

## La prose de Saint-Denys Garneau : une poétique en creux

François Dumont

Volume 29, Number 3, Winter 1993

La poétique de poète

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035918ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035918ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Dumont, F. (1993). La prose de Saint-Denys Garneau : une poétique en creux. *Études françaises*, 29(3), 51–61. <https://doi.org/10.7202/035918ar>

# La prose de Saint-Denys Garneau: une poétique en creux

FRANÇOIS DUMONT

Hector de Saint-Denys Garneau est d'abord considéré comme un poète. Mais la critique le présente aussi, souvent, comme un essayiste. Dans leur anthologie de l'essai québécois, par exemple, Laurent Mailhot et Benoît Melançon lui font une place, aux côtés de ses amis André Laurendeau et Jean Le Moyné<sup>1</sup>. En fait, depuis la parution du *Journal* et de *Lettres à ses amis*, l'importance de la prose de Garneau n'a cessé de croître. Récemment, Jean Larose, dans *l'Amour du pauvre*<sup>2</sup>, justifiait la place qu'il faudrait selon lui accorder à Garneau en s'appuyant sur un texte de prose : « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous », célèbre extrait du journal que Mailhot et Melançon présentent d'ailleurs comme l'un des principaux essais de l'auteur. Que Garneau soit un important prosateur, cela ne semble plus faire de doute. Mais est-il bien un essayiste ? Et si tel est le cas, quelle est la part de l'essai dans son œuvre ?

1. Laurent Mailhot, avec la collaboration de Benoît Melançon, *Essais québécois 1887-1983. Anthologie littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1984, p. 215-229.

2. Jean Larose, « Vers le mauvais pauvre », dans *l'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, 1991, pp. 203-247.

Pour répondre à cette question, il faut d'abord se demander jusqu'à quel point on peut parler d'« œuvre » au sujet de l'ensemble des écrits de Garneau. L'édition critique de Jacques Brault et Benoît Lacroix, je le rappelle, porte le titre d'*Œuvres*<sup>3</sup> et rassemble un grand nombre de genres différents de textes. Pour structurer le volume, les éditeurs ont recouru aux catégories de « poésie » et de « prose », et ont rangé sous cette deuxième appellation diverses catégories génériques plus particulières, parmi lesquelles se trouve l'essai. Mais un autre classement se superpose à celui-ci, en distinguant les « œuvres publiées par l'auteur » des « œuvres posthumes ». Cette division correspond en l'occurrence à la frontière entre l'œuvre conçue de manière délibérée et les écrits privés. Car c'est volontairement que Garneau n'a publié qu'un recueil de poèmes et quelques articles. Comme le soulignent Brault et Lacroix, « l'"œuvre" de Saint-Denys Garneau est restée, en majeure partie, indifférente à la communication publique » (*Œ*, XIII). En dépit de cela, on parle souvent sans distinction d'une œuvre, au sujet des écrits de Garneau, en y intégrant même l'existence de l'individu, comme s'il était légitime d'imposer le statut d'œuvre à qui le répudie, ainsi qu'on persiste à le faire pour l'« œuvre-vie » d'Arthur Rimbaud. Il y a là, à mon avis, dénaturation et appropriation de la part de la critique, phénomènes courants dans la poésie québécoise, où on transforme par exemple la correspondance de Crémazie en critique littéraire<sup>4</sup> et les poèmes épars de Nelligan en recueil<sup>5</sup>.

Dans cette attitude de la critique, il faut toutefois reconnaître deux enjeux différents : la valeur des textes et leur nature. D'un premier point de vue, il serait absurde de renoncer aux textes d'Emily Dickinson ou à certains poèmes inédits d'Alain Grandbois, sous prétexte qu'ils n'étaient pas destinés à la publication. Dans le cas de Saint-Denys Garneau, on peut fort bien soutenir que « Monde irrémédiable désert » ou « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous »,

3. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*. Texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971. Je renverrai désormais à cet ouvrage au moyen du sigle *Œ*, suivi du folio.

4. À ce propos, voir Lucie Robert, « Octave Crémazie, "critique littéraire" », dans Réjean Robidoux et Paul Wyczynski (édit.), *Crémazie et Nelligan*, Montréal, Fides, 1981, pp. 65-72.

5. Dans le tome I de la plus récente édition critique des poèmes de Nelligan, Réjean Robidoux et Paul Wyczynski ont cru bon de créer de toutes pièces la structure d'un recueil, comme l'avait fait Louis Dantin avant eux, plutôt que de se limiter à signaler les projets de regroupements de Nelligan lui-même. Voir Émile Nelligan, *Poésies complètes 1896-1941*, Montréal, Fides, 1991.

textes « privés », sont de plus grande valeur littéraire que certains articles destinés à *la Relève* et méritent ainsi au moins autant d'attention. Mais du point de vue de la nature des textes — et donc de leur signification —, je voudrais faire valoir l'importance de distinguer le public du privé, notamment en ce qui concerne l'essai.

Il me semble en effet que c'est surtout du côté de l'essai que s'impose cette distinction entre intentionnalité publique et intentionnalité privée. Qu'est-ce qui différencie, par exemple, les *Essais* de Montaigne et les *Rêveries* de Rousseau? Celui-ci écrit : « Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien : car il n'écrivait ses *Essais* que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi<sup>6</sup> ». Dans une lettre à André Laurendeau, Saint-Denys Garneau fait la même constatation : « J'avais un jour écrit longuement sur le spectacle des nuages sur les montagnes. Tu m'avais demandé à qui j'écrivais cela et j'avais répondu que je n'écrivais à personne, mais seulement pour le plaisir d'écrire, pour moi-même. Et tu m'avais dit que tu n'aimais pas, toi, écrire ainsi; que tu préférerais communiquer avec quelqu'un, que c'est alors que tu trouvais tes moyens ». Garneau préfère quant à lui se définir comme poète : « Le poète chante, poursuit-il, pour découvrir et découvre pour chanter : c'est la fécondité de son jeu » (*CE*, 934-935).

L'intentionnalité n'est bien entendu pas assimilable à la déclaration d'intention d'un auteur : il n'est pas sûr que Rousseau, dans ses *Rêveries*, ne soit pas en train de se « confesser ». L'intention, au fil du texte, peut évidemment se transformer, se dérober à l'auteur lui-même, et la déclaration d'intention peut aussi s'inscrire dans une stratégie discursive. Une distinction minimale me paraît tout de même s'imposer, dans l'ensemble des écrits de Garneau, en regard de l'« intention communicationnelle » présupposée par l'« agir dramaturgique » qui fonde tout écrit mettant en œuvre la thématization publique de soi<sup>7</sup>. Dans la prose de Garneau, la distinction entre « espace public » et « espace privé » recoupe, me semble-t-il, la différence entre « essai » et « écriture intime ».

6. Jean-Jacques Rousseau, *les Rêveries du promeneur solitaire*. Texte établi et annoté par Henri Roddier, Paris, Éditions Garnier, 1960, p. 11.

7. Les concepts d'« intention communicationnelle » et d'« agir dramaturgique » proviennent de Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, tome I, Paris, Fayard, 1987. Celui de « thématization de soi » est emprunté à Alois Hahn par Hans Jürgen Lüsebrink (« Journal intime littéraire et autobiographie : sociogenèse et pratique littéraire », dans Manon Brunet et Serge Gagnon (édit.), *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1993, pp. 181-195).

La question que je veux soulever en me demandant jusqu'à quel point Garneau peut être considéré comme un essayiste se ramène donc au statut du destinataire<sup>8</sup> dans ses écrits en prose. Dans quels écrits Garneau prend-il autrui à témoin? Quand y a-t-il un véritable lecteur virtuel public, une intersubjectivité ouverte? Étant entendu qu'autrui ne peut qu'être présent dans tout écrit, il s'agit de savoir quelle place on lui fait. Cela ne permet pas d'établir de frontière entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, mais permet en revanche de distinguer l'œuvre de l'écriture, du moins dans la prose d'idées.

Je pense qu'on gagnerait, notamment dans le contexte de la littérature québécoise, à préserver et à préciser cette distinction, sans pour autant écarter de la littérature les nombreux textes « privés » de prose d'idées qui sont souvent plus importants et plus intéressants que ceux qui jouent le jeu des genres canoniques. Car en proposant, comme Laurent Mailhot, d'inclure dans le genre de l'essai la littérature intime au sens le plus strict<sup>9</sup>, on fait de l'essai une catégorie fourre-tout qui gomme un aspect fondamental de ce type d'écriture : l'inscription délibérée du texte dans le discours social de son époque.

Pour illustrer cela, je renvoie au livre de Jean Rousset, *le Lecteur intime*, dans lequel le critique s'attarde sur le cas d'un carnet de voyage d'André Gide. Gide est au Congo et découvre tout à coup les dessous de l'exploitation des Congolais par l'État français. Il se voit donc investi du devoir de parler. « Ainsi se trouve posée, écrit Rousset, la question du destinataire, avec une urgence que n'avaient pas connue les œuvres antérieures [...] de récit privé et auto-destiné, le journal se transforme en acte public qui se cherche des destinataires<sup>10</sup> ».

8. Il peut fort bien arriver, par ailleurs, que des narrateurs externes soient inscrits dans un journal intime, par exemple, sans pour autant que ces écrits soient destinés à être lus par autrui. Voir à ce sujet les remarques de Pierre Hébert dans *le Journal intime au Québec*, Montréal, Fides, pp. 117-120. Dans le chapitre qu'il consacre au journal de Garneau (pp. 133-153), Hébert identifie comme destinataire le « moi intégré » (et, ailleurs, le « moi intégré en Dieu »).

9. Mailhot écrit : « Excluons [du genre de l'essai] les traités didactiques, les sciences humaines, la critique spécialisée. Incluons cependant la littérature intime (mémoires, journaux, fragments autobiographiques), à condition qu'elle ne soit pas réductible au récit romanesque ou romancé » (*Ouvrir le livre*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, p. 54). Il est à noter que dans l'anthologie de l'essai québécois citée plus haut (note 1), les textes de Garneau sont exclusivement tirés du journal et de la correspondance.

10. Jean Rousset, « Journal et voyage : *le Voyage au Congo* de Gide », *le Lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, pp. 202-203.

L'exemple de Gide est en quelque sorte un cas-limite, puisqu'il illustre le passage d'un extrême à l'autre, de l'auto-destination à la dénonciation. Entre ces deux extrêmes se trouvent bien entendu divers degrés. Certains de ces degrés peuvent du reste être illustrés par les écrits de Saint-Denys Garneau. Il y a en effet une différence d'ouverture entre le journal de Garneau et les lettres qu'il écrivait à ses amis. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'écriture demeure privée. On sait, en effet, que Garneau refusait que ses amis publient des extraits de sa correspondance dans *la Relève* et qu'il leur demandait de lui renvoyer ses lettres. La cause de ce refus est sans doute à la fois la représentation qu'il se faisait d'un éventuel destinataire public et la remise en question de son propre statut de destinataire. Quoi qu'il en soit, lisant son journal et sa correspondance, il faut prendre en considération la différence qui existe entre ces textes et les articles. Garneau a d'abord proposé une écriture publique — le destinataire fait partie de ces textes —, et il a ensuite eu recours exclusivement à l'écriture privée, choisissant de ne plus projeter son regard dans l'espace public — et l'absence du destinataire (ou sa limitation à la sphère intime) fait aussi partie de ces textes.

L'essai, considéré sous cet angle, est donc nécessairement une *intervention* (laquelle ne constitue pas forcément une prise de position). Les travaux théoriques sur le genre les plus cités dans l'étude de l'essai québécois font cependant abstraction de cet aspect. La définition de l'essai de Jean Marcel, par exemple — « discours réflexif de type lyrique entre-tenu par un *JE non métaphorique* sur un objet culturel<sup>11</sup> » —, ne pose pas la question du destinataire. Il en est de même dans celle-ci, de Robert Vigneault : « discours d'un *SUJET* qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage<sup>12</sup> ». Marcel et Vigneault visent surtout à distinguer l'essai du discours informatif ou démonstratif, en focalisant sur le *JE* générateur. Mais écrire un essai, n'est-ce pas aussi, chez Pierre Vadeboncoeur comme chez Montaigne, *exposer* ses vues ?

Dans cette perspective, faire l'histoire de l'essai, ce serait saisir comment certains écrivains ont choisi de s'inscrire dans leur époque. On pourrait ainsi considérer que Garneau fut brièvement essayiste, notamment par ses contributions à *la*

11. Jean Marcel, « Prolégomènes à une théorie de l'essai », *Pensées, passions et proses*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, p. 318. Cette définition, souvent utilisée, est cependant rarement discutée, sinon par Marcel lui-même, qui discute notamment la notion de « *JE non métaphorique* » dans « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », *op. cit.*, pp. 342-343.

12. Robert Vigneault, « L'essai québécois : préalables théoriques », *Voix et images*, VIII :2, hiver 1983, p. 311.

*Relève* de 1934 à 1937. Mais dans la plupart de ces écrits, il prend plus précisément figure de critique, ou mieux : de poéticien. Car ce qui intéresse surtout Garneau dans ses articles, c'est la question de la nature du « regard » créateur.

Sa toute première contribution à *la Relève*, « L'art spiritualiste », pose d'emblée cette question du regard du créateur dans sa relation avec le destinataire public : « Qu'un homme s'arrête sur le trottoir et lève la tête, un remous se produit aussitôt dans la foule qui l'entoure et une multitude de regards cherchent dans le ciel ce qui attire son attention. Pas une pensée ne s'élève sans que son élan produise un remous vers en haut » (CE, 240). Cet élan public fait donc partie de la poésie initiale de Garneau dans ses articles, et c'est dans cette perspective qu'il envisage la fonction de l'écrivain et de l'artiste : « Dans la grande révolution qui s'ébauche et qui devra être le retour de l'humanité au spirituel, il s'impose que l'art, cette couronne de l'homme, l'expression suprême de son art et de sa volonté, retrouve son sens perdu et soit l'expression splendide de cet élan vers en haut » (CE, 243). Garneau prend toujours soin de distinguer cet élan de l'intention didactique. Il critique par exemple *le Déserteur* de Claude-Henri Grignon en ces termes : « ce n'est pas sur le plan de l'art que l'auteur a envisagé les choses : son but était de prêcher une thèse » (CE, 244). De manière systématique, il dévalorise le didactisme, qui est pour lui contraire à l'art, et valorise plutôt la qualité de « la forme de l'élan », ce qui correspond, dans *Cantilènes* de Jeanne L'Archevêque-Duguay, à « une attitude, une façon de se placer devant la vie comme naturellement juste » (CE, 293).

Parmi les quelques textes de critique que Garneau a publiés, le plus développé est l'étude qu'il consacre à Alphonse de Châteaubriant. Cette étude laborieuse tente de cerner au plus près la relation entre l'attitude authentiquement artistique, que Garneau reconnaît avec enthousiasme chez Châteaubriant, et le projet spirituel, qui rapproche étroitement cet auteur français du groupe de *la Relève*. La question qui intéresse ici Garneau — et qui le hantera jusqu'à l'angoisse lorsqu'il la mettra en rapport avec sa propre création — pourrait être résumée ainsi : comment l'énonciation proprement artistique, c'est-à-dire qui ne serait assimilable ni à l'énonciation didactique ni à la « grâce », pourrait-elle trouver sa justification ?

Garneau pose d'abord que l'œuvre de Châteaubriant (notamment sa trilogie romanesque *Monsieur des Lourdines*, *la Brière* et *la Réponse du Seigneur*) est « à base d'une expérience personnelle ». Il nuance ensuite :

Non qu'elle soit autobiographique, ni que *Monsieur des Lourdimés* ou *la Brière* prennent aspect de romans à thèse. Ces créations sont tout à fait spontanées; leur vivante réalité exclut tout souci de prouver directement. Cependant, nées dans l'orbite des préoccupations de l'auteur, elles relèvent indirectement de son expérience intérieure, la transposent mais suffisamment libérée de lui, dans une création autonome quoique soumise pour ainsi dire aux lois de l'hérédité (*Œ*, 252).

Après avoir décrit les deux voies vers «l'expérience de l'Esprit» que seraient la nature et la douleur, Garneau déplore que la première, estimée illusoire par Châteaubriant, soit dénigrée au profit d'une pure et simple négation de la matière. Mais Garneau avance que l'œuvre dépasserait par sa forme littéraire la doctrine qu'elle tente d'illustrer. Si bien qu'il se livre, à travers de longues circonvolutions, à un plaidoyer pour l'imaginaire, à un éloge de la littérature, laquelle opposerait à la grâce la part humaine et au discours doctrinaire le pouvoir de l'analogie. L'œuvre de Châteaubriant illustrerait, dans ses meilleurs moments, la spécificité du littéraire, qui serait supérieur au discours rationnel et qui se distinguerait de la grâce tout en y étant soumis.

Garneau continue d'explorer le problème de l'énonciation dans «Monologue fantaisiste sur le mot», paru dans *la Relève* au début de l'année 1937, en quasi parfaite synchronie avec son unique recueil (paru en mars). Ce bref monologue s'annonce au début comme la description d'une expérience d'écriture : «Je me suis éveillé en face du monde des mots. J'ai entendu l'appel des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. Il m'a fallu les combler, les nourrir de moi-même» (*Œ*, 289). Mais le témoignage bifurque rapidement vers un commentaire général sur la nature de cette exigence, laquelle concerne avant tout l'énonciation : «On n'est pas en face d'un mot comme d'un simple instrument d'expression, de désignation matérielle. Mais en face d'un dieu qui sait ce que nous ne savons pas» (*Œ*, 289). Il s'agirait donc pour l'énonciateur de se hausser à l'exigence du mot, ce dont la plupart des contemporains seraient incapables, aux dires du personnage fictif convoqué dans le texte :

Mon ami Calembourgeois, homme délicat par ailleurs, que je rencontrai comme il sortait d'un salon, me cria, les doigts dans les oreilles : «Ô temps humanitaires et animalitaires! sociétés protectrices de toutes sortes, après tant de cimetières pour les animaux, n'en créez-vous pas un pour les inanimés-mots? Pauvres beaux mots assassinés, par nous aussi, je m'en accuse; nés de notions vivantes, vous voilà tout affadis, à cause, pour une bonne part, des parvenus intellectuels (*l'instruction répandue!*)



qui les emploient hors la vie, dans une région exsangue qui n'a plus aucun rapport à la réalité, à la réalité de ces notions, parce que ces notions n'ont aucun rapport à la réalité de ces vies (*CE*, 289-290).

Par l'entremise de cet «ami», Garneau met ici en scène le constat de «dégradation sémantique» qu'on trouve effectivement chez ses amis de *la Relève* et qui reviendra dans les décennies suivantes, par exemple dans des textes aussi différents que ceux de Paul-Émile Borduas et de Pierre Elliott Trudeau<sup>13</sup>. Le «problème de poétique» soulevé par Garneau s'inscrit donc dans le discours social, tout en étant orienté, plutôt que directement vers la «communauté», vers l'expérience de «l'humaniste [qui] est plus ou moins poète», vers la caste des «hauts esprits» (*CE*, 290) à laquelle Garneau ne sera jamais certain d'appartenir, mais qui serait la seule à pouvoir témoigner d'une parole authentique.

Ainsi, pour Garneau, bien que s'occuper de l'énonciation poétique, ce soit s'attaquer à un problème qui ne concerne pas uniquement l'artiste, c'est la parole de l'artiste qu'il faut sonder, car c'est elle qui «brise la solitude de toutes choses en les rapportant à un lieu qui est le prisme présent» (*CE*, 291). *Rapporter à un lieu* et plus particulièrement au «lieu d'origine» (*CE*, 982) sera désormais la méthode par excellence de Garneau. Les termes «regard», «vision», «inspiration», «question», «sincérité» ou «authenticité», qui reviennent souvent sous sa plume, serviront à circonscrire davantage le problème de l'énonciation artistique, mais en délaissant peu à peu la perspective de l'énonciataire.

Quand, en 1938, Garneau cesse de publier, il ne renonce pas pour autant à l'écriture. Il continue de s'interroger sur la nature de l'art et de s'intéresser au problème de l'énonciation littéraire, problème qui est toutefois déjà devenu dans son journal une question existentielle que Garneau pose de plus en plus à partir de sa propre expérience. Car pour la plupart des écrivains qu'il admire, le problème ne se soulève pas : il constate que la grâce leur est acquise, qu'ils sont des «habitué[s] du lieu» (*CE*, 298). Quant aux philosophes catholiques, le problème de l'autonomie de l'art, sitôt soulevé, est déjà résolu chez eux : «L'œuvre chrétienne veut l'artiste libre, en tant qu'artiste», écrit par exemple Jacques Maritain qui ajoute aussitôt : «Elle ne sera chrétienne cependant, elle ne portera dans sa beauté le reflet intérieur de la clarté de la grâce que si

13. Voir à ce sujet Pierre Popovic, *la Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, les Éditions Balzac, 1992, p. 136 ss.

elle déborde d'un cœur possédé par la grâce<sup>14</sup>». Se tournant du côté de Baudelaire, Garneau se retrouve dans la même impasse : l'alternative, pour qui n'est pas habité par la grâce, entre l'art et Dieu, c'est-à-dire entre l'orgueilleuse richesse qui conduirait à l'idolâtrie et l'humble pauvreté, «à Dieu dès l'abord» (*Œ*, 941), qui constituerait la seule authentique disponibilité.

Aussi lorsque Garneau, dans son journal, met en question la valeur de son recueil, c'est bien le pouvoir de la littérature qu'il met en cause, et non pas seulement ses qualités d'écrivain. Il explore *a posteriori* l'énonciation de son recueil et analyse sa vision alors qu'il peint. Toujours il envisage l'art «par rapport au sujet» (*Œ*, 534) et à sa «qualité substantielle [...] ontologique» (*Œ*, 519). En ce qui concerne l'écriture, il constatait au moment de la rédaction de son recueil : «Parfois, quand j'écris, [j'ai] l'impression que ces choses sont vraies, mais non pas immédiatement; qu'elles sont vraies ailleurs dans ma vie» (*Œ*, 425). C'est la nature et la légitimité de cet ailleurs, qu'il ne peut assimiler à la grâce et qu'il a de plus en plus tendance à reporter sur une insuffisance du moi, qui occupent surtout sa réflexion à la fin de sa vie.

Après s'être plusieurs fois interrogé sur la vision artistique, Garneau en parlera comme d'une imposture. L'ailleurs sera associé à la «demi-sincérité [qui] garde tout dans la pénombre propice aux mirages» (*Œ*, 494). La littérature ce serait se tromper soi-même en trompant les autres. Pas de place pour l'obscurité, pour la négativité, pour le «mystère étranger». Garneau en vient à invalider la poétique de son recueil telle qu'elle s'exprimait de façon synthétique dans le poème «Accompagnement», qui désignait la double nature du JE littéraire, les «opérations» poétiques y étant faites afin qu'un jour l'énonciation fondée sur la grâce se substitue à l'énonciation négative. Le JE étranger n'y était pas purement dysphorique puisqu'il augurait la possibilité du JE en joie. Dans le journal, le JE littéraire perd son statut d'augure pour devenir un empêchement. Mais il continue néanmoins de se «dresser» (*Œ*, 574), notamment dans «Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous», texte où le «je-est-un-autre» s'énonce ironiquement au «il».

Dans ce texte, que je ne veux pas pour autant réduire à cette seule dimension, le «regard en dessous» désigne cette «postulation vers le bas» baudelairienne que Garneau associe au regard proprement littéraire, c'est-à-dire distinct de la

14. Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1920, p. 98.

grâce. C'est lui qui « voudrait se rassasier par ses yeux de votre joie » (CE, 570). Mais « c'est un pauvre et c'est un étranger » (CE, 571). Il est sur cette « rue transversale » du poème « Accompagnement », mais a perdu de vue le « je en joie ». « Alors, écrit Garneau, qu'est-ce qu'on va faire de lui? [...] qu'est-ce qu'on peut faire à son sujet? [...] S'il pouvait être lui-même, on pourrait le supporter, l'admettre ». Or, « comment le pauvre pourrait-il être lui-même? Comme il le fait remarquer, c'est de la contradiction dans les termes » (CE, 571-572). Ainsi le JE littéraire est clairement associé à la contradiction. La seule réponse possible à la question que se pose Garneau est que le JE littéraire *est* une contradiction, une énonciation négative qui « ne peut avoir que l'envie d'avoir » (CE, 572). Il ne serait pas un chemin vers la joie mais un signe de son absence.

Cette poétique qu'on trouve pour ainsi dire « en creux » dans le journal de Garneau, cette « exigence » pour laquelle « toute sa force est obligée de se ramasser » (CE, 574), n'est pas assimilable à une revendication ou à une théorie de la fonction poétique telle qu'on la trouve par exemple chez Adorno. S'il y a effectivement dans le journal de Garneau une « confrontation obstinée et un défi » (CE, 170), ce défi demeure privé. Le poète ne se reconnaît pas le « droit de jouer par les mots de ce qui ne comporte pas en nous de substance profonde » (CE, 582) et ne reconnaît donc pas à sa poétique négative un « droit de cité » (CE, 538).

Certains poètes québécois qui écriront après Garneau trouveront dans la poétique surréaliste une solution à ce problème : la « substance profonde » sera assimilée à l'inconscient, auquel seront souvent attachées des connotations exclusivement euphoriques<sup>15</sup>. Le problème sera ainsi, dans bien des cas, évacué, puis repris par la génération de l'Hexagone : la discordance du poème sera assumée collectivement jusqu'à devenir le lieu commun sur lequel s'échafaudera une grande diversité de poétiques particulières<sup>16</sup>. La négativité, en raison de la valorisation de la dialectique, trouvera sa place dans la poétique, comme c'était le cas dans *Regards et jeux dans l'espace*, mais avec cette importante différence qu'elle sera appuyée par des poétiques d'auteur publiques, lesquelles revendiqueront, sur le terrain même de la prose, la discordance du poème.

15. C'est le cas, notamment, dans *Refus global* (voir Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 157).

16. C'est du moins ce que j'ai tenté de montrer 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.

Saint-Denys Garneau, de son côté, aura surtout cherché, comme écrivain, à proférer une authentique parole poétique ; son œuvre est avant tout celle d'un poète et ses écrits de prose constituent pour une large part une recherche des fondements et de la légitimité de la parole poétique. Choisir un genre, c'est déjà signifier : dans le cas de Garneau, il faudrait donc tenir compte du choix de la poésie comme forme et comme horizon de questionnement, et du renoncement à l'essai, en dépit de la masse impressionnante — et de la qualité — des écrits en prose qu'on a annexés à son œuvre. Le définir comme un essayiste à partir de son journal et de ses lettres, ce serait non seulement dénaturer son œuvre, mais encore se priver des enjeux de sa parole publique et de l'absention qu'il a ensuite choisie, malgré sa volonté maintes fois réitérée de « s'engager ». Aussi le silence de Garneau, qui permet de distinguer son prosaïsme<sup>17</sup> de l'essayisme des poètes de l'Hexagone, fait-il partie intégrante de sa poétique d'auteur.

17. Sur le prosaïsme de la poésie de Garneau dans ses rapports avec sa poétique « négative », voir Pierre Nepveu, « La prose du poème », dans *l'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, pp. 25-42.