup>4</sup> — comme un moment transitoire entre l'imitation traditionnelle et l'intertextualité moderne ; entre, d'une part, la mémoire et la fidélité aux sources canoniques et, d'autre part, la transformation, l'appropriation, voire la corruption de l'hypotexte. D'abord glose, commentaire périphérique dont le centre est le texte de l'autre, l'espace essayistique questionne dès son origine la clôture textuelle en investissant

---

<sup>2</sup> Claire DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*, op. cit., p. 1-98.

<sup>3</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>4</sup> Voir, en particulier, « Apologie de Raimond Sebond » : « Les opinions des hommes sont receues à la suite des creances anciennes, par autorité et à crédit, comme si c'estoit religion et loi. [...] on reçoit cette verité avec tout son bastiment et attelage d'argumens et de preuves, comme un corps ferme et solide qu'on n'esbranle plus, qu'on ne juge plus. [...] Le Dieu de la science scholastique, c'est Aristote ; c'est religion [faut grave] de debatre de ses ordonnances, comme de celles de Lycurgus à Sparte. Sa doctrine nous sert de loy magistrale, qui est à l'avanture autant fauce qu'une autre. Je ne sçay pas pourquoi je n'acceptasse autant volontiers ou les idées de Platon, ou les atomes d'Épicurus, ou le plain et le vuide de Leucippus et Democritus » (Michel de MONTAIGNE, *Les essais*, op. cit., p. 539).

la marge selon une logique du supplément (les *allongails* montaniennes l'illustrent bien) qui ouvre la possibilité d'une contamination et finit par ébranler la distinction entre originalité et secondarité, entre centre et périphérie. C'est ce qui, selon De Obaldia, fait de l'essai un type bien particulier de paratexte. Reprenant le terme de la taxinomie de Genette, De Obaldia en exploite la définition la plus générale qui déborde l'espace strictement cantonné de l'appareil éditorial (péritexte, nom d'auteur, titre, épigraphe, préface, postface, notes, épitextes). Cette définition large du paratexte laisse entrevoir ce que le préfixe « para » peut avoir d'inquiétant pour une économie textuelle qui craindrait les brouillages instaurés par la liminarité :

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit d'un *seuil* ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)<sup>5</sup>.

Parce qu'il fonctionne comme un paratexte, un texte *sur* ou *à côté*, et se voit reconnaître le statut de texte à part entière par un renversement de la primauté des discours conférant à la secondarité un statut original, l'essai montanien jette aussi un pont entre la glose des autres et le commentaire de soi. D'une vérité universelle fondée sur le canon textuel s'opère le passage à une écriture qui reçoit sa caution de la « bonne foi<sup>6</sup> » d'un sujet — sujet qui, c'est là une des idées fondamentales du texte de Montaigne, se dit par ailleurs multiple, inconstant et hétérogène : « Nous sommes tous des lopins, et d'une contexture si informe et diverse, que chaque piece, chaque momant, faict son jeu. Et se trouve autant de difference de nous à nous mesmes, que de nous à autruy<sup>7</sup>. » Loin, donc, de s'établir sur les bases d'un soi unifié et transparent (et avant le cogito cartésien qu'il ébranle peut-être par avance), l'essai est déjà, chez Montaigne, le lieu d'une

<sup>5</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

<sup>6</sup> « C'est icy un livre de bonne foy, lecteur », incipit de l'adresse « Au lecteur » des *Essais* (Michel de MONTAIGNE, *op. cit.*, p. 3).

<sup>7</sup> « De l'inconstance de nos actions », *ibidem.*, p. 337.

reconnaissance de cette étrangeté inhérente au propre que les essais de Jacques Brault ne cessent d'explorer. Oblitérer le nom de l'autre en tant qu'autorité textuelle, comme Montaigne le fait en prétextant les défaillances de sa mémoire, semble ainsi ouvrir la porte à une vertigineuse mise en jeu de la propriété textuelle et de l'identité du sujet de l'énonciation :

Je feuillette les livres, je ne les estudie pas : ce qui m'en demeure, c'est chose que je ne reconnois plus estre d'autrui ; c'est cela seulement dequoy mon jugement a fait son profict, les discours et les imaginations dequoy il s'est imbu ; l'auteur, le lieu, les mots et autres circonstances, je les oublie incontinent. Et suis si excellent en l'oubliance de mes escrits mesmes et compositions, je ne les oublie pas moins que le reste. [...] Qui voudroit sçavoir d'où sont les vers et exemples que j'ay ici entassez, me mettroit en peine de le luy dire [...]. Ce n'est pas grand merveille si mon livre suit la fortune des autres livres et si ma memoire desempare ce que j'escry comme ce que je ly, et ce que je donne comme ce que je reçoy<sup>8</sup>. »

Brault aurait-t-il ici « oublié » Montaigne, hypotexte de cette liberté que s'octroie l'essai à l'égard des références complètes ? : « J'ai lu tellement de livres, avec passion et à contrecœur, on m'embêterait si on me demandait de fournir la référence. » (CF, 14n.)

L'essai se trouve donc dès ses débuts logé à l'enseigne du double mouvement de désappropriation et d'appropriation qu'instituent les pratiques de la lecture, de la citation et du commentaire textuel. Traversant, je l'ai dit, toute l'œuvre de Brault, cette question du rapport à l'autre texte est abordée de front dans un des plus anciens essais du recueil *Chemin faisant*. Daté de 1964, « Au cœur de la critique » témoigne du caractère primordial de cet enjeu et balise un espace que Brault ne cessera, de « Gens de mon quartier » jusqu'au récent *Au fond du jardin*, d'explorer jusque dans ses recoins les plus inattendus.

Partant de la célèbre affirmation de Baudelaire selon laquelle « pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-

---

<sup>8</sup> « De la præsumption », *ibidem*, p. 651.

à-dire forte d'un point de vue exclusif, mais du point de vue qui ouvre le plus d'horizon » (cité dans CF, 59), Brault passe ici en revue la manière dont les divers courants critiques du vingtième siècle (depuis Thibaudet) ont composé avec cette « contradiction ». Mais il s'agit surtout, pour l'essayiste, de souligner à quel point ils ont esquivé la réflexion qu'elle impose. Tout en reconnaissant à la critique contemporaine (celle des années 1950-1960) certaines avancées (et saluant tout particulièrement Meschonnic sans mentionner ni Barthes<sup>9</sup> ni Blanchot dont il paraît pourtant singulièrement proche), Brault relève les limites d'approches aussi diverses que celles de l'analyse socio-idéologique (Lukács), de la critique thématique et structurale (J.-P. Richard), de la « New Criticism » (Empson) et de la stylistique (Spitzer, Jakobson) qui finissent toutes par reconduire, plus ou moins directement, le dualisme comprendre / juger. Entre le « juste » et l'« exclusif », entre connaissance et jugement, entre objectivité et subjectivité, positivisme et impressionnisme, la critique oscille, choisissant l'un ou l'autre des « camps » sans jamais parvenir à résoudre la contradiction — Baudelaire aurait-il, se demande Brault, posé à la critique un problème insoluble ?

L'arpentage du terrain auquel se livre Brault dans cet essai rappelle à plusieurs égards le travail qu'il effectue exactement au même moment (les deux textes sont datés de la même année) autour de ce fameux « faux dilemme » entre politisme et esthétisme. Dans les deux cas, Brault examine les pôles d'une opposition fondatrice de la modernité littéraire. Dans les deux cas, il s'adonne à un patient relevé des préoccupations légitimes et des difficultés auxquelles se butent les divers « acteurs » de la scène littéraire qui, enfermés dans un dualisme strict, se trouvent acculés à l'impasse. À cette même manière de poser le problème, de rappeler les limites dans lesquelles il a été jusqu'ici circonscrit, répond encore un travail de la brèche, l'ouverture d'une issue qui consiste à se tenir et à penser « au centre de la déchirure », pour reprendre l'expression des « Notes sur un

---

<sup>9</sup> Je pense ici particulièrement à la préface des *Essais critiques* (Paris, Seuil, « Tel quel », 1964, p. 9-18) dans laquelle Barthes présente la critique comme une entreprise d'effacement au profit de la parole de l'autre, conception au demeurant assez proche de celle de Blanchot dont j'explorerai au troisième chapitre les points de jonction avec l'œuvre de Brault.

faux dilemme » (CF, 82n.). Accordant à la recherche d'objectivité et aux outils théoriques le rôle de « médiation nécessaire » assurant le maintien de l'objet dans son extériorité, Brault défend ici une démarche dont le véritable cœur est cependant constitué par le « sentiment ». L'essayiste insiste : « Quand la critique se veut "créatrice", elle donne à entendre qu'il ne lui suffit pas de comprendre et juger ; elle veut plus et mieux : être heureuse du même bonheur que l'œuvre, et d'un bonheur de langage » (CF, 68).

La « proximité », la « sympathie », l'« amitié » (CF, 68) forment bien la toile de fond sur laquelle s'élabore cette conception de la critique. Et bien plus qu'une juste part de connaissance et d'outillage, il apparaît que ce qui sauve le critique de l'« anthropocentrisme de la lecture » (CF, 66), d'un avalement de l'objet par le sujet et de l'« autisme », c'est, en définitive, le caractère « dialectique<sup>10</sup> » du sentiment lui-même, le fait qu'il ne puisse exister sans un autre : « Le sentiment ne vit sa vie propre qu'en se risquant hors de son "moi". [...] Parler, écrire, pour le critique, c'est conversion à l'autre, à l'œuvre qui résiste à toutes les interprétations » (CF, 70). On comprendra ici qu'il s'agit davantage de se risquer à la rencontre (et le terme de « conversion » signifie peut-être que le risque d'avalancement se trouve dès lors du côté du critique) que de s'assurer les moyens de la dominer. En redonnant sa place fondatrice à la lecture, à cet entre-deux qui n'appartient strictement ni à l'œuvre ni au lecteur, la fin du texte de Brault révèle ce qui constitue, peut-être plus encore que le cœur de la critique, le noyau de la pratique qu'il appellera « accompagnement ».

Mais c'est dans les notes marginales de ce texte, ajoutées au cours des années 1971-1972, que Brault livre les expressions les plus caractéristiques et idiomatiques de cette pratique :

---

<sup>10</sup> Plus que d'une dialectique, bien que ce soit le terme qu'emploie l'essayiste avec circonspection, la conception de Brault me paraît proche ici (mais la pratique de l'essayiste échappera bientôt à ces vocabulaires) d'une herméneutique phénoménologique par son effort de penser le rapport « intentionnel » et intrinsèque entre sujet et objet : « La critique la plus avisée ne peut surmonter sa contradiction qu'en posant la solidarité du sujet et de l'objet, la corrélation intentionnelle du goûter et du savoir, du jugement et de la compréhension. » (CF, 66)

Pour ma part, quand je m'occupe d'un auteur, d'une œuvre, c'est parce que j'ai d'abord *lu*. Sauvagement, et sans aucun souci d'herméneutique. Ensuite, je cherche à savoir, le plus et le mieux possible. [...] Puis j'envoie promener toute cette machinerie, les fiches et les notes tombent comme des feuilles mortes (qu'elles sont) et, un peu comme un musicien ou un comédien, j'interprète le texte, je le joue sur moi, en moi, mais *pour* une tierce personne (unique, nombreuse) et cette finalité me garde (devrait me garder) de prendre pour des vérités de simples opinions. (CF, 68-69n.)

Lire pour la perte de soi et du texte dans un tiers exclu [...], c'est lire bien, c'est permettre l'épiphanie du sens. Et sa novation. (CF, 61n.)

La métaphore musicale, dont on entend aussi les échos dans l'expression « accompagnement », signale bien le déplacement que subit ici l'idée d'interprétation : d'un éclaircissement du sens du texte, supposant un regard en surplomb, au *jeu* libre et infini de la signifiante, résultat de la rencontre entre un texte et son lecteur<sup>11</sup>. Ce qui frappe par ailleurs dans ces deux extraits, c'est la présence insistante de ce « tiers », sorte de spectre qui se profile immanquablement (on l'a entr'aperçu dans la présentation de *Au petit matin*) lorsqu'il est question, chez Brault, du lire et de l'écrire. Dans ces lignes, deux modulations de cette figure du tiers apparaissent : celle d'un tiers destinataire qui — on le verra notamment en examinant la posture épistolaire dans *Au fond du jardin* — vient introduire une certaine transitivity dans une conception qui accorde par ailleurs une large part à l'intransitif ; et, dans le second extrait, celle d'un tiers « exclu », d'un intrus dont l'avènement paraît tenir de la grâce — métaphore religieuse souvent utilisée par Brault et qu'autorise ici la référence à une « épiphanie ».

---

<sup>11</sup> Le même parallèle entre lecture et interprétation musicale est proposé par Roland BARTHES dans « De l'œuvre au texte » (essai contemporain des notes marginales de *Chemin faisant* puisqu'il est daté de 1971) qui accroche au surplus sa position à celle de l'amateur : « le lecteur joue, lui, deux fois : il *joue au* Texte (sens ludique), il cherche une pratique qui le re-produise ; mais, pour que cette pratique ne se réduise pas à une *mimésis* passive, intérieure (le Texte est précisément ce qui résiste à cette réduction), il *joue le* texte : il ne faut pas oublier que « jouer » est aussi un terme musical ; l'histoire de la musique [...] est d'ailleurs assez parallèle à celle du Texte ; il fut une époque où, les amateurs actifs étant nombreux (du moins à l'intérieur d'une certaine classe), « jouer » et « écouter » constituaient une activité peu différenciée » (*Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 76).

D'abord rencontre de l'autre, la critique véritable donnerait lieu, si l'on suit Brault, à l'entrée en scène d'un hôte supplémentaire dont la présence paraît relever d'une logique de la trace. « Comme des traces », tel est d'ailleurs le titre de la section de *Chemin faisant* dans laquelle est inséré l'essai « Au cœur de la critique ». Et il semble bien qu'on ait affaire ici à une instance qui n'apparaît qu'à la faveur d'une disparition. Par cette attention aux effets de survenance en jeu dans la lecture, Brault se trouve assurément à mille lieux de la représentation de la littérature que soutiennent les théories de l'information et de la communication. McLuhan se trouve d'ailleurs pris à partie dès les toutes premières lignes des notes marginales de cet essai. Travail de la marge ouvrant chaque fois de nouveaux réseaux textuels, ces notes jettent un pont entre ce texte et un essai un peu plus tardif intitulé « La mort de l'écrivain ». McLuhan y sert encore de repoussoir à une conception tout à la fois secrète et ouverte de la littérature par laquelle il me semble essentiel de passer pour comprendre ce qui, chez Brault, est en jeu dans la lecture.

### ***Le partage du secret. Intransitivité et communauté***

Titre heureusement plurivoque, « La mort de l'écrivain » réussit à croiser sémantiquement des positions qui représentent alors (le texte est daté de 1969) les deux extrémités du spectre des théories littéraires. En effet, l'expression apparemment toute simple de Brault rappelle et condense à la fois la prophétie mcluhanienne de la disparition de l'écriture et, dans un tout autre ordre d'idées, cette « mort de l'auteur » au profit du texte, formulée, entre autres, par Roland Barthes<sup>12</sup>. Ces critiques constituent effectivement les deux pôles référentiels d'un essai qui trace encore son chemin sous le signe du tiers. Évidemment, Brault ne ménage pas les théories de McLuhan. À l'opposé de l'idéal d'univocité de la communication à l'aune duquel de telles conceptions la mesurent, l'écriture frayerait plutôt, souligne Brault, avec la possibilité de se rendre

---

<sup>12</sup> Voir Roland BARTHES, « La mort de l'auteur » [1968], dans *Le bruissement de la langue*, *ibidem*, p. 61-67. On peut aussi entendre dans ce titre un écho au texte intitulé « Mort du dernier écrivain » (*Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées », 1959 p. 318-325) dans lequel Blanchot soutient que la disparition de la littérature signifierait moins le recul de la parole que celui du silence. J'y reviendrai.

« sémantiquement irrécupérable ». Soutenu par Barthes qu'il cite abondamment, l'essayiste défend donc dans « La mort de l'écrivain » une conception apparemment strictement intransitive de la littérature selon laquelle « écrire correspondrait à un refus de parler et, osons le dire, à un refus de communiquer. » (CF, 97)

« Irréductible au système de la langue », comme le dit ailleurs Brault<sup>13</sup>, une littérature ainsi conçue n'exclut pas pour autant une certaine simplicité :

Une grande insouciance de toutes les traductions et de toutes les références, une grande solitude indéfendable jetée parmi nous, voilà ce texte tellement simple qu'on ne l'écrit pas souvent et qu'on ne le lit presque jamais, voilà la littérature parfois, quelque chose comme un non-sens irréductible qui se promène, nez au vent, dans les lieux communs les plus encombrés. (CF, 97-98)

Il n'est pas indifférent que Brault reprenne ce motif de la simplicité ici même où il paraît entrer en contradiction avec une « irrécupérabilité sémantique » que Martinet<sup>14</sup> rapprochait plutôt de l'hermétisme poétique. C'est que le refus de l'éloquence et du texte clos continue d'être à l'œuvre chez Brault même lorsqu'il paraît soutenir une conception farouchement intransitive de la littérature. Loin de céder pour autant aux théories de l'information, Brault réintroduit sous une autre forme ce qu'il appelle le « souci de la parole », celui de se faire entendre : « Nous habitons tous la même rue » (CF, 98), souligne l'essayiste dans une formule qui rappelle encore la *communitas* aperçue dans « Gens de mon quartier ». Et c'est précisément cette habitation commune, la nécessité d'un partage et d'une rencontre avec l'autre qui vient nuancer l'arrachement de l'écriture. Reprenant le mythe d'Orphée (auquel on reviendra avec Blanchot), Brault présente ainsi les deux versants, diurne et nocturne, de la littérature :

Ces liens qui nous encombrant et nous empêchent d'échapper au sort commun et nous font douter d'une littérature possible, ces liens nous suivent au bas-fond de l'écriture, ils nous sauvent de la fascination narcissique, ils constituent la contrariété

---

<sup>13</sup> Dans « Drôle de métier » (PC, 28).

<sup>14</sup> Le linguiste est cité par Brault deux pages plus haut (CF, 96).

au désir de se fondre dans le miroir du texte. Le souci de la parole, son inquiétude des situations, son indigence sémantique, sa naïveté politique, bref ce pauvre moyen de communication, voilà le double diurne et collectif de la nuit littéraire et de la solitude en écriture. (CF, 98)

Entre le « refus de communiquer » et la nécessité d'une parole commune (qui ne reconduirait cependant pas les lieux communs), entre un idéal d'irréductibilité et un refus de l'hermétisme — double contrainte de l'idiomatique et du lisible qui est celle de la signature selon Derrida<sup>15</sup> —, Brault demeure fidèle à la déchirure et y installe encore, à coup d'oxymores, sa demeure. Ainsi la fin de l'essai nous laissera-t-elle sur la « trace incertaine » d'une écriture encore « à-venir » (clin d'œil au *Livre à venir* ?), sur le projet d'« un langage nôtre où chacun en tous et tous en chacun se reconnaîtraient irrécupérables et intraduisibles » (CF, 99). Nous voilà donc au cœur d'une communauté paradoxale — à mi-chemin entre la *communitas* dont parle Michel Biron et la « communauté inavouable » de Blanchot ? — en ce qu'elle paraît fondée sur un secret à la fois partagé et incommunicable. C'est d'ailleurs en ces termes que Brault définira la lecture dans « L'écriture subtile », dernier essai de *La poussière du chemin* : « Lire c'est être mis au secret » (PC, 235).

La même tension entre le désir de repli et le danger de la clôture, entre l'« insignifiance » et le partage du sens, s'accrochera dans ce dernier texte au motif de l'effacement. Apparaissant dans « L'écriture subtile » à la faveur d'une réflexion sur la matérialité de l'écriture (l'objet livre, le papier, l'encre, la mise en page, la typographie, les caractères), le topos de l'effacement des traces est nodal dans plusieurs essais de Brault et j'y reviendrai. Ce qui m'intéresse ici, c'est ce que cette menace d'effacement (au double sens de l'oubli et de l'enfermement dans le livre) révèle d'un agencement qui lie la lecture au secret et fait d'elle une forme inouïe d'échange. Car la lecture qui sauve la trace d'une disparition ne se présente, dans le texte de Brault, ni comme un déchiffrement, ni comme

---

<sup>15</sup> Voir en particulier « Signature, événement, contexte », dans *Marges — de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 365-393. Nous reviendrons à cette signature dont l'enjeu est central chez Brault.

un décodage, mais plutôt comme un don de soi. Lecture-don qui entraîne la perte de ce qu'il y a de plus vital et s'exprime dans un vocabulaire nettement organique : « Cueillir, choisir, rassembler des signes qui saignent, qui vont se vider ; il faut se transfuser en eux » ; « mourir à soi-même pour que revive le texte mort » (PC, 234 et 235).

Pour ne pas rester lettre morte, pour qu'ait lieu cette « mise au secret », le texte exigerait donc une lecture qui prend ici — où le symbolique rencontre la corporéité la plus franche — des allures de pacte ésotérique ou de transmutation alchimique. Il s'agit là de résonances métaphoriques dont n'est d'ailleurs pas exempt le terme d'« accompagnement » si l'on songe que ce mot (qui servira de rubrique générique au recueil *Au fond du jardin*) aura d'abord constitué le titre du dernier (et très connu) poème de *Regards et jeux dans l'espace* et qu'il sera repris pour chapeauter une des suites du recueil posthume (*Les solitudes*) de Saint-Denys Garneau. Grand lecteur de Garneau dont il a édité les œuvres complètes, Brault ne saurait avoir négligé ces effets intertextuels<sup>16</sup>.

Micro-récit d'un sujet dont le décentrement est d'abord (c'est-à-dire dans les deux premières strophes<sup>17</sup>), vécu sur le mode de la déchirure, d'une douloureuse absence à soi, le poème « Accompagnement » de Garneau exploite très explicitement, à la troisième strophe, une thématique alchimique. Ce passage aux accents nettement rimbaldiens aboutit, dans les dernières lignes du texte, à un désaisissement de soi cette fois salutaire :

Je me contente pour le moment de cette compagnie  
 Mais je machine en secret des échanges  
 Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,  
 Par des transfusions de sang  
 Des déménagements d'atomes

<sup>16</sup> Citant Saint-Denys Garneau en exergue de son article sur *Au fond du jardin* (« De ce côté-ci du jardin, la lecture de la première personne », *Tangence*, n° 55, septembre 1997, p. 155-159), Jean-Claude BROCHU signale cet intertexte sans le commenter. Alain MASSÉ, dans son mémoire de maîtrise (*op. cit.*, p. 40), le relève aussi brièvement au détour d'une lecture d'un poème de *Moments fragiles* qui se termine sur l'image d'un sujet cheminant, « accompagné » par le froid (MF, 65).

<sup>17</sup> « Je marche à côté d'une joie / D'une joie qui n'est pas à moi / D'une joie à moi que je ne puis pas prendre / Je marche à côté de moi en joie / J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi / Mais je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là et dire voilà c'est moi » (Hector de Saint-Denys GARNEAU, *Poésies complètes. Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides, « Nénuphar », 1949, p. 101).



*L'en dessous l'admirable*, proche à plusieurs égards de cet autre parcours désaisissant qu'est *Une saison en enfer*<sup>19</sup>. Toutes sortes de transmutations et de métamorphoses sont encore à l'œuvre dans les essais de *La poussière du chemin* qui traitent des arts visuels (regroupés dans la section intitulée « Parallèle »), la rencontre avec la matière, comme celle avec le paysage dans *Moments fragiles*, étant chaque fois l'occasion d'un exil de la subjectivité. Mais, par delà la référence rimbaldienne, l'alchimie trouve, bien sûr, sa véritable origine dans un univers médiéval qui occupe une place, sinon centrale, du moins privilégiée dans les essais de Brault. « Le secret des troubadours », selon le titre d'un essai de *La poussière du chemin*, s'il n'est pas celui des alchimistes, plonge également ses racines dans un monde où la dissimulation est nécessaire à l'instauration d'une communauté parallèle.

Le « secret des troubadours » auquel sont dédiées des pages empreintes d'une grande fascination, c'est celui de l'amour courtois tel qu'il s'institue au douzième siècle et avant, souligne l'essayiste, qu'il ne se fige en une catégorie sociale et aristocratique. Il s'agit plus particulièrement du *fin'amors* que Brault, médiéviste méticuleux, traduit par l'expression de « pur amour ». Mais plus qu'à cette pureté qui fonde la courtoisie et procéderait d'une vision cosmique de la femme, c'est au secret en tant qu'il structure de part en part le rapport amoureux inscrit dans le texte des troubadours que s'attarde l'essai de Brault. Ériger la dissimulation en « impératif catégorique », en « précepte suprême » (PC, 193 et 194) permet, au douzième siècle, de ménager pour l'amour une enclave qui, au sein même de la société hiérarchisée et fortement structurée de la cour, échappe à ses lois, à sa publicité. Le caractère foncièrement hétérogène d'une telle logique du secret et du type de relation qui caractérise le *fin'amors* entraînerait par ailleurs, selon Brault, un

---

<sup>19</sup> Pour illustrer la référence à l'alchimie mais aussi la récurrence de la jonction du simple et du secret indicible, je ne citerai que ce passage de *L'en dessous l'admirable* où la « descente en solitude » porte à son paroxysme la néantisation du sujet : « Moi, par force et par folie, je me suis laissé choisir pour l'impossible. Sans gloire et sans honte. Et sans prévoir. Ce fut atroce, nul amour, nulle haine ne me rejetaient même du côté de la mémoire. Mais au retour — par je ne sais quelle alchimie — j'ai vu, j'ai touché l'impensable et le plus simple. Je ne dirai pas son secret ; le dirais-je, il ne subsisterait plus parmi nous. » (EDA, 231)

véritable bouleversement des codes sociaux et communicationnels qui organisent la société féodale :

Sous l'apparence d'un divertissement de cour, s'opère un complet renversement de l'ordre psychosocial. Dans le château d'où pratiquement toute vie personnelle est bannie, pénètre un imaginaire qui défie et défait la structure duelle du mariage, qui refinalise la pratique sexuelle ordonnée à la seule procréation, qui transpose le système féodal et qui resémantise les échanges langagiers. La cour, close sur elle-même, s'ouvre sans le vouloir à un jeu courtois et secret. Ne peuvent participer à ce jeu que les initiés. Les joueurs forment une véritable société secrète à l'intérieur de la société aristocratique. (CF, 194-195)

Obéissant à des motifs sociaux et potentiellement « subversif » (Brault va jusqu'à le qualifier, entre guillemets, d'« engagé »), le secret qui enveloppe le *fin'amors* est d'abord d'ordre poétique. Cet hermétisme amoureux consiste fondamentalement en une manière d'écrire, en un motif formel à l'œuvre dans la complexité des figures et la subtilité des enchaînements des *trobar clus* et autres poèmes troubadouresques. Il s'agissait alors de développer, pour dire l'amour sans le divulguer, un langage crypté, une langue qui « révèle en cachant » : « la *fin'amors* se dit sans se dire et ne se dit pas en se disant » (CF, 197). Voilement dévoilant ou dévoilement voilant, le secret sert à dissimuler la relation amoureuse mais il vient surtout — et c'est ce qui fascine tant Brault — articuler l'amour à l'incommunicable par le biais d'un texte qui se tient dès lors aux limites du langage. Ce projet d'inscrire la transitivité par excellence que représente le rapport amoureux dans un texte radicalement intransitif, quasi illisible ; cette connivence qui se dessine entre le désir d'une communauté intime et celui d'un langage irréductible à la communication fait de ces troubadours du douzième siècle de véritables contemporains de Brault. N'est-ce pas, en effet, la communion secrète l'attachant à ces poètes issus d'un lointain Moyen Âge qui forme la trame de fond — la crypte — de cet essai ?

Le caractère intime du lien qui unit l'essayiste aux auteurs et aux œuvres sur lesquels il écrit — intimité textuelle qui tient au ton et qui fait peut-être de ce rapport un singulier

*fin'amors* (j'y reviendrai) — donne effectivement lieu, dans les essais de Brault, à une pratique de la citation et au déploiement de chaînes intertextuelles qui provoquent d'étranges effets de contemporanéité. Comme l'étonnant pont jeté entre la poésie de Villon et celle de Miron dans « Sur la langue des poètes », la succession des figures d'écrivaines dans la « Petite suite émilienne », autre essai de *La poussière du chemin*, est un bon exemple des croisements inusités qu'institue cette communauté énigmatique. Enfilant littéralement une « suite » d'Émilie sur le fil ténu de ce qu'il nomme sa « rêverie textuelle » (PC, 122), le texte de Brault emprunte effectivement au rêve, ou à cet état liminaire que constitue la rêverie, une logique qui occasionne les déplacements et les condensations les plus improbables, les textes et les auteurs se fondant l'un dans l'autre, à la fois jumelés et indifférenciés. D'Emily Dickinson, sœur en poésie, à Émilienne, mère en vérité, en passant par Emily Brontë, quelques haïkistes, Danielle Collobert et Annette von Droste-Hülshoff, les citations se répondent et s'entremêlent jusqu'à l'indécidable :

Et à quelle Emily tarde-t-il « que la terre humide couvre / cette poitrine désolée » ?  
Ou désertée... Je me demande si l'une n'est pas l'autre [...] alors que je chemine  
tout emmêlé en mes amours, triste à peine, amusé d'une indécision entre mes deux  
Emily, résolu à les tenir ensemble, à les confondre presque, en une seule songerie  
qu'alimente l'*Odelette* du bon Gérard (PC, 120).

Il y a bien quelque chose de nervalien — autre intertexte trempé d'ésotérisme, de cabale et d'alchimie — dans ces échos qui renvoient rêveusement et mélancoliquement d'une femme à une autre.

Le motif de la transfiguration, qui donne son titre au recueil cosigné par Brault et E.D. Blodgett, doit aussi sa prégnance chez Brault aux échanges linguistiques en jeu dans sa pratique de la traduction. Le secret, en tant qu'il désigne ce qui loge au cœur d'un texte et lui imprime sa forme particulière, ce qui de la langue résiste à la simple communication tout en se prêtant à un partage qui ouvre à des réseaux de sympathie insoupçonnés, c'est aussi l'intraduisible. Sauver la trace d'un effacement en lui injectant ce que l'on a de plus

propre, rapatrier un texte sans en gommer l'altérité, « habit[er] ces inconnus sans violer leur étrangeté » (OSC, 89), voilà ce qui se trouve au plus haut point impliqué dans le travail traductionnel, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de traduction poétique. Ces transferts à l'œuvre dans les récentes « entretraductions » de Brault et de Blodgett trouvent leur origine dans un recueil hybride, paru en 1975 sous le titre de *Poèmes des quatre côtés*.

### « Nontraduire »

Marquant l'écart qu'entretient la pratique de Brault en regard de la critique conventionnelle, le terme d'« accompagnement » rencontre son équivalent — sur cet autre terrain de la secondarité textuelle que représente la traduction — avec la « nontraduction », néologisme forgé par Brault pour présenter la démarche de *Poèmes des quatre côtés*. « Nontraduction », ce recueil l'est d'ailleurs à plusieurs égards, et pas seulement en vertu de la grande liberté qui s'y déploie en matière de transposition linguistique. La structure générale du livre reflète en elle-même la charge de négativité que charrie le préfixe puisqu'elle introduit un renversement complet de l'économie et du cadre (Brault dira de l'« idéologie ») à l'intérieur desquels fonctionne habituellement la pratique traductrice. Dès l'abord, et avant même que le volume ne soit entr'ouvert, le simple fait que le nom de Jacques Brault apparaisse seul sur la page couverture d'un recueil de poèmes traduits par lui vient déjà mettre à mal la primauté généralement attribuée au texte original sur le texte traduit et la supériorité hiérarchique, rarement mise en cause, de l'auteur vis-à-vis du traducteur. Et non seulement les noms des auteurs se trouvent-ils gommés de cette première de couverture sur laquelle ils auraient dû, suivant les conventions éditoriales les plus largement acceptées, supplanter en visibilité celui du simple traducteur, mais ces noms s'avèrent être littéralement relégués à l'arrière-plan puisqu'ils ne seront franchement révélés, avec le titre original des poèmes, que dans une « Contrenote » occupant les dernières pages du volume. C'est seulement là, à la toute fin

du recueil donc, que l'on trouvera d'ailleurs toutes les indications que comprend habituellement une préface de traducteur : références complètes des textes originaux, brève présentation des auteurs et de leurs œuvres, considérations de méthode, remarques sur les difficultés rencontrées et les libertés prises en cours de traduction. Tout cela ramassé en « Contrenote » et divulgué comme à contrecœur (à la manière d'un secret dévoilé sous la contrainte) pour satisfaire ceux qui, raille Brault, « croient encore à la notion de texte "original" » et réclament des références « comme dans les thèses et les demandes d'emploi » (PQC, 88). Voilà qui vient sans contredit nier et bafouer tous les paramètres de la présentation d'une traduction.

Véritable coup de force, *Poèmes des quatre côtés* ne se contente pas de nous donner à lire, d'une façon déjà bien peu commune, des textes poétiques « nontraduits » par Brault. Savamment construit, le recueil présente une architecture à la fois complexe et symétrique à l'intérieur de laquelle se succèdent, en contrepoin, quatre séries de poèmes traduits et, outre la « Contrenote » finale, quatre textes de facture essayistique (de trois pages chacun) qui rendent compte de cette singulière expérience de « nontraduire ». À cela s'ajoutent cinq encres originales de Brault ainsi que de très nombreuses citations, identifiées celles-là, servant d'exergue aux différentes parties du recueil. Ces épigraphes révèlent d'ailleurs, tout en l'occultant, l'identité des textes traduits puisqu'elles sont signées, en ce qui concerne les quatre sections regroupant les poèmes, des auteurs dont elles précèdent la traduction : John Haines, Gwendolyn McEwen, Margaret Atwood et E.E. Cummings. Équivoque et plurivoque, ce livre l'est assurément qui recueille les voix, les langues et les formes sous la bannière d'une rose des vents quelque peu déboussolante.

Les *quatre côtés* du titre sont d'ailleurs réinscrits en sous-titre, quatre pôles géographiques assignant à chacune des séries de poèmes une origine mi-réelle mi-rêvée dont la clef est aussi donnée dans la « Contrenote » : le Nord pour l'Américain Haines ayant séjourné en Alaska, l'Est pour une MacEwen « nourrie d'orientalisme et de magie

mythique » (PQC, 89). Restent l'Ouest pour la torontoise Atwood et le sud pour Cummings, publiant à New York. Quatre directions qui, plutôt que d'éparpiller la matière poétique, souligne Brault, la font converger vers un même point :

Où vont ces textes, sinon au recueillement ? Le mystère commun à ces quatre clartés a fini par me reconduire ici. Maintenant, je peux me recueillir en mon pays ; le centre ne fuit pas vers toutes sortes d'alibis, il ne se ferme pas sur une identité peureuse et nostalgique, il va et vient comme un sens qui ne craint plus de se mêler aux contresens. (PQC, 90)

Si les diverses directions finissent par reconduire au centre, c'est à condition, cependant, de le décentrer, et si ces textes se laissent tous recueillir sous une seule signature, l'aventure de la « nontraduction » telle que la présente Brault n'en est pas moins fondamentalement désappropriante. La présentation teintée d'ambivalence et de retenue que fait Brault de ces auteurs (Haines, souligne-t-il, ne le séduit guère, MacEwen le déconcerte, la poésie de Cummings est décidément bien « rhétoricienne »...) laisse bien entendre — comme ne cesseront de le faire les essais qui font contrepoint aux poèmes — qu'il ne s'agissait pas de se retrouver en terrain connu auprès de ces presque voisins (de ces gens du quartier d'à côté, de l'autre bord de la barrière linguistique) mais bien de s'*étranger*.

Mais, par delà ce que nous en révèle la forme apparemment irrévérencieuse du recueil et en deçà des essais qui en explicitent la posture, en quoi consiste, au juste, ce que Brault nomme « nontraduction » ? Seul travail un peu poussé ayant pris *Poèmes des quatre côtés* pour objet, l'ouvrage d'Irène Sotiropoulo-Papaléonidas<sup>20</sup> — qui, fort curieusement, ne dit mot ni du format singulier de ce recueil ni du sort particulier qu'il réserve aux noms des auteurs — présente une lecture comparée, assez détaillée sur le plan linguistique, de quelques-uns des textes traduits par Brault et des originaux en langue anglaise. Cette analyse donne à voir que la « nontraduction » se distingue par la part

---

<sup>20</sup> Il s'agit de son mémoire de maîtrise publié sous le titre *Jacques Brault. Théories/pratiques de la traduction. Nouvelle approche de la problématique de la traduction poétique*, Sherbrooke, Didon, 1981.

importante de liberté qu'elle s'accorde vis-à-vis de la littéralité. Une liberté qui ne confine pourtant pas au seul respect de l'esprit et à la perte des effets liés à la lettre du texte puisqu'elle opère dans le sens général d'une accentuation (issues des nombreuses répétitions et allitérations apparaissant dans le texte d'arrivée) des effets phoniques et rythmiques et d'une actualisation des virtualités sémantiques du poème<sup>21</sup>. Cette attention — dont on ne s'étonnera pas de la part du poète Brault — accordée à ce qui fait toute la texture signifiante d'un poème, cette position également distante et aussi proche que possible de l'origine, s'accompagne d'un même consentement à l'écart sur le plan de la langue traduisante. Aux procédés d'ajouts de toutes sortes, de substantivation, de syntagmatisation, de réintégration du titre dans le corps même du poème, à tous ces écarts pris par rapport à l'original correspond en effet une certaine torsion de la langue d'accueil lisible, par exemple, dans les tournures archaïques et les néologismes. S'il est question de « nontraduction », c'est donc en vertu d'une position que l'on dirait en suspens — jouant de l'entre-deux linguistique dont participe d'ailleurs le terme, si cher à Brault, d'« étrangement » — et qui résiste d'égale manière aux deux fidélités exclusives tirant traditionnellement la traduction du côté de la stricte littéralité ou du côté de la simple acclimatation à la langue d'accueil<sup>22</sup>. Violentant à la fois la langue originale et la langue maternelle pour exploiter toutes les potentialités d'un texte, révélant l'origine tout en l'oblitérant, la pratique traductrice de Brault s'inscrit — avant les Jakobson, Meschonnic et Steiner dans la lignée desquels Sotiropoulo-Papaléonidas la situe — dans l'héritage de cet autre poète-traducteur qu'est Hölderlin, sous la double loi de l'exil et du natal, de l'« épreuve de l'étranger » et de l'« apprentissage du propre »<sup>23</sup>.

Sans que Hölderlin y apparaisse — sa présence surgit cependant ici et là dans les recueils d'essais de Brault, de *Chemin faisant* à *Au fond du jardin* —, c'est bien cette

<sup>21</sup> Voir *ibidem*, p. 54-82.

<sup>22</sup> Voir à ce sujet Antoine BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 1-42.

<sup>23</sup> Voir la célèbre lettre à Böhlendorf du 4 décembre 1801 ainsi que les « Remarques sur les traductions de Sophocle », dans Friedrich HÖLDERLIN, *Œuvres* (sous la direction de P. Jaccottet), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1967, p. 1003-1005 et p. 951-966.

exigence simultanée de sortie et de recueillement que développe la réflexion élaborée en marge des traductions dans *Poèmes des quatre côtés*. Une double exigence qui paraît sous-tendre aussi l'apparente contradiction « performative » d'une surprésence appelant sans cesse au retrait : « Se décentrer. Ne pas annexer l'autre, devenir son hôte. Comment ? et à quel prix ? En se taisant, en se portant à la rencontre d'une parole tenue pour étrangère et par un étranger. Se taire » (PQC, 15). Pourtant, loin de se taire, Brault « parle » beaucoup et occupe énormément d'espace dans ces *Poèmes des quatre côtés*. Posture ambiguë de retrait envahissant qui illustre bien l'équivocité inhérente au mot « hôte » : le parasitage n'est-il pas indissociable de l'accueil<sup>24</sup> ? Loin de respecter la discrétion effective et presque contrite à laquelle est conventionnellement tenue le traducteur<sup>25</sup>, le « nontraducteur » instaure en fait un régime bien paradoxal de l'effacement. Sa démarche s'en trouve toute entière logée à l'enseigne de l'oxymore et du chiasme (construction syntaxique à quatre côtés...), figures à l'œuvre dans chacun des courts essais du recueil. De ces quatre essais, quatre fils peuvent être tirés qui sortent tous de l'écheveau traductionnel pour mieux l'emmêler : l'ébranlement du privilège de l'origine, le motif du seuil ou de l'entre-deux, la question linguistico-nationale, le sort du nom.

### *Le terrorisme de l'origine*

Si elle « n'est qu'une pratique ouverte à son auto-critique » (PQC, 95) et non une théorie ou un système comme s'en défend bien Brault, la nontraduction n'en est pas moins le résultat d'un véritable travail de pensée sur les enjeux de la traduction, d'une réflexion qui, au premier chef, bouleverse de fond en comble « la croyance fumeuse en la hiérarchie des valeurs selon la chronologie » (PQC, 94). Déjà très apparent par la seule forme générale

---

<sup>24</sup> C'est la réflexion que développe J. Hillis MILLER prenant l'hospitalité critique pour objet dans « The Critic as Host » (Harold Bloom *et al.*, *Deconstruction and criticism*, New York, Seabury Press, 1979, p. 217-253).

<sup>25</sup> Soulignant la condition à la fois « ancillaire » et « suspecte » du traducteur, Antoine BERMAN parle de « l'effacement du traducteur qui cherche à "se faire tout petit", humble médiateur d'œuvres étrangères, toujours traître alors même qu'il se veut la fidélité incarnée. » (*L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 16).

du recueil, ce bouleversement demandait cependant sinon à être légitimé (« le mot lui-même de “nontraduction” ne légitime rien » — PQC, 94), du moins à se redéployer dans l’écriture au sein de cet espace paratextuel singulier que constituent les petits essais liminaires intitulés « Nontraduire » et numérotés de 1 à 4 — comme autant de *reproductions* (l’on verra que cela n’est pas insignifiant). La trahison des origines (textuelle et auctoriale) qui caractérise à première vue la nontraduction s’y révèle procéder non d’une légèreté insouciant des conventions mais bien de la volonté d’émanciper radicalement la pratique traductrice de l’obligation de *reproduction*, obligation qui la confine à cette condition à la fois « ancillaire » et « suspecte » dont parle Antoine Berman et que condense le vieil adage accusateur *traduttore traditore*. C’est à rien moins qu’aux fondements d’une métaphysique de l’origine — « encore le fameux “modèle” platonicien, encore la chère “cause exemplaire” d’Aristote » (PQC, 33) — que s’attaque Brault en mettant fulgureusement en lumière, au détour d’un paragraphe, le dispositif liant le destin de la traduction aux préjugés séculaires qui arriment plus généralement les pratiques artistiques à une origine idéale et soigneusement contrôlée :

Le problème de *l’original* me tient sur la brèche. Non, je n’accepte pas de *reproduire* en traduisant. Pas plus que Rembrandt et Goya n’ont reproduit sur la plaque de cuivre une étude ou une esquisse. [...] Toute traduction transforme l’original, elle y renvoie sans cesse. D’où la « honte » de traduire... la peur malade de trahir. Mais la morsure de l’acide, la brutalité du burin, la nervosité de la pointe sèche, toutes ces attaques de la matière gravée ne traduisent pas, oh non ! une image préalablement tracée ou lavée, elles ouvrent, à partir d’une suggestion formelle-matérielle, d’un dessin-dessein, un nouveau chemin pictural. (PQC, 33)

En établissant ainsi un parallèle entre la démarche traductrice et la pratique de la gravure, l’essayiste soulève ce que cet attachement à l’origine, qui caractérise « l’idéalisme philosophique », a de commun — et on reconnaît là un des principaux objets de la *Grammatologie* de Jacques Derrida et de toute l’entreprise de la « déconstruction » — avec la hantise et le mépris de la matérialité. Le contrôle de

l'authenticité et de la reproductibilité de l'œuvre<sup>26</sup> par le sceau de la signature tirerait sa légitimité du même fond idéaliste qui régit les rapports « mimétiques » qu'entretient l'œuvre d'art, calque plus ou moins suspect, avec la « réalité ». Dans les deux cas, il s'agit, par l'accession de l'antériorité chronologique à la supériorité ontologique, d'empêcher qu'ait lieu la coupure stricte d'avec une origine garante de la part d'idéalité de l'œuvre et de camoufler, tout en en reconnaissant la menace, ce que la matérialité de la trace (scripturaire, gravée ou peinte) induit comme distorsion sur le plan de l'identité et de la présence, comme possibilités de trahison des intentions originaires. Que « tout discours (tout texte) [soit] littéraire dans la mesure où il n'est pas complètement rongé par l'entropie (par l'univocité), dans la mesure où sa probabilité de sens demeure multiple, non close, non définitive » (PQC, 34), c'est justement ce que n'admettait pas Platon dans le *Phèdre* (minutieusement commenté par Derrida<sup>27</sup>) et qu'il combattait en brandissant la métaphore paternelle<sup>28</sup>. Cette métaphore platonicienne du père gardien du sens sera d'ailleurs explicitement filée, déplacée et renversée en parricide dans un passage de « Nontraduire 2 » qui nous plonge en pleine tragédie grecque : « un sens-fils cherche à tuer le sens-père pour enfin laisser être la relation père-fils comme tierce réalité, la *seule* désormais viable. » (PQC, 34). Laissant se profiler en lui la présence spectrale de cette œuvre canonique de l'idéalisme occidental — œuvre d'un auteur qui a d'ailleurs tout de la figure du père —, le texte de Brault illustre performativement la liberté citationnelle (plus ou moins perverse ou œdipienne) et le vertige intertextuel qu'entraîne l'économie

<sup>26</sup> Problème existant bien avant l'ère benjaminienne de la « reproductibilité technique », comme le laisse entendre le choix des exemples de Brault.

<sup>27</sup> Voir Jacques DERRIDA, « La pharmacie de Platon », texte repris dans l'édition du *Phèdre* de Platon chez Garnier-Flammarion (traduction, introduction et notes de Luc Brisson, Paris, 1989, p. 255-403).

<sup>28</sup> On remarquera que c'est précisément à partir de la terrifiante « ressemblance » de l'écriture et des arts visuels que Socrate introduit la figure du père dans son dialogue avec Phèdre : « Car, à mon avis, *ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture*. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. [...] Autre chose : quand une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, *il a toujours besoin du secours de son père, car il n'est capable ni de se défendre ni de se tirer d'affaire tout seul.* » (PLATON, *Phèdre*, op. cit., p. 179-180. C'est moi qui souligne).

scripturaire. Le nontraducteur se réclame pleinement de cette possibilité de réénonciation à l'infini, objet même de la « terreur » socratique, lorsque — commentant le pullulement des citations dans le recueil et joignant encore le geste à la parole en laissant à l'autre le dernier mot de sa « contrenote » — il précise que

Citer, particulièrement ici, constitue à mes yeux le comble de la nontraduction. Après tout, ce livre n'est fait que de citations vraies et fausses, avouées ou non, et, comme dirait Wou Tsien Ki : « Si quelqu'un t'enlève les mots de la bouche, ne crie pas au voleur, le langage n'appartient à personne — au contraire du silence. » (PQC, 95)

Citation vraie ou fausse que ces dernières lignes de *Poèmes des quatre côtés* ? Il est décidément impossible de se fier à ce nontraducteur parricide, brigand et mystificateur (quoique Brault se défende d'être allé aussi loin sur cette voie que Borgès dans ses traductions « fictives ») qui avoue s'être autorisé, par un savant jeu de collage de « matériaux fort disparates », jusqu'à la traduction de poèmes « qui n'existent pas en langue originale » (PQC, 93) ! Par ailleurs, cette dernière citation « qui accorde en matière de traduction le fin mot de l'affaire à un poète chinois du XVII<sup>e</sup> siècle » apparaît selon Yves Laroche « doublement significative » du point de vue de la genèse de l'œuvre de Brault dans la mesure où « elle inaugure un commerce qui va aller grandissant avec la culture orientale<sup>29</sup> » et accorde au silence une place qui s'avèrera de plus en plus importante (j'y reviendrai). Plus encore, il semble que la démarche de « nontraduction » (expression au demeurant toute taoïste selon Laroche) soit guidée par des « présupposés » apparentés à ceux qui prévalent dans la tradition orientale, les valeurs de propriété et d'originalité étant, comme l'illustre bien la phrase attribuée à Wou Tsien Ki, absolument contraires à l'esprit d'une littérature toute entière fondée sur la reprise subtile de formules et de motifs immémoriaux et la méfiance vis-à-vis de la prétention personnelle à l'innovation et à la renommée. À cet égard, la pratique des haïkistes « qui composaient

---

<sup>29</sup> Yves LAROCHE, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, op. cit., p. 1.

en groupe, pour la gloire de la poésie et celle de l'Empereur, des centaines de milliers de versets, parfois sans les signer » et qui « reprennent des syntagmes entiers, de leurs propres poèmes ou de ceux de leurs collègues<sup>30</sup> » est exemplaire et signale à quel point — Laroche y insiste — le commerce de Brault avec l'Orient se fonde sur une affinité qui va bien au-delà de la référence à quelques noms et du libre emprunt de ses formes.

### *Interface et épiderme*

Ébranler une tenace métaphysique de l'origine en plongeant la traduction dans l'espace et l'économie de l'*inter-textualité* (le terme s'en trouvant ici réactivé dans sa littéralité la plus radicale), c'est effectivement aussi — ce qui est loin d'être évident sur le terrain de la littérature occidentale — mettre en cause l'originalité, cette « enflure arriviste [...] qui atteste un droit... de premier occupant » (PQC, 94). S'il ne s'agit pas, en nontraduisant, de *reproduire*, d'imiter, il faut, en contrepartie, se garder de kidnapper à son profit le privilège de l'origine et « échapper au pire de la traduction : s'imiter soi-même » (PQC, 68). À l'ombre de Narcisse qui ne manque de guetter une entreprise comme celle de *Poèmes des quatre côtés*, Brault répond par le refus de toute ressemblance complaisante (« Un texte, là, émerge de je ne sais plus qui. Il ne me ressemble pas. Il ne ressemble à personne » — PQC, 68). Mais le piège de l'appropriation semble surtout évité par le déploiement d'une logique de l'entre-deux, de l'« inter », qui structure de part en part le recueil au profit de cette « tierce réalité » dont Brault disait qu'elle n'est ni celle du père, ni celle du fils, mais celle de leur relation. Sans que nous ayons affaire pour autant à quelque opération de l'Esprit Saint, c'est encore à cette présence non moins spectrale, mystérieuse et épiphanique du tiers institué par la lecture — dont la nontraduction n'est peut-être qu'un des avatars les plus complexes — que Brault nous convie ici.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 54 et 51.

L'incipit de « Nontraduire 1 » nous plonge d'emblée au cœur de cette logique de l'entre-deux qui provoque dans son sillage une véritable avalanche d'oxymores et de chiasmes :

Par un de ces *dimanches bannis de l'infini*, je reçois des quatre côtés un appel (d'où vient-il ?) indéchiffrable. Et je resonge malgré moi à cette vieillerie étonnante : les mots nous choisissent tout autant que nous les choisissons, surtout ceux d'une langue étrangère, chose fragile et précieuse, confiante et fallacieuse, ouverte et fermée à la fois. Je ne sais plus où donner de mon corps ; une angoisse heureuse m'invite à sortir dans les rues désertes et me fige sur place, me tasse en moi-même. On dirait d'un amour qui vous tombe dessus comme une menace et une réassurance. Et soudain étant ici je suis ailleurs.

[...] Finalement, je ne suis pas sorti, je ne suis pas rentré en moi ; sur le seuil invisible d'un entre-deux, me niant et m'affirmant, j'écoutais ces voix lointaines toutes proches. Et je me disais qu'il serait bon de traduire, enfin d'essayer.

Alors j'ai connu que traduire est impossible, que traduire est inévitable. De ce choc, comme une étincelle égarée entre l'empêchement et la nécessité, naquit la nontraduction. Une évidence perplexe. Et une réussite promise à l'échec — écriture sans écriture. (PQC, 14-15)

*Écriture sans écriture*, ce texte l'est peut-être lui-même à effacer ainsi toutes les certitudes et les contradictions, à ébranler toutes les positions et repères, à établir son « équilibre impondérable entre les deux », « là, sans appui<sup>31</sup> ». Si la nontraduction est toute entière un travail d'entre-deux, de frange et de seuil — à la frontière du dehors et du dedans, de soi et de l'autre, de l'impossible et du nécessaire, de l'angoisse et du bonheur, pour ne relever que quelques-uns des pôles de tensions qui en dessinent la fine bordure —, il est possible de penser que la précarité de l'espace et l'instabilité de la position auxquelles confine cette pratique appelaient l'aménagement de ce seuil textuel, de ce « vestibule » que représente en elle-même la part essayistique de *Poèmes des quatre côtés*. Dans ces essais qui constituent, à plus d'un titre, un « accompagnement » (de la

---

<sup>31</sup> Comme dans le poème liminaire (« Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise... ») de *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys GARNEAU, *op. cit.*, p. 33.

démarche de Brault lui-même, des auteurs nontraduits, de la série de poèmes qu'ils précèdent) tout concourt en effet à textualiser et à mettre en scène le décentrement formidable que provoque la rencontre nontraductrice. Par delà l'abondance des figures de style propres à rendre la quasi-contradiction et le déséquilibre, les motifs de la sortie et de la rentrée<sup>32</sup>, le « vacillement » des heures, le caractère incertain d'une saison (novembre<sup>33</sup>) apparaissent au détour de petits récits qui accompagnent la réflexion tout en l'incarnant. La rencontre avec l'étrangeté (d'une langue, d'un auteur, d'un texte) est ainsi illustrée dans ce qu'elle peut avoir de « sauvage » et de violent — avec les réflexes de défense et d'auto-immunité qu'elle tend aussi à provoquer — par la présence bien tangible et physique du dehors et d'intempéries qui éprouvent le corps :

La pluie bafouille à la fenêtre. Novembre aux doigts, au cœur un gris-froid ; et le vacillement de l'heure : légère nausée. La lampe éclaire à peine mes gribouillis sur la table. Lequel des deux résiste à l'autre, le texte ou moi ? Je me lève. J'ouvre la fenêtre. On me crache à la figure. Et je regarde en face mon angoisse. [...] Je ferme la fenêtre. Le pluie sur moi sèchera lentement. Comme un corps étranger qui me couvrant d'une peau nouvelle va m'apprendre à lui donner une âme nouvelle. Tout se joue en surface ; à la surface des mots et de l'instant. Je reviens à mes papiers : un texte à côté d'un texte. Les supprimer tous deux pour faire place au seul texte qui en appelle à la surprise de parler sans *sujet*. Nontraduire. (PQC, 32-33)

Image par excellence de ce qui délimite un dehors et un dedans, de ce qui sépare le propre de l'étranger, de ce qui met en contact et protège tout à la fois, la peau — qui est aussi vulnérable aux agressions extérieures, susceptible de recevoir et de laisser voir (ou lire, comme sur du papier) toutes sortes de marques et cicatrices — figure bien sûr ici le travail d'interface qu'est la nontraduction. Que les textes côte à côte (l'original, la

---

<sup>32</sup> « Fin d'après-midi. J'ai travaillé de mon mieux ; je retourne chez moi. La porte, ce matin, s'était ouverte à un seul ; elle se fermera sur un autre — seul » (PQC, 16).

<sup>33</sup> Gilles MARCOTTE (dans « Poésie de novembre », *loc. cit.*) a souligné l'importance de cette saison au seuil de l'hiver, de ce « mois des morts » qui empreint de sa tonalité grise et austère une bonne partie de l'œuvre poétique de Brault. Le passage des saisons, si marquées et marquantes au Québec — et fondamental dans la poésie orientale, comme le souligne Yves LAROCHE (*L'Orient poétique de Jacques Brault, op. cit.*, p. 73) — est un thème récurrent chez Brault qui sert, entre autres, de cadre au portrait que l'essayiste brosse de « son pays » dans la « Lettre à des amis inconnus » (PC, 11-21).

traduction) se touchent de si près qu'apparaisse entre eux, dans l'espace infime de leur intervalle, une nouvelle surface d'inscription des traces, tel est le fantasme d'un nontraducteur en proie lui-même à une étrange mue... Mais il est possible que les essais qui enveloppent les nontraductions de *Poèmes des quatre côtés* relèvent aussi de cette logique épidermique. Le contact plus ou moins intime de la surface cutanée avec les objets extérieurs n'a-t-il pas comme corollaire la fonction protectrice d'une peau qui enrobe, contient, préserve de l'envahissement et de la contamination par le dehors tout en empêchant que l'intérieur ne déborde, ne s'écoule, ne s'échappe ? « Faire place au seul texte qui en appelle à la surprise de parler sans *sujet* », cela aussi, peut-être, n'était possible qu'à la condition qu'un texte en marge fasse office de membrane protectrice, qu'une écriture en relatant les risques garde de la perte complète de l'identité. Préserver le « Je » de sa perte irrémédiable dans le « Il » de l'espace littéraire, c'est d'ailleurs la fonction de « mémorial » que Blanchot attribuait au journal écrit à côté de l'œuvre (ce que sont peut-être les « nontraduire » en regard de la nontraduction) : « De quoi l'écrivain doit-il se souvenir ? De lui-même, de celui qu'il est, quand il n'écrit pas, quand il vit la vie quotidienne, quand il est vivant et vrai, et non pas mourant et sans vérité. Mais le moyen dont il se sert pour se rappeler à soi, c'est, fait étrange, l'élément même de l'oubli : écrire<sup>34</sup> ». Écrire l'oubli de soi en réinscrivant du même coup le « Je » menacé d'effacement, n'est-ce pas le tour de force des petits textes d'accompagnement de *Poèmes des quatre côtés* ? En cela, on peut dire qu'ils inventent aussi une « inter-langue ».

### *Une langue en suspens*

Inter-texte, la nontraduction est, en effet, aussi une « inter-langue » qui se déploie sur le fond d'enjeux linguistiques et identitaires particulièrement sensibles au Québec. Aller à la rencontre de cette autre langue qu'est l'anglais, de cette langue de l'autre Anglais, c'est courir volontairement le risque d'un désaisissement langagier, c'est tenter de déjouer la

---

<sup>34</sup> Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 20.

puissance colonisatrice de la langue de l'autre en s'appuyant non sur la maîtrise et l'identité de sa propre langue mais plutôt sur ce qui, de cette langue propre, résiste à l'appropriation et à la maîtrise : « Langue suspendue entre deux certitudes maintenant problématiques, langue qui reconnaît alors sa difficulté d'être. Et donc sa raison d'être » (PQC, 15). Brault situe lui-même explicitement sa démarche sur ce terrain politique, particulièrement brûlant dans les années 1970, et présente la pratique traductrice comme une épreuve nécessaire pour contrer les réflexes de crispation identitaire et ouvrir la voie à des échanges dont la forme échappe justement à l'emprise de la logique colonialiste<sup>35</sup> :

Je suis d'un pays où les relations humaines se caractérisent par la chaleur, vive et brève — comme notre été<sup>36</sup>. Dès qu'il s'agit de distancer son horizon, de s'enfoncer dans des arrière-pays ou des avant-pays, le froid regagne son emprise, la crispation s'empare du corps, le langage devient « susceptible ». Nous n'aimons ni traduire, ni être traduits. Et nous n'avons pas toujours et pas tout à fait tort. Les clefs de la traduction appartiennent aux puissants. S'il n'y a pas de langue mondiale, il y a des langues colonisatrices. Nous l'éprouvons durement, chaque jour. Mais cette épreuve aurait dû, devrait nous aiguïser l'appétit de création. (PQC, 15-16)

Dans un texte de *La poussière du chemin* écrit peu après la parution de *Poèmes des quatre côtés* et intitulé « Sur la traduction de la poésie », Brault reprendra plusieurs des réflexions élaborées dans le premier recueil (sur le caractère à la fois impossible et

---

<sup>35</sup> À cet égard, la lecture que fait Philippe HAECK du recueil *Poèmes des quatre côtés* témoigne d'une incompréhension qui est peut-être symptomatique. Je reproduis ici quelques passages de cette critique pour le moins agressive qui, totalement à rebours de ce qui me paraît à l'œuvre dans la pratique nontraductrice, fait de la position de Brault celle, à la fois crispée et rampante, du mélancolique incapable de faire le deuil du pays perdu : « Des poèmes nontraduits parce que je ne suis pas assez sûr de moi, que j'aime mieux me taire ; l'objet d'amour perdu chez Brault, l'objet d'amour toujours perdu, déjà perdu (historiquement) c'est la langue maternelle, la langue natale, québécoise, la langue indépendante. [...] Que fait Brault sinon répéter d'une façon masochiste toute la problématique de l'indépendance de *Parti pris* ; comme il croit avoir manqué l'indépendance faute d'avoir su trouver cette langue québécoise, il nontraduit des textes anglais, il nontraduit la langue des puissants car il est trop pauvre, faible, pour prétendre prendre des objets d'ailleurs et les transformer en objets d'ici. [...] "Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même" (Freud) ; ce qui n'est pas fini chez Brault c'est la perte du pays aimé, tous les reproches qu'il aurait eu à faire à son pays il les fait contre lui, contre son moi [...] Brault est bien de sa génération, il n'a pas réussi à sortir des années cinquante-soixante. » (« Le travail de la mélancolie », dans *La table d'écriture. Poétique et modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p.136-137).

<sup>36</sup> Autre récurrence du motif saisonnier dont j'ai souligné la prégnance. Ici, son articulation à la thématique du pays préfigure nettement le propos (daté de 1982) de la « Lettre à des amis inconnus » (PC, 11-21).

inéluçtable de la traduction, l'idéologie de la reproduction et de l'origine, la nécessité de la trahison) et reviendra sur l'aspect politique que revêt la traduction au Québec pour la qualifier de « reculturation vivifiante », d'« odysée désaliénante » et défendre les bienfaits du « dépaysement » (PC, 212-213)<sup>37</sup>.

Mais l'« inter-langue » dont parle Brault réfère à autre chose qu'à ce pont effectivement jeté entre deux langues, l'anglais et le français. Il vient aussi nommer l'écart dans lequel s'inscrit toute pratique d'écriture vis-à-vis de la langue maternelle et du pays natal : « Dans l'histoire de la poésie occidentale, tous les styles ont été translinguistiques », affirme Brault, de manière péremptoirement avouée, pour ébranler le « nationalisme littéraire » (PQC, 50). Dépayçant les langues, la pratique nontraductrice de Brault permet de mettre en lumière de façon particulièrement vive le fait qu'une langue, fût-elle natale, ne nous est jamais tout à fait propre, n'est jamais l'objet de notre pleine maîtrise — « les mots nous choisissent tout autant que nous les choisissons » (PQC, 14) — et que c'est précisément cette non-possession et cette non-adéquation du sujet à sa langue, ce dépaysement natal pourrait-on dire, qui lui permet d'y inscrire sa marque : « Shakespeare m'apparaît moins anglais (ou élizabéthain) que shakespearien ; et Dante, mois florentin ou médiéval que dantesque. » (PQC, 50). Parce que la langue nous est foncièrement hétérogène et impropre du seul fait d'être commune, d'être d'abord parlée par d'autres, de nous parler avant qu'on ne la parle (c'est ce que Jacques Derrida appelle, dans *Le monolinguisme de l'autre*, « la structure d'aliénation sans aliénation de la langue<sup>38</sup> »), la langue porte aussi, en deçà ou par delà la possibilité du style qui en est la manifestation lisible, la promesse d'une langue radicalement autre qui puisse inscrire, à même la langue, ce qui lui échappe fondamentalement. Il y aurait donc, au sein même de la

---

<sup>37</sup> Cette nécessaire trahison se trouve illustrée de façon exemplaire chez Brault à travers sa pratique libre du haïku — autre pratique de l'entre-deux qui peut être considérée comme un avatar de la « nontraduction ». Dans une note rajoutée à cet essai lors de la parution du recueil en 1989, Brault corrigera par ailleurs le diagnostic qu'il avait établi dans les années 1970 et saluera la venue d'une nouvelle génération d'écrivains et de traducteurs québécois (les Joseph Bonenfant, Pierre Nepveu, Alexis Lefrançois, Claude Beausoleil, Robert et Charlotte Melançon, entre autres noms cités) s'adonnant avec bonheur à la traduction poétique.

<sup>38</sup> Jacques DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996. Voir tout particulièrement les pages 46-51.

première langue, de la langue propre, un enjeu traductionnel (auquel fait écho l'idée du style « translinguistique »), un travail — à la fois impossible et intrinsèque à l'écriture d'une langue — d'inscription de l'intime comme étranger, du propre comme dehors :

un dehors absolu, une *zone* hors la loi, l'enclave clivée d'une référence à peine audible ou lisible à cette *toute autre* avant-première langue, à ce degré *zéro-moins-un* de l'écriture qui laisse sa marque fantomatique « dans » ladite monolingue. C'est là encore un phénomène singulier de traduction. Traduction d'une langue qui n'existe pas encore, et qui n'aura jamais existé, dans une langue à l'arrivée donnée<sup>39</sup>.

C'est en établissant un parallèle avec « cette *toute autre* avant-première langue » dont parle Derrida que je lis les nombreux passages de *Poèmes des quatre côtés* où il est question, à nouveau, d'un « tiers exclu », d'une « écriture sans écriture », d'un « inachèvement » fondamental et de la recherche infinie « d'un texte autre que le texte lu et que le texte deviné, d'un texte encore à écrire par cela même que ma lecture ne le trouve ni dans sa propre langue, ni dans la langue étrangère (dite d'origine). » (PQC, 51-52) Le texte de Brault paraît en effet renvoyer à cette même promesse d'une langue originaire qui n'existe pas, qu'il faut donc inventer — et qu'il faut pouvoir saisir, sur la scène particulièrement complexe de la nontraduction où l'« avant-première langue » de l'autre est aussi à l'œuvre dans le texte à traduire, à la fois dans la langue de l'autre et dans sa propre langue.

Cet autre texte « non écrit non parlé » (PQC, 70), « ce texte nontraduit, absent de toutes les traductions et qui signale sa présence dans l'*illisible* » (PQC, 95), cette véritable « inter-langue », la finale de « Nontraduire 3 » indique bien qu'elle entretient un rapport privilégié au silence. Fonctionnant comme une sorte de point de fuite vers lequel converge la pratique de la nontraduction tout en y résistant nécessairement, le silence occupe une place révélatrice de ce qu'il y a à l'œuvre chez Brault un certain regret, une attitude que

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 123.

l'on pourrait qualifier de mélancolique<sup>40</sup> et qui a trait à la nature du langage. L'idée que « nous parlions par manque de silence — par manquement au silence » (PQC, 52), que les diverses langues et, *a fortiori*, la traduction (même négative) n'existent qu'en vertu de ce manquement, de ce défaut originaire, a bien en commun avec la conception des Romantiques allemands une certaine mélancolie, un certain élan contre-babélique. Cependant, et à la différence de ce qui se passe chez Novalis par exemple, il n'est pas question, dans *Poèmes des quatre côtés*, de cette visée métaphysique qui consiste à « dépasser la finitude des langues empiriques et celle de sa propre langue dans un élan vers la parole vraie<sup>41</sup> ». Et s'il reste peut-être, en creux, une trace de ce fantasme dans le texte de Brault, il s'y trouve sous une forme toute autre — strictement négative dirait-on, et peut-être plus près en cela de l'esprit oriental<sup>42</sup> — parce qu'il y est désarrimé de la croyance en la possibilité effective d'une langue absolue, « vraie », pure de toute empiricité. C'est précisément parce que la langue est nécessairement et essentiellement matérielle, impure, finie, historique — ce sur quoi Brault insiste tellement en prenant pour cible les métaphysiques de l'origine — que toute traduction demeure inachevée, toute parole sujette à une « inlassable réénonciation ». C'est parce que le langage est toujours incarné, bruyant et impropre qu'il a pour horizon ce silence impossible et ce vœu d'effacement paradoxal qui, à la manière de l'« avant première langue » de Derrida, participent de la promesse interne à toute écriture, celle d'inscrire l'illisible dans le lisible.

---

<sup>40</sup> Mélancolie maladroitement interprétée sur le terrain politique, on l'a vu, par Philippe Haeck (*La table d'écriture*, *op. cit.*). Je reviendrai sur cette posture mélancolique.

<sup>41</sup> Antoine BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>42</sup> Selon la lecture que propose Yves LAROCHE dans *L'Orient poétique de Jacques Brault*, *op. cit.*, p. 36-41.

### *Le nom, l'ombre et le double*

L'effacement du nom des auteurs — celui des auteurs traduits mais aussi celui du nontraducteur puisque dans l'entre-deux, souligne-t-il, « sa signature lui échappe » (PQC, 68) — ne participe-t-il pas de la même configuration, de cette même logique de la trace qui invite à lire l'absence dans la présence et inversement ? Par son statut tout particulier, du fait qu'il prétend justement inscrire le propre dans un commun qui le désapproprie en retour, le nom propre est le lieu par excellence des tensions qui structurent le rapport à la langue et il n'est pas insignifiant qu'il soit tant en jeu dans l'œuvre de Brault. Ainsi le nom apparaît-il (après avoir d'abord été l'objet d'un effacement sur la page couverture) dès la première page de « Nontraduire 1 » : « Et je comprends soudain que perdre son nom équivaut à perdre son ombre, témoin obscur de lumière ; que se réduire à son nom, c'est se réduire à une ombre (à être hors de soi). » (PQC, 14)

Le nom propre, en effet, n'est-il pas à la fois l'intraductible par excellence et ce qui demande impérieusement à survivre dans la traduction<sup>43</sup> ? Effacer (ou presque) les noms ne consiste-t-il pas à éliminer ce qui du nom reconduit (« réduit ») à une origine préétablie, à l'identité fixée d'un auteur hors-texte, pour laisser toute la place à ce nom secret qui, inscrivant sa signature à l'intérieur même du texte, constitue la part idiomatique d'une écriture et conserve la trace fantomatique d'une « avant-première langue<sup>44</sup> » ? Préserver le « shakespearien » et le « dantesque » tout en occultant Shakespeare et Dante eux-mêmes, n'est-ce pas l'entreprise de cette nontraduction au sein de laquelle

---

<sup>43</sup> C'est ce qu'élabore Jacques DERRIDA dans « Des tours de Babel ». Commentant la réflexion de Benjamin sur l'économie de la dette dans *La tâche du traducteur*, Derrida souligne que la véritable dette engagée dans la traduction se noue autour de la signature, d'une signature qui n'est pas réductible à la personne du « sujet-auteur » mais qui représente « la loi *formelle* dans l'immanence du texte original » et qui demande à survivre : « La question des noms propres est ici essentielle. Là où l'acte du vivant mortel paraît moins compter que la survie du texte *en traduction* — traduit et traduisant —, il faut bien que la signature du nom propre s'en distingue et ne s'efface pas si facilement du contrat ou de la dette. N'oublions pas que Babel nomme une lutte pour la survie du nom, de la langue ou des lèvres. » Dès lors, relève encore Derrida, le texte original n'est pas moins endetté par avance à l'égard du traducteur que ne l'est ce dernier à l'égard de l'original. (*Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 217-218).

<sup>44</sup> Dans « Circonfession » (texte qui prend la forme d'une longue note marginale dans Geoffrey BENNINGTON et Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1991), cette question de l'idiomatique se trouve d'ailleurs articulée à celle du nom secret de la tradition juive.

l'« ombre » du nom doit tout à la fois être perdue et rescapée ? L'apparente trahison que constitue le quasi-effacement des noms dans *Poèmes des quatre côtés* se rachèterait en cela, dans l'économie de la dette et du don, par le souci fondamental d'une autre signature. C'est la lecture qu'autorise la réflexion élaborée par Brault lui-même dans un essai de *La poussière du chemin* contemporain de *Poèmes des quatre côtés* (puisqu'il est daté de 1974) et intitulé « Le double de la signature ».

Prolongeant naturellement les critiques de l'idéologie traductionnelle, de la « propriété » textuelle et de la métaphysique de l'origine développées dans *Poèmes des quatre côtés* et « Sur la traduction de la poésie », « Le double de la signature » vise et attaque sans ménagement une conception institutionnelle qui fait de la signature une sorte de « fiche signalétique ». Que la signature reconduise univoquement, via le nom, à un auteur dès lors tenu de « répondre » (comme dans un interrogatoire policier) de son texte, c'est ce que Brault questionne en rappelant quelques grands procès intentés contre les écrivains : « Jean-Jacques Rousseau, vous avez publié l'*Émile*, comment avez-vous pu oublier vos enfants à l'assistance publique ? Federico Garcia Lorca, la garde civile a fini par avoir votre peau, mais c'était couru avec toutes les injures que vous avez écrites sur son compte. » (PC, 79). À l'encontre de cette signature renvoyant à une identité extra-textuelle et sociale, à une personne dont le texte ne serait que la « pure et simple émanation » (PC, 81), Brault propose le renversement radical qui consiste à considérer la signature — avec Derrida qu'il convoque nommément — comme un « indice textuel » parmi d'autres. Indice ou signe tout à la fois forgé par le texte et trouant le texte, y introduisant la marque d'un dehors, d'une historicité. Imaginant ainsi une signature qui puisse rendre compte de l'ébranlement identitaire qu'institue l'écriture comme de la politique et de l'économie (donc de la responsabilité) interne au texte lui-même, Brault, en effet, s'interroge :

si la vraie signature était l'écriture même du texte, son tissu plus ou moins déchiré, si en fait la signature n'était qu'une espèce de points de suspension, un simple signal

de discontinu, de mouvant, de fractionnaire, d'un « je » qui n'en finit pas de devenir un autre, et de cet autre, qui commence à peine à devenir un « je » ? [...] Si la signature pouvait être retranchée, coupée, pour que toute la responsabilité soit portée, emportée par le texte même dans une intrusion lente ou soudaine du poétique dans le politique ? (PC, 80)

Cette suppression intériorisante, cette sorte d'invagination qui replonge la signature dans un texte où elle se signalera à la manière d'un « corps étranger », comme le simple rappel d'une extériorité (on reconnaît là encore le désir de défendre farouchement l'intransitivité de la littérature tout en évitant que le texte ne se referme entièrement sur lui-même), entraîne l'éradication du sens dit « propre » de la signature au profit de sa « métaphore », devenue ici sens « premier »<sup>45</sup>. Cette transmutation revient encore à faire valoir, contre Platon, une autre version de la paternité, de l'origine textuelle : « le double de la signature, ce n'est pas l'auteur, le signataire ; c'est le texte, le signé, le signant. » (PC, 81).

Quelque vingt ans après *Poèmes des quatre côtés* qui apparaît déjà comme une sorte de mise en acte de cette réflexion sur la signature, Brault (et l'on devra dorénavant se demander à qui ou à quoi réfère ce nom, réviser le « je non métaphorique » de l'essai) poussera encore plus loin cette logique de l'anonymat auctorial et du texte signant dans un recueil d'essais (son dernier en date) dont le titre, *Au fond du jardin*, laisse déjà entrevoir que l'intimité s'y conjuguera au retrait. On y retrouvera aussi plusieurs des enjeux entrevus lors de ma lecture de « Gens de mon quartier ». Premier titre à recevoir la

---

<sup>45</sup> Passant du sens dit « propre » au sens dit « métaphorique », Brault passe-t-il aussi de la fonction symbolique du nom à sa fonction imaginaire ? On peut en effet lire cette méfiance à l'égard du nom qui identifie et cette volonté de ne préserver de la signature que sa trace (désirante et sujette à toutes les interprétations) dans le texte à l'aune de ce que Jacques CARDINAL, s'inspirant de la psychanalyse lacanienne, présente comme la « double face » du nom propre : « Et c'est en cela que réside peut-être l'ambiguïté du nom qui soutient deux moments distincts, quoique inséparables, du sujet : ce qui le fait citoyen et sujet du désir. Le nom propre est ainsi une sorte de carrefour depuis lequel le sujet, répondant d'un statut et d'une loi, peut circuler dans l'espace civil et politique, alors qu'en même temps, sujet du désir, quelque chose lui échappe ou vient à manquer qui le fait sujet de l'interprétation et du déchiffrement, là où justement les certitudes identitaires peuvent être fragiles, et, en tout cas, soumises à un continu travail d'élaboration et de remise en question. » (« Traduire son nom en passant la frontière. La quête identitaire dans *Resident Alien*, de Clark Blaise », dans M. Léonard et É. Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, « Documents », 1996, p. 182-183).

mention générique d'« accompagnement », *Au fond du jardin* constitue donc à plusieurs égards une sorte de croisée des multiples chemins empruntés par Brault jusqu'ici.

*Cet innommable dehors qu'est l'intime*

Le secret sera bien gardé cette fois-ci, et jusqu'à la fin, puisque nulle « Contrenote » ne viendra révéler l'identité des auteurs dont il est question dans les cinquante-cinq « essais miniatures » (de deux ou trois pages chacun) qui composent le recueil *Au fond du jardin*. Le terme de « recueil » reprend d'ailleurs de bon droit ses résonances avec ces « accompagnements » sans noms, ce livre étonnant nous invitant précisément au recueillement et à l'accueil, à l'écoute attentive de cette voix à la fois propre et autre qui caractérise l'écriture de soi. Nul hasard, sans doute, si l'effacement du nom des auteurs s'achève et se radicalise — ne laissant çà et là que quelques prénoms — alors qu'il s'agit justement d'écrire sur l'écriture de cette insaisissable intimité, de cerner sans le fixer (c'est-à-dire sans le rabattre sur l'identité institutionnalisée d'un auteur) « cela même » qui en constitue la marque insigne. Nul hasard mais un paradoxe, tout de même, puisque ce livre semble, plus que tous les autres de Brault, consacré aux auteurs « eux-mêmes ». C'est ce paradoxe que je tenterai ici de déplier.

« Cela même », c'est le titre de l'essai ouvrant le recueil pour annoncer, à la manière d'une préface qui ne se dit pas, que ce dont il sera question ici c'est de cette qualité incertaine, jamais fixée une fois pour toute, qui fait de l'écriture d'un auteur la sienne propre : « Pour chaque écrivain il n'existe virtuellement qu'une seule manière d'écrire. Certains la cherchent toute leur vie ; peine perdue. D'autres trouvent sans s'être donné la peine de chercher. C'est ce qu'on appelle, faute de mieux, la grâce. » (AFJ, 11) « Cela même » qui a quelque chose de la grâce (mais aussi de l'injustice), c'est encore une autre manière d'appeler cette marque singulière et singularisante que l'auteur introduit dans la langue commune, cette signature « métaphorique » à laquelle on donne aussi le nom de « style ». Mais, s'agissant de l'écriture intimiste et de l'intériorité lointaine

qu'elle tente de transcrire, Brault parle plutôt de « tonalité », de « saveur » et de « justesse ». Associé aux effets de rhétorique, à la « virtuosité », à l'éloquence, ou, pire, à une « boursoufflure » qui signale un « manque d'intériorité » (AFJ, 122), le style sera en effet distingué, dans le petit essai intitulé « Tout juste », de cette justesse d'un « langage inentamable » caractérisé par une « harmonie discrète » et un certain « dépouillement ». Il sera aussi question, quelques pages plus loin (avec Kafka), d'« ouvrir une voie vers un neutre de l'expression » (AFJ, 125). Tout converge finalement vers un certain laconisme (jusque dans le lyrisme) qui fait de l'écriture intimiste telle que la conçoit Brault — et telle qu'il la pratique lui-même, puisque l'essayiste partage avec son lecteur une sorte de « journal de lecture intime », comme le suggère Pascal Riendeau<sup>46</sup> — un lieu où le pathos de la confession a bien peu de part : « On ne prendra pas de grands airs, on ne se donnera pas des allures de catastrophé, on n'enfilera pas comme des fausses perles les mots éloquents et qui forcent la note », souligne-t-on dans « Malgré tout » (AFJ, 79-80).

Ébranlant les lieux communs de l'écriture au *je* en explorant ce qui, de ces genres « mineurs » (le journal, la lettre, la poésie intimiste, le récit, l'autographie et la chronique du quotidien, toutes formes reprises à même l'écriture du recueil), échappe à la fois — par la tonalité, le timbre, la voix — à une sincérité tonitruante et à la gentillesse un peu mièvre d'une fausse pudeur, *Au fond du jardin* creuse l'écart séparant l'intimisme d'une intimité qui en dessine l'horizon irrejoignable et indicible : « C'est pour cela, cette joie incompréhensible de comprendre celui qui écrit à demi-silences, qu'existe la littérature. Pour les instants *mineurs* où l'on découvre l'ineffable qui donne à penser savoureusement le Dehors. » (AFJ, 97)

Avec cette formule à la fois vague et singulière du « cela même », avec cette signature sans nom propre caractérisée, de surcroît, par un dépouillement qui tend au neutre, s'ouvre donc un recueil dans lequel l'anonymat des auteurs servira de couverture à

---

<sup>46</sup> Pascal RIENDEAU, *op. cit.*, p. 247. Je reviendrai à la lecture que propose Riendeau de *Au fond du jardin*.

la dissémination comme à l'accueil de ce propre qui est aussi un « Dehors<sup>47</sup> ». Car cette signature, si elle est bien unique à la personne de l'écrivain — « Parmi le foisonnement des possibilités, une, et une seule, vous attend » (AFJ, 11) —, dépend justement (et c'est sans doute là que la « justesse » se différencie radicalement du « style ») de la dépersonnalisation à l'œuvre dans l'écriture. Ceci qui constitue la condition du « cela même », du « tout juste », ne cessera d'ailleurs de faire retour dans chacun des courts essais d'*Au fond du jardin*. L'oubli de soi et la dissolution de la subjectivité, dont la perte du nom est une modalité, constituent en effet le véritable leitmotiv de cette plongée au cœur de l'intime qui emprunte ici, comme en maints autres endroits du livre, l'adresse au *vous* de la lettre : « Ne vous fiez pas à la crédibilité dangereuse du *je*. Répétez-vous sans cesse : "le *je* qui parle ici n'est pas une voix personnelle". Coupez les liens. Quittez-vous. Exilez-vous. Mourez. Ne laissez aucune trace. » (AFJ, 12)

C'est pourtant à ces traces laissées et à leurs auteurs exilés que s'attachent les « accompagnements » de Brault. Nulle part ailleurs, en effet, Brault aura-t-il accordé tant d'attention à ce double problématique que représente la figure de l'auteur. Loin de les effacer simplement au profit d'une textualité anonyme — ce que l'on pourrait attendre d'une démarche qui met si radicalement en jeu et en question le rapport de l'œuvre littéraire (fût-elle signée du *je* le plus manifestement autobiographique) à la personne de l'écrivain —, les essais de *Au fond du jardin* tendent tous à assigner aux auteurs une place à la fois prégnante et spectrale. L'identité de ces auteurs se trouve ainsi à la fois énigmatiquement occultée, déstabilisée et réinscrite en un lieu liminaire, à la frontière du texte et du hors-texte, qui serait celui de leur signature effacée. Sur l'ultime rebord entre l'œuvre et le « hors d'œuvre<sup>48</sup> » qui constitue habituellement la place réservée au nom

<sup>47</sup> Le seul voisinage du « mineur » et de ce terme rappelant immanquablement l'œuvre de Blanchot accuse déjà la singularité du rapport qu'entretient Brault avec l'auteur de *L'espace littéraire*.

<sup>48</sup> L'expression est de Jacques DERRIDA qui l'utilise dans le chapitre intitulé « Parergon » de *La vérité en peinture* (Paris, Flammarion, « Champs », 1978, p. 62-79) alors qu'il se penche justement sur le caractère problématique de la frontière qui distingue le dedans d'une œuvre de son « dehors » et sur les effets d'indécidabilité qui résultent de cette bordure instable dont la signature est exemplaire. Je dois d'ailleurs souligner ce que mes analyses de la place du nom propre et de la signature doivent, outre aux réflexions de Brault lui-même, aux textes déjà cités de *Psyché* (« Des tours de Babel ») et de *Marges — de*

qui signe — sans qu'on sache, à plus forte raison lorsqu'il s'agit de la littérature dite « intime », de quelle identité au juste cette signature est garante —, une cinquantaine d'auteurs sont accueillis qui deviennent autant de marques à l'appartenance indécidable. Leur présence est en effet d'autant plus insistante et insidieuse qu'ils apparaissent tout à la fois comme des énigmes à déchiffrer, comme des personnages de récit<sup>49</sup>, comme des destinataires d'une correspondance intime et comme d'étranges miroirs. À la faveur des procédés littéraires les plus divers qu'emprunte le genre lui-même poreux et liminaire qu'est l'essai, l'auteur hôte et le lecteur se trouvent dès lors entraînés dans un véritable vertige identificatoire. *Au fond du jardin* invite ainsi à prendre la pleine mesure de ce que le nom propre a d'obsédant et de désappropriant, tant dans son effacement que dans sa réinscription idiomatique dans le corps du texte d'un autre<sup>50</sup>.

### *Percer l'énigme ?*

Obsédant et vertigineux, ce recueil l'est à coup sûr qui engage le lecteur interpellé par le gommage des noms dans un mouvement inquisiteur bien difficile à freiner. Il me paraît en effet à peu près impossible de s'adonner à la lecture de *Au fond du jardin* sans chercher, avec plus ou moins de succès selon les cas et l'érudition, à identifier les auteurs dont il s'agit. Ce réflexe quasi maniaque provoqué par ce qui, immanquablement, apparaît comme des trous à combler, des blancs à remplir, met bien en lumière à quel point le nom d'auteur constitue une assise institutionnelle de la lecture dont on a bien du mal à se

---

la philosophie (« Signature, événement, contexte ») ainsi qu'à *Signéponge* (Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 1988). L'excellent travail de synthèse effectué par Élisabeth BENOÎT dans son mémoire de maîtrise intitulé *Nom propre et signature dans quelques textes de Jacques Derrida* ([Montréal], Université de Montréal, 1998) m'a par ailleurs été d'une aide précieuse pour me repérer dans cette œuvre foisonnante.

<sup>49</sup> Entre autres traits narratifs, la présence de « personnages » peut aussi être retracée dans la poésie de Brault si l'on en croit l'ouvrage de Luc BOUVIER intitulé *Je et son histoire: l'analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault*, Orléans (Ont.), Éditions David, 1998.

<sup>50</sup> Commentant l'œuvre de Francis Ponge dans laquelle l'accueil de la chose suppose un double travail d'effacement et de redoublement de la signature (processus qui me paraît proche de ce que l'accueil des auteurs provoque chez Brault), Jacques DERRIDA souligne d'ailleurs que les deux mouvements reviennent au même dans la mesure où « transformer l'œuvre en chose, muette donc et qui se tait en parlant parce qu'elle se passe de signature, cela ne se peut qu'à inscrire la signature *dans le texte*, ce qui revient à signer deux fois en ne signant plus. » (*Signéponge*, *op. cit.*, p. 34)

passer<sup>51</sup>. Le lecteur se trouve donc en déroute et ce, dans ce lieu de secondarité textuelle où le nom sert habituellement de fondement, en vertu du « croisement étymologique où se rencontrent auteur, authenticité et autorité<sup>52</sup> », de la légitimité de la démarche. Touchant au nom, les « accompagnements » de Brault bousculent donc la forme conventionnelle du commentaire et de la critique littéraires comme c'était déjà le cas pour la pratique de la traduction dans *Poèmes des quatre côtés*. Apparemment peu respectueux des conventions, le texte de Brault n'en demeure pas moins dans la continuité d'un héritage essayistique qu'inaugure un Montaigne déjà peu soucieux, on l'a souligné, de l'autorité attachée aux noms. En jouant de cette absence énigmatique — qui entre par ailleurs en résonance avec l'énigme du nom secret chez les Juifs —, l'essayiste renoue aussi avec certaines formes traditionnelles d'écriture issues du Moyen Âge. Le « secret des troubadours » se manifeste effectivement, entre autres procédés mystifiants, par l'emploi du *senhal* — pseudonyme métonymique ou métaphorique qui servait, nous révèle Brault, à désigner la Dame (PC, 193) — mais aussi par un goût prononcé pour divers jeux et énigmes s'attachant aux significations syllabiques (tel le *fatras*) et étymologiques. Le recours aux anagrammes (particulièrement important dans la poésie de Villon, dont Brault est un fin lecteur) témoigne aussi de l'importance que revêtait au Moyen Âge l'interrogation et l'herméneutique onomastiques<sup>53</sup>. Outre ces pratiques médiévales de

---

<sup>51</sup> Dans son excellent compte rendu critique du recueil, Jean-Claude BROCHU n'échappe pas à cette tentation de l'identification dont il souligne aussi le caractère hasardeux : « On croît reconnaître Arland, Blanchot, Cabanis, Calet, Colette, Leiris, Sarrazin ; on est sûr de Borges, de Tchekov et d'une bonne douzaine d'autres. Même pas la moitié de tous ceux dont il est question » (« De ce côté-ci du jardin, la lecture de la première personne », *op. cit.*, p. 156). Dans sa lecture intitulée « Un étrange bruissement d'insecte » (*Liberté*, vol. XXXIX, n° 5, octobre 1997, p. 160-165), Isabelle Daunais insiste quant à elle sur la présence diffuse de Gabrielle Roy dans le recueil, intertexte dont les échos déborderaient la référence explicite de l'essai « Nina-le-bouleau » au personnage de *La montagne secrète*. Pascal RIENDEAU citera les noms de Violette Leduc, de Virginia Woolf, des soeurs Brontë, de Crébillon père et fils et de Beckett, reconnaissant aussi qu'« il paraît assez vain de tenter de retracer l'auteur qui se cache derrière le portrait, en particulier quand les signes sont presque indéchiffrables » (*op. cit.*, p. 254). Je partage cette opinion quant à la vanité de l'opération mais considère pour ma part qu'il est presque impossible de s'y soustraire, aussi ajouterai-je quelques noms de ma liste personnelle : Bernanos, Dickinson, Hölderlin, Mansfield, Michelet, Montaigne, Larbaud, Perros...

<sup>52</sup> Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Le vertige des noms dans la *Préface de Cromwell* », dans M. Léonard et É. Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>53</sup> Voir Jacques RIBARD, « La symbolique du nom », dans *Le Moyen-Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984, p. 69-90.

cryptage auxquelles fait écho, sans en reconduire le symbolisme figé, l'énigme entourant le nom chez Brault, *Au fond du jardin* peut aussi être considéré comme une sorte de transposition essayistique du « roman à clés », ce genre littéraire particulièrement en vogue au dix-septième siècle qui faisait défiler, sous le masque de personnages le plus souvent issus de l'Antiquité, des contemporains connus<sup>54</sup>. À la différence de ce type d'ouvrage très codé, le livre de Brault est cependant bien loin de fournir ses clés, l'identification des auteurs y reposant presque entièrement sur une culture littéraire qui s'en trouve d'ailleurs, faute d'une érudition phénoménale, malicieusement éprouvée. Au demeurant, rien n'interdit à Brault (qui ne s'est d'ailleurs pas gêné dans ses nontraductions) d'avoir poussé le jeu jusqu'à la pure invention et de nous servir quelques écrivains strictement imaginaires ou encore quelques êtres hybrides, sorte de monstres littéraires issus d'un amalgame de lectures et de citations<sup>55</sup>. Mais, par delà le caractère ludique du procédé, il faut sans doute savoir lire que cette énigme du nom cherche avant tout à « débusque[r] le confort machinalisé » et les certitudes de l'identification pour rappeler (en le montrant et le taisant à la fois) que « l'horizon de l'intime est le plus brouillé et le plus incertain » (AFJ, 51). Le lecteur doit dès lors accepter de n'être plus tout à fait « mis au secret » mais d'y séjourner, humblement.

### *Entre chair et papier*

Évoquée dans l'essai liminaire de *Au fond du jardin*, la figure d'« un vieux poète devenu personnage de roman » (AFJ, 11) continue de hanter de sa présence inassignable les pages du recueil. Les « accompagnements » se présentent en effet comme autant de petits récits construits autour d'auteurs devenus les personnages ni tout à fait fictifs (quoique cela semble être le cas de quelques-uns) ni tout à fait réels de l'œuvre de Brault.

---

<sup>54</sup> Voir Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 120-121.

<sup>55</sup> Cette hypothèse a été attestée par Brault lui-même lors d'une allocution présentée, à l'invitation d'Élisabeth Nardout-Lafarge, au Département d'études françaises de l'Université de Montréal le 28 novembre 2001.

Entre ce qui participe du texte et ce qui existe dans le hors-texte, le brouillage est d'ailleurs d'autant plus complet que les auteurs se confondent — effets de double déréalisants dont la littérature à la première personne a justement le secret — avec les personnages de leur propre œuvre. C'est le cas d'un Proust empêtré dans son Marcel, comme d'un Bernanos se perdant de vue à force de tendresse pour un « petit curé agonique » : « Le romancier marque un temps d'arrêt. Il éprouve tant d'affection pour sa pauvre créature que sous la lumière fiévreuse d'un journal fictif il ne peut décider, regardant ces *je* inscrits sur les pages, s'ils réfèrent à lui-même ou à un personnage qui se voit mourir. » (AFJ, 28)

Dressant le portrait physique et psychique de ces auteurs imaginés — Michel Leiris apparaît bien proche de Henri Michaux en « petit homme guindé et même funèbre » distrayant sa « quasi-psychose » par « l'examen maniaque des rêves » (AFJ, 35) — ; les campant dans un décor qui est tantôt sorti d'une œuvre, tantôt celui d'un véritable cadre de vie — Tchekov, « ce relégué au bord de la Mer Noire », « ricane en marchant sur la grève où fientent les mouettes » (AFJ, 23) — ; se lançant parfois dans la description de leur quotidien rêvé — Georges Perros parcourant, « pipe au bec », sa Bretagne à moto (AFJ, 26) —, Brault dissémine les indices tout en évitant l'effet univoque de la « fiche signalétique ». Car, sous le couvert d'un réinvestissement de la personne de l'écrivain, l'essayiste ne reconduit pas pour autant le simple recours biographique : le « bios » se trouve ici inextricablement lié au « mythos » institué par la « graphie », l'« autos » est sans cesse assimilé à l'inconnaissable et le plus intime associé, par l'entremise de la figure de Beckett en « vieux Sam », à l'anonymat (AFJ, 101). À travers des récits dont le mystère renvoie souvent à la plus simple quotidienneté<sup>56</sup>, l'auteur devient ainsi l'infigurable, l'irreprésentable et l'innommable d'une drôle de théologie négative<sup>57</sup> qui, empruntant la voix de Colette, fait par ailleurs

---

<sup>56</sup> On se souviendra de la phrase de Blanchot, « Le quotidien : ce qui nous échappe » cité par Brault dans « Sur la langue des poètes » (PC, 170, n. 3). *Au fond du jardin* se situe évidemment dans le prolongement de ce souci du prosaïque sur lequel j'ai insisté dans le premier chapitre de ce mémoire.

<sup>57</sup> C'est l'une des pistes de lecture ouvertes par Jean-Claude BROCHU, *loc. cit.*, p. 156.

l'éloge de la surface, d'« une écriture toute de sagesse superficielle et qui ne supporte ni système ni théorie » (AFJ, 16).

L'identification que permettent ces « petites choses qui parlent si bien après coup non pas des humains en général mais de celle-ci, de celui-là » (AFJ, 20) ne sauvera donc pas les auteurs mis en scène dans *Au fond du jardin* du dérangement identitaire qui forme la trame de fond du recueil : « Autobiographie, dites-vous ; peut-être, mais de qui au juste<sup>58</sup> ? » (AFJ, 130) Que le je s'éclipse dès lors qu'il s'écrit, qu'il ne s'exhibe que pour mieux se dissoudre, voilà le « malentendu autobiographique » que connaissent comme leur maladie la plus intime les écrivains ici en cause. Le motif de la maladie (le plus souvent respiratoire) traverse en effet les essais — Dickinson « a le souffle rauque », Tchekov est « phtisique », Proust « claustré dans sa tanière de liège », Beckett branché sur « l'appareil d'assistance respiratoire » (AFJ, 39, 23, 136 et 99) —, introduisant sa part d'ombre et de douleur dans une « esthétique intimiste de la disparition<sup>59</sup> » qui ne renie pas pour autant une certaine légèreté. C'est d'ailleurs avec un mélange d'humour et de tendresse grave que Brault convoquera Poquelin, Rainer, Anton, Katherine, Marie, « Franz, Marcel, Juan, Antonin, Sylvia, Gérard et les autres, sans oublier les sans-noms » dans la « Salle d'attente » (AFJ, 75-76) d'un hôpital sordide.

Cette mise en scène saisissante, qui file la métaphore de la dissolution du moi dans l'écriture tout en évoquant les souffrances bien physiques de ces corps d'hommes et de femmes, contribue à faire régner un climat d'inquiétante étrangeté qui tient au brouillage de la distinction nette entre des êtres qui seraient « d'encre et de papier » (AFJ, 53) et des personnes faites de chair et d'os. Cette indécision quant à ce qui relèverait du témoignage ou de la fiction est bien celle où nous plongeant certains récits dits « autobiographiques » auxquels appartiennent *Les carnets de Malte Laurids Brigge*. Rilke, dont on aura reconnu

---

<sup>58</sup> La fameuse *Autobiographie de tout le monde* (*Everybody's Autobiography*) de Gertrude STEIN (Paris, Seuil, 1978 [1937]) posait la même question en faisant aussi trembler les identités — mais ce, dans le confort et l'arrogance d'un univers mondain assurément aux antipodes de celui de Brault.

<sup>59</sup> Jean-Claude BROCHU (*loc. cit.*, p. 155) reprend ici le titre d'un ouvrage de Paul VIRILIO (*Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1979).

le prénom dans la liste noire de Brault, est ainsi convoqué à double titre (et de façon doublement trouble) dans la « Salle d'attente » de *Au fond du jardin*. La scène décrite par Brault, le décor de « la salle aux murs verts-jaune pisseux » sombre et « poussiéreuse », ce mélange de solitude et de proximité obligée qui lie quelques prénommés aux « sans-noms » dans l'angoisse de l'attente (« tous attendent, se confondent dans l'attente », AFJ, 75), rappellent en effet à plusieurs égards le compte rendu halluciné de la visite de Malte (Rilke ?) à l'hôpital parisien de la Salpêtrière :

Je pénétrai enfin dans une longue pièce sombre semblable à un couloir, dont un côté possédait quatre fenêtres munies d'un verre mât et verdâtre et séparées à chaque fois par un large pan de mur noir. Devant, tout au long, courait un banc de bois, et c'est sur ce banc qu'ils étaient assis, ceux qui me connaissaient, et ils attendaient. Oui, ils étaient tous là. Quand je me fus accoutumé à la pénombre de la pièce, je m'aperçus que dans l'interminable file de ceux qui étaient assis là, épaule contre épaule, il pouvait aussi se trouver quelques autres personnes, petites gens, artisans, servantes ou conducteurs de camions. [...] Il me vint à l'esprit qu'on m'avait fait venir ici, parmi ces gens, à cette consultation générale bondée. C'était pour ainsi dire la première confirmation officielle du fait que j'appartenais aux réprouvés [...] <sup>60</sup>.

Le séjour des auteurs parmi les « réprouvés », dans ce lieu anonyme, peu accueillant, et dans le hors-temps d'une expectative où flotte le spectre de la mort, fait aussi de cet essai de Brault (comme c'était déjà le cas chez Rilke) une sorte de transposition moderne et prosaïque des limbes, antichambre de la dernière attente décrite canoniquement au Chant IV de l'*Enfer* de Dante <sup>61</sup>. Chez Dante, comme chez Brault, une myriade d'écrivains (des poètes Homère, Horace et Ovide aux philosophes Héraclite, Anaxagore, Socrate, Platon et Aristote, pour n'en nommer que quelques-uns), côtoyant d'ailleurs des personnages de la mythologie grecque et des héros de l'histoire romaine (Électre, Hector, Énée, Orphée, César, Brutus...), deviennent, parce que réunis dans l'espace restreint de ce premier cercle de l'entonnoir infernal, des contemporains, des

<sup>60</sup> Rainer Maria RILKE, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995, p. 66-67.

<sup>61</sup> DANTE, *La divine comédie / L'enfer*, traduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Garnier-Flammarion, 1992. Voir en particulier les pages 53 et 55.

pairs. Dans les deux cas, on a affaire à un étrange Panthéon d'auteurs-personnages où les noms, jetés pêle-mêle, sans distinction d'ordre, de discipline ou de chronologie, servent autant à égaliser qu'à distinguer. L'usage des prénoms chez Brault accentue par ailleurs cette logique du côtoiement (de l'histoire et de la fiction) et de la synchronicité (textuelle)<sup>62</sup>. À la différence de ce qui se passe chez Dante où les figures conservent par ailleurs l'éclat d'une gloire mythique, tous chez Brault (c'est-à-dire non seulement les auteurs, mais aussi les « sans-noms ») font partie de ce qu'il appellera, dans le tout dernier essai du recueil, « l'immense compagnie fraternelle » (« Fragile », AFJ, 140).

Ce compagnonnage des intimes s'inscrit, chez Brault, sous le signe d'une « fragilité » dont la maladie et la mort sont évidemment les manifestations les plus criantes. J'ai déjà signalé ce que ces effets de voisinages doivent effectivement à la présence insistante de la mort dans les portraits d'auteurs de Brault. Dans *Au fond du jardin* comme dans « Gens de mon quartier », on retrouve cette *communitas* de l'agonie. En ce sens, l'image du jardin à l'abri des regards — tableau apparemment bucolique dans lequel on peut voir un clin d'œil au *Garden Party* de Katherine Mansfield autant qu'une reprise de la métaphore intime du « jardin secret » —, ce lieu paisible et en retrait qui évoque l'Éden mais peut-être aussi, par antiphrase, l'*Enfer* de Dante, entre surtout en résonance avec « cette confiance sublime » de Montaigne (citée par Brault dans une chronique de *Ô saisons, ô châteaux* où il nous entretient des soucis que lui cause son « propre » jardin) : « et que la mort me trouve plantant mes choux, mais nonchalant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait. » (OSC, 29)

Sans qu'y soit repris le motif jardinier<sup>63</sup>, c'est d'ailleurs à la sérénité un peu goguenarde de « maître Michel » devant la mort que Brault rend hommage dans l'essai qui précède « Salle d'attente ». Entre l'ironie d'une formule comme « Qu'y a-t-il de si

---

<sup>62</sup> Cette analyse doit beaucoup à la réflexion que présente Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (*loc. cit.*, p. 280) sur les « interminables » listes de noms dans la *Préface à Cromwell* de Victor Hugo, phénomène qu'elle met aussi en parallèle avec certains tableaux de l'*Enfer* de Dante.

<sup>63</sup> On retrouvera ce motif dans plusieurs poèmes de *Au bras des ombres* où il se trouve encore associé au trépas. Voir en particulier « Dernier constat » (ABO, 8) et « Après ce qui n'a pas d'après » (ABO, 9).

terrible dans la disparition pronominale ? Mourir, moi ? Bien sûr ; et après ? » (AFJ, 77) et la pensée à la fois stoïque et mélancolique qui s'exprime dans « Seule la mort ne viole pas l'intimité. Au contraire, elle lui offre son ultime retranchement » (AFJ, 74), c'est tout le secret de la voix de Brault, le timbre de la tendresse inquiète traversant *Au fond du jardin*, qui se laisse entendre. Une tendresse intranquille qui « accompagne » la voix de l'autre jusqu'à son dernier souffle puisque « l'écriture intimiste poussée dans son dernier retranchement est une agonie. Un passage dangereux vers l'insensé » et qu'« une écriture intimiste requiert une lecture intimiste. Il faut avoir mal à l'autre, physiquement, par le transfert d'un langage décanté, qui n'a d'existence que s'il chancelle dans un corps qu'il rend malade. On entre à son tour dans la salle d'attente. » (AFJ, 76)

Dans ces quelques phrases de clôture d'un essai qui n'occupe pas pour rien le cœur du recueil se trouvent vertigineusement condensés tous les éléments jusqu'ici retracés pour mettre en lumière la pratique d'accueil, d'hospitalité textuelle qu'est l'« accompagnement » : le côtoiement, par-delà tout ce que l'on entend sous le terme restreint de « communication », des limites du sens, de l'« insensé » ; la communion secrète dans l'espace de l'entre-deux qui apparaît entre lecture et écriture ; la figure de la « transfusion » ou du « transfert » qui donne à l'échange langagier un ancrage des plus vifs dans la corporéité ; une intimité qui ouvre toute entière sur un dehors inassimilable ; une proximité qui aboutit à un « étrangement » radical...

### « *Écrire à quelqu'un* »

Entre le proche et le lointain, entre l'intimité et la sortie de soi vers l'autre, entre le secret et ce qui s'échappe au profit d'une extériorité, bref, dans cet espace de l'« inter » qui est celui de la rencontre, la forme de la lettre occupe aussi une place centrale chez Brault. La posture épistolaire n'est d'ailleurs pas propre aux « accompagnements » de *Au fond du jardin* puisqu'on la retrouve jusque dans les poèmes, de *Mémoire* à *Au bras des ombres*<sup>64</sup>,

<sup>64</sup> La place de l'autre comme destinataire dans la poésie de Jacques Brault a été finement étudiée par Jacques PAQUIN dans « Écriture et interlocution chez Jacques Brault » (*Voix et images*, vol. XIX, n° 3,

et qu'elle structure les chroniques de *Ô saisons, ô châteaux*, toutes adressées à ces « très chers ». Très chers... amis, lecteurs, inconnus ? Tout cela à la fois, sans doute, puisque l'amitié, chez Brault, se conjugue aussi à l'éloignement et à l'inconnissance et qu'elle a son lieu privilégié dans la lecture (en témoigne le seul titre de la « Lettre à des amis inconnus », PC, 11-21). Radicalisant plusieurs des traits déjà à l'œuvre dans « Gens de mon quartier », *Au fond du jardin* généralise aussi, sans la systématiser, l'adresse à l'auteur. La lettre s'impose-t-elle d'autant plus qu'il s'agit ici de « voix lointaines », comme le spécifie la quatrième de couverture ? On peut se demander quelle part a la géographie dans cet éloignement (qui signale aussi, bien sûr, le lointain d'une fuyante intimité) puisqu'à part l'hommage rendu à la romancière de *La montagne secrète* à travers le personnage de « Nina-le-bouleau », les écrivains québécois semblent à peu près absents de ce recueil, chose étonnante étant donné la place importante que leur réservent les recueils précédents<sup>65</sup>.

Mais, par delà la question de la distance (imaginaire et symbolique aussi bien que physique) qui « amène à écrire dans la proximité qu'aménage la lettre lointaine » (AFJ, 116), c'est aussi le caractère mi-public, mi-privé de la lettre publiée qui la rend particulièrement intéressante. C'est ce qui en fait une forme privilégiée dans ce régime de la *communitas* qui caractérise, selon Michel Biron, une large part de la littérature québécoise. Médium liminaire, la lettre a en effet sa logique propre qui est de se tenir à égale distance de la « publicité » et du strict retrait dans le privé, formation de compromis

---

printemps 1994, p. 568-584) et par Alain MASSÉ (*op. cit.*, p. 79-86). Commentant *Mémoire*, André BELLEAU notait déjà que « la poésie de Jacques Brault n'est pas évocative [...] mais vocative : elle s'adresse toujours à quelqu'un ou à quelque chose de façon directe. » (« Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault », *Liberté*, vol. XII, n° 2, mars-avril 1970, p. 89)

<sup>65</sup> L'identification demeurant toujours incertaine, la réserve s'impose ici. D'ailleurs, les « Marie » et « Juan » de la « Salle d'attente » renvoient possiblement à Marie Uguay et à Juan Garcia (poète hispanophone émigré au Québec auquel Brault consacrait déjà un essai dans « Gens de mon quartier »). Je n'oserais pas trop insister sur ces questions de « littérature nationale », sachant à quel point la géographie des lectures de Brault, avec ses effets de proximité et d'éloignement, obéit à une toute autre logique. L'essai « Mûrir et mourir » est assez clair à ce sujet : « La vraie lecture [...], quand elle s'accorde intimement au livre lu, fait de ce livre qu'il est sans âge et sans lieu. Les plus grands écrivains nous sont alors plus proches que nos compatriotes et que nos parents ; ils comptent parmi nos intimes » (PC, 47-48).

dont Biron souligne l'importance chez Saint-Denys Garneau<sup>66</sup>. Introduisant un registre amical de transitivité, l'écriture épistolaire — forme mineure qui a pourtant connu ses heures de noblesse, comme le rappelle nostalgiquement Brault : « Écrire à quelqu'un : c'est une définition de la lettre ; que l'on moque ces temps-ci ; tant pis » (AFJ, 27) — se tient en marge d'une littérature conçue comme mode de communication impersonnel et se distingue de l'œuvre en tant que produit de médiations purement institutionnelles. L'échange épistolaire a d'ailleurs joué un rôle fondamental dans la genèse de la vie littéraire canadienne-française (que l'on songe notamment aux écrits de la Nouvelle-France et à la correspondance entre Casgrain et Crémazie), alors que se mettait justement en place un « champ » resté depuis lors peu cloisonné. Concomitante d'une conception de la littérature qui fait une large part à l'idée de communauté, il est possible que la posture épistolaire chez Brault soit ainsi porteuse des « excentricités » et de la porosité qui caractérisent le milieu littéraire dont elle est issue.

« Le *cela* de l'écriture nécessaire gît dans une solitude sans partage. L'écrivain ne s'adresse à personne. Il ne soliloque pas. Il ne signe que sa disparition », souligne dès l'abord le texte liminaire « Cela même » (AFJ, 12). Sinon contradictoire, à tout le moins paradoxale, cette petite phrase signale à nouveau l'exigence à laquelle répond l'écriture de Brault, cette exigence fondamentale qui articule le refus de l'éloquence au maintien d'une gratuité caractérisant l'espace littéraire et sa responsabilité. Dans « Drôle de métier », un passage distinguant l'écrire « à quelqu'un » de l'écrire « pour quelqu'un » jette aussi un pont entre la question de l'adresse à l'autre et celle de l'équilibre scripturaire cher à l'écrivain « amateur » : « quand on écrit, ce n'est pas *pour* quelqu'un (méprise née du mépris) mais *à* quelqu'un (connu-inconnu). Encore plus : on écrit ne sachant pas ce qu'on va dire ni pourquoi on dit quelque chose. » (PC, 27-28) Répondant à la fois à cette transitivité irréductible aux termes de la communication et à ce refus de la stricte clôture textuelle (du « soliloque »), la posture épistolaire — qui n'est que la manifestation la

---

<sup>66</sup> Voir Michel BIRON, « Une configuration épistolaire », dans *L'absence du maître*, op. cit., p. 68-76.

plus évidente de cette adresse à l'autre — introduit dans le texte de Brault un autre qui le trouble et l'empêche de se refermer sur lui-même<sup>67</sup>. Ceci, à la condition que le destinataire ne vienne pas dicter entièrement le sens du texte, n'en altère pas de sa présence déterminée la destination incertaine. De là, me semble-t-il, le flottement, insistant dans chacune des formulations du texte de Brault, quant à l'identité de cet énonciataire. C'est que cet autre doit rester autre s'il veut continuer à être, pour l'épistolier, un gage d'extériorité : « Les écrivains qui écrivent à quelqu'un, à de véritables autres, amis-étrangers-inconnus-imaginés, plutôt qu'à des reflets d'eux-mêmes, ces écrivains peuvent tous sans erreur être considérés comme des épistoliers » (AFJ, 82).

La lettre doit donc demeurer pour ainsi dire *en souffrance* et non parvenir directement à un interlocuteur exclusif dont l'éloignement et la non-présence ne seraient qu'accidentels. L'adresse doit demeurer flottante, comme celle aux auteurs-personnages de *Au fond du jardin*, destinataires on ne peut plus incertains par rapport auxquels s'interposent tous les lecteurs du recueil. Attrapant la missive au vol et y superposant sa propre lecture écrivante, le lecteur doit lui-même sa place dans le recueil au « différemment » de l'écriture (ou, pour le dire comme Derrida, à cette *différance* qui est aussi bien rupture de présence que suspens temporel) que révèle exemplairement l'épistolaire. Car c'est d'abord à une absence que s'adressent les lettres de Brault, comme le souligne Jacques Paquin qui a étudié le phénomène épistolaire dans ses textes poétiques et dramatiques<sup>68</sup>. De là vient que la « compagnie fraternelle » n'entame pas la « solitude sans partage » — « Pourquoi "solitude" ? — Unique façon, qui ne trompe pas, d'être

---

<sup>67</sup> Ma lecture rejoint celle d'Alain MASSÉ qui note que l'usage du « Vous » dans la poésie de Brault « implique le refus du totalitarisme englobant du sujet » (*op. cit.*, p. 18). Pascal RIENDEAU signale aussi que « dans l'ensemble de l'œuvre de Brault, on peut remarquer une oscillation constante entre la transitivité et l'intransitivité » et souligne à juste titre l'intéressant déplacement que subit ici la notion de transitivité puisqu'elle « ne vient pas de la chose écrite mais de la double présence de l'autre » (*op. cit.*, p. 227). Un entretien de Jacques Brault avec Robert Melançon présente de façon on ne peut plus claire cette tension et cette conception particulière de la transitivité : « À mes yeux, le langage littéraire est sous tension : il comporte un pôle d'intransitivité et un pôle de transitivité qui est ce quelqu'un, cette présence diffuse. C'est très important cette présence indéterminée qui me soutient, m'aide à donner un sens, une direction à ce que j'écris. » (Robert MELANÇON, « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 201).

<sup>68</sup> Voir « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *op. cit.*

ensemble » (AFJ, 114) — et qu'elle y trouve plutôt, question de secret encore, son lieu, son temps et sa langue... suspendus.

Le rapport étroit qu'entretient la posture épistolaire avec une temporalité de l'après-coup et de l'interruption de présence, de la trace, se laisse lire de façon particulièrement vive dans deux des textes qui composent le recueil hybride<sup>69</sup> qu'est *Trois fois passera*. Adressés à l'amoureuse tout à la fois absente parce qu'endormie, perdue et imaginaire (s'agit-il ici d'une seule personne ou les figures se superposent-elles<sup>70</sup> ?), les « Fragments d'une lettre », ainsi que le texte intitulé « L'instant d'après » — qui rend hommage à plusieurs auteurs féminins comme à autant d'amours lointaines —, lient tous deux le geste d'écrire à une solitude hospitalière à la fois pleine de l'autre absent et suffisamment distante pour que l'imagination prenne le relais de la mémoire, opère sa mise en fiction. Le scripteur s'en trouve d'ailleurs lui-même « fictionnalisé » en retour : « Je vous écris pour qu'à votre tour vous m'aperceviez sur une photo mangée de sel et de sable — et où jamais je n'apparus » (TFP, 44).

Dans *Au fond du jardin*, l'épistolaire se trouve aussi articulé à la relation amoureuse, souvent présentée chez Brault dans un rapport de quasi-équivalence avec l'écriture elle-même : « Écrire-aimer, c'est dire *Vous*... Avoir écrit-avoir aimé, c'est s'entendre dire, de loin, *Vous* » (TFP, 61). Dire « Vous », écrire et aimer, voilà en effet ce que fait Brault dans *Au fond du jardin*, inscrivant son rapport aux auteurs sous le sceau d'un lien amoureux différé et lointain. Est-ce un hasard si les lettres de Brault sont souvent (quoique non exclusivement) adressées aux femmes ; si ce sont les auteurs femmes qui se trouvent le plus systématiquement appelées par leur prénoms (Emily, Katherine, Charlotte, Virginia) et vouvoyées ? Leur présence n'est pas étonnante dans un recueil consacré à des genres « mineurs » souvent considérés comme « féminins » et il est significatif que ce soit des femmes qui se tiennent dans l'attente mi-railleuse mi-rêveuse

<sup>69</sup> Hybride parce qu'il mêle essai et poésie jusqu'à l'indécidable. J'y reviendrai au prochain chapitre.

<sup>70</sup> Pour Paquin (*op. cit.*, p. 575-579), il s'agit de deux interlocutrices distinctes, ce dont je ne suis pas sûre. Je renvoie par ailleurs à cette lecture pour une analyse plus approfondie que la mienne de « Fragments d'une lettre ».

d'une réponse amoureuse dans « Au défaut de la couture », « Écrire à l'étourdie », « Va, facteur, viens », « Madame » et « À la lettre ». Il se peut que l'usage du prénom féminin — qui représente d'ailleurs un motif poétique traditionnel sans équivalent masculin — vienne aussi souligner de manière retorse ce que l'institutionnalisation d'un auteur doit à l'effacement de son prénom au profit du seul patronyme, passage particulièrement difficile lorsqu'il s'agit d'écrivains femmes.

La lettre adressée à « Virginia » (Woolf, bien sûr) dans *Au fond du jardin* révèle à quel point la posture épistolaire participe chez Brault de ce fictionnement amoureux qui réorganise les traces et les signes en superposant souvenirs de lecture et biographie plus ou moins imaginaire. C'est le cas dès l'intitulé, « La dernière vague », qui condense en une simple formule le titre d'un récit (*Les vagues*) et la fin douloureuse de cette femme, suicidée dans la Tamise un jour de mars 1941 — épisode auquel renvoient explicitement les premiers paragraphes de cet essai-lettre « accompagnant », une fois de plus, une disparition. Le texte de Brault poursuit le double geste d'accueil de l'auteur et de son œuvre en incorporant à une vie rêvée les histoires de quelques personnages apparaissant à la faveur de références furtives à d'autres titres de romans signés « Woolf » (*Mrs Dalloway*, *La promenade au phare*, *La traversée des apparences*) :

Non, Virginia, non, pas la Tamise, de grâce ; c'est encore plus sale au mois de mars et plus froid qu'en plein hiver. Croyez-en votre aérienne Mrs. Dalloway. Elle s'y connaît en printemps qu'on ne mérite guère [...]. Retournez à Rodmell, à la campagne où l'on vit dans les choses, allez aux bords de l'Ouse comme pour vos promenades ponctuelles. Cette eau n'a pas d'apparences. Alors, plus rien à traverser. Posez votre canne et votre chapeau. (AFJ, 84)

Ce vibrant hommage à l'œuvre est noué à une telle intimité psychique avec l'auteur que la description de la détresse de ce dernier s'accompagne aussi de troublants effets de réflexivité :

Vous avez compris, juste avant de vous engouffrer dans le non-sens, et ce répit vous sauve maintenant, Virginia, en quoi la folie désancre le lointain, annule la tenue

à distance, et jette l'autre en soi, fragmente et pulvérise toute la différence, confond ce qui est et ce qui n'est pas en une seule vague de sanglot et de silence. (AFJ, 85)

Associés ici à la folie, le « désancrage du lointain », la survenance de l'« autre en soi », la « fragmentation » des différences, la « confusion » de « ce qui est et ce qui n'est pas » ne sont-ils pas en effet à l'œuvre dans l'activité de lecture de Brault ? Comme c'est d'ailleurs formidablement le cas dans un récit tel *Les vagues* où « le langage intérieur » ne consiste qu'en « un ressac de vagues imprévues » (description bien woolfienne tirée de « Tiroir secret », AFJ, 67), diverses voix traversent cette œuvre plurielle qu'est *Au fond du jardin*. Le texte de l'essayiste-lecteur-épistolier-conteur-biographe s'en trouve sans cesse réfléchi, diffracté à l'infini dans ses gestes, ses modalités et ses discours. Ce qui amène le lecteur (celui du recueil signé « Brault ») à penser que c'est de l'auteur « lui-même » dont il s'agit lorsqu'il est écrit que « l'identité perdue a emprunté diverses défroques » (AFJ, 80). Avec tous les guillemets qu'implique la conception de la signature de Brault : « lui-même », c'est-à-dire non pas la personne hors-texte mais plutôt celle qui se trouve justement transformée par un texte que signent de l'intérieur tous les auteurs convoqués. À cet égard, la position de l'auteur de *Au fond du jardin* rejoint peut-être celle-ci, sous laquelle on reconnaîtra Marcel Proust : « il écrit dans les vapeurs et le silence, déréalisé de lui-même, enchaîné aux ombres qu'il appelle "mes êtres", rompu et divisé en mille *moi* entre lesquels il fait office d'intermédiaire » (AFJ, 136).

### ***Enchevêtrement de voix et jeux de miroirs***

Plusieurs procédés textuels concourent effectivement à créer dans *Au fond du jardin* de nombreuses zones où règne une indécidabilité quant à la portée de l'énoncé et à la source de l'énonciation. L'effacement des noms compte évidemment pour beaucoup dans ce phénomène qui contribue à étendre l'énigme entourant l'identité des auteurs à celui-là même qui signe, lui donnant une présence spectrale dans le recueil. Joue aussi la manière

particulièrement subreptice qu'a Brault d'intégrer les citations (sans références, bien sûr) de telle sorte qu'elles n'apparaissent jamais comme un corps étranger. S'entrelaçant dans le texte, les citations forment ainsi une « rumeur » à la frontière du discours intérieur et de la parole publique : « Chuchotement ou bourdonnement, nous ne choisissons pas d'écouter la rumeur qui insiste ; et qui ameute notre tranquillité. "Le temps a pris ses mains dans les miennes." Et nos mains battent le vide, comme les ailes de l'éphémère » (AFJ, 38).

Illustrant l'économie particulière de la citation, la plurivocité ainsi que les vertigineuses mises en abyme auxquelles le texte se prête — joignant toujours le geste à la parole, réfractant dans l'énoncé d'un passage cela-même qui s'y trouve en jeu sur le plan de l'énonciation —, ces quelques lignes de « Rumeurs » signalent aussi le jeu des pronoms, particulièrement remarquable dans ces essais<sup>71</sup>. Les pronoms sont effectivement soumis à tous les glissements dans un recueil qui enchevêtre les « je » et les « il », les « nous » et les « vous » d'une façon telle qu'il est aussi difficile de démêler la portée d'une phrase que son origine, le lecteur se trouvant lui-même entraîné dans la valse des identités. Là encore, c'est le texte de Brault qui explicite le mieux, alors qu'il parle d'un autre (en l'occurrence de Tchekov et de sa méfiance à l'égard de la subjectivité, mais aussi du lecteur qu'« il » est et que « nous » sommes aussi), les effets qu'il provoque lui-même :

Le lecteur s'étonne de s'émouvoir. La surprise signale une ruse sublime ; le *je* de la narration, n'est-ce pas celui même du lecteur ? [...] Le lecteur poursuit sa lecture, de l'autre côté de la terre. Et cette subjectivité mise en veilleuse lui semble contradictoire. Elle continue à rassembler, sans les confondre, nos différences, elle

---

<sup>71</sup> Traversant toute l'œuvre de Brault, les jeux pronominaux et les glissements énonciatifs ont été relevés entre autres, pour ce qui est de la poésie, par Gilles MARCOTTE (« Poésie de novembre », *loc. cit.*, p. 244-247) et Jacques PAQUIN (*L'écriture de Jacques Brault, op. cit.*, p. 120-125), et, dans les essais en général, par Michel LEMAIRE (« Jacques Brault essayiste », *loc. cit.*, p. 225-226). À partir de *La poésie ce matin*, Marcotte souligne très justement à quel point une telle pratique est aux antipodes d'une « poétique de la présence » et qu'elle se tient en équilibre entre la « disparition élocutoire » mallarméenne et le « dialogisme » cher à Bakhtine : « Ces emprunts, sans guillemets, sont proprement scandaleux, mais le scandale est voulu : ils disent que le poème, celui que nous sommes en train de lire, signé Jacques Brault, n'est possible que par le concours d'autres poèmes, que cette poésie devient personnelle dans la mesure où elle accueille des voix étrangères, les voix de l'autre. » (p. 245).

confère à la *première personne* du récit un pluriel où chaque singularité s'éprouve comme sans cesse perdue et retrouvée, sceptique et fidèle. (AFJ, 24-25)

Retournant le singulier en un pluriel au sein duquel se perdent et se retrouvent toutes les personnes en cause dans le texte (auteurs et lecteurs, énonciateurs et destinataires confondus), la signature de Brault joue plus que jamais dans ce passage des effets de double et de tiers qu'institue la rencontre textuelle avec l'autre. C'est ici que ma propre lecture rencontre le plus celle de Pascal Riendeau qui examine les essais de Brault d'après la perspective de l'écriture de soi<sup>72</sup> et relève dans *Au fond du jardin* que « c'est par l'enchevêtrement des énonciations — où il est malaisé de savoir où finit la parole de l'un et où commence celle de l'autre — que se trouve certainement l'un des signes les plus manifestes laissant supposer que certains portraits d'auteurs accompagnés sont aussi des autoportraits obliques<sup>73</sup>. » Reprenant de Michel Beaujour l'idée d'un autoportrait littéraire au sein duquel « les événements d'une vie individuelle sont éclipsés par la remémoration de toute une culture, apportant ainsi un paradoxal oubli de soi<sup>74</sup> », Riendeau souligne les effets de miroirs troublants qu'institue le passage par l'autre. Brault n'indique-t-il pas lui-même en quelques endroits de son texte à quel point il se trouve réfléchi dans ses lectures ? C'est le cas, me semble-t-il, dans une phrase comme celle-ci, dont le « on » apparemment impersonnel ne trompe pas : « On devine alors qu'on n'écrit que pour soi, à un soi-même inconnu, jamais né sauf en l'autre, figure ambiguë du dédoublement et qui désengourdit la stupeur d'être deux — innombrable. » (AFJ, 38)

Ces « autoportraits obliques », pour reprendre l'expression très inspirée de Riendeau, renvoient cependant moins, me semble-t-il, à la personne de Brault qu'à son double poétique et essayistique. Effets de signature obliques, pourrait-on dire alors pour

---

<sup>72</sup> Une autographie inscrite bien sûr, chez Brault, sous le signe du paradoxe et de l'effacement, mais dont Pascal RIENDEAU s'est surtout attaché à dégager les aspects constructifs. Ainsi situe-t-il sa lecture comme portant sur « la construction du sujet essayistique par le biais de l'anecdote et de la réflexion éthique » (*De la fiction de soi à l'oubli de soi, op. cit.*, p. 209). Le commentaire de Riendeau signale bien cependant ce que la lecture des autres a, dans ces essais, de désappropriant.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>74</sup> Michel BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 26, cité par Pascal RIENDEAU, *op. cit.*, p. 249.

renouer avec un de mes fils de lecture et se tenir au plus près de ce que recouvre l'expression « soi-même inconnu » ? C'est que, outre les moments où le texte « performe » et fait lui-même ce qu'il dit, les portraits d'auteurs donnent effectivement lieu à des passages qui semblent commenter l'œuvre de Brault, ses thèmes, ses motifs et sa tonalité, autant que celle dont ils prétendent parler. Aux signatures dont il s'agit et à celle qui prend en charge le recueil en se laissant trouer par elles, s'ajoutent donc des « indices textuels » (pour reprendre le terme que Brault emploie dans « Le double de la signature ») renvoyant à « cela même » qui fait de la poésie et des essais de Brault ce qu'ils sont. C'est particulièrement le cas dans « Tout bas » où il est dit d'« un poète début de siècle, malade et désabusé » qu'

il a tout misé, poète du presque rien, sur la tonalité affective d'un lyrisme tempéré jusqu'à l'effacement. Il ne laissera guère de traces. Pas de "beaux vers" dans ses poèmes. Seulement la justesse d'une langue qui fait mine de ne pas y toucher. Elle recueille l'évanescence à la seconde qu'il s'évanouit. (AFJ, 105)

Que Brault ne laisse pas de traces, quoiqu'il veuille (j'y reviendrai), on peut déjà en douter, mais la référence à l'« agonie » et au « bout de la rue » achèvent de faire de ce passage une description étrangement fidèle de l'univers poétique de son auteur. Phénomène semblable dans « Quel jour êtes-vous ? » où l'on croit le reconnaître en poète du quotidien évitant l'éloquence :

Le poète intimiste garde la voix posée ; sa justesse de ton jamais ne se dément. Il donne à se rappeler, par contrecoup, combien la grandeur frôle le pompierisme et la violence courtise la facilité. [...] C'est à croire que l'éphémère, vraiment, est un insecte fragilissime, ne vivant qu'une brève stupeur, comme vos poèmes, pauvre ami des petites choses sans importance. [...] Et ce rien, ou presque, signifie étrangement que l'intimisme adonné à la poésie quotidienne déchire le banal et le convenu. (AFJ, 50-51)

L'anonymat recouvre ainsi, plus encore qu'il n'y paraissait au premier abord, une proximité et une porosité qui va jusqu'à la contamination des énonciations les unes par les

autres. L'une et l'autre voix partageant tellement « un même bonheur de langage » — pour rappeler la formule déjà citée de « Au cœur de la critique » (CF, 68) et boucler ainsi la boucle de ma lecture —, on ne sait plus très bien, dès lors, qui « accompagne » qui. Brault sera décidément allé au bout de la logique qui sous-tendait déjà ses premiers essais sur la critique. Tirant toute sa structure et son articulation thématique du poème d'Ungaretti auquel il emprunte son titre, le récit *Agonie* — qui met aussi en scène de troublantes permutations identitaires entre un journaliste paumé et son ancien professeur — constitue d'ailleurs un autre avatar de cette hospitalité caractérisant la pratique de Brault<sup>75</sup>. Hospitalité présente jusque dans le roman, donc, où l'autre « machine en secret des échanges » et des « déménagement d'atomes<sup>76</sup> » qui dérangent les propriétés et les balises génériques tout en conférant sa singulière liminarité à une signature.

### *Effacement natal*

Pour rendre compte, dans le prolongement de la proposition de Pascal Riendeau, d'une dernière modalité de la lecture dans son rapport à l'intime, au « bios » et à l'altérité, je reviens ici au recueil *Chemin faisant* afin d'en examiner brièvement un des tout premiers essais. Ce texte intitulé « Une grammaire du cœur » est construit autour d'une de ces anecdotes apparemment autobiographiques auxquelles Riendeau s'est particulièrement intéressé et qui servent, selon lui, de « déclencheur » à la réflexion essayistique, l'épisode agissant en l'occurrence, ajoute-t-il, « comme moteur discursif permettant à l'essayiste d'amorcer une discussion sur le désir et la pertinence d'écrire<sup>77</sup> » .

Or, l'anecdote d'enfance dont il s'agit dans « Une grammaire du cœur » a ceci de particulier qu'elle tend à se répéter dans l'œuvre, y prenant diverses formes tout en

---

<sup>75</sup> Pour ce récit, qui a fait l'objet de nombreux et riches commentaires critique, je renvoie à nouveau aux ouvrages déjà cités de Robert DION (*Cahiers d'Agonie, op. cit.*) et de Claude LÉVESQUE (*Le proche et le lointain, op. cit.*).

<sup>76</sup> Hector de Saint-Denys GARNEAU, « Accompagnement », *loc. cit.*, p. 101.

<sup>77</sup> Pascal RIENDEAU, *op. cit.*, p. 225.

demeurant toujours parfaitement reconnaissable. Ayant pour cadre le bord d'une clôture « au fond de la cour » (c'est-à-dire presque « au fond du jardin »), cette histoire d'un premier amour avec une petite voisine, nommée Pauline, sur le point de déménager — récit d'une première perte amoureuse de surcroît liée, par l'entremise d'une grammaire française laissée en guise d'adieu, à la découverte de la littérature — fera en effet retour dans un essai de *La poussière du chemin*, « Mûrir et mourir<sup>78</sup> ». Une des chroniques de *Ô saisons, ô châteaux* fera aussi allusivement référence à cette Pauline (OSC, 172). Filant encore le motif du jardin secret et du lieu liminaire, le chapitre d'*Agonie* intitulé (selon le vers d'Ungaretti) « Dans les premiers buissons » en offrira pour sa part une transposition fidèle, seul le prénom (Michèle se substituant à Pauline) venant distinguer le récit de fiction de l'anecdote essayistique<sup>79</sup>. Que signifie cette récurrence ? La répétition est-elle un gage de la « véracité » du souvenir d'enfance ? Ou plutôt de la prégnance du fantasme ?

Quoiqu'il en soit sur le plan strictement autobiographique — on se rappellera de l'insidieux « autobiographie, dites-vous ; peut-être, mais de qui au juste ? » (AFJ, 130) — le petit récit a ceci d'intéressant qu'il semble fonctionner, en deçà de son rôle de « déclencheur », à la manière d'une « scène primitive » (rêvée, fantasmée, fictionnalisée, en tout cas secrète) de l'écriture<sup>80</sup>. Racontant donc la genèse d'un désir qui

<sup>78</sup> « ... et voici que la clôture de bois grise et délavée où j'appuyais le front en pleurant parce que l'amour d'une vie, la voisine du haut et qui avait sept ans, s'en allait, cette clôture de planches disjointes tendrement boit mes larmes et, pliant sous mon poids, me porte vers un premier âge mûr, un plaisir au sein de la souffrance de sentir soudain que j'ai mal, très mal, au bout du nez où je me suis fait une écharde. » (PC, 53)

<sup>79</sup> « on se réfugie au pied de la vieille clôture qui sépare les cours, juste là où les planches pourrissent et se disloquent. [...] Le brin d'herbe qu'il a enroulé à l'annulaire gauche de Michèle signifie la promesse. [...] Il n'y a pas d'enfance s'il n'y a pas de larmes. Michèle ne vient plus à la clôture. Michèle a déménagé. Le camion a tout emporté. » (A, 38-39).

<sup>80</sup> Je renvoie ici à la subtile lecture que propose Ginette MICHAUD d'un récit énigmatique de Derrida (qui occupe les toutes dernières pages de « Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile », dans Jacques DERRIDA et Hélène CIXOUS, *Voiles*, Paris, Galilée, « Incises », 1998), récit présentant aussi les allures d'une scène primitive. Bien que la scène derridienne soit autrement plus cryptée que celle des textes de Brault, la simplicité apparente de ces derniers recèle peut-être le même pouvoir de condensation et le même caractère indécidable : « En ces lignes à la fois vraies et fictives [...] va s'offrir clairement dissimulé le secret par excellence, le secret du secret si l'on veut, le secret de tous les secrets réunis et condensés (celui des origines, de la sexualité, de la mort, de la création) » (« *La voix voilée*. Derrida lecteur de soi. Fragment d'une lecture de *Voiles* », *Études françaises*, vol. XXXVIII, n<sup>os</sup> 1-2, printemps 2002, p. 240).

est tout aussi bien celui de la littérature<sup>81</sup>, l'épisode donne lieu à de multiples écritures, mais aussi à cette relecture qui s'inscrit dans les marges du texte de « Une grammaire du cœur ». C'est là, dans les notes marginales — dont Riendeau souligne à juste titre qu'elles nous mettent en présence de deux énonciations ancrées dans des temporalités distinctes : « celle du présent de l'écriture des notes et celle du passé des textes d'origine<sup>82</sup> » —, que le texte de Brault se met à travailler vis-à-vis de lui-même comme il le fait vis-à-vis des auteurs qu'il accueille.

Annotant en effet son propre texte plutôt que de le récrire, Brault instaure encore une fois, entre un premier et un second langage, un espace d'entre-deux. L'enfance — celle du premier amour, mais aussi celle d'une origine humble, d'un monde « pauvre », « illettré » où « il n'y avait qu'un livre : l'*Almanach du peuple* » (PC,17) — prête sa trame au texte d'origine, texte premier qu'« accompagnent » ou « nontraduisent » les *marginalias*. Celles-ci ouvrent à nouveau ce lieu du tiers, thématiqué exemplairement dans *Poèmes des quatre côtés*, qui va de pair avec un effacement toujours paradoxalement lié, chez Brault, à la surenchère scripturale. Aussi, aux toutes dernières lignes de « Une grammaire du cœur », Brault renouvelle-t-il, tout en le radicalisant, le topos de l'effacement : « Car j'écris pour arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire » — texte « premier » auquel répond, en marge : « Le but ultime de l'écriture : effacer toutes les traces. Non pas raturer, car c'est encore tracer des signes. » (PC, 19)

L'effacement dont il s'agit dans ce dernier passage n'est plus celui de l'auteur et de la subjectivité que le gommage du nom tendait à manifester, mais touche plutôt aux traces elles-mêmes, à l'inscription scripturale. Formant l'horizon de la lecture de Riendeau sans

---

<sup>81</sup> Perdant Pauline, l'enfant gagne en revanche, par l'entremise d'« une vieille grammaire française » laissée en gage d'affection (manière bien « mineure » de découvrir la littérature) quelques vers de Verlaine : « Que c'était beau cette chose-là. Et je pleurais sous le soleil, je pleurais sans pouvoir expliquer si réellement je perdais ou je gagnais le sens de ma vie. » (CF, 18)

<sup>82</sup> Pascal RIENDEAU, *op. cit.*, p. 216.

qu'il s'y engage vraiment<sup>83</sup>, cet effacement me paraît devoir être lu à la lumière de l'intervalle qui se creuse ici entre les diverses voix et les divers temps à l'œuvre dans l'écriture. Que le vœu d'un texte « invisible » viennent clore le récit d'un souvenir d'enfance lui donne un relief et une résonance qui n'est pas sans rappeler cette promesse, déjà évoquée, d'une « avant-première langue » dont parle Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*. L'origine dont nous coupe irrémédiablement la langue commune ne peut-elle s'inscrire qu'à se tenir aux limites du lisible ? L'effacement radical des traces posé en marges comme « le but ultime de l'écriture » tente-t-il d'effacer le récit de cette « scène primitive » ou plutôt, puisqu'il ne s'agit pas de « raturer », d'y inscrire la disparition elle-même ? À la faveur de l'entre-deux des textes, apparaît bien, me semble-t-il, une tierce voix, qui est peut-être celle de ce « soi-même inconnu, jamais né sauf en l'autre » (AFJ, 38) dont parlait Brault dans *Au fond du jardin*. Cette voix secrète, Jean-Bertrand Pontalis se demande aussi, presque dans les mêmes termes, si elle ne forme pas « le secret de toute autobiographie » :

S'il s'agissait dans tous les cas de restituer un Je à celui qui l'a perdu [...]. De faire entendre, au-delà des traces visibles, mais à partir d'elles, la voix du disparu, de l'effacé, de l'incompris ? De faire parler le muet, de donner par l'écriture un langage à l'*infans*<sup>84</sup> ?

Cet autre-enfant, ce disparu encore à naître dans le langage de l'autre — ce sans-nom, pourrait-on lire aussi —, il se profile effectivement dans les notes de « Une grammaire du cœur », en marge de l'enfant raconté de l'anecdote, et c'est précisément le chemin y menant qui convie à la fois à l'éclipse et à la « sur-écriture » marginale. En témoignent

---

<sup>83</sup> L'oubli de soi chez Brault est surtout examiné dans la thèse de Riendeau à travers le relevé de ce qu'il appelle les « paraphrases rimbaldiennes », c'est-à-dire des multiples formulations et modulations, plus ou moins parodiques selon les essais, du fameux « Je est un autre » (voir *ibidem*, p. 237-241). L'effacement des traces, pour sa part, ne donne lieu qu'à quelques remarques allusives et se trouve finalement signalé comme « une sorte de proposition presque utopique sur l'écriture » (p. 227-228). Cette recherche, dont on se rappellera qu'elle porte aussi sur Barthes et Kundera, ouvre donc des pistes qui restent, me semble-t-il, à explorer plus avant.

<sup>84</sup> Jean-Bertrand PONTALIS, « Derniers, premiers mots », dans *Perdre de vue*, Paris Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1988, p. 338-339.

les tout premiers mots (d'ailleurs en suspens, à cheval encore sur un autre texte) de cette lecture écrivante : « [...] *toujours solitaire*, cette enfance invécue, à vivre, je l'inscris ici, mettant mes pas dans mes pas » (CF, 17n.). Mettre « ses pas dans ses pas », ce qui signifie, semble-t-il, à la fois suivre les traces de l'enfance jusque dans leur oblitération primordiale et accueillir son propre texte, comme un autre.

Envisagé au terme d'un parcours explorant le rapport à l'autre texte et la disparition des noms chez Brault, l'effacement des traces requiert plus que cette courte lecture éclairée par quelques phrases de Pontalis. Cette question formera donc le cœur du prochain et dernier chapitre.

### III

## *Écrire l'effacement*

L'artiste est celui qui résiste de toutes ses forces à la pulsion de ne pas laisser de traces.

Henri MICHAUX

La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre.

Samuel BECKETT

On écrit des phrases, pour que la visibilité de la phrase recouvre et préserve le privilège d'invisibilité et le pouvoir de récusation et d'effacement qui ne laissent pas « écrire » être autre chose qu'un mot neutre.

Maurice BLANCHOT

Pourquoi toujours plus de langage pour dire l'effacement ? Pourquoi la parole bavarde de l'essai pour avancer le vœu, réitéré chez Brault, d'une disparition scripturaire ? La question, en effet, se présente d'abord sous la forme d'un paradoxe si l'on considère que l'essai, qui consiste souvent en une écriture sur l'écriture, est aussi le lieu d'énonciation privilégié de cette « intention de silence<sup>1</sup> » qui prend parfois — le paradoxe confinant ici à la contradiction performative — l'aspect d'une injonction : « Quittez-vous. Exilez-vous. Mourez. Ne laissez aucune trace » (AFJ, 12). Quoi de plus apparemment éloigné du silence que cette sur-écriture essayistique, que cette glose des autres et de soi qui, de surcroît, tend à déborder de son cadre pour investir les marges, y ajoutant encore des signes<sup>2</sup>. Mais si, tel que nous y invite la voix à la fois intarissable et muette de

---

<sup>1</sup> J'emprunte la formule à Yves LAROCHE qui la reprend lui-même de Brault dans *L'Orient poétique de Jacques Brault*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>2</sup> Antinomie sur laquelle plus d'un commentateur de l'œuvre de Brault semblent avoir buté. Comme je l'ai déjà souligné, Pascal RIENDEAU interprète le vœu d'effacement des traces proféré dans les marges de « Une grammaire du cœur » comme « une sorte de proposition presque utopique sur l'écriture » (*De la fiction de soi à l'oubli de soi*, *op. cit.*, p. 227-228). Jacques PAQUIN, qui consacre pourtant un chapitre entier de son ouvrage aux rapports entre lyrisme et silence dans la poésie de Brault, tire aussi l'énoncé de l'essayiste du côté de la pure « idéalité » : « Il est utile ici de distinguer entre la conception de l'écriture telle que formulée par Brault, et la pratique, c'est-à-dire la forme qu'elle emprunte réellement dans les

*l'Innommable* de Beckett, l'on considère que le vœu d'effacement puisse agir comme moteur du déploiement langagier, il est possible de penser qu'entre le renouvellement des traces et leur oblitération il n'y a pas opposition, qu'une même logique sous-tend la surenchère et la réserve la plus radicale. Ainsi, les rapports plurivoques qu'entretient l'écriture avec le silence — mais aussi avec les blancs, avec le mutisme et avec cette infra-écriture des choses quotidiennes et de la nature, sans oublier l'enfance, origine et point de fuite de la trace s'effaçant — sont peut-être à envisager chez Brault à partir des interstices apparaissant à la faveur de réénonciations ; qu'il s'agisse de l'intervalle, déjà quelque peu exploré, entre une première parole proférée dans le corps du texte et le discours de la marge, ou de l'économie particulière (celle du « refus de l'éloquence ») qui régit le partage des langues essayistique et poétique dans certains recueils particulièrement hybrides. En ce sens, la question des traces et de leur effacement se situe dans le droit fil de la réflexion sur le rapport au texte de l'autre, jonction à partir de laquelle il faudra finalement examiner comment l'œuvre de Brault et sa *communitas* singulière rencontrent, tout en se gardant d'elle, la pensée de Blanchot.

### ***La trace s'effaçant, l'enfant reparaisant***

Si les marges de *Chemin faisant* bordent le texte en le dédoublant, y ajoutant une autre voix, une autre temporalité, creusant de ce fait un écart signifiant, le motif de l'effacement qu'elles introduisent, en concomitance avec la figure de l'enfant, fonctionne aussi à la manière d'une bordure pour le recueil en son entier. La formulation particulièrement radicale de la dernière note de « Une grammaire du cœur », second essai du recueil, qui voit dans l'effacement des traces « le but ultime de l'écriture » (CF, 19n.), file en effet la réflexion amorcée dès la toute première ligne tracée en marge de l'essai liminaire,

---

recueils. Il semble bien que la position de Brault sur l'écriture demeure un idéal ou, si l'on veut, qu'elle représente une question beaucoup plus philosophique que littéraire. En effet, si l'on suivait Brault dans ses réflexions sur l'écriture, on s'attendrait à ce que d'un recueil à l'autre il cesse de produire ; or il n'en est rien. » (*L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix, op. cit., p. 122*)

« Quelque chose de simple » : « Maintenant (1972), je ne trouve devant moi que silence. » (CF, 13n.) Cette phrase initiale sera par ailleurs reprise en fin de recueil, soit dans les dernières notes marginales de l'essai « Chaque jour » qui précède tout juste le « Post-scriptum » ajouté en 1994 : « Maintenant, il n'y a plus de chemin, toutes les traces derrière moi sont effacées, je ne trouve devant moi que silence — silence qui me fait signe d'écrire à n'en plus finir » (CF, 192-193n.). Minutieusement architecturé, le recueil semble ainsi s'être aménagé des seuils de silence. Assimilé tout autant à l'origine qu'à la fin de l'écriture, l'appel au (du) silence forme une boucle qui, loin d'enfermer en un cercle vicieux, signalerait plutôt que le chemin scripturaire jamais définitivement tracé, toujours en passe d'être effacé, se trouve sans cesse à refrayer. Anticipant l'œuvre à venir (*Il n'y a plus de chemin*) et l'errance de ses personnages vieillissants (on pensera également à *Agonie*), la note finale de « Chaque jour » opère aussi un télescopage des âges de la vie en laissant le dernier mot à cet enfant solitaire apparu dès l'amorce de « Quelque chose de simple » : « Maintenant (1973), au-delà de mon âge médian, je reprends le chemin par d'autres chemins, et je souhaite vieillir et mourir à la tâche, en cette enfance qui dure plus que la vie. » (CF, 193n.)

Commencement et aboutissement de l'écriture, le silence des traces effacées (mais la trace ne signale-t-elle pas déjà un effacement ?) se trouve réaffirmé dans sa liaison essentielle avec une enfance à la fois lointaine, « invécue » et encore « à vivre ». Posture mélancolique, sans doute, mais sous laquelle se trament des enjeux qui sont loin de reconduire de façon univoque l'ingénuité des premiers temps de la vie. Comme le laisse entendre son titre, l'essai « Quelque chose de simple » va pourtant dans ce sens en opposant à un savoir patenté de la poésie une conception se réclamant des « joies banales du quotidien » et de « l'innocence d'être au monde » (CF, 14-15). Rapproché implicitement du mutisme des sans-noms, des crève-la-faim — ce qui, déjà, le rend moins transparent — le silence de l'enfant solitaire serait à retrouver du côté de la plus stricte quotidienneté. Il s'agit surtout d'un silence humble, à mille lieux de celui dont se

pare une conception sublimante de la littérature que Brault récuse ici : « Non, dans un monde où le grand nombre crèvent de faim et où les profiteurs vomissent un excès de nourriture, je ne rejeterai pas la poésie du côté du silence et des espaces éternels. » (CF, 15) Refus des « silences extatiques » (CF, 188) et éloquents au profit d'une responsabilité interne passant par la pauvreté en écriture, cette position est réaffirmée dans « Chaque jour » qui se présente comme un commentaire (avorté et pourtant bien écrit) sur *Zone* d'Apollinaire, œuvre exemplaire s'il en est de ce que Brault appelle la « poésie-malgré-tout » (CF, 192). Le vœu de silence — d'un certain silence — aurait donc bien à voir chez Brault avec ce refus de l'éloquence et cet investissement du prosaïque et du mineur que j'ai exploré au premier chapitre. Effacer les traces relèverait à première vue d'une volonté de se défaire de la distance instaurée par l'écriture, d'une recherche de proximité, voire d'immédiateté au monde, dont l'enfant serait en quelque sorte le symbole.

Pourtant, ce premier discours se trouve entamé dans son apparente simplicité du fait même que s'y trouve ajouté un texte marginal. Ce dernier texte, loin de venir appuyer le premier, en réaffirmer l'évidence, l'ébranle au contraire, ne serait-ce qu'en signalant ce que l'écriture a de prolixe jusque dans sa recherche de sobriété. Du seul fait qu'on y surimpose d'autres paroles, à plus forte raison de la façon extrêmement construite qui caractérise le recueil *Chemin faisant*, l'énoncé révèle le hiatus qui le constitue comme écriture, la faille à partir de laquelle se déploie une énonciation jamais tout à fait adéquate, partant toujours infinie. C'est bien cette absence de coïncidence entre « la vie », « la quotidienneté », d'une part, et ce que peut en dire une écriture, d'autre part, qui se glisse dans les marges de « Chaque jour », encore sous le couvert d'un « simplement » qui laisse ici deviner sa complexité et sa face d'ombre :

Simplement : la poésie refuse de servir un ordre qui n'est pas le sien. Et quel est-il, cet ordre ? D'écrire et de parler comme si on était sourd et muet, manchot et cul de jatte, comme si on ne savait pas, comme si on ne savait rien. Comme si, mort et enterré, on refaisait surface, mais sans refaire sa vie. Vivre *et* écrire, quel hiatus ! (CF, 191n.)

Quel hiatus, en effet, entre « l'innocence d'être au monde » et ce « comme si » insistant. S'il s'agit de faire « comme si », c'est que le chemin qui a pour horizon une enfance effacée n'est pas une pente naturelle, une tendance qui se prendrait pour un simple retour à l'immédiateté, et que le périple suppose au contraire la série de médiations instaurées par l'écriture. Ce travail de l'écriture se trouve de surcroît assimilé dans ce passage à un côtoiement de la mort ou, plutôt, à la mise en place d'un état liminaire, à mi-chemin entre la vie et la mort, entre l'« en dessous » et la « surface ». Aussi la mélancolie et la nostalgie que se reconnaît explicitement le narrateur de *Ô saisons, ô châteaux* se présentent-elles beaucoup plus comme un art du suspens temporel et spatial qu'elles ne signalent le souhait d'une régression à une origine pleine<sup>3</sup>. Liée explicitement à la marche (par opposition au jogging qui, lui, court à l'éternelle jeunesse !), la mélancolie qui se donne d'abord des allures goguenardes dans la chronique « L'être et le béant » remet encore en scène l'enfance solitaire, lieu d'une béance première que ne recouvre pas l'innocence :

Si je me dénude (en esprit), je vois bien que je tourne autour des bords du vide. Comme autrefois, lorsque, enfant, puis adolescent, je marchais par les rues glacées de notre faux printemps. [...] J'allais, en temps de vacances, au travail où des êtres peu compliqués brutalisaient sans le savoir ma timidité de cœur et de corps. Je ne savais pas feindre (pas encore), et je marchais ainsi, dans le petit matin, avec à la main mon sac à lunch, et aux yeux une grande béance de néant. Je n'ai pas oublié. Depuis, je n'ai pas envie de courir et je ne trouve aucun charme à la sueur qui vous pisse au bout du nez. (OSC, 57)

---

<sup>3</sup> Est-ce au diagnostic accusateur de Philippe HAECK dans « Le travail de la mélancolie » (*La table d'écriture. Poétique et modernité*, op. cit., p. 135-138) que répond ironiquement la chronique « L'être et le béant » ? « Vous vous souvenez que naguère (c'est-à-dire "jadis") je fus accusé publiquement, condamné pour méfait de mélancolie. Ah ! comme je fus heureux en ces temps d'adversité ! Souvenez-vous, j'insiste, vous me téléphoniez (aïe !), vous m'écriviez (enfin !), vous et quelques autres, rivalisant de formules complexes pour me signifier à la fois votre indignation et votre sollicitude. [...] Au début je m'étonnai de la violence et de l'affliction de mes supporters, je fus désarçonné d'entendre des propos considérables et inconsidérés, puis je me mis en frais de calmer à gauche, de consoler à droite, assurant partout que l'incident, loin de me déprimer, me comblait d'aise. » (OSC, 54)

Au principe de la déambulation, la mélancolie qui garde souvenir de l'enfance est ici un art du détour (de la « feinte » enfin apprise ?), de la distanciation subtile et de la variation : « Oui, on apprend l'art d'interpréter la mélodie des événements sur une gamme de nuances inépuisables et dont l'harmonie monte du centre ténébreux de l'angoisse. » (OSC, 57) Tourner « autour des bords du vide », aménager des détours et des retournements qui éloignent de cette origine défaillante tout en en gardant la trace mémorielle (et l'effacement primordial), tel semble être le mouvement de la mélancolie à l'œuvre chez Brault. Ni naïveté ni mortification (le chroniqueur s'en défend dans « L'adieu aux larmes » [OSC, 75-82] et son humour, déjà, l'en préserve bien), l'on est peut-être proche ici de la « Sehnsucht » freudienne dont Jean-Bertrand Pontalis considère qu'elle « n'est pas la nostalgie ou la douleur du retour impossible » mais « l'aspiration vers un lieu ne figurant sur aucune carte : l'avenir du passé, à perte de vue<sup>4</sup>. » « Le pays du nostalgique est pure utopie, non-lieu » souligne en effet Brault dans « La fenêtre étroite » (OSC, 108). Utopie de l'errance découvreuse que Pontalis (n'opérant pas lui-même de distinction stricte entre nostalgie et mélancolie) décrit aussi comme « tout animée par ses deuils, et comme saisie par la "mélancolie active" capable d'opérer la mue de l'objet perdu en *espace* créé, de s'inventer un "arrière-pays" loin du pays, un exil volontaire<sup>5</sup>. »

C'est donc du côté de la distance, de l'imaginaire et de la dérive — « Je ne m'accroche pas aux débris du naufrage. Je me laisse vaguer » (OSC, 109) — beaucoup plus que de la proximité, de la simplicité et de l'immédiateté au monde que nous entraîne la part mélancolique de l'effacement comme origine et comme horizon de l'écriture. Aussi les formules apparemment lisses de « Quelque chose de simple » et de « Une grammaire du cœur » (comme cette « propreté du langage [...] celle des ouvrages quotidiens » [CF, 18]) ne doivent-elles pas être lues sans les autres réseaux qu'ouvre cette délicate question de la trace. Sans doute Brault résiste-t-il au grand silence mallarméen dans la mesure où il

---

<sup>4</sup> Jean-Bertrand PONTALIS, « Derniers, premiers mots », dans *Perdre de vue*, *op. cit.*, p. 360.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

est associé à une visée de pureté et de clôture textuelle qui représente le strict envers de la démarche liminaire de l'essayiste-poète<sup>6</sup> :

J'ai failli tomber dans le traquenard, disons du mallarméisme (variante compliquée du sublimisme). La poésie est partout, latente. S'efforcer de l'obtenir seule, déchantée, délivrée de tout corps et de toute pesanteur, c'est le plus sûr moyen de la perdre dans l'artificiel (ou la platitude). N'ayons pas souci de poétiser à tout prix. Laissons être. Et moquons-nous de ce que nous sommes tentés de tenir pour sacré.  
(OSC, 90)

Et pourtant l'écriture de l'effacement, cette écriture animée par la perte<sup>7</sup> qui rend possible le don et la profusion textuelle (prodigalité d'ailleurs maintes fois associée à la figure de la mère dans *Ô saisons, ô châteaux*), se soutient aussi d'un souci du rythme et de la disposition des signes qui n'est pas sans entrer en résonance avec l'auteur de la « disparition vibratoire » — laquelle est d'ailleurs concomitante chez Mallarmé d'une « disparition élocutoire » et d'une « impersonnalisation » qui trouvent, on l'a vu, de nombreux échos dans l'œuvre de Brault<sup>8</sup>. L'essai intitulé « L'écriture subtile » témoigne admirablement de cette préoccupation rythmique et typographique par le biais d'une réflexion en acte sur le passage du manuscrit au livre. Ce texte — qui fait encore office de bordure puisqu'il clôt le recueil *La poussière du chemin* — « performe » en effet une pensée de la trace et des blancs, illustrant lui-même ce qu'il dit sur la matérialité et ce qu'elle porte d'absence. Travaillant l'espace de la page de façon plus éclatée que ne le faisaient les notes marginales de *Chemin faisant*, « L'écriture subtile » intègre

<sup>6</sup> Cette vision communément partagée de Mallarmé en « penseur silencieux et nocturne du poème trop pur pour être jamais écrit » est par ailleurs mise radicalement en question par Jacques RANCIÈRE au profit d'une lecture esthétique-politique qui fait du poète un témoin lucide de son temps, « le contemporain d'une république cherchant les formes d'un culte civique remplaçant la pompe des religions et des rois » (*Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p.11-12).

<sup>7</sup> À nouveau très proche des préoccupations de Brault, Jean-Bertrand PONTALIS souligne que la conscience mélancolique permet d'éviter les pièges de l'éloquence : « Un langage ignorant la perte qui le fait être et qui l'anime, un langage convaincu d'énoncer le vrai ne renverrait en fait qu'à lui-même. Croyant que, sans lui, les choses seraient muettes, il se confondrait avec l'éloquence. Et plus l'éloquence (qui pourrait être celle d'une poésie qui s'enchanterait d'elle-même) sera assurée de ses pouvoirs, plus dure sera la chute. » (« Mélancolie du langage », dans *Perdre de vue*, op. cit., p. 252).

<sup>8</sup> Brault soutient d'ailleurs dans « Petite suite émilienne » que « le "blanc exploité" qu'évoquait Mallarmé n'est pas une métaphore. C'est l'aura du décentrement égoïque sans quoi la poésie n'est qu'effusion sentimentale ou virtuosité verbale. » (PC, 127)

d'innombrables citations en italiques (de Giono à Blanchot, en passant, entres autres, par Alain, Escarpit, Klee, Giguère et Derrida) qui grugent littéralement (c'est-à-dire matériellement) le texte d'origine. Comme s'il était envahi par ses marges, laissées vacantes, le corps du texte se divise en colonnes dialoguantes, obligeant le lecteur à lire à la verticale comme à l'horizontale, à se frayer un passage et à établir des passerelles entre cette multiplicité de voix et de voies. La thématique de l'effacement appelle donc là encore le foisonnement langagier.

Alors qu'il se penche sur le livre en tant que « composition spatio-temporelle » (PC, 238), là où écrire c'est aussi imprimer et dessiner<sup>9</sup>, là où lire c'est aller « son bonhomme de chemin par des graphies diverses » (PC, 240) et se laisser « étranger » par une mise en page, une typographie, des caractères, une ponctuation, Brault accueille ici l'auteur des *Divagations* avec plus de clémence. Ainsi répond-il en écho à une citation de Mallarmé sur les effets rythmiques des groupements et des espacements : « Un écrivain de véritable écriture est un traceur de caractères, il incise légèrement la surface porteuse pour que le langage s'enlève sur fond de silence. » (PC, 238) Fond de silence que signalent bien sûr les blancs soigneusement travaillés de la page et qui se trouve encore une fois associé à l'enfance comme à une métaphore des « traces manuscrites en train de s'effacer » (PC, 234).

Être sensible à ce qui, dans le livre, reste de la trame manuscrite, telle est la lecture qui, selon Brault, restitue à l'écriture sa « subtilité ». Cette subtilité réside donc à la fois dans la matérialité même de la trace, en ce qu'elle a d'ordonné et d'« artisanal » (ce dernier adjectif faisant contrepoids à la disposition mallarméenne que l'on qualifierait difficilement ainsi), et dans l'absence qui la hante. À une écriture de l'effacement répond ainsi une lecture de l'effacement, lecture du quasi-imperceptible qui trouve néanmoins son

---

<sup>9</sup> Rapprochement avec les arts visuels qu'établissent, on s'en souviendra, plusieurs essais de *La poussière du chemin* regroupés dans la section intitulée « Parallèles » (PC, 135-163) et qui se trouve lui aussi « performé » dans les recueils de Brault, ceux-ci intégrant, depuis 1975, gravures, peintures et dessins de l'auteur. Je reviendrai à ce travail du trait, à cette gestuelle de la trace qui fonde une communauté étonnante entre l'écrivain amateur, l'artisan, le peintre et le graveur.

ancrage dans la corporéité. Car « écrire-imprimer », souligne Brault, c'est « non pas la *mimésis* d'un réel prédonné, mais l'insertion, dans la blancheur, d'une grisaille chiffrée dont le code est secrété, au fur et à mesure de la lecture, par le corps propre du lecteur. » C'est au lecteur, ajoute-t-il, qu'« il appartient d'établir le texte dans son existence charnelle. » (PC, 238)

Le texte de « L'écriture subtile » est traversé de part en part par cette tension entre matérialité-corporéité et absence-disparition, dualité sans antinomie qui trouve sa meilleure expression dans le terme même de « trace » (dont on connaît la fortune dans la pensée derridienne). Les passages du corps dans la lettre et de la lettre dans le corps — qui parent la lecture et l'écriture dites « subtiles » d'une aura de sacralité mi-biblique mi-alchimique — sont d'ailleurs assimilés (ici à l'occasion de la lecture du titre évocateur et, en l'occurrence, singulièrement opportun, d'*À la recherche du temps perdu*) aussi bien à la pétrification et à la mort, qu'à une réanimation et même à une « réincarnation »<sup>10</sup> :

En position de gisant, immobile en apparence et remué en dedans, le corps se décorpore et s'anime au point de n'être plus qu'un tracé à la limite de l'espace ambiant, une fuite chercheuse dans le temps oublié, une réincarnation littérale. Quand on dit d'un écrivain qu'il porte un livre en lui, la prétention métaphorique n'a plus cours ; c'est plutôt la mort d'une vanité d'auteur qui s'annonce. (PC, 233)

Le corps transfiguré (sanctifié ?) par l'écrit est ainsi représenté chez Brault comme une sorte de mort-vivant, ce qui n'est pas sans rappeler aussi le statut attribué au texte dans le *Phèdre* de Platon, Socrate s'effrayant justement qu'immobile, il donne l'apparence de la vie et que, muet, il soit pourtant si bavard<sup>11</sup>. Dans « L'écriture subtile », le corps qui lit devient lui-même trace disparaissante — corps-signe précaire que lisaient naguère certains devins, dont Brault nous rappelle l'existence, examinant les entrailles des victimes pour en tirer des présages : « d'après l'antique science des haruspices, la vie n'apparaît lisible que

<sup>10</sup> Dans « Sur la lecture », Roland BARTHES rapproche aussi les « émois du corps » du lecteur désirant — « corps bouleversé et non morcelé » — des expériences à la fois charnelles et violemment séparatrices du sujet amoureux et du sujet mystique. (*Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 43)

<sup>11</sup> Voir PLATON, *Phèdre*, op. cit., p. 180.

par sa condition de mortelle » (PC, 234). C'est donc un enjeu de vie et de mort — au surplus nourri des métaphores spirituelles les plus archaïques — qui se trame dans la lettre en passe d'effacement. En témoigne cette image saisissante, tissée en début et en fin de parcours, de l'enfant-manuscrit :

Car je fus écrit, littéralement-littérairement. Page blanche effrayée, désirante, mon corps d'enfant a reçu l'empreinte d'une écriture légère comme une âme errante, abstraction en peine, épieuse d'épiphanie. Et voilà, ça y était : joues chaudes et mains froides, yeux fixes et bouche sèche, cœur fou et poumons affaissés, j'étais Blanche-Neige, et les nains, et la pomme, et le prince, des images en musique, une conjonction, une conjugaison, un pronominal. Un manuscrit perdu. Un nœud de repères. (PC, 234)

L'excitation de l'enfant lisant et prêtant sa vie aux personnages de contes de fées (ou la tirant d'eux) est ici fort curieusement décrite dans les termes d'une maladie : ces « joues chaudes et mains froides, yeux fixes et bouche sèche, cœur fou et poumons affaissés » rappellent en effet les symptômes de la fièvre. Par ailleurs, le corps de l'enfant reçoit l'« empreinte » (à la fois mortelle et revivifiante — je reviendrai au motif « épiphanique ») d'un processus scripturaire qui tend à l'abstraction, opérant le passage de l'image littéraire (être écrit « littérairement ») à la nudité de la lettre (être écrit « littéralement »). Les figures souriantes de « Blanche-Neige, et les nains, et la pomme, et le prince » auxquelles l'enfant peut se lier par les voies de l'identification cèdent en effet leur place aux sèches catégories grammaticales « une conjonction, une conjugaison, un pronominal ». Étrange « maladie » qui rappelle celle des écrivains réunis dans la « Salle d'attente » de *Au fond du jardin* dont le mal tenait aussi de la dépersonnalisation à l'œuvre dans l'écriture. Et étrange mouvement qui, de l'enfant-page blanche, pure virtualité, aboutit à l'enfant-manuscrit perdu, association autrement équivoque de deux scènes primitives. Reprenant le topos, canonique s'il en est, du manuscrit perdu, Brault nous offre en effet un « nœud de repères » très enchevêtré qui paraît faire de l'enfance non pas le texte originel d'avant l'écriture mais la surface d'inscription d'un autre texte, du texte

d'un autre qui fait courir cette enfance à sa perte — comme le texte de Brault s'efface et se perd au profit de celui des autres.

Il n'est donc pas sûr du tout que « l'écriture subtile, qui relie au livre le manuscrit, à la maturité l'enfance, au savoir l'étonnement », selon les dernières phrases de l'essai et du recueil (PC, 246), soit à comprendre comme une écriture plus proche de la vie parce qu'elle garderait la trace d'une origine pré-textuelle. Comme le petit garçon qui découvre la littérature dans « une grammaire du cœur », l'enfant de « L'écriture subtile » est déjà pris dans l'écriture. Cependant, il n'est pas livre, dans ce que le livre peut avoir de fixé, de tétanisé (par une signature). À rebours du modèle platonicien qui stigmatise l'errance de la parole écrite coupée de son origine paternelle, l'enfant semble représenter une écriture résolument orpheline, signifiante dans sa vacance, à laquelle se trouve d'ailleurs opposée la thèse, qualifiée par Brault de « genre littéraire le plus tenace » et d'« écrit cadavérisé de naissance » (PC, 242). Si la thèse est, en regard de l'« écriture subtile », « cadavre » — et au surplus cadavre d'enfant, avorton —, c'est précisément en tant qu'elle n'est pas, à proprement parler, écrite. Si elle est « tenace », sans trace d'effacement, c'est qu'elle obéit à des codes — ceux d'un « corps de doctrines » qui « veille à l'exacte exécution de la X<sup>e</sup> réplique d'un modèle-étalon qui n'en finit pas d'engendrer des diplômes (PC, 242) — strictement contraires au singulier « comme si » du travail scripturaire, à la précarité incarnée et à la gratuité de l'essai.

Cette conception redonnant au « texte » et à l'« écriture » leur primauté, Brault ne manque cependant pas d'en écorcher la systématisation dans un passage qui oppose à l'« écriture artisanale » du manuscrit, une « écriture mandarinale » qui « se hiéroglyphise à seule fin de s'évacuer dans le commentaire. » (PC, 243) Si deux pages plus bas une citation de Derrida n'accusait pas une connivence — évidente, on l'a vu, autour de la question de la signature — que ne dépare pas le réflexe de réserve (réflexe agissant chez Brault chaque fois qu'un nom se met à fonctionner comme un monument),

on croirait voir ici l'essayiste faire l'éloge de la « vive voix » communicante contre le penseur de la *différance* :

Mais la différence veillait, qui disséminerait ses différences. Et l'écriture mandarinale, jetant le discrédit sur la parole artisanale, finit par assurer le prestige du scribe. Communiquer, quelle basse illusion : une pauvreté qui traîne dans les rues. Et qui se donne en représentation. La pensée écrivante, d'abstraite, est devenue absconse et abstruse. Elle discourt d'abondance de sexe et de texte, oui, elle écrit sur et autour ; à propos de ; elle dit que. Elle n'est pas l'indifférenciée folie du flux verbal qui, s'expirant, expulse le sujet du langage. (PC, 242)

S'il se réclame d'une écriture liminaire « juste au bord de l'écrit, juste au bord de l'oral » (PC, 243), Brault n'est toutefois pas loin de Derrida et de cet autre « mandarin » qu'est Mallarmé lorsqu'il réclame un « flux verbal » qui « expulse le sujet du langage ». On sait par ailleurs ce qu'il pense des théories de la communication, cible récurrente de *Chemin faisant*, contre lesquelles il défend lui-même un langage qui n'est véritablement partagé que d'être foncièrement « irrécupérable » et « irréductible au système de la langue » (PC, 28). S'en prenant à une position qu'il grossit et fige lui-même jusqu'à la caricature (mêlant d'ailleurs allègrement « déconstruction » et pratiques « telqueliennes »), l'essayiste y alimente néanmoins (mine de rien, comme c'est son habitude vis-à-vis des théories) ses propres postures de pensée, toujours plus nuancées qu'il n'y paraît à première vue. Ainsi la « voix » qu'il défend contre le « scribe », loin de se porter garante de l'identité d'un message à communiquer, s'apparente-t-elle plutôt au « cela même » anonyme des essais de *Au fond du jardin*, timbre secret qui n'a d'autre existence que celle de la page : « car la voix s'écrit, textuellement, au plus secret de la phrase ou du vers. De cela, cet innommable au sein du nommé, témoignent les accents et la ponctuation, les blancs de silence et les hiatus bégayants. » (PC, 243-244) La voix à laquelle tient Brault est donc le produit d'un travail de l'écriture qui, s'il est qualifié d'artisanal, n'est en pas moins de l'ordre des « techniques de la mise en page », donc de

l'abstraction — là où, précisément, l'abstraction prend le relais du corps pour en dire l'effacement au creux de la matérialité.

La même trompeuse simplicité règne autour d'une notion comme celle de « sensation », mise de l'avant dans « Sagesse de la poésie ». Paraissant d'abord participer résolument de la « quotidienneté », du « réel » et du « savoir-faire » concret — par opposition aux abstractions conceptuelles d'une « poésie mentale » qui « fait les délices des critiques cruciverbistes » (PC, 218) —, la « sensation » s'avère, au fur et à mesure de l'essai, être plutôt éloignée de l'« atmosphère domestique » que semblaient regretter les premières lignes. Fondement précaire de la sagesse du poème, elle voisine en effet, chez Brault comme chez les symbolistes, avec la néantisation : « tant et si bien que la sensation survient au bord de l'évanouissement, et comme sans origine qui lui soit nettement assignable » (PC, 223). Commentant Verlaine, compagnon en « minorité » auquel, comme à Baudelaire, « Sagesse de la poésie » rend hommage, Brault ira jusqu'à comparer les *Romances sans paroles* aux *Divagations* mallarméennes, révélant à quel point sa conception de la sensation n'a rien à voir avec la simple présence :

Ce « il y a du rien », tout proche du vibratoire mallarméen, c'est ce que Jacques Borel a heureusement nommé la « vaporisation de l'être », expression toute baudelairienne, et que pour ma part je comprends comme l'extrême limite du pur sentir où se dissout l'existence particulière et où le vide de l'existence n'est rien d'autre que la propre révélation de l'existence. (PC, 223)

« Dissolution », « vaporisation » et « effacement », sans être des expressions synonymes — puisqu'elles renvoient tantôt à l'être, tantôt aux traces —, signalent toutes un processus d'abstraction qui s'inscrit à même la matérialité de la trace écrite et qui forme la trame plus ou moins explicite de plusieurs essais. Brault y reviendra d'ailleurs dans un court texte publié en 1999 dans un numéro de la revue *Études françaises* consacré à Gaston Miron. Intitulé laconiquement (et fort abstraitement) « Paragraphes », ce texte de trois pages se présente en effet comme une série de paragraphes numérotés de un à douze

qui reprennent (seize ans plus tard) le propos de « L'écriture subtile » tout en le radicalisant. La brièveté et l'aspect dépouillé de la présentation de ce dernier texte tranche d'ailleurs avec la construction plutôt baroque du premier, de même qu'avec l'hommage prolix et généreux que rendait au poète l'essai « Miron le magnifique ». C'est encore l'histoire du passage de la trace calligraphiée à l'écriture typographique qui nous est ici contée, mais avec un tour d'écrou supplémentaire, pourrait-on dire, puisque la « voix » du manuscrit (et celle de Miron désormais disparu ?) cède sa place à une origine plus lointaine, celles des incisions, « suites de cupules » ou « simples séries de traits obliques », gravées « dans l'os et dans la pierre » à l'ère immémoriale du « Moustérien » (PAR,131). La « naissance du graphisme » est ainsi interrogée d'un point de vue qui se situe encore plus résolument en-deça du cadre de la représentation pour privilégier le seul mouvement de la main (celle du « chasseur » ou du « comptable » qui tient le poinçon se confondant avec celle de la mère tricotant « aux moyens de longues aiguilles »), geste qui participe d'une « rythmique fondamentale » plus près du souffle que de la parole. Le caractère fondamentalement silencieux de l'activité traçante, que rendent matériellement les espaces séparant chacun des courts paragraphes comme autant de fragments épars — « j'ai fini par palper l'abstraction et par comprendre que la justesse des « blancs » mesure la justesse des signes » (PAR, 131) —, appellent par ailleurs l'image de ce lieu en retrait du monde qu'est (au moins la nuit) le musée :

Mon rêve récurrent serait de passer une nuit, une seule, dans un musée de l'écriture. À la faveur de l'ombre, je regarderais en touchant et surtout j'écouterais les silences figurés. [...] Cela me guérirait enfin, je le crois, de vouloir peindre la parole telle qu'on l'entend ; illusion pleine de délices et de tourments, mais fausse représentation en définitive. Le pourquoi de l'écriture reste un abîme, même si à la source phonation et graphisme visent le même but : créer des symboles. (PAR, 131)

Lieu de la mémoire abstraite et de la distance — on est loin ici des ruelles de l'enfance —, le musée guérirait donc définitivement de l'« illusion » représentative (la peinture « mimétique ») et communicante (l'entente dans la « phoné ») que paraissaient

défendre certains passages du texte de « L'écriture subtile » prenant pour cibles « scribes » et « mandarins ». À tel point qu'ici la nostalgie de la calligraphie et le culte de son origine artisanale finissent par céder le pas à une reconnaissance des gains de neutralité et de discrétion du caractère imprimé : « l'imprimerie n'a rien gâché, au contraire ; elle aussi a contribué à rendre plus abstrait, moins narcissique, le graphisme individuel. Pour un parfait Garamond, et peut-être pour un vrai Baskerville, je donnerais ma main (la gauche...) à couper. » (PAR, 133) Comme dans « L'écriture subtile », cette image de la main coupée, même ironiquement atténuée par la parenthèse, vient à nouveau inscrire violemment dans le corps le phénomène d'abstraction à l'œuvre dans l'écriture. Encore assimilé à un enjeu de vie et de mort, le caractère à la fois (et comme indécidablement) douloureux et léger de ce processus se laisse bien entendre au sixième paragraphe de l'essai : « Je vois la mort ainsi qu'un dessin défigure un visage. Telle l'écriture : elle abstrait ; elle déplace, elle retire, elle substitue. Et la ligne, maigre de l'espace, droite, courbe, pleine, brisée, rend toute plate et légère, tremblante à peine, la lourde masse du corps. » (PAR, 132)

A-t-on affaire dans ce texte à une compréhension plus radicale de l'effacement qui, plutôt que de préserver les traces manuscrites — traces sensibles de l'enfance —, les emporterait aussi au profit d'une « grille à peine matérielle » à force d'être impersonnelle ? On pourrait croire que Brault cède finalement dans « Paragraphes » à l'intransitivité la plus stricte si l'ambivalence n'y était pas encore réintroduite par le biais de la figure, décidément ineffaçable, de l'enfant. Un enfant qui s'amuse ici à « déchiffrer les empreintes laissées dans le sable, la boue, la neige. » (PAR, 132) Remodulant les phénomènes de l'anonymat et de la disparition textuelle (« et l'ironie est douce-amère de ne considérer ma signature que comme une trace qu'un peu de vent effacera »), l'intervention de ce qu'on pourrait appeler une infra-écriture de la nature — cette écriture du sable, de la boue, de la neige et du vent, fondamentale dans l'imaginaire des textes

poétiques de Brault — vient non pas liquider mais poser autrement la question du rapport au dehors et de la résistance au texte clos que recouvre le topos de l'effacement.

### *Entre quiétude et épuisement*

La trace écrite se confond en effet souvent dans l'œuvre de Brault avec toutes sortes d'empreintes, frayages, plis et rides qui gravent et sculptent un paysage : « et le pas du vent à perte d'yeux / qui par la fenêtre / module la phrase compliquée des collines. » (TFP, 48) Dégagées des velléités de la représentation et de la signification, imperméables aux assauts d'une lecture ratiocinante, ces traces telluriques et silencieuses ont sans doute un statut exemplaire en regard de cette recherche fondamentale qui vise, selon le mot de « Une grammaire du cœur », à « écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire » (CF, 19). Le recueil *Chemin faisant* s'ouvre d'ailleurs sur une épigraphe issue de *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy qui tire par avance la lecture de la section intitulée « Comme des traces » — sans doute la plus politique et la plus polémique du recueil — du côté d'une scripture tout autre :

Le gel profond, la neige, toute la souffrance de l'hiver accoururent une nuit par ce chemin bas. Le vent les poussait avec des cris et des rafales. Le lendemain, nous étions bloqués. J'eus beaucoup de peine à me frayer un chemin dans les bancs de neige ; j'enfonçais jusqu'aux genoux. Mais je trouvais amusant de laisser derrière moi de grandes traces visibles. (cité dans CF, [9])

De la rue qui donne son titre au roman de Roy aux chemins bloqués et jusqu'à cette simple voie à peine frayée dans la neige, l'exergue dessine à l'entrée du recueil un trajet qui évoque celui de l'œuvre de Brault, de la « Rue Saint-Denis » de *Mémoire*, aux sentiers incertains de *Il n'y a plus de chemin*, en passant par les pistes campagnardes de *Moments fragiles*. Dans le glissement de la souffrance et de l'immobilité auxquelles confine une saison hivernale à l'amusement et à la légèreté des accommodements et des arrangements de bricole se laisse peut-être déchiffrer aussi une certaine vision du pays qui

anticipe sur la lecture en mineur de la « Lettre à des amis inconnus ». Mais ces traces hivernales, si humbles soient-elles, sont encore ici le fait d'une intervention humaine, le résultat de l'activité d'un sujet. C'est cette part active et volontaire qui tendra à s'effacer au profit des éléments du paysage dans un recueil de poèmes comme *Moments fragiles* où le vent, la neige, l'aube et la pluie, véritables moteurs de la trame scripturaire, façonnent le sujet et écrivent pour ainsi dire son histoire : « Soleil blanc d'un hiver hâtif tu me découpes / une ombre toute blanche » ; « Un vent sec et coupant m'ouvre la bouche / sans bruit et me cisaille / jusqu'au dernier silence » (MF, 19 et 30).

Cette écriture issue des « murmures<sup>12</sup> » d'un paysage travaillant le sujet, modelant son corps et imprégnant son esprit jusqu'à ne lui laisser que des contours flous et une présence évanescence — écriture de la souveraineté à la fois douce et éprouvante du dehors —, entretient sans nul doute un rapport privilégié avec les traditions orientales, celles du haïku, du tao et du zen qu'ont invoquées plusieurs critiques<sup>13</sup> et dont Yves Laroche a exemplairement dégagé ce que leur doit l'œuvre poétique de Brault. Que la question de l'effacement des traces croise ce commerce avec l'Extrême-Orient, c'est ce qu'indiquait d'ailleurs fort bien un passage de « Paragraphes » associant la pratique calligraphique d'une écrivaine chinoise (Kouo t'ing) aux signes discrets d'une « surnature ingénue », traces éparses d'éléments sans voix dont l'énumération ramène l'écriture à sa plus simple expression : « aiguilles de pin, perles de rosée, cailloux, étincelles, oreilles de lapin, rémiges d'oiseau, ailes de cigale, dents de loup, yeux de libellule, becs d'étourneaux, glaçons de gouttière et joues de neige toute ridées. » (PAR, 133) Le mémoire de Laroche intitulé *L'Orient poétique de Jacques Brault* va dans le même sens en suggérant que « c'est l'intention de silence des auteurs et des peintres orientaux qui l'attire [le poète] du côté de cette contrée mythique<sup>14</sup>. »

<sup>12</sup> Selon le titre de la première série de poèmes de *Moments fragiles*, « Murmures en novembre ».

<sup>13</sup> Parmi lesquels Gilles MARCOTTE (« Poésie de novembre », *loc. cit.*) et Michel LEMAIRE (« Jacques Brault essayiste », *loc. cit.*).

<sup>14</sup> Yves LAROCHE, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, *op. cit.*, p. 4-5.

Rencontrant auprès des auteurs et de la culture classiques de l'Extrême-Orient « une sensibilité étrangement en accord avec la sienne<sup>15</sup> », Brault entretient avec eux une relation qui, loin de se présenter comme une conversion ou de fonctionner à la manière d'un système, prend plutôt, tel que le souligne Yves Laroche, la forme d'un libre compagnonnage. De la manière à la fois engagée et désinvolte qui le caractérise, Brault se constitue une filiation orientale qui vient s'inscrire tout naturellement dans un réseau plus large d'affinités. Ainsi, non seulement écrivains occidentaux et orientaux se côtoient-ils allègrement dans son œuvre, mais Brault, passé maître dans l'art des rapprochements inusités, tend à établir des comparaisons, à machiner des connexions et à programmer des rendez-vous (ici entre haïkistes et troubadours, là entre Komachi, Louise Labbé et Sylvia Plath, ailleurs entre Lao Tseu et Hölderlin) qui ne font qu'élargir le champ, déjà hétérogène, de sa *communitas* littéraire. Loin d'être exclusive donc, cette rencontre avec l'Orient constitue cependant selon Laroche un jalon décisif dans ce qu'il voit comme une évolution de l'œuvre de Brault sur le plan du rapport qu'elle entretient avec le silence : « Présent dès *Mémoire*, le silence occupe de plus en plus de place dans l'œuvre poétique de Brault. S'ils traduisait d'abord l'empêchement (du père), l'absence de mots, le silence est maintenant chez Brault, un programme, littéralement<sup>16</sup> ».

Il est indéniable que le format, le ton, les thèmes et les postures qu'adopte Brault en maints endroits de son œuvre (tant essayistique que poétique), doivent beaucoup à cette veine orientale. Apparaissant dès les dernières lignes de *Poèmes des quatre côtés*, la référence orientale se fera insistante dans les essais de *La poussière du chemin* et les chroniques de *Ô saisons, ô châteaux*. Visible aussi par ces encres, lavis et collages orientalisants, traces silencieuses ponctuant l'écriture des recueils depuis 1975, l'esprit oriental fera l'objet d'une subtile intégration formelle dans les poèmes de *Moments fragiles*, « œuvre-maîtresse » à cet égard selon Laroche<sup>17</sup>. Une même économie de

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. iii.

moyen, une même discrète dérision, une même intimité avec la nature contribuent à rendre la démarche de Brault singulièrement proche de celle de ces poètes chinois et japonais chez lesquels la quête de l'indicible se confond avec un art de « marcher sans laisser de traces » (PC, 225). Outre ce laconisme et cette posture de retrait (dont l'anonymat n'est pas la moindre des tendances), le fameux motif du chemin entrerait aussi en résonance avec la littérature orientale dans laquelle il constitue, toujours selon Laroche, un thème récurrent. Tradition essayistique et taoïsme se rejoignent en fait qui entretiennent tous deux une conception du savoir indissociable de l'errance et partagent cette intuition selon laquelle « le chemin parcouru est plus important que le but<sup>18</sup> ». Chez Brault, en effet, l'inaccomplissement essayistique et l'« amateurisme » se marient sans peine au « refus d'arriver » (« Les bagages sans voyageur », OSC, 132), caractéristique du Tao et du Zen. Figure exacerbée de ce dépouillement et de ce vagabondage, la clochardisation qui hante les pages d'*Agonie* et de *Il n'y a plus de chemin* rencontrerait d'ailleurs de nombreux avatars dans une littérature orientale nourrie de la légende de Li Po, le « clochard céleste<sup>19</sup> ».

Par-delà ces nombreux et importants points de jonction, c'est sur l'« illumination » advenant à la faveur d'un accueil du quotidien qu'insiste Laroche pour rendre compte de la connivence qu'entretient l'œuvre de Brault avec la sensibilité orientale : « quand il écrit ou lit, Brault est à la recherche de ces instants, souvent “insignifiants”, de pure signifiante où la beauté, “quelque chose de simple”, provoque l'éveil et le suspens de l'esprit, se trouve une niche pour l'éternité<sup>20</sup> ». Cette attention accordée aux « presque-riens » — sur laquelle je me suis penchée pour ma part dans le sillage du mineur et du liminaire —, porte sans aucun doute la trace d'une fréquentation orientale et ce tout particulièrement

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>19</sup> Pour de plus amples développements sur les motifs du chemin et du clochard dans la littérature orientale, je renvoie au quatrième chapitre du mémoire de Yves LAROCHE (*ibidem*, p. 96-115). La figure du « clochard céleste » ayant été reprise sous un mode et dans un univers tout autres par Jack Kérouac, on mesure la diversité des appropriations dont a pu faire l'objet la culture orientale dans la littérature nord-américaine.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 69.

dans la manière, toute en suggestion et en simplicité, d'en rendre compte dans l'écriture. J'insisterais cependant sur le caractère précaire de ces instants de grâce surgis des faits et gestes les plus banals, trouées de l'« admirable » dans l'habituel que Laroche rapproche des extases zen ou satori. Aussi, et quoique Brault use effectivement des deux termes, il vaudrait peut-être mieux (empruntant encore à un lexique religieux dont il faudrait éventuellement questionner plus avant l'usage) parler d'« épiphanie » que d'« illumination » pour distinguer un phénomène ponctuel et circonstanciel de ce que ce dernier substantif laisse entendre d'une sorte de quiétude permanente. Car s'il y a bien chez Brault une telle recherche de la signifiante à même l'appareusement insignifiant, la lumière et la « saveur » d'éternité qui en résultent n'effacent pas nécessairement les zones d'ombres et la possibilité d'un épuisement du sens.

Aussi, le silence plénier et rédempteur qui enveloppe d'une sorte de béatitude tranquille certains passages de l'œuvre de Brault me semble moins prendre le pas sur un mutisme douloureux qu'il ne s'y surimpose. Les « protoplasmes de mutisme » (EDA, 202) continuent d'être à l'œuvre et l'« admirable » se gagne toujours contre un « en dessous » (EDA, 220). En dépit d'un parti pris en faveur de la surface et d'un penchant pour ce que l'on pourrait appeler une épistémologie des apparences<sup>21</sup>, cet « en dessous » hante encore essais et poèmes de sa profondeur inquiète<sup>22</sup>. Ce voisinage ou cette stratification prête aux blancs et aux silences une ambivalence présente jusque dans les textes les plus appareusement proches d'une sagesse de type orientale, comme *Moments fragiles*. À cet égard, le portrait admiratif que dresse l'essayiste d'Emily Dickinson dans « Petite suite émilienne » apparaît révélateur. Toujours à l'affut de ce qu'il appelle

<sup>21</sup> « Oui, je crois toujours que l'essentiel se joue à la surface des hommes et des événements. À force d'être fascinés par la "profondeur", nous nous laissons absorber par le souci du savoir, d'un savoir théorique et où la théorie, plutôt que de se jeter en avant, de prospecter l'inconnu et l'impensé, s'installe, ordonne, délimite, et bientôt rejette tout ce qui n'arrive pas à s'enfermer dans ses règles impérieuses. » (« Existons-nous ? », PC, 35). Voir aussi « Le poète et le réel », PC, 116-118.

<sup>22</sup> Gilles MARCOTTE le signale bien dans « Poésie de novembre » (*loc. cit.*, p. 241) : « Au contraire de ce qui se passe chez Anne Hébert, où la traversée de la mort semble se faire une fois pour toutes, chez Jacques Brault le recours à la profondeur, ou à ce qu'il appelle *le silence d'en dessous*, n'est jamais si décidé que l'expérience puisse être considérée comme concluante. [...] L'ample parole des deux premiers recueils de Jacques Brault, par son mouvement même, porte comme naturellement à la confiance, mais elle est sans cesse inquiétée par la possibilité d'un déni, qu'elle entretient d'ailleurs elle-même à petit feu. »

l'« effet haïku<sup>23</sup> », l'essayiste relève une parenté entre la poétesse américaine et les auteurs orientaux, affinité lisible selon lui dans ces poèmes elliptiques « qui célèbrent les brèves intermitences par quoi surgissent et s'abîment les petits êtres des bois et des champs » (PC, 123). Mais l'« orientalisme d'Emily » cède progressivement sa place dans cet essai à une réflexion sur « la faille de noirceur » et sur une « expérience-limite » de l'obscur qui, même si elle est qualifiée d'« illumination », tranche d'« angoisse » et de « suffocation » avec la contemplation tranquille des faits de la nature. Et là, chez Dickinson, il ne s'agit plus tout à fait de « quelque chose de simple ». L'épiphanie révèle le fond de douleur sourde à la surface de laquelle elle se tient :

Voici la racine inexistante de cette poésie vécue en une mort essentielle et au jour le jour. Les plus beaux poèmes, et les plus insondables, reviennent d'un abîme froid. À la surface du semblant, les gestes quotidiens demeurent inchangés alors que juste en dessous une légère transe projette sur les choses et les êtres un presque insensible tremblement qui les révèle à leur inconnnaissance de soi. La suffocation d'être à la fois en dessous et au-dessus de son être, telle me paraît être l'expérience fondamentale d'Emily. (PC, 126)

Sans faire de cet essai-accompagnement un « autoportrait oblique », l'« abîme froid » qu'il découvre signale une ligne de fracture qui, pour ne pas être nécessairement en contradiction avec le chemin oriental, l'entame néanmoins et indique peut-être les limites de cette perspective pour l'œuvre de Brault elle-même.

Lorsque l'essayiste écrit, dans « Existons-nous », « J'ai trop manqué au silence, au vrai, celui qui suggère, doucement, et par les choses les plus simples, d'accueillir l'évidence d'être, de la recevoir comme une bonne nouvelle [...] qui n'augmente pas le tirage des quotidiens » (PC, 34), il n'est pas loin, cependant, de cette visée du silence plénier, à la fois cosmogonique et prosaïque, qu'il salue ailleurs chez les peintres taoïstes : « il existe un langage pictural bavard et un autre plus silencieux. Les peintres taoïstes se caractérisent par cette intention de silence, un silence qui est une possession —

---

<sup>23</sup> Comme dans « Dérives », où il le retrouve chez Guillaume Apollinaire (PC, 89).

au sens amoureux du terme — du cosmos et de soi<sup>24</sup>. » Mais il faut bien entendre dans le premier passage qu'à ce silence qu'atteignent certains artistes, l'écrivain « aura manqué » — « manquement au silence » dont on se souviendra qu'il était attribué non pas à une faute personnelle mais à la parole elle-même dans *Poèmes des quatre côtés* (PQC, 52) —, et il n'est pas certain qu'il puisse l'accueillir de la même manière immédiate que les peintres taoïstes. À cet égard, une distinction importante apparaît dans les « Prolégomènes à une critique de la raison poétique », publiés dans *Paragraphes* en 1989 :

Ce qui manque au poème, et non à l'aquarelle taoïste dont le vide porte la balafre d'une humble chose du monde, donc le monde entier en son absence, ce qui manque au poème avant son recueil en l'autre, lecteur-auditeur, c'est précisément ce *il ya* de quelqu'un venu de son horizon effondré, cet événement pur d'un autre silence, étranger au poème et dont le travail de poète est de redonner au poème l'étrangement perdu lors de son écriture qui ne circulait que du signe au signe, sans métissage, sans altérité au langage, qui s'enlevait de la pesanteur du monde, cet insensé du sens. (PRO, 20)

À la différence de l'œuvre peinte, ce qui manque au poème, au texte écrit, et qu'il doit retrouver sous peine de se refermer sur lui-même, de fonctionner en vase clos — la plénitude langagière frisant toujours le danger d'éloquence — c'est donc un dehors qui ouvre son silence et y introduise la fracture de l'autre. Ce travail de « métissage » et d'« étrangement » assigné ici au poète rejoint sensiblement la fonction de « mise à l'épreuve » de la littérature attribuée à l'essai dans le « Post-scriptum » de *Chemin faisant* et il n'apparaît pas étranger au côtoiement des écritures essayistique et poétique dans l'œuvre de Brault. Côtoiement qui déborde la simple alternance de recueils publiés sous les étiquettes « poésie » et « essai » (sans oublier les « chroniques » et les « accompagnements ») et qui se laisse lire sous la forme d'une intrication complexe dans des ouvrages comme *Poèmes des quatre côtés* et *Trois fois passera*.

<sup>24</sup> Propos recueillis par Alexis LEFRANÇOIS dans « Entretien avec Jacques Brault », *Liberté*, vol. XVII, n<sup>o</sup> 4, juillet-août 1975, p. 67.

C'est peut-être, en effet, à la faveur de cette alternance des langues d'écriture que l'effacement vient s'inscrire de la manière la plus essentielle dans l'œuvre de Brault : l'autre langue venant entamer la trop parfaite surface d'une première langue, révélant son manque à dire le manque — « abîme froid », « insensé du sens » ou, sur un autre versant, « simple évidence d'être », par rapport auxquels le langage s'éprouve comme « en trop », ne pouvant que se redoubler lui-même pour signaler ce manque du trop<sup>25</sup>. Il n'est d'ailleurs pas insignifiant qu'il faille encore passer par ce que dit Brault d'un autre — passer, donc, par un langage qui parle d'un autre langage — pour entendre ce qui paraît être en jeu dans sa propre écriture plurielle, comme dans l'impossibilité de ses silences :

On a évité le pire : croire que le langage poussé à bout se prendrait, se donnerait pour le bienheureux silence — qu'il n'est pas. Michaux, lui, le sait bien. Écrire et lire engendrent un bruit nombreux, une divagation rigoureuse, une manière de remuement à tout le moins, facteur de différences et de divisions, fauteur de désordres, impureté, fatigue, passage, chute cri. La non-littérature, la parfaite absence de distinction par genres et espèces, le langage absolu et l'osmose totale des mots et de leurs intervalles : silence. Les écrivains, bêtes bavardes et ailées, n'y accèdent qu'en changeant de condition :

*Délire d'oiseau n'intéresse pas l'arbre.* (CF, 161-162)

Pas de « bienheureux silence » en littérature, nous dit donc le dernier paragraphe du « Genre Michaux », et ce, aussi près que l'on en puisse paraître, aussi désireux que s'en montre parfois Brault lui-même. Pousser les genres à leur limite, comme le fait Michaux, c'est encore écrire, tracer des signes bruyants et remuants. D'abord reléguée au rang d'absolu illusoire, la visée de silence, dont la pureté semblait opposée aux « désordres », « divisions », « différences » et « passages » inhérents au langage de la littérature, est cependant réinscrite par Brault comme une possibilité — inouïe sans doute, mais pas totalement écartée —, celle d'un « changement de condition ». Ce

---

<sup>25</sup> Je m'inspire ici d'une réflexion de Maurice BLANCHOT sur ce qu'il nomme « le problème de Wittgenstein » dans *L'entretien infini* (*op. cit.*, p. 497, n. 1) : « Au langage qui lui doit sa perpétuelle défaillance, le manque, à son tour, par le passage infini d'un mode de dire à un autre, doit, même s'il ne se marquait pas dans telle région du discours, d'y atteindre (s'y dispersant alors dans la pluralité mouvante d'une place toujours inoccupée) à la limite un excès de place — "le mot qui est de trop". »

changement de condition qui consisterait pour l'écrivain-oiseau à se faire arbre — état arboricole aussi associé au silence dans « Saint-Denys Garneau 1968 » (PC, 141) —, il advient lui-même dans le texte comme changement de registre, rupture de ton et passage à une autre énonciation par le truchement, en l'occurrence, de la citation. D'oiseau bavard, l'écrivain se fait peut-être furtivement et momentanément arbre silencieux s'il consent justement aux différences et à l'impureté issues du voisinage de plusieurs langues dans les interstices desquelles se fera entendre quelque chose comme leur silence essentiel.

### *Bouts cassés et lignes de fracture*

Plus tout à fait lisse et calme comme celui des aquarelles taoïstes, le silence de l'écriture apparaîtrait donc grâce à la fracture, à l'interruption<sup>26</sup>, à l'effacement momentané d'une première trace par l'adjonction d'une autre (venue d'un autre auteur, de la marge, d'un autre « genre »). Silence du métissage par lequel le texte échapperait à ce que son vœu d'effacement peut induire — paradoxalement — d'éloquence, de parole trop identique à elle-même. Le recueil *Trois fois passera*, qui mêle plus que tout autre les registres « essayistique » et « poétique », est exemplaire à cet égard. Il s'ouvre d'ailleurs sur une figure qui se présente peut-être comme la résolution de ce « changement de condition » nécessaire à l'entente du silence. Qu'est-ce en effet que l'épouvantail, personnage central des « Hommes de paille », sinon la rencontre, sous une forme vaguement, dérisoirement humaine, de l'arbre et de l'oiseau ? « Arbres-humains », « hommes-oiselés », « mannequins animés », « frères presque humains », (TFP, 18, 17, 15), ces êtres silencieux gardent le seuil d'un recueil à leur image, qui joue de l'entre-deux des traditions occidentale et orientale (rencontre soutenue par les collages inusités de Célyne Fortin) et de l'alternance des rythmes variés des vers et de la prose.

Dès la première page des « Hommes de pailles », un changement de condition est en effet amorcé sous la forme d'une transfiguration. « Étrangement » métamorphique

---

<sup>26</sup> C'est tout le propos de *L'entretien infini* de Maurice BLANCHOT, dont l'« interruption » est la pensée centrale.

associé, dans ces quelques vers, à une cassure — processus inverse du « rapaillement » identitaire de Miron auquel le titre de Brault ne manque pas de faire penser — et au passage de la nuit au jour<sup>27</sup> :

Brusquement ça casse  
 et doucement  
 ça chante  
 la barre de l'aube apparaît comme une main courante  
 de chaleur  
 mon visage à la fenêtre se dégivre  
 affranchi soudain de moi-même  
 je me retrouve  
 oiseau-épouvantail (TFP, 13)

Suit une mutation du texte lui-même qui prend dès lors la forme d'une évocation en prose (au rythme travaillé par de nombreuses allitérations) des souvenirs d'un compagnonnage d'enfance avec les épouvantails. Ces personnages aux allures de clochard, « hilares et souffreteux » (TFP, 19), habitaient alors les terres du « village d'Ahuntsic », paysage mi-rural, mi-urbain aux frontières nord de la ville de Montréal. À partir de ces souvenirs émus — « les épouvantails pourtant émouvaient ma vie » (TFP, 15) — s'élabore une méditation, ponctuée par le changement des saisons, sur le destin de ces êtres étranges voués à disparaître. Métaphore de la précarité d'un peuple, l'épouvantail est convoqué comme une figure christique — « crucifiés aux ciels de braise et de neige », « quelque chose par eux aura été pardonné dans le monde » (TFP, 20, 17) — tout en revêtant, tantôt bien humains, tantôt partie prenante du paysage, les traits d'une liminarité plurielle et oxymorique : « morts-vivants », « citadins aux champs », « têtes-corolles », « buissons de silence » (TFP, 20, 17).

Mimant l'hybridité de la figure qu'il met en scène, le texte des « Hommes de paille » aurait pu trouver sa place dans un recueil comme *Chemin faisant* ou *La poussière*

---

<sup>27</sup> La suite de poèmes dans laquelle se trouvent intégrés « Les hommes de paille » et « Malgré tout » a d'ailleurs pour titre « Jour et nuit ».

*du chemin*<sup>28</sup> s'il n'incorporait pas de façon beaucoup plus systématique que ces derniers essais des passages en vers qui viennent rompre — comme le faisaient autrement notes marginales et citations — la trame déjà vagabonde de la méditation essayistique. Interrompant le texte (« brusquement ça casse / et doucement / ça chante »), y insérant une autre tonalité — s'agit-il alors de faire entendre celle des hommes de paille, « leur voix entre les fils cassés du froid » (TFP, 17) ? —, ces passages versifiés donnent lieu à une parole qu'on dirait chuchotante, ce qu'accuse le changement dans les caractères, nettement plus petits que dans le reste du texte. Ce procédé et cette présentation typographique de l'alternance des voix se retrouveront tout au long du recueil, comme s'il s'agissait de pallier par la diversité des registres la fixité de la parole écrite — fixité tantôt trop bruyante tantôt trop muette, trop éloquente ou, au contraire menacée de cadavérisation. *Trois fois passera* paraît donc exemplaire de cette écriture du seuil entre la vie et la mort que décrivait « Chaque jour » — écrire « comme si, mort et enterré, on refaisait surface, mais sans refaire sa vie », (CF, 191) — et que rappelle encore l'existence spectrale des épouvantails, « hommes sans cesse rempaillés » (TFP, 20).

Ainsi, dans « Malgré tout », second texte du recueil *Trois fois passera*, la présence de deux registres poétiques distincts permet le passage d'une voix lourde et sentencieuse, parole de mort qui proclame l'arrêt d'une terrible condamnation « sans appel et de naissance<sup>29</sup> », à une autre voix s'insinuant comme en creux — « au creux d'une ornière au fond d'une flaque » (TFP, 25) —, parole en mineur de la « douceur de vivre petite sœur du mourir » et de la « saveur d'être ici / malgré... / tout » (TFP, 31). Autre motif d'alternance dans « Fragments d'une lettre » où les vers en petits caractères introduisent une écriture paysagiste — « ce n'est pas les yeux / fauvettes grisées d'automne / c'est le regard ombres et repos de lumière » (TFP, 46) — répondant en

---

<sup>28</sup> Ne portant aucune mention générique, le recueil *Trois fois passera* est habituellement classé, non sans équivoque, parmi les ouvrages de poésie.

<sup>29</sup> « Malgré / l'espoir embroché pour des millénaires les lendemains de pacotille les simulacres d'en sortir / (pour aller où ?) » ; « malgré / que la beauté traîne ses derniers atours au jardin / d'un asile » ; « malgré / la vérité vieille putain aplatie en descente de lit » (TFP, 25, 29, 31).

écho à la description de l'amante-destinataire, devenue elle-même paysage : « Galbe d'un ventre invisible, le matin se chauffe au creux de ton cou. » (TFP, 37) Lieu d'une réflexion sur la possibilité d'un dire du simple, cette lettre fragmentée, trouée par l'autre comme par les éléments d'une nature subjectivée, suggère encore qu'une écriture bavarde et « dérapante », complexe, peut donner à entendre le silence de « derrière les paroles » (TFP, 42) à même les déchirures du propos :

Rédigeant une espèce de soliloque qui va et vient d'une image à l'autre, images superposées, images qui se masquent mutuellement, ou se brouillent, j'ai l'impression de ne vous adresser que des manières de graffiti [...] Mais j'atteindrai, je vous le jure, au bonheur d'écrire, comme ça, ne serait-ce qu'une ligne, avant de passer définitivement au mutisme. (TFP, 40)

Avant de « passer définitivement au mutisme » (ce qui ne peut être que la mort), le texte doit justement s'écrire au pluriel pour que l'effacement y laisse sa marque : « Titre ambigu d'un texte — nous — qui se rature et se déchire afin de savoir la simplicité nue de l'inécrit. » (TFP, 50) Mais passer définitivement au mutisme, ce serait aussi « céder au piège du solipsisme » en renonçant au passage par le dehors — celui des traces urbaines du graffiti se surimposant à la courbe du « ventre doux des collines » (TFP, 79) — qui permet de dire ici l'indicible intimité du couple. Aussi l'écriture ne cesse-t-elle pas.

Entre une réflexion assumée par un Je et des passages où le sujet se trouve, comme dans les poèmes de *Moments fragiles*, littéralement happé par le paysage, un hiatus s'instaure encore dans l'essai « L'instant d'après ». Hiatus qui évoque lui-même le décalage associé à l'écriture dans cet essai : « on écrit avant et après — jamais à l'instant même, qui ne peut que se vivre — suspendu hors du temps, ailleurs en ce monde, oui, libéré de tout "bon sens". » (TFP, 64) Ce suspens entre les deux néants de l'avant et de l'après, ce temps de l'écriture qui saisit les choses alors qu'elles s'effacent, dans leur effacement, il s'inscrit en effet dans le texte grâce à l'étrangeté induite par ses ruptures de

ton. Ici, par exemple, une « voix en écho » répond à côté, en le déplaçant, à un questionnement dont il dépouille l'énonciateur :

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

rivière de sommeil maintenant  
 qui coule dans mes larmes  
 et toi corps veilli tu me reviendras  
 comme d'habitude image-matin  
 apportant le vide et le rien

(TFP, 61)

Mais c'est dans « Une poétique en miettes », dernier opus de *Trois fois passera*, que l'effritement de l'écriture réflexive, annoncée par le titre, cède le plus franchement aux brèches du texte. Il n'y a plus de passages en vers, ceux-ci étant pour ainsi dire remplacés par de grands blancs qui grugent de plus en plus les pages au fur et à mesure que le discours devient lui-même plus laconique et décousu. Le silence n'est pas bavard dans ces « pages mal fichues » (TFP, 87) et on pourrait croire que le langage a renoncé à faire entendre le silence dans ses interstices, qu'il tend plutôt littéralement à l'effacement : « Et voici bientôt le bout du dernier chemin. Finies les gentilleses. Un vent dur et long me ratisse les os<sup>30</sup>. » (TFP, 85) Et pourtant, le texte de *Il n'y a plus de chemin* (le plus « beckettien » de Brault) suffit à nous convaincre que le bout annoncé des chemins ne fait que relancer plus que jamais la machine parlante de l'écriture<sup>31</sup>. Aussi, c'est bien d'« écrire *au* silence, comme à un ami et *au* crayon » (TFP, 78), qu'il s'agit ici. À la fois instrument et destinataire, le silence serait partie prenante de l'écriture à condition que cette dernière s'*étrange* en accueillant de l'autre en elle. D'ailleurs, jamais Brault n'aura-t-il été plus prolixe que dans cette « Poétique en miettes » quant aux rapports entre effacement, rupture de langage et rythme dans sa démarche poétique. Le silence s'y dit précisément

<sup>30</sup> On entend ici l'écho de la voix « squelettique » de Saint-Denys GARNEAU et de ses « bouts cassés de tous les chemins » (voir *Poésies complètes, op. cit.*, p. 159-160).

<sup>31</sup> « Je m'étais promis, quand ça arriverait, de me taire. Voilà, c'est arrivé ; je ne me tais pas. » (IPC, 16)

comme saturation de la parole — essoufflement et heurt quasi agoniques qui passent, comme dans « L'écriture subtile », par la voix et le corps du lecteur :

Et le silence, le silence comme vertige de la parole ; d'où les ruptures dans la continuité du rythme, les passages parfois brusques d'un niveau de langue à un autre niveau, et l'emploi des blancs, les rejets en forme de chutes, les reprises, les refrains, les halètements même, bref un petit répertoire de moyens ordonnés à couper le souffle et à le relancer. Certains vers doivent être dits, liés à d'autres vers, de façon à ne former qu'une seule émission de voix et à faire ainsi perdre haleine. Le silence, là, s'impose — physiologiquement. Comme une satiété du corps. (TFP, 75)

Ce que révèle Brault ici très explicitement de la poésie, à laquelle renvoient le plus souvent ses remarques sur le silence, je n'ai donc fait qu'en élargir la portée à la parole essayistique elle-même pensant que, loin de ne faire qu'en parler, elle agit aussi le silence dans les intervalles ménagés entre elle et le poème, comme elle le fait entre les notes marginales et le corps du texte, entre les citations et le texte d'accueil<sup>32</sup>. Dans tous les cas, on a affaire à deux voix, parfois abruptement discontinues, parfois difficilement distinguables, qui se répondent pour introduire en l'autre son dehors : « Mais pourquoi deux ? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose ? — C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre<sup>33</sup> », souligne en effet Maurice Blanchot (et son autre) dans *L'entretien infini*.

---

<sup>32</sup> En cela, ma lecture contredit celle de Jacques PAQUIN chez lequel l'alternance de la prose et du poème est envisagée à partir d'une primauté de la poésie qui tend à reléguer l'essai au rang de commentaire de la praxis poétique : « Les recueils de Brault où se croisent les deux formes favorisent le dialogue, mais toujours au profit de la poésie. » (*L'écriture de Jacques Brault, op. cit.*, p. 174). Je dois néanmoins souligner que ce présupposé sera nuancé en cours de route par Paquin lui-même qui aboutit à la fin de son ouvrage à une idée rejoignant davantage celle dont je suis moi-même partie : « Même lorsque le babil dont use à l'occasion la prose, où le murmure qui s'élève d'un vers chimérique, semblent parfois sourds l'un à l'autre, il en résulte tout de même une forme de dialogue qui se nourrit des balancements entre le "temps des discours et le temps des silences". » (*Ibidem*, p. 220)

<sup>33</sup> Maurice BLANCHOT, « Le pont de bois », dans *L'entretien infini, op. cit.*, p. 582.

### *Désœuvrement et communauté*

Ainsi, apparemment plus bavarde que celle du poème, l'écriture de type essayistique — que l'on retrouve aussi entre les vers de *L'en dessous l'admirable*<sup>34</sup> — permet peut-être d'intégrer aux traces scripturaires un dehors qui participerait de cette « mise à l'épreuve de la littérature » que mettait de l'avant le « Post-scriptum » de *Chemin faisant* et qui constituerait, en marge ou à même le poème, une des origines nécessaires du silence travaillant le texte. En cela, l'œuvre de Brault me paraît croiser celle de Blanchot, penseur par excellence du « dehors » (je reviendrai à l'équivocité de ce mot) et de la « parole plurielle ». Entretenant vis-à-vis de lui un rapport teinté d'ambivalence, c'est néanmoins dans des termes très près des réflexions de Blanchot sur le « désœuvrement<sup>35</sup> » que Brault présente sa conception de l'origine textuelle dans les « Prolégomènes à une critique de la raison poétique ». Il s'agit, dans ce texte au titre ironiquement kantien<sup>36</sup>, du poème et de son rapport à la poésie, ou plutôt de l'« abîme entre poème et poésie » (PRO, 19). Un abîme qu'il s'agit d'ailleurs moins de combler (ce que ferait une « raison poétique » prétendant savoir ce qu'est la poésie, prétention qui fait l'objet de la « critique » de Brault) que de cultiver comme ouverture essentielle. Proposant une histoire de la genèse du poème, l'essayiste distingue là quelques étapes qui sont autant d'épreuves du « possible poématique », autant de brèches destinées à l'ouvrir à une poésie qui frôle le non-poème, l'échec poétique<sup>37</sup>.

Recueilli à même les « accidents » du discours, là où la parole rompt la « normalité » langagière — « lapsus, langue qui fourche, logique qui déraille, observation fautive, stupeur hors champ, remarque inopportune » (PRO, 17) — le poème

---

<sup>34</sup> Alain MASSÉ propose une belle lecture de l'« accompagnement réciproque du vers et de la prose » dans ce recueil, le chemin scripturaire y apparaissant en lutte constante contre une menace de pétrification et de désagrégation. Voir *Jacques Brault et l'autre. Une poétique de l'accompagnement*, op. cit., p. 40-44.

<sup>35</sup> « Notion » au cœur de la pensée de Blanchot et traversant tous ses essais, de *L'espace littéraire* (op. cit.) à *La communauté inavouable* (Paris, Minuit, 1983).

<sup>36</sup> Probablement l'un des plus difficiles et des plus abstraits de toute l'œuvre de Brault, j'essaie de rendre compte des dernières pages de ce texte en me tenant au plus près de sa lettre.

<sup>37</sup> Paul Celan prend ici le relais de Baudelaire comme représentant de l'« échec » nécessaire en poésie.

tirerait son matériau premier d'une « distraction », d'un « surplus », d'un « déchet » de langue (bref, d'un « presque-rien ») qu'il s'agirait d'abord d'extirper, de retirer de la circulation langagière. Première épreuve, donc, le « retrait », qui consiste à arracher ce matériau au « confort de son identité » (déjà mal assurée, me semble-t-il, s'agissant d'un « déchet ») et à l'« appauvrir » par un séjour aux confins du langage :

Voici donc le retrait, la régression après la digression, la venue abandonnée au mutisme ; oui, c'est comme une nuit des sens, un néant matériel, l'affrontement de l'indifférencié. Tout est possible, tout peut se perdre ou se gagner. C'est le moment de la patience et de la solitude, du dépouillement. Il n'y a plus de mots, il n'y a jamais eu de mots, il n'y a que les articulations d'un vaste inarticulé. Il arrive qu'on en reste là. (PRO, 18)

À ce premier mouvement dont la radicalité rappelle la « solitude essentielle<sup>38</sup> » de Blanchot, Brault ajoute une seconde épreuve. Il s'agit du « retournement » qui consiste à remettre en jeu (Brault puise lui-même au champ sémantique du pari, du « coup de dés ») ce qui aura subsisté et sera advenu comme poème à la faveur du retrait. « Retourner » le poème, selon les « Prolégomènes », c'est le risquer au dehors pour que celui-ci l'entame. Car la « plénitude » du poème, souligne Brault, « provient d'un manque » qui permet justement au poème d'être partagé, qui l'ouvre comme partage :

Il y a poésie, incertaine, tremblante, par le travail interminé du poème, par son chemin sans cesse effacé, il y a poésie ou plutôt advenue de poésie au véritable poète, le lecteur (ou auditeur). Voilà ce qu'on peut entendre finalement par le risque du poème, par l'autre qui a tâche de signer en poésie le poème. (PRO, 19)

On pourra mettre ce passage en parallèle avec celui-ci, écrit par Blanchot, qui insiste de la même manière sur l'« inachèvement » et sur le rôle essentiel du lecteur : « Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas ? Quelque chose qui n'est pas encore écrit. Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, sans

---

<sup>38</sup> Voir Maurice BLANCHOT, « La solitude essentielle », dans *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 9-28.

personne qui l'écrive<sup>39</sup>. » Comme chez Blanchot, d'ailleurs, la contre-signature du lecteur dont parle Brault ne clôt pas le poème, n'assigne pas au texte une propriété, mais se trouve elle-même en passe d'effacement au profit d'un ultime anonymat. Car cet autre-lecteur, ce « tiers » qu'accueille le poème, est d'abord et avant tout le gardien d'une brèche, celle par laquelle le texte se voit finalement projeter vers un autre dehors, celui de la « pesanteur du monde » dont il s'était d'abord retiré : « Voici le dernier retournement : pour qu'il y ait cette poésie de ce poème, il faut que le poète de l'accueil, loin de le traduire en compréhension, le retourne vers ce monde muet où nous avons demeure pour vivre et mourir. C'est à ce prix qu'on entend alors le non-langage du langage. » (PRO, 20)

Signalant plus que jamais le caractère fondamental de l'accueil de l'autre dans l'œuvre de Brault, donnant à l'épistolaire, à la figure du « tiers » et à toutes les formes d'hospitalité qui traversent ces textes une portée et une profondeur de sens extraordinaires, les « Prolégomènes » situent l'effacement de la signature dans le prolongement d'une sorte de parole muette qui s'inscrirait à la fois comme origine et comme destination du poème. Issu d'un surplus, d'un « déchet » discursif anonyme, le poème ne se récupère en effet que pour inscrire la perte, le manque de poésie à même sa langue appauvrie, comme s'il s'agissait à travers lui de restituer une intimité au mutisme du dehors, tout en se gardant toujours de faire de cette intimité une clôture. Cette idée d'une torsion, d'un retournement ou d'un détour de la parole poétique — détour qui passe par la rencontre d'une autre voix qui pourrait être celle qu'introduit l'essai, genre de la lecture et de la « défaillance » — rappelle ce moment que Blanchot nomme l'« absence d'œuvre » et qu'il fait lui-même entendre grâce à l'intervention d'un autre :

- Toute recherche est une crise. Ce qui est cherché n'est rien que le tour de la recherche qui donne lieu à la crise : le tour critique.
- Cela est désespérément abstrait.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 256.

— Pourquoi ? Je dirais même que toute œuvre littéraire l'est d'autant plus qu'elle met en œuvre plus directement et plus purement le sens de ce tournant, lequel, au moment où elle va émerger, la fait étrangement basculer, œuvre où se retient, comme son centre toujours décentré, le désœuvrement : l'absence d'œuvre.

— L'absence d'œuvre qui est l'autre nom de la folie.

— L'absence d'œuvre où cesse le discours pour que vienne, hors parole, hors langage, le mouvement d'écrire sous l'attrait du dehors<sup>40</sup>.

Il n'est pas fortuit, s'agissant de l'œuvre de Brault et de son vœu d'effacement, de passer par celle de Blanchot pour qui « la littérature va vers son essence qui est la disparition<sup>41</sup> ». De nombreux points de contact s'imposent en effet à la lecture des deux auteurs sans qu'il soit jamais possible de les faire se rencontrer tout à fait<sup>42</sup>. Une connivence évidente les relie sur le plan de leur conception et de leur pratique de la lecture, toutes deux fondées sur l'amitié et sur un refus du « pouvoir » critique. Si, pour Blanchot, « les paroles doivent cheminer longtemps<sup>43</sup> », c'est qu'il s'agit, comme chez Brault, d'« accompagner » une écriture en refusant de tenir jamais à son sujet le « dernier mot », de n'être jamais « le dernier à parler<sup>44</sup> », mais de « tenir parole<sup>45</sup> » et de relancer, par une posture d'accueil infinie, un discours rendu à son anonymat. Pratiquant l'effacement des signatures et professant l'oubli de soi, Brault ne reprend-il pas à son compte cette entente de l'« espace littéraire » comme d'un lieu singulièrement « neutre », où le sujet se met radicalement en jeu dans le langage, conception illustrée par le fameux « passage du Je au Il » que Blanchot emprunte lui-même à Kafka<sup>46</sup> ? Et

<sup>40</sup> Maurice BLANCHOT, « Parler ce n'est pas voir », dans *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>41</sup> Maurice BLANCHOT, « La disparition de la littérature », dans *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>42</sup> Le rapprochement est évoqué (plutôt suggéré entre les lignes) par Claude LÉVESQUE à travers la fine lecture d'*Agonie* (« L'appel désordonné du lointain ») et l'entretien avec Brault qu'il propose dans *Le proche et le lointain* (*op. cit.*, p. 11-92). Il est aussi établi par Philippe HAECK dans un essai daté de 1985 (beaucoup plus nuancé que la charge intitulée « Le travail de la mélancolie » qu'il signait en 1972) où il qualifie, non sans équivoque toutefois, les recueils de Brault de « non-livres » (« Parler, murmurer », dans *La table d'écriture. Poétique de la modernité*, *op. cit.*, p. 138-141).

<sup>43</sup> Titre d'un essai consacré à la critique dans *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 478-486.

<sup>44</sup> Selon le titre d'un petit opuscule que Maurice BLANCHOT consacre à Paul Celan : *Le dernier à parler*, Paris, Fata Morgana, 1984.

<sup>45</sup> Il s'agit encore du titre d'une section de *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 84-93.

<sup>46</sup> Voir *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 17.

pourtant, Brault, saluant Blanchot à l'occasion, ne lui accorde pas une place autrement importante au sein de la communauté des auteurs qu'il convoque et accueille dans ses essais. Plus encore, le seul passage où Brault entre explicitement en dialogue avec Blanchot formule une réserve de poids et aboutit même à une mise à distance plutôt radicale.

Il s'agit d'une remarque qui figure au bas d'une des dernières pages de « Sagesse de la poésie », longue note dans laquelle Brault questionne la lecture que propose Blanchot du mythe d'Orphée et que je cite *in extenso* :

Je suis en désaccord avec l'interprétation que Maurice Blanchot donne de ce mythe. Je ne vois pas à quoi rime une écriture sans but, sans origine, sans idéologie et sans socialité. Je n'ai jamais lu pareille chose. Bien entendu, Blanchot félicite Orphée de n'avoir pu résister à l'envie de glisser par-dessus son épaule un regard vers Eurydice, qui en sera perdue à jamais. Le jour restera soumis à l'horreur organisée. Certes, le mythe d'Orphée reste obscur. Je dois à l'honnêteté intellectuelle de préciser que Blanchot confère à ce mythe une signification qui résulte en quelque sorte de méditations antérieures sur la positivité de l'échec littéraire. L'œuvre doit être sacrifiée à l'écriture ; cette conviction, Blanchot l'a renforcée au fil de ses livres. Là-dessus, *L'Écriture du désastre* ne laisse aucun doute. Je ne partage pas cette conception de la littérature, du moins pas dans ce qu'elle me paraît avoir d'extrémiste et donc de réducteur. (PC, 227, n. 3)

Mais Blanchot « félicite »-t-il vraiment Orphée de façon si univoque et célèbre-t-il si catégoriquement la « positivité de l'échec littéraire » ? Rien n'est moins sûr, et l'« honnêteté intellectuelle » de Brault cède peut-être ici à l'envie de voir Blanchot lui-même sombrer, avec Eurydice, dans les profondeurs de la nuit. Il suffit de retourner au texte de *L'espace littéraire* intitulé « Le regard d'Orphée » pour saisir que le geste d'Orphée, s'il est considéré par Blanchot comme nécessaire (et même « inévitable »), ne l'est pas du point de vue d'une connaissance de la profondeur à laquelle il faudrait tout sacrifier<sup>47</sup> mais précisément en regard d'une œuvre dont il faut pouvoir risquer

<sup>47</sup> La volonté de maîtrise à laquelle s'en prend Brault dans son interprétation du mythe (« Se retourner, évaluer, c'est devenir soucieux et prudent, calculer son avoir et ses risques, définir, programmer », PC,

l'accomplissement pour ne pas trahir son mouvement même. Brault n'est, me semble-t-il, pas très loin de cette position lorsqu'il soutient la nécessité d'un « poème en échec de poésie » (PRO, 22), échec qu'interroge aussi Blanchot :

comme si renoncer à échouer était beaucoup plus grave que renoncer à réussir, comme si ce que nous appelons l'insignifiant, l'inessentiel, l'erreur, pouvait, à celui qui en accepte le risque et s'y livre sans retenue, se révéler comme la source de toute authenticité. [...] Ce mouvement défendu est précisément ce qu'Orphée doit accomplir pour porter l'œuvre au-delà de ce qui l'assure, ce qu'il ne peut accomplir qu'en oubliant l'œuvre<sup>48</sup>.

Si Blanchot fait de l'« absence d'œuvre » ou du « désœuvrement » un « point central » — moment critique illustré exemplairement par le mythe d'Orphée, que Brault reprenait déjà à son compte dans « La mort de l'écrivain » (CF, 99)<sup>49</sup> —, c'est au sein même de l'œuvre et sur le plan de son exigence qu'il en situe donc l'enjeu. L'exigence est absolue, sans doute, « extrême », peut-être, mais surtout ambiguë, comme le texte de *L'espace littéraire* le souligne lui-même, puisqu'elle pousse l'œuvre au bord de ce qui la rend impossible. Si l'œuvre advient (et elle le fait puisque Blanchot parle d'elle), c'est dans la mesure où elle aura à la fois cédé et résisté à cette exigence à laquelle elle ne peut répondre — puisque de « la profondeur vide du désœuvrement il n'est jamais rien fait<sup>50</sup> » — et qui pourtant fait l'œuvre, « dont on ne peut s'approcher que par la réalisation de l'œuvre<sup>51</sup> ». Un passage de *La communauté inavouable* (texte de trois ans postérieur à *L'écriture du désastre*) est encore plus clair à cet égard et vient nuancer considérablement

---

227) Blanchot ne la refuse pas moins, comme en témoigne ce passage tiré de « Parler ce n'est pas voir » : « Rappelons-nous une fois encore Orphée et Eurydice. Eurydice, c'est l'étrangeté de l'extrême lointain qu'est autrui, au moment du face à face, et lorsque Orphée se retourne, cessant de parler pour voir, son regard se révèle être la violence qui porte la mort, l'atteinte effroyable. » (*L'entretien infini*, op. cit., p. 86)

<sup>48</sup> *L'espace littéraire*, op. cit., p. 231-232.

<sup>49</sup> Dans cette première lecture, Brault insistait déjà, « contre » Blanchot, sur la nécessité d'un retour à la surface et d'un respect de l'interdit de se retourner. Mais la simple association de l'écrivain à Orphée suppose que la démarche d'écriture ait quelque chose de la « descente aux enfers » (dont *L'en dessous l'admirable* offre d'ailleurs une mise en scène exemplaire), donc d'une déprise et d'une perte radicales qui relèvent d'emblée, me semble-t-il, du « désœuvrement ».

<sup>50</sup> *L'espace littéraire*, op. cit., p. 47.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 56.

cette idée d'une « positivité de l'échec littéraire » qui serait, en effet, « réductrice » : « l'absence d'œuvre a besoin d'œuvres et suppose les œuvres pour les laisser s'écrire sous l'attrait du désœuvrement<sup>52</sup> » .

Que Brault résiste à Blanchot — même si c'est dans une note qui, au surplus, ne lui rend pas tout à fait justice — cela n'est cependant pas insignifiant et il ne s'agit pas de biffer cette réserve, d'écarter toutes les divergences pour faire de l'effacement à l'œuvre chez Brault un mouvement qui participerait univoquement du « désœuvrement » blanchotien. Le détour par Blanchot et par cette remarque de « Sagesse de la poésie » me paraît cependant pouvoir mettre en lumière la singularité de la position que présentent eux-mêmes les essais de Brault en ce qui a trait au langage littéraire et à son silence, mais surtout au rapport qu'entretient ce silence avec ce que l'essayiste appelle dans ses « Prolégomènes » « ce monde muet où nous avons demeure pour vivre et mourir » (PRO, 20).

Critiquant Blanchot, c'est à ce qui se présenterait comme un consentement absolu à quitter le monde, comme une littérature du strict « retrait » sans contrepartie dans le « retournement », que Brault s'en prend : « Je ne vois pas à quoi rime une écriture sans but, sans origine, sans idéologie et sans socialité. Je n'ai jamais lu pareille chose », souligne-t-il en effet aux premières lignes de sa remarque. À une conception qui lui paraît sacrifier le monde à la littérature, Brault oppose son incrédulité, posture qu'il tenait déjà dans quelques essais de *Chemin faisant*, notamment dans ses « Notes sur un faux dilemme ». Pourtant, on l'a vu, la responsabilité et la « socialité » textuelles qu'y défendait Brault nuançaient elles-mêmes considérablement l'« engagement » (en tant qu'« idéologie », justement) au profit d'une gratuité langagière dont le partage secret est opposé à la finalité (aux « buts ») assignée à la communication. L'effacement et le silence qui s'imposent dans les essais comme commencement et fin de l'écriture sont — c'est à tout le moins ce que j'ai tenté de montrer — le résultat d'un travail matériel de

---

<sup>52</sup> Maurice BLANCHOT, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 38.

la trace qui suppose aussi que le langage soit dévié de son « origine » quotidienne. Au demeurant, le « monde muet » auquel doit retourner l'œuvre, dont l'œuvre doit porter la cicatrice selon le texte des « Prolégomènes », me paraît renvoyer à une réalité très différente de la mondanité dont parle Blanchot lorsqu'il affirme qu'« écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même [...] c'est, en outre, retirer le langage du cours du monde<sup>53</sup> ». Souscrivant sans aucun doute à la première affirmation, Brault peut-il dénier entièrement la seconde ? Apparemment non, puisqu'il soutient lui-même ce « retrait » radical. La parole « retournant » ensuite au monde (ce qu'elle ne fait pas moins chez Blanchot, comme en témoigne sa conception de la lecture) le fait précisément dans la mesure où il y a d'abord eu retrait. Il semble que ce soit d'ailleurs ce retrait même qui permette au texte de réintégrer le mutisme du monde — c'est-à-dire le monde de ceux qui sont eux-mêmes exclus du « cours du monde » — et d'en faire du silence dans ses failles.

Mais la note sur Blanchot ne fait pas tache dans les essais de Brault puisque ceux-ci, on l'a vu aussi, ne cessent de révoquer les « silences extatiques » et la clôture textuelle comme s'ils ne disaient jamais assez le danger de sublimation que court une littérature oublieuse du monde. Sans doute est-ce là une des fonctions liminaires dévolus à l'essai de faire en sorte que le silence dont la littérature est gardienne n'exclut pas celui qui ne peut se payer le luxe de l'intimité du livre. C'est à travers cette insistance (non sans ambivalence) que les essais de Brault signalent encore leur appartenance à ce que Michel Biron appelle, dans *L'absence du maître*, une « littérature liminaire ». Cette liminarité se reconnaît encore à l'attitude de Brault à l'égard de Maurice Blanchot dont l'effacement parfois si proche du sien paraît sans doute trop monumental, trop sentencieux. Effacement qui ressemble à celui d'un maître<sup>54</sup>, justement, et cela, même si Blanchot récuse lui-même toute idée de maîtrise.

---

<sup>53</sup> *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 17.

<sup>54</sup> Moins au maître lui-même, n'est-ce d'ailleurs pas surtout au culte que lui vouent ses « disciples » que s'en prend finalement Brault en écorchant un certain discours « blanchotien » dans « Les précieuses minuscules » (OSC, 62) ?

Assurément, le « dehors » de Blanchot n'est pas le monde. Il est même foncièrement « hors du monde », mais il n'appelle pas pour autant au repli langagier. Il convie plutôt, selon les termes de Michel Foucault, à cette « expérience nue du langage » qui fait disparaître le sujet en mettant le langage à l'écart de lui-même, « hors de soi<sup>55</sup> ». Par ailleurs, chez Blanchot non plus, « la nuit n'est pas pure » : « elle ne s'oppose pas au jour par le silence, le repos, la cessation des tâches<sup>56</sup> ». Prenant ses distances à l'égard de la visée de pureté de Mallarmé<sup>57</sup>, Blanchot fait valoir une conception de l'écriture qui ne signe pas la « disparition vibratoire du réel » au profit d'une sorte de solipsisme littéraire (ce que Brault paraît sous-entendre), mais qui se trouve elle-même pensée dans les termes d'une responsabilité à l'égard d'autrui et articulée à une exigence de communauté. Ceci qui apparaissait déjà très clairement dans *L'entretien infini* — où la recherche du « neutre » est avant tout celle d'un langage sans pouvoir par lequel autrui est reconnu comme « présence infiniment autre<sup>58</sup> » — se lit avec encore plus d'évidence dans un essai comme *La communauté inavouable*, tout entier voué à la définition d'une communauté fondée sur le principe d'incomplétude proposé par Georges Bataille<sup>59</sup>.

Ce n'est pas pour défendre cet auteur (qui n'en a pas besoin) contre les réserves de Brault que j'insiste ici sur les exigences d'hospitalité et de communauté qui sous-tendent la pensée et l'œuvre de Blanchot, mais parce que celles-ci éclairent peut-être la configuration particulière de ce que j'ai pu appeler, après Michel Biron, la « *communitas* » de Brault. Relevant qu'elle était fondée sur l'amitié, sur la figure de l'amateur et sur une conception de la littérature qui bouleverse les hiérarchies au profit du mineur (traits que Brault partage d'une manière ou d'une autre avec Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme), j'ai aussi

---

<sup>55</sup> Michel FOUCAULT, « La pensée du dehors », *Critique*, vol. 22, n° 229, juin 1966, p. 524-525.

<sup>56</sup> *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>57</sup> Visée dont Jacques RANCIÈRE considère d'ailleurs qu'elle ne caractérise pas vraiment non plus la démarche de Mallarmé. (Voir *Mallarmé. La politique de la sirène*, *op. cit.*)

<sup>58</sup> Voir « Tenir parole », dans *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>59</sup> « L'être, insuffisant, ne cherche pas à s'associer à un autre pour former une substance d'intégrité. La conscience de l'insuffisance vient de sa propre mise en question, laquelle a besoin de l'autre ou d'un autre pour être effectuée. Seul, l'être se ferme, s'endort et se tranquillise. » (*La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 15-16).

avancé que cette communauté textuelle avait pour particularité la place prépondérante qu'y occupe la mort.

La récurrence troublante des états intermédiaires entre la vie et la mort (décorporations, quasi-résurrections), l'omniprésence de la mort dans les « accompagnements » de « Gens de mon quartier » et « Au fond d'un jardin », le caractère central du motif « agonique » et de l'oubli de soi dans la poétique de Brault, de même que les résonances dont sont dotés les mots « effacements » et « étrangements » m'apparaissent constituer autant de marques qui recèlent le « secret » de l'articulation du vœu d'effacement des traces et de la responsabilité littéraire. Cette jointure qui forme, me semble-t-il, le nœud central de l'œuvre essayistique de Brault réside en effet plus sûrement au « centre de cette déchirure » mortelle qu'elle ne se soutient d'un déni de la distance scripturaire au profit d'une simplicité quotidienne (cette dernière recouvrant, on l'a vu, des médiations autrement complexes). Le refus de la clôture textuelle, d'une « écriture qui ne circule que du signe au signe » (PRO, 20), véritable leitmotiv des essais — qui maintiennent à bout de bras un difficile équilibre entre transitivité et intransitivité —, procéderait en définitive d'un refus de l'oubli de la mort et plus particulièrement de ce que le mourir (qui œuvre à même la vie) a effectivement de quotidien, de brutal, de diurne (de « simple » ?) et de parfaitement irrécupérable par la sublimité littéraire. Cette position fondamentale se trouve d'ailleurs clairement exprimée dans un passage des « Prolégomènes » où Brault souligne qu'il « aimerai[t] beaucoup participer au jeu des signifiants débarrassés de la présence des signifiés, eux-mêmes purgés de l'illusion référentielle » mais qu'il « [s]'y refuse », avouant du même souffle qu'il cherche dans son travail une réponse à la « question limite d'Adorno » (PRO, 22-23). De *Mémoire à Au bras des ombres*, la poésie de Brault demeure en effet hantée, comme peu d'œuvres au Québec, par les spectres d'Auschwitz et de Buchenwald, par « une tuerie qui a bafoué définitivement tous les programmes de bonheur collectif » (« Existons-nous », PC, 31). Le programme de la *communitas* de Brault, loin d'en faire fi, s'organise tant bien que mal

autour de cette blessure. Or, ce souci et cette exigence, Brault les a en commun avec Blanchot dont la recherche consiste aussi à préserver l'intervalle irréductible que creuse le mourir d'autrui et à inscrire dans le texte ce qui le met le plus radicalement en cause. Témoin de cette *inavouable communauté* des deux auteurs, ce passage de l'écrivain français qui me paraît formuler avec une justesse troublante l'éthique de l'*étrangement* propre aux « accompagnements » de Brault :

Me maintenir présent dans la proximité d'autrui qui s'éloigne définitivement en mourant, prendre sur moi la mort d'autrui comme la seule mort qui me concerne, voilà ce qui me met hors de moi et est la seule séparation qui puisse m'ouvrir, dans son impossibilité, à l'ouvert d'une communauté<sup>60</sup>.

Partageant avec Blanchot une certaine entente de la « communauté dans le manque » (OSC, 57) et de l'espace littéraire — celle qui sous-tend l'oubli de soi, les « amitiés posthumes<sup>61</sup> » et l'effacement des signatures, celle qui les fait se retrouver (se perdre) dans cette phrase de Juan Garcia : « *Écrire devient la formule la plus concise pour saluer l'absence*<sup>62</sup> » —, les essais de Brault ont cependant la particularité insigne de se présenter eux-mêmes comme un seuil de cet espace — seuil qui veille à ce que son retrait demeure ouvert — et de faire de leur vœu d'effacement des traces un mouvement équivoque, balançant entre présence et absence, entre un rappel à la proximité et un consentement à la distance. Entre les traces sensibles du manuscrit perdu de l'enfance — ou de l'aquarelle taoïste — et l'abstraite typographie qui prend le relais du corps pour en dire l'éloignement, l'essai tend donc à préserver chez Brault le délicat équilibre qui fait du silence du texte non pas un silence de mort ou un « silence extatique » (celui du Lord Chandos de Hofmannsthal), mais une incise par où se glisse l'« *il y a* de quelqu'un venu de son horizon effrondré » (PRO, 20). Pourquoi toujours plus de langage pour dire

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>61</sup> C'est le titre d'une section de *Moments fragiles*.

<sup>62</sup> Cité dans « Juan Garcia, voyageur de nuit », CF, 170.

l'effacement ?, demandais-je. Il semble que ce soit parce que c'est toujours l'autre qui le dit, empêchant « il » qui signe d'éclipser celui dont l'anonymat ne s'écrit pas.

## *Conclusion*

### *Traces et restes*

Espace de seuils et d'effacements, les essais de Brault tiennent parole — comme on tient une promesse — et rappellent à la littérature la double exigence de recueillement et d'ouverture qui assure le secret de sa voix et la portée de ses traces. Foncièrement hospitalière dans son accueil de l'infime, du furtif, de ce « reste de sous-bois durci dans les cours de ciment » (TFP, 26), et par l'asile qu'elle offre à l'autre (auteur, texte, langue, silence) en ses pages, cette œuvre cultive les entre-deux comme s'ils représentaient les seuls lieux où l'écriture ne risque pas de s'abîmer dans la suffisance. À l'ombre irrévérencieuse des grands monuments littéraires, au *fond d'un jardin* dont l'atmosphère à la fois grave et légère distille un désespoir serein, sur les bords d'une clôture dont les planches disjointes laissent apercevoir la promesse d'un amour, ou sur les chemins où l'accompagnent le froid et la poussière, l'essayiste occupe le provisoire et fait du « manque de souveraineté » (CF, 196) de sa démarche le gage de rencontres inouïes et d'« étrangements » salutaires. Si leur apparente prédilection pour le simple masque le plus souvent de complexes et subtils montages (tant sur le plan formel qu'idéal), on ne peut dénier à ces essais ce qu'ils doivent au « bricolage » et à la figure de l'amateur dont ils se réclament. Par-delà le topos de modestie qu'une telle figure recouvre, c'est une culture de la matérialité et de la faille, de l'incarnation et de ses troubles, du désir et de l'échec essentiel à la « ruine des prétentions » (saluée chez Lucentini dans « Figures en ruines », PC, 95) qui trouve à se déployer et à se partager dans l'espace mi-secret mi-public de la page des recueils — dans ces livres dont l'organisation relève à la fois d'une grande minutie et de la liberté et de l'errance artisanales. À cet égard, les « parallèles » établis dans *La poussière du chemin* entre l'écriture, la peinture, le dessin et la gravure sont révélateurs de l'importance que revêt chez Brault l'aspect proprement gestuel et

suggestif du travail de la trace. C'est ce dernier aspect, qui confine encore à la croisée de pratiques et de positions diverses, que j'envisage ici, pour clore en laissant à ces essais leur « étoilement » essentiel.

Il y aurait lieu d'examiner les parentés profondes qui se tissent entre Jacques Brault et Henri Michaux à travers leurs pratiques respectives des arts visuels, pratiques résolument logées à l'enseigne du mineur, de l'« apprenti », du « non-savoir », de la découverte, et que les deux auteurs présentent dans des termes étonnamment semblables. Se mettant tous deux au dessin et à la peinture sur le tard, Brault et Michaux trouvent là un médium où exercer sans vergogne leur « maladresse », où étaler avec bonheur leur absence de virtuosité :

Ce que je fais, est-ce dessiner en pauvre, comme fait celui qui joue de la guitare avec un seul doigt ?

Mon impréparation presque totale. Mon manque de savoir-faire, mon incapacité à peindre préservée jusqu'à cet âge avancé, me permettent de me laisser aller, de laisser aller tout — et sans me forcer — dans le désordre, dans la discordance et le gâchis, le mal et le sens dessus dessous, sans malice, sans retour en arrière, sans reprise, innocemment<sup>1</sup>.

En connivence avec ces dernières paroles de Michaux, Brault se dit incurablement malhabile et (par là même) porté par un désir impérieux de se servir de ses mains :

Depuis des années, je m'adonne à la peinture, au dessin, à la gravure. Je n'y réussis pas très bien, on l'aura deviné. Mais je persiste. Pourquoi ? Sans doute parce que je ne suis pas non plus un écrivain très doué. Dans l'un comme dans l'autre cas, je suis parvenu à entrevoir une toute petite vérité : la réussite (ne parlons pas du succès, ce malentendu) ou l'échec ne se mesurent qu'en fonction du désir initial — le seul désir qui compte.

Donc, je griffonne et je barbouille, avec angoisse et bonheur, comme les artistes et les écrivains « reconnus » ; et, en aurais-je les moyens, je n'aurais nulle envie d'« arriver ». Apprenti je reste et je resterai. Cet état d'incertitude me convient.

---

<sup>1</sup> Henri MICHAUX, *Émergences-résurgences*, Paris / Genève, Flammarion, « Champs » / Skira, « Les sentiers de la création », 1972, p. 8 et 35.

[...] C'est cela, peindre-écrire-graver ; sitôt qu'on a trouvé, on a perdu. Un amour qui s'installe est un amour fini. Je n'aime que le provisoire, les départs et les haltes, les moments absolus qui n'en restent pas moins des moments. Je n'ai pas choisi ; j'ai accueilli. (« Carnet d'un apprenti », PC, 158-159)

Contrairement à Michaux qui oppose sa pratique défaillante des arts visuels au contrôle et au savoir attachés à l'écriture (« Je peins, dit-il, *pour me déconditionner*<sup>2</sup> »), Brault étend cependant l'« amateurisme » à sa pratique scripturale. Et l'on aurait beau protester, ou être agacé par ce qui peut sembler une humilité indue, ce qui importe, me semble-t-il, c'est le caractère jubilatoire (celui du jeu de l'enfant) qui se trouve lié de part et d'autre au consentement à l'indigence. Sur ce plan, Brault et Michaux se rejoignent qui partagent en outre une même méfiance à l'égard de l'éloquence, de l'enflure verbale. De là, une poésie qui tend, chez l'un comme chez l'autre, à la prose, au carnet, à l'essai, et qui s'entrelace de dessins, d'encres, de peintures dont les maigres lignes, ou les emportements colorés, ponctuent les recueils<sup>3</sup>. « Les écrits manquent de rusticité<sup>4</sup> », se désole Michaux, pour qui la pauvreté en écriture, dont il a pourtant l'art, n'est jamais que feinte, ruse, misère truquée du riche. C'est précisément cette « rusticité », fruit d'un dur labeur, d'un « comme si » — « comme si on était sourd et muet, manchot et cul-de-jatte, comme si on ne savait pas, comme si on ne savait rien » (CF, 191n.) — et non d'une pente naturelle de la langue, que cultive Brault<sup>5</sup>. Moins dilettante que rétif à une certaine institutionnalisation du littéraire, à une certaine idée de la grande œuvre, l'écrivain amateur refuse le statut de « professionnel » de l'écriture mais se reconnaît un « métier »

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 7. C'est Michaux qui souligne.

<sup>3</sup> Chez Brault, c'est depuis *Poèmes des quatre côtés* que dessins, encres, gravures et lavis interposent leurs paysages ou leur figures abstraites entre les phrases des poèmes. Le plus souvent de Brault lui-même, les œuvres sont signées Célyne Fortin dans *Trois fois passera*, Lucie Lambert dans *La naissance des nuages* (édition à tirage limité, Shawinigan, Éditions Lucie Lambert, 1984) et Janine Leroux-Guillaume dans *Vingt-quatre murmures en novembre* (d'abord parue en édition de luxe au Noroît en 1980, cette série de courts poèmes formera la première section de *Moments fragiles*, accompagnée dans ce recueil des lavis de Brault). Un magnifique et secret jardin — tout en clair-obscur, en sombres saillies et en trouées lumineuses — peint par Jacques Brault orne aussi la page couverture de *Au fond du jardin*.

<sup>4</sup> Henri MICHAUX, *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> Le verbe technique « rustiquer » — « tailler, travailler (une pierre) pour la rendre semblable à une pierre brute » (*Petit Robert*) — paraît tout désigner pour rendre compte de ce travail singulier qui tend à effacer les marques du travail.

dans la lecture, et plus particulièrement dans le rapport proprement physique et charnel qu'il entretient avec les livres : « Un livre, je prends ça comme mon ami menuisier une bonne planche de pin blanc. » (« Drôle de métier », PC, 26) Ici, c'est au travail manuel, à l'intimité avec le matériau qui se trame dans le geste que l'essayiste rend hommage et veut rester fidèle. L'apprenti cède la place à l'artisan comme modèle de l'ouvrage incarné :

J'aime le bois pour lui-même et pour les livres qu'il nous donne. Les livres, je les soupèse, je hume leur encre ou leur colle fraîche, et la main posée à plat sur les feuilles imite bien l'action de raboter ; une page bouffante ne se lit pas de la même manière qu'une page toute roide. La luisance et la matité des surfaces, l'épaisseur du papier, son degré de saturation en blancheur, tous ces caractères secondaires influent sur la lecture. Et je ne parle pas de la typographie, système sanguin et nerveux, organisme qui affirme son caractère propre. Plaisirs d'esthètes, raffinements rococo-byzantino-réactionnaires ? Mes yeux ! Quand on s'empresse, comme on dit en langage impeccable, d'aller à l'essentiel, sans taponner, on s'abonne pour la vie à l'abstraction. Lire un livre devrait occuper autant le corps que l'esprit. (PC, 27)

Faisant du livre un objet très concret, Brault élargit du coup sa *communitas* littéraire aux gens de métier, réflexe « liminaire » dont la littérature québécoise compte plusieurs exemples (ainsi Miron a-t-il souvent situé son travail de poète dans le prolongement de la lignée familiale de menuisiers dont il était issu<sup>6</sup>). Mais cette insistance sur les aspects sensuel et physique du commerce avec les livres paraît aussi donner à la littérature un sens qui déborde justement la production de signes et la représentation pour rejoindre celui, à la fois éminemment concret et abstrait, sensible et pourtant troué de vides, qu'il prête aux gravures et peintures de Janine Leroux-Guillaume et de Gérard Tremblay dans cette section « Parallèles » de *La poussière du chemin* à laquelle j'ai déjà fait brièvement référence au premier chapitre.

---

<sup>6</sup> Voir, entre autres, l'entrevue de Miron avec Jean Larose réalisée en 1990 (rediffusée dans le cadre de l'émission *Paysages littéraires* le 2 mai 1999) ainsi que le film sur Miron intitulé « Les outils du poète », réalisé par André GLADU (Montréal, Productions du Lundi matin, 1994).

« Il y a quelque chose dans la peinture, j'en suis persuadé, qui transcende toutes les interprétations », affirme Brault après avoir été littéralement « traversé » par une œuvre de Tremblay accrochée dans le hall de la Délégation générale du Québec à New York (« Lumière d'en dessous, PC, 137). Par-delà la simple idée d'une irréductibilité de la peinture au langage, cette « transcendance » accuse, me semble-t-il, le mode de présence à la fois puissamment irradiant et retiré de l'œuvre peinte. Manière d'être et d'occuper l'espace à laquelle Brault attribue la grâce de sécréter une lumière à la fois spectrale et vibrante, dont il parle avec les mots du poème *L'en dessous l'admirable* :

Il faut avoir vu certains monotypes de Tremblay aux fonds aquarellés pour sentir à quel point la peinture n'existe que par cette autre lumière qui monte d'en dessous, et calmement ou brutalement selon les styles, vient baigner ou inonder toute la surface du tableau. [...] Un tableau, une gravure, ne vivent que du vide, ils creusent un trou dans la temporalité, ils calculent, ils épargnent. Ils regardent la mort en face. Ils tremblent. Ils se savent menacés, condamnés. D'où cette lumière à nulle autre pareille qu'ils sécrètent à la fois comme une sueur d'anxiété et comme une perle de plaisir. [...] On dirait que la toile se consume lentement un peu partout, ou bien que ces trouées dans l'ombre font signe d'une arrière-nuit, d'un jour non pas éternel mais blotti à l'abri du temps qui passe et nivelle tous les désirs. (PC, 138)

Sur le double mode de la plénitude, de la prolixité, du débordement, et du vide, de l'épargne, du trou, l'œuvre plastique occupe le monde en laissant présager « un autre état du monde<sup>7</sup> ». Cette surface matérielle qui ménage pour la vie une demeure à la fois préservée, hors temps, et directement en prise avec la mort, Brault — sachant aussi l'habiter — la lie explicitement au travail physique de la matière, à l'intervention du corps dans le travail artistique.

Plus qu'à tout autre médium, c'est à la gravure que Brault reconnaît cette dimension, insistant à plusieurs reprises sur le fait que cette pratique, « qui nécessite effort musculaire et tension nerveuse », est « un métier autant qu'un art » (PC, 144). Imposant son mouvement au matériau qui résiste — « pousser le burin dans le cuivre ou le bois,

<sup>7</sup> C'est le titre d'un autre essai de *La poussière du chemin* (148-152) consacré aux tableaux de Louis Jaque.

creuser la ligne d'un seul trait, tourner la planche au bon moment et sans tordre le poignet » (PC, 155) —, le graveur ne fait pas qu'y laisser sa marque mais travaille aussi à retenir son geste. Dans l'espace laissé entre les traits, grâce à l'intervalle entre les coups et les coupes, la gravure cédera au blanc le lieu nécessaire, vacance de l'impression surgie d'un reste de matière, d'un renoncement à intervenir sur elle : « On dit que le blanc, plus encore que le noir est la couleur du graveur ; que le rôle de celui-ci est d'enchâsser cette clarté, de la sertir sur l'ombre afin de lui donner son maximum d'éclat ou encore de la suggérer par un voile qui fait chatoyer son mystère. » (PC, 157) On aura dès lors compris ce qui rapproche le travail en noir et blanc du graveur de celui du poète reconnaissant à la blancheur de la page une nécessité égale à celle des signes obscurs qu'il y trace, mais aussi de celui du « nontraducteur<sup>8</sup> » et de l'essayiste dont l'œuvre signale un autre absent. Par le détour des arts visuels, Brault définit donc en creux — c'est le cas de le dire — ses pratiques d'écriture. L'équivalence « peindre-écrire-graver », déclinée en termes de débrouillardise, de trouvaille et de perte dans « Carnet d'un apprenti », révèle aussi une commune pratique du geste et de la retenue, de l'ancrage dans la corporéité et de l'accueil de ce qui échappe à l'emprise. Apparaît, comme en précipité, le double mouvement de présence et d'effacement du sujet, de surplus et d'économie des traces qui anime l'œuvre de Brault.

Au demeurant, la trace écrite prend par ce voisinage avec les arts plastiques un tour qui la rapproche de l'idéogramme oriental, partant, de sources à la fois proprement matérielles et scripturaires (c'est-à-dire indépendantes de la parole, de la transcription phonétique) de l'écriture. Sur ce terrain, Brault rencontre encore Michaux chez qui la pratique du dessin et de la peinture émerge de fréquentations orientales<sup>9</sup>. Aussi fasciné par les signes de l'Extrême-Orient, Barthes puisera dans l'œuvre picturale inspirée de

---

<sup>8</sup> On se rappellera que la référence à la gravure était d'ailleurs déjà présente dans *Poèmes des quatre côtés* où elle soutenait l'ébranlement de la notion d'« original » (PQC, 33).

<sup>9</sup> « Moi aussi, je fus au Japon. Infirmes là-bas celui qui ne sait pas avec des signes signifier. Des signes graphiques. Infirmes, je repars infirme. Choc et honte au Japon. Mais c'est la peinture chinoise qui entre en moi en profondeur, me convertit. Dès que je la vois, je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes. » (*Émergences-résurgences*, op. cit., p. 12)

l'idéographie chinoise d'André Masson cette révélation « que l'identité du trait dessiné et du trait écrit n'est pas contingente, marginale, baroque (évidente seulement dans la calligraphie — pratique au reste ignorée de notre civilisation), mais en quelque sorte entêtée, obsédante, englobant à la fois l'origine et le présent perpétuel de tout *tracé*<sup>10</sup> ». Attestant la préséance du graphisme sur les fonctions de transmission, de communication et d'expression en jeu dans l'écriture, le caractère idéographique bouscule d'emblée, selon Barthes, le « règne de la parole » sur lequel s'édifie la culture occidentale en substituant à une écriture conçue comme simple transcription du langage articulé une figure qui garde plutôt en elle la trace du geste, d'un double geste : « le geste qui est au fond de l'idéogramme comme une sorte de trace figurative évaporée, et le geste du peintre, du calligraphe, qui fait mouvoir le pinceau selon son corps<sup>11</sup>. » On ne saurait, me semble-t-il, trouver meilleure formulation de cette tension entre incorporation et décorporation, entre concrétude et évanouissement, qui traverse « L'écriture subtile » (PC, 233-246) et « Paragraphes<sup>12</sup> », textes dans lesquels Brault signale son attachement pour la calligraphie et où plane la référence orientale.

Plus encore que sur le plan des postures d'énonciation et des thématiques abordées — terrain de comparaison dont j'ai voulu souligner les limites en insistant sur la précarité des moments épiphaniques et l'envers de la simplicité en jeu chez Brault —, c'est dans cette jonction intime de la trace écrite et de la trace peinte (ou gravée) que réside, me semble-t-il, la marque la plus vive de l'empreinte orientale dans l'œuvre de Brault. On trouve sans doute aussi à cette jointure une des sources du délicat équilibre entre irréductibilité et transparence communicationnelle auquel tiennent les essais. À la lisière de la figuration et de l'abstraction, puisqu'il garde en lui la mémoire d'un corps sans vraiment le représenter, l'art du tracé oriental (même s'il sert d'écran aux projections d'un imaginaire occidental) permet de questionner les bases de ce qu'on appelle la lisibilité.

---

<sup>10</sup> Roland BARTHES, « Sémiographie d'André Masson », dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1982 [1973], p. 143.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>12</sup> *loc. cit.*

« Pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (et non dans son instrumentalité), il faut qu'elle soit illisible<sup>13</sup> », va jusqu'à dire Barthes. Cette phrase inspirée par l'œuvre d'un peintre invite à comprendre encore autrement ce souhait de Brault (sur lequel je n'ai cessé de revenir) « d'arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire. » (CF, 19) C'est peut-être en effet l'accueil du corps (blessé, mourant) de l'autre, corps recueilli par l'esquisse de son geste dans le geste même du traceur, qui se trouve ici recherché dans un en deçà de la lisibilité, de la transitivité et de l'intransitivité. Superfluité de la lecture (étonnante chez un écrivain qui en fait le plus souvent le fondement de ses activités) et beauté invisible (dont la visibilité se soutient d'une absence ?) rejoindraient alors la « transcendance des interprétations » que Brault reconnaît à la peinture en vertu de sa présence à la fois ouverte et secrète, radieuse et tremblante.

Racontée par Brault dans les dernières pages de « Carnet d'un apprenti », l'histoire singulière de Kano Motonobu associe encore la trace au geste. Il s'agit d'un artiste japonais qui, devant peindre d'après nature une série de grues, imite chaque soir « avec son corps la pose et le mouvement de l'oiseau qu'il se propos[e] de représenter le lendemain » — procédé que Brault traduit immédiatement en ces mots : « le peintre tentait de figurer l'autre même, et pour y parvenir il se faisait autre, selon le précepte poétique de Rimbaud. » (PC, 162-163) Ainsi transposé sur le plan corporel, le fameux « Je est un autre » reçoit me semble-t-il une portée inédite, quoique se profilant déjà dans les « Nontraduire » de *Poèmes des quatre côtés*, et une tournure proprement hospitalière qui se trouve habituellement peu exploitée. Dans son essai consacré à l'œuvre de Janine Leroux-Guillaume, Brault reviendra d'ailleurs sur cet appel à « devenir, corps et âme, la chose vue » en attribuant à un enfant le désir de toucher, de palper une peinture plutôt que de la seulement regarder (PC, 153). Quand on sait quelle importance a le corps de l'enfant dans les essais de Brault — on se rappellera, notamment, de l'image du « manuscrit

---

<sup>13</sup> « Sémigraphie d'André Masson », *loc. cit.*, p. 144 (c'est Barthes qui souligne).

perdu » dans « L'écriture subtile » —, on ne peut qu'être saisi par cette scène qui attribue à l'enfance l'attitude que Brault se reconnaît lui-même vis-à-vis des livres. Mais ce qu'accuse surtout ce télescopage, c'est la liaison souterraine entre le rapport physique au livre, à l'œuvre, au monde, et la pratique transfigurante des « accompagnements », lieu où l'écriture transforme les auteurs (y compris celui qui tient la plume) en personnage mi-fictif mi-réel — en « traces figuratives évaporées », pour reprendre l'expression de Barthes sur les idéogrammes — et où les corps sont mis en scène jusque dans leurs gestes les plus intimes tout en étant soulagés (quoique équivoquement côté lecteur) du poids de leur nom.

Ce pouvoir mi-figuratif mi-déréalissant de la trace se trouve peut-être éclairé d'un autre parallèle avec l'œuvre de Henri Michaux dont les dessins oscillent ostensiblement entre la formation de figures d'allure humaine et la production de signes illisibles rappelant l'écriture. Refusant tout à la fois l'abstraction et le réalisme, Michaux révèle qu'il peint « afin de rendre le monde plus marquant », « plus lourd, plus embarrassant » et pour éviter la réduction à l'intelligibilité à laquelle tend l'écriture<sup>14</sup>. À l'aquarelle taoïste « dont le vide porte la balafre d'une humble chose du monde, donc le monde entier en son absence<sup>15</sup> », Brault oppose aussi la production langagière à laquelle il n'accorde la possibilité de contenir et de supporter la pesanteur du monde que là où elle accepte de s'étranger, de s'ouvrir au dehors, d'être signée par un tiers. Peut-être doit-on entendre ce passage par l'autre — que j'ai attribué à la posture épistolaire, de même qu'aux changements de registre, de langue et de rythme dans les essais — dans le sillage de cette constellation ouverte par les figures de l'amateur, de l'artisan et du peintre. Si l'essai se fait gardien de la prose du monde, garde-fou (tel un épouvantail) des envolées strictement imaginaires, théoriques ou rhétoriques du texte, s'il est aussi foncièrement caractérisé par son hospitalité, c'est peut-être, en effet, parce qu'il laisse deviner, derrière les délires

---

<sup>14</sup> Henri MICHAUX, *Émergences-résurgences*, op. cit., p. 110-111.

<sup>15</sup> « Prolégomènes à une critique de la raison poétique », loc. cit., p. 20.

d'oiseaux du poète, l'arbre silencieux dont on fait aussi bien les planches du menuisier que les pages blanches.

Par une économie de la bricole, un parti pris d'inachèvement et une pauvreté savamment ouvragée, les essais de Jacques Brault — aussi irrémédiablement littéraires et « bruyants » qu'ils soient — partagent ainsi avec la gravure ce don d'accueillir des absences et des agonies au creux de leurs lignes ; avec la peinture, la possibilité de rappeler à la fois la plénitude du monde et son tremblement ; avec l'estampe, la particularité de recevoir l'empreinte concrète des choses et des gens tout en rendant leur origine incertaine. En dépit des jeux de miroirs dont il use pour diffracter ses propres mouvements et de son aptitude infinie à intégrer divers discours et postures, le texte de l'essayiste se garde bien de ne renvoyer qu'à lui-même. Le sens qu'il préserve, ce « petit reste » de gratuité dont la littérature a la garde, il prend soin d'en partager le secret dans la trace frayée par son « drôle de métier ». Ce métier de travailler la langue — comme on joue de la guitare avec un seul doigt ou comme on pousse le burin — jusqu'à ce qu'elle s'ouvre et se heurte au non-sens, celui, rugueux, du monde, comme celui, plus lumineux, d'une autre œuvre faite de traits et de lignes qui tendent au silence pour ne pas se taire.

Par les vallons et les collines du papier, l'encre pérégrine, puis fait halte à la frontière d'une gaufre. Le mystère affleure à peine entre les poils soyeux du pur chiffon. Qui va là ? Qui parle et qui fait silence ? Personne. [...] Juste un sourire sans visage, la perle d'un œil désorbité, juste ce qu'il faut pour que la matière transmue l'homme non pas en une chose, mais en un souffle qui vacille dans le non-être comme la flamme d'une chandelle dans l'irréalité de la nuit. (« Lumière d'en dessous », PC, 140)

## Bibliographie

### I. Œuvre de Jacques Brault

#### A) Essai (recueils et textes épars)

*Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994 [1975].

*La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1989.

*Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991.

*Au fond du jardin*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996.

« Le littéraire et le politique », *Partipris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 43-51.

« Prolégomènes à une critique de la raison poétique », *Paragraphes*, « Des humanités. Conférences 1987-1988 », Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1989, p. 5-24.

« Aux cavernes du soleil », dans L. Maheux-Forcier et J.-G. Pilon (dir.), *La Beauté* (communications de la XX<sup>e</sup> rencontre des écrivains, avril 1992), Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 87-94.

« Paragraphes », *Études françaises*, vol. XXXV, n<sup>os</sup> 2-3, 1999, p. 131-133.

#### B) Poésie, récit et recueils hybrides

*Poèmes I. Mémoire, La poésie ce matin, L'en dessous l'admirable*, Saint-Lambert, Le Noroît / La table rase, 1986 [1965, 1973, 1975].

*Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1975.

*Trois fois passera précédé de Jour et nuit*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1981.

*Moments fragiles*, Saint-Hippolyte, Le Noroît / Le dé bleu, 1997 [1984].

*Agonie*, Montréal, Boréal Express, 1985 [1984].

*Il n'y a plus de chemin*, Saint-Hippolyte, Le Noroît / La table rase, 1990.

(en collab. avec Robert MELANÇON), *Au petit matin*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1993.

*Au bras des ombres*, Saint-Hippolyte, Le Noroît / Arfuyen, 1997.

(en collab. avec E.D. BLODGETT), *Transfiguration*, Saint-Hippolyte, Le Noroît / BuschekBooks, 1998.

## II. Critique et réflexion sur la littérature

### A) Ouvrages et articles sur l'œuvre de Jacques Brault

BELLEAU, André, « Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault », *Liberté*, vol. XII, n<sup>o</sup> 2, mars-avril 1970, p. 85-93.

BOUVIER, Luc, *Je et son histoire: l'analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault*, Orléans (Ont.), David, 1998.

BROCHU, André, « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *Voix et images*, vol. XII, n<sup>o</sup> 2, hiver 1987, p. 212-220.

BROCHU, Jean-Claude, « De ce côté-ci du jardin, la lecture de la première personne », *Tangence*, n<sup>o</sup> 55, 1997, p. 155-159.

DAUNAIS, Isabelle, « Un étrange bruissement d'insecte », *Liberté*, vol. XXXIX, n<sup>o</sup> 5, octobre 1997, p. 160-165.

DION, Robert (dir.), *Cahiers d'Agonie*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », n<sup>o</sup> 20, 1997.

\_\_\_\_\_, « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien », *Urgences*, n<sup>o</sup> 28, mai 1990, p. 56-67.

DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, p. 91-97.

HAECK, Philippe, *La table d'écriture. Poétique et modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 135-141 et 174-175.

LAROCHE, Yves, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 1992.

LEFRANÇOIS, Alexis, « Entretien avec Jacques Brault », *Liberté*, vol. XVII, n<sup>o</sup> 4, juillet-août 1975, p. 66-72.

LEMAIRE, Michel, « Jacques Brault essayiste », *Voix et images*, vol. XII, n<sup>o</sup> 2, hiver 1987, p. 222-238.

LÉVESQUE, Claude, « L'appel désordonné du lointain. Lecture d'*Agonie* de Jacques Brault » et « L'abandon à l'écriture. Entretien avec Jacques Brault », dans *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 11-92.

MAJOR, Robert, « Papiers collés, papiers à lire », *Voix et images*, vol. XIV, n<sup>o</sup> 2, printemps 1989, p. 498-503.

MARCOTTE, Gilles, « Poésie de novembre », *Voix et images*, vol. XII, n<sup>o</sup> 2, hiver 1987, p. 239-249.

MASSÉ, Alain, *Jacques Brault et l'autre. Une poétique de l'accompagnement*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 1996.

MELANÇON, Benoît, « Recueils et restes », *Spirale*, n° 88, mai 1989, p. 10-11.

MELANÇON, Robert, « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 188-211.

NEPVEU, Pierre, « La prose du poème » et « Un trou dans notre monde », dans *L'écologie duréel*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999, p. 25-42 et 63-77.

PAQUIN, Jacques, *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1997.

\_\_\_\_\_, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XIX, n° 3, printemps 1994, p. 568-584.

RIENDEAU, Pascal, *De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, thèse de doctorat, [Montréal], Université de Montréal, 2000.

SOTIROPOULO-PAPALÉONIDAS, Irène, *Jacques Brault. Théories / pratique de la traduction. Nouvelle approche de la problématique de la traduction poétique*, Sherbrooke, Didon, 1981.

VACHON, Georges-André, « À la recherche d'un lieu commun », *Études françaises*, vol. XIII, n°s 1-2, avril 1977, p. 181-188.

## B) Ouvrages et textes sur l'essai

ADORNO, Theodor, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature I*, Paris, Flammarion, 1984 [1958], p. 5-29.

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 27-58.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

BELLEAU, André, « Approches et situations de l'essai québécois », *Voix et images*, vol. V, n° 3, printemps 1980, p. 537-543.

\_\_\_\_\_, « Petite essayistique », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1986, p. 85-89.

\_\_\_\_\_, « La passion de l'essai », *Liberté*, n° 169, février 1987, p. 92-97.

BONENFANT, Joseph, « La pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, avril 1972, p. 15-21.

BROUILLETTE, Claude, « L'essai : une frivolité littéraire ? », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, avril 1972, p. 37-46.

DE OBALDIA, Claire, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

DUMONT, François, « L'essai littéraire québécois des années quatre-vingt : la collection "Papiers collés" », *Recherche sociographiques*, vol. XXXIII, n° 2, 1992, p. 323-335.

\_\_\_\_\_, « La littérature comme point de vue. Trois essayistes québécois contemporains : André Belleau, Jean Larose et François Ricard », *Itinéraires et contacts de culture*, n°s 18-19, 1995, p. 89-96.

\_\_\_\_\_, « La théorisation de l'essai au Québec », dans Joseph Melançon (dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », 1996, p. 331-356.

\_\_\_\_\_, (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », n° 25, 1999.

GOOD, Graham, « Preface », dans Tracy Chevalier (dir.), *Encyclopedia of the Essay*, Londres / Chicago, Fitroy Dearborn, 1997, p. XIX-XXI.

LUKÁCS, Georges, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, avril 1972 [1910], p. 91-114.

MAILHOT, Laurent, « L'écriture de l'essai » et « L'âge de l'essai », dans *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 177-193 et 213-224.

MAJOR, Robert, « Le recueil d'essai ou l'ombre de Montaigne », dans François Dumont (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », n° 25, 1999, p. 13-36.

MELANÇON, Benoît et Laurent MAILHOT, « Canadian Essay (French) », dans Tracy Chevalier (dir.), *Encyclopedia of the Essay*, Londres / Chicago, Fitroy Dearborn, 1999, p. 147-150.

OUELLETTE, Fernand, « Divagations sur l'"essai" », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, avril 1972, p. 9-13.

PAQUETTE, Jean-Marcel, « Formes et fonctions de l'essai dans la littérature espagnole », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, avril 1972, p. 75-88.

\_\_\_\_\_, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans Paul Wyczynski (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, 1985, p. 621-642.

\_\_\_\_\_, [Jean MARCEL], *Pensées, Passions et proses*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992.

PRZYCHODZEN, Janusz, *Un projet de liberté. L'essai littéraire au Québec (1970-1990)*, Québec, IQRC, 1993.

RICARD, François, « La littérature québécoise contemporaine (1960-1977). IV. L'essai », *Études françaises*, vol. XIII, n<sup>os</sup> 3-4, octobre 1977, p. 365-381.

ROY, Fernand, « Un tombeau littéraire pour l'essai ? », *Études littéraires*, vol. V, n<sup>o</sup> 1, avril 1972, p. 23-36.

STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai ? », dans *Pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985, p. 185-196.

TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1977.

VIGNEAULT, Robert, « L'essai québécois : la naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. V, n<sup>o</sup> 1, avril 1972, p. 59-73.

\_\_\_\_\_, « L'essai québécois : préalables théoriques », *Voix et images*, vol. VIII, n<sup>o</sup> 2, hiver 1983, p. 311-329.

\_\_\_\_\_, *L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994.

### C) Ouvrages et textes sur la littérature québécoise

AQUIN, Hubert, « Profession : écrivain » [1964], dans *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995.

BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000.

CHAMBERLAND, Paul, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 33-42.

DUMONT, François, « L'atelier du rassemblement », *Études françaises*, vol. XXXV, n<sup>os</sup> 2-3, 1999, p. 85-94.

GODIN, Gérald, « Le joual et nous », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 18-19.

MAHEU, Pierre, « Le poète et le permanent », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 2-5.

MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1997.

MAJOR, Robert, *Parti pris : idéologies et littératures*, La Salle, Hurtubise / HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1979.

MIRON, Gaston, « Un long chemin », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 25-32 (repris dans *L'homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* » 1970, p. 113-121).

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999.

RIVARD, Yvon, *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1993.

\_\_\_\_\_, « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n<sup>o</sup> 17, 1998, p. 205-219.

#### D) Autres textes théoriques et critiques

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1957.

\_\_\_\_\_, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964.

\_\_\_\_\_, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

\_\_\_\_\_, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BENOÎT, Élisabeth, *Nom propre et signature dans quelques textes de Jacques Derrida*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 1998.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1984.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955.

\_\_\_\_\_, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1959.

\_\_\_\_\_, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_, *Le dernier à parler*, Paris, Fata morgana, 1984.

BURNYEAT, M. F., « Enthymeme : Aristotle on the Rationality of Rhetoric », dans A. Oksenberg Rorty (dir.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley / Los

Angeles / London, University of California Press, coll. « Philosophical Traditions », 1984, p. 88-115.

CARDINAL, Jacques, « Traduire son nom en passant la frontière. La quête identitaire dans *Resident Alien*, de Clark Blaise », dans M. Léonard et É. Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1996, p. 181-194.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

\_\_\_\_\_, « Signature, événement, contexte », dans *Marges — de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 365-393.

\_\_\_\_\_, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.

\_\_\_\_\_, « La loi du genre / The Law of Genre », *Glyph*, n° 7, 1980, p. 176-180.

\_\_\_\_\_, *Passions. L'offrande oblique*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1987.

\_\_\_\_\_, « Des tours de Babel », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 203-235.

\_\_\_\_\_, *Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1988.

\_\_\_\_\_, « La pharmacie de Platon », dans Platon, *Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p. 255-403.

\_\_\_\_\_, « Circonfession », dans G. Bennington et J. Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991.

\_\_\_\_\_, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996.

FOUCAULT, Michel, « La pensée du dehors », *Critique*, vol. XXII, n° 229, juin 1966.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

\_\_\_\_\_, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Seuil, 1980 [1957].

MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988.

MICHAUD, Ginette, « La voix voilée. Derrida lecteur de soi. Fragment d'une lecture de *Voiles* », *Études françaises*, vol. XXXVIII, n°s 1-2, printemps 2002, p. 239-261.

MILLER, J. Hillis, « The Critic as Host », dans H. Bloom *et alii.*, *Deconstruction and Criticism*, New York, Seabury Press, 1979, p. 217-253.

NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, « Le vertige des noms dans la *Préface de Cromwell* », dans M. Léonard et É. Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1996, p. 273-280.

PAULHAN, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1941.

PLATON, *Phèdre* (traduction, introduction et notes de Luc Brisson), Paris, Garnier-Flammarion, 1989.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988.

RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1996.

RIBARD, Jacques, *Le Moyen-Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, coll. « Essais », 1984.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1993 [1948].

### III. Œuvres littéraires citées

BECKETT, Samuel, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1998.

DANTE, *La divine comédie / L'enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

DUCHARME, Réjean, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1949.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Œuvres*, publiées sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.

\_\_\_\_\_, *Écrits sur le Livre (choix de textes)*, Paris, L'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 1985.

MICHAUX, Henri, *Émergences-résurgences*, Paris / Genève, Flammarion, coll. « Champs » / Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1972.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1994.

MONTAIGNE, Michel (de), *Les essais de Michel de Montaigne*, édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux par P. Villey, réédition de V.-L. Saulnier, Paris, Presses universitaires de France, 1978.

PONGE, Francis, *Le parti pris des choses suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.

RILKE, Rainer Maria, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.

STEIN, Gertrude, *Autobiographie de tout le monde*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978.

VERLAINE, Paul, « Art poétique », dans *Jadis et naguère. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1992.