Document generated on 06/05/2025 7:17 p.m.

Voix et Images

ETC. ou Quand il est question d'une « prose » de Saint-Denys Garneau

Jean Gagnon

Volume 1, Number 1, septembre 1975

Hubert Aquin

URI: https://id.erudit.org/iderudit/013989ar
DOI: https://doi.org/10.7202/013989ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gagnon, J. (1975). ETC. ou Quand il est question d'une « prose » de Saint-Denys Garneau. *Voix et Images*, *1*(1), 106–119. https://doi.org/10.7202/013989ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université du Québec, 1975

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ETC. ou Quand il est question d'une « prose » de Saint-Denys Garneau

Au lecteur, à toi, ces poèmes utilitaires
Que tu comprendras si tu t'y cherches
Qui veux croire qu'une ombre n'est qu'une ombre
Alors que ton cœur est travaillé par l'envie de tou-
[tes possessions

(S.-D. G.)

Si l'on a beaucoup discuté de la poésie de Saint-Denys Garneau, on a quelque peu négligé sa prose, et plus particulièrement ce qui nous semble être des «récits-poèmes» distribués en trois ensembles chronologiquement marqués dans le *Journal*[1]: le premier s'étend de septembre à novembre 1935; le deuxième va de la fin de l'année 1936 au début de l'année suivante; le troisième se limite au début de l'année 1938; seul demeure isolé le dernier «récit», daté du 22 janvier 1939.

Cette étude qui s'attarde au «Mauvais Pauvre[2]» de Garneau — sans doute son récit le plus connu —, voudrait nous aider à sortir des polémiques habituelles et stérilisantes pour nous faire entrer dans le texte garnélien, seul objet d'étude qui aurait dû d'abord préoccuper la critique puisque c'est lui, somme toute, le monde, l'univers «réel» de Saint-Denys Garneau au sens garnélien du terme où le «réel» ne prend racine et ne figure que dans/par les mots eux-mêmes.

Ce que nous tentons ici et que nous croyons être une approche nouvelle de Garneau, c'est une réflexion sur/à partir de la matérialité du texte, réflexion en mouvement sur un texte lui-même mouvant, toujours en élaboration — en ce qu'un texte n'est jamais terminé/clos tant que n'est pas venu son dernier lecteur —, jamais achevé par cela même qui y met un point final: le «Etc.» Nous voudrions éclairer les principales voies ouvertes par ce texte, les traces qu'il laisse sur le papier, sur le lecteur qui se fait page blanche en prenant un texte, qui imprime le texte en lui. Alors, on découvre ce qu'il convient de nommer la «modernité» d'un texte en ce qu'il s'évade des normes, non seulement du genre (récit ou poème), mais de l'écriture, à une époque où, au Québec, les formes traditionnelles prévalaient — seul avait outrepassé ces normes Jean-Aubert Loranger —, régentaient la marche des lecteurs, et plus encore celle des critiques[3].

LE RÉCIT COMME «DEHORS»

Autant le pronom *il* domine ce texte, autant le présent l'envahit (un simple relevé des pronoms et des temps verbaux vous convaincra), comme

aussi *il* envahit le présent et *vice versa*. Car *il* recherche sa présence et le présent, son espace. *Il* et le présent apparaissent nécessaires l'un à l'autre, figures indéterminées qui finalement se rejoignent, se retrouvent dans le futur-présent[4] qui les ouvre au jamais fini, au jamais défini.

On se demande alors quel texte cela fait, quel texte cela dit. Si *il* nous amène au récit, le présent, pour sa part, nous entraîne plutôt vers le poème[5] où se dit l'absence, la *Présence de l'absence*[6]. On peut également constater que ce *il* disparaît dans le texte sous les autres formes pronominales, qu'*il* s'annule: ni personne, ni personnage[7], *il* devient une absence, une absence qui se trouve dans le dépouillement et dans le futur, une absence qui se retrouve elle-même dans un *il* en voie de désintégration:

> Il sera dépouillé de ses serres, des côtes qui retiennent son cœur enfermé. Il sera dépouillé de cet habit, de cette circonférence où son attention sans cesse voyage et se perd et s'épuise. Il n'aura plus rien à défendre. Il ne sera plus en proie à cette méchante soif tapie au creux de sa poitrine, son envie.

D'une manière similaire, le présent s'étale, devient signe de tous les autres temps qui se conjuguent sous lui. Il s'évase lui aussi, nous échappe, comme il échappe au «pauvre» *il*. S'il est vrai que le présent s'actualise au moment de l'événement («C'est alors qu'entre en jeu l'étrange idée de l'épine dorsale»), il est tout aussi exact de souligner qu'aussitôt lui succède un passé perfectif («Il avait eu déjà l'idée des os, mais elle n'était sans doute pas pure») qui devient imperfectif dans son exploration: effectivement ce passé perfectif est transformé en présents à l'intérieur de ce que nous appelons un récit imbriqué, récit qui raconte l'expérience difficile, tant passée qu'à venir, de l'«idée des os» et qui recouvre presque entièrement le huitième paragraphe en lui retranchant ses trois premières phrases. Enfin, le présent actualisateur de l'événement se transforme lui aussi en imperfectif en perpétuant l'événement dans un futur-présent, futur du dernier paragraphe qui se répète indéfiniment. Alors le présent ne trouve plus sa présence que dans le devenir, dans le futur. Il nous échappe, s'affirme comme avenir.

Temps et pronoms se rejoignent en un point insaisissable, indélimité et insituable. D'une part, la chaîne syntagmatique[8] des temps verbaux (déroulement temporel) se concentre dans le moment inaccessible de l'œuvre. D'autre part, la chaîne paradigmatique des pronoms s'aplatit littéralement dans la figure du *il* indéfinissable. Tous deux surgissent dans le mouvement, l'instant de l'œuvre. L'aplatissement des deux axes — qui nous amène au récit comme non-lieu, comme non-temps: au récit comme «dehors» — signifie l'explosion de toutes conventions réalistes au profit de cet univers «autre» qu'est celui de l'œuvre, mouvement non plus vertical[9] ni horizontal, mais multidimensionnel et multidirectionnel: éclatement pur toujours en voie d'accomplissement, toujours dans l'attente de son accomplissement.

C'est là tout l'essentiel du texte: mouvement vers un mouvement, ouverture sur le jamais fini et le toujours recommencé. On abolit le récit

pour le rendre à lui-même: transformation, acheminement, quête de la parole par la parole. L'infini poème recueille alors l'infini du récit et l'infini récit (« Etc. ») relance l'infini du poème.

UN TEXTE DU DEVENIR, VERS UN NULLE PART

Le «Mauvais Pauvre» de Saint-Denys Garneau développe donc un vertige, se développe comme une spirale dont on ne trouve jamais l'évasement final. Vertige d'un texte situé entre récit et poème (entre non-récit et non-poème), désir d'une expression plus globalisante, totale, dont témoigne l'absence de fin comme une Parole à jamais envolée, toujours parlante, jamais terminée: Parole en voie d'apparition et — simultanément — de disparition ; écriture-silence.

Pour en arriver là, c'est-à-dire au Nulle Part, dans un Au-delà du texte, il fallait user d'une écriture neutre, au degré zéro en quelque sorte, dans un sens qui déplace celui donné par Barthes à cette expression. N'est-ce pas ce que nous propose ce texte où le présent perd son sens, s'abolit lui-même pour laisser place au non-instant et où *il* devient neutre, absence de temps et de visage: écriture *exemplaire*, écriture qui n'est pas sans rappeler la parabole, forme d'*exemplum* (l'*exemplum* qui s'est particulièrement développé au Moyen Âge[10]) et qu'on rapprocherait aussi de ce que Butor nomme l'écriture didactique dans ses *Essais sur le roman* ?

C'est l'*exemplum* qui prend le pas sur le récit, ou le récit qui s'écrit comme forme, manière de dire que l'on reproduit (exemple de récit; copie des formes narratives), auquel tous prennent part, s'identifient, où ce qui arrive est arrivé et se produira encore: le texte se déplie dans l'espace des temps verbaux comme dans celui des pronoms, refuse de s'incruster une fois pour toutes en un moment et un lieu précis. Et cela n'arrive pas seulement dans ce que nous nommerions un récit-exemple — et que nous appelions plus tôt un récit imbriqué: il s'agit du récit qui développe l'«idée des os» —, mais dans tout le «Mauvais Pauvre» dont le *il* (indéfini) et le présent (présent d'habitude et d'expérience, didactique presque; présent-futur, présent ouvert ou étendu) nous appellent et nous attirent, moins clairement, sans doute, mais la sensation est là, bien présente, d'un récit toujours retourné sur lui-même, d'un récit-suggestion, d'une *possible* histoire.

Ce récit qui fait appel au *vous* — récit didactique selon Burot[11], donc exemple — et à un présent d'expérience — qui suggère plus qu'il n'affirme une histoire — se termine par un *il* et un futur: par un *il* qui s'est associé au *vous* et au *on*, leur a fait prendre sa place par l'intermédiaire du récit-exemple, s'est faufilé sous leur visage; par un futur qui appelle, qui ouvre à tous les possibles, ouvre tous les possibles, futur dans lequel s'engouffrent tous les possibles comme textes.

On parvient ainsi à une parole qui se nie, qui s'absente pour mieux être, être plus parfaitement, qui ressemble en partie à cette forme d'écriture que Suzanne Bernard a définie comme le «récit anarchique» des Michaux et Reverdy[12]:

> Après tant de «poèmes» qui n'étaient que des récits, nous voyons donc enfin la poésie moderne parvenir à cette forme paradoxale et pourtant féconde: le récit anarchique, enfreignant toutes les lois du genre, le récit où il ne se passe rien, ou qui ne mène à rien, qui n'a pas de début, ou pas de fin, dont nous ne connaissons pas les personnages, et où l'essentiel est ce qui n'est pas dit: récit où le *devenir* historique, rongé de toutes parts, finit par s'abîmer dans l'intemporalité, et fait retour à l'«éternel présent» de la poésie [...]. Cette étrange union des contraires et cette destruction simultanées, voilà des caractères poétiques bien modernes et qui effectivement s'affirmeront dans ces poèmes en prose «narratifs» de l'après-guerre[13].

En effet, il ne se passe presque rien dans le récit du «Mauvais Pauvre», sinon l'avènement d'une *idée*: «C'est alors qu'entre en jeu l'étrange idée de l'épine dorsale.» Ce récit mène quelque part, mais ce quelque part est un Nulle Part: le futur-présent qui s'écoule dans le «Etc.» final, refus de la fin. Les personnages disparaissent ici derrière les pronoms, trait «moderniste» selon Léo H. Hoek:

> Dans la littérature *contemporaine* le nom propre a été systématiquement remplacé par le pronom.
>
> Michel Foucault, en discutant quelques traits particuliers de la «littérature de l'aspect», signale «l'effacement [...] de tout nom propre (fût-il réduit à sa lettre initiale) au profit du pronom personnel, [...] et les personnages qui reçoivent une désignation n'ont droit qu'à un substantif indéfiniment répété[14].

Enfin, le «devenir historique» est remplacé par un devenir en devenir (sans aboutissement; insensé: sans direction précise parce que dans toutes les directions — spatiales, temporelles ou autres) qui s'abîme dans l'intemporalité d'un futur présent, d'un présent actuel qui n'en est plus un, est en passe d'être futur, mais futur commencé, recommencé, jamais terminé. Dans le même temps qu'ils se détruisent, *il* et le présent se construisent, se reconstruisent, sont en voie d'affirmation, affirmation qui s'évade finalement dans l'absence, dans le blanc terminal: «Etc.»

En effet, à la réduction du *il* s'oppose l'évasement du futur-présent, à ce qui semble s'approcher du saisissable (*il* ébranché) se lie ce qui est signe de l'insaisissable, de ce qui échappe à la connaissance, à la certitude: le futur. Paradoxe encore, essentiel au texte qui cherche à définir l'indéfinissable, le «pauvre», être vide: «Si le pauvre était quelque chose, avait une identité distinguée, il ne serait pas le pauvre [...]» Au futur-présent qui est évasement temporel succède le «Etc.», évasement dans tous les sens (sens: espace, temps, perception, signification), où s'abîme également le *il*, «Etc.» qui dénoue la suprême tension du texte, mouvement vers la définition (du *il*) dans l'adéfinition (temporelle).

La concentration des futurs, au dernier paragraphe, qui signifient l'ouverture, le possible jamais totalement réalisé, constitue donc le finale du texte, mais — coïncidence encore? — ce finale ne trouve pas son point-limite, comme le manifeste clairement le «Etc.», signe de la parole devenue silence ou du silence trouvant sa voix/voie[15], et qui équivaut à une nouvelle forme de page blanche dans son refus du point final. «Etc.» est l'ou-

verture sur le jamais fini, sur l'impossible fin et le toujours recommencé, ce hors-d'horizon dans la main, futur imprécis, incertain, toujours repoussé plus loin, jamais atteignable, où l'on se perd en tant qu'individu (où se perd toute individualité, toute identité). « Etc. » évoque le futur à l'état pur. Pas de fin donc, puisque le dernier mot que pose Saint-Denys Garneau est ce terme non limitatif: « Etc. » Le texte demeure sur le lancement initial, sur le « va[16] » du « pauvre » et de son récit qu'il reprend pour le repousser aussitôt dans l'infini *et cætera*.

Il y a récit comme poème, poème comme récit. Et cela, dès le titre qui constitue sûrement le plus bel exemple d'un texte qui se cherche:

> Le mauvais pauvre va parmi vous
> Avec son regard en dessous

Présent surgi d'on ne sait où; présent qui implique un mouvement, mais qui n'est pas ponctuel: acte répété dans un univers hors du texte, installé dans le temps de l'écriture (de la lecture) où n'existent ni passé ni futur, mais la parole seule qui se parle, et se parlant se nie. Résumé, mais aussi prophétie et répétition indéfinie d'un fait exilé du temps: imperfectif et perfectif s'interpénètrent; récit et exemple s'entrecroisent.

L'APPEL DU DIRE OU LE DIRE COMME « CHANT »

Le poème reprend forme dans cette intemporalité du titre, poème qui s'y trouvait déjà par ce que nous appellerions des « formes poétiques »: le vers, la rime (ou assonance), les parallélismes et les répétitions de phonèmes. Mais ces formes ne se retrouvent pas que dans le titre. Elles se présentent tout au cours du texte: il s'agit de leur être attentif pour les déceler. Ainsi, la première phrase compte trois mètres, dont deux de huit pieds et un de quatre pieds. La deuxième se divise en deux mètres de sept pieds, et la troisième contient une rime. Enfin, la cinquième offre deux séquences avec assonances:

> Il rôde autour de vos richesses [8 pieds] et s'introduit dans vos bonheurs [8 pieds] par effraction [4 pieds]. Il voudrait se rassasier [7 pieds] par ses yeux de votre joie [7 pieds]. Est-ce qu'à la *savoir* il va l'*avoir*? [...] Il a beau s'épuis*er* par des escali*ers* de service pour entrevoir de plus près vos trésors, il y a un trou en lui par où tout s'échappe, tous ses souv*enirs*, tout ce qu'il aurait pu ret*enir*.

Et il ne s'agit pas là de phénomènes isolés, comme le prouve cet extrait de phrase au huitième paragraphe: « peut-être seulem*ent* un pass*ant* sur la *rue* [12 pieds], et vous regarde d'un air entend*u* [10 pieds] », et comme l'indiquent aussi la fin ainsi que le début des neuvième et dixième paragraphes:

> *Mourir* ne finit *rien* [6 pieds], ne résout *rien* [4 pieds]: *mourir* laisse *tout* en suspens [8 pieds]: *Tout* reste pareil [5 pieds], *tout* continue ailleurs [6 pieds] de la même façon [6 pieds]. C'est impossible [4 pieds].
>
> Il ne peut pas se laiss*er* croul*er* [9 pieds]. Il s*ait* qu'il ne peut pas *oublier* [9 pieds] ce quelque chose qui reste en lui dressé [10 pieds],

où qu'il aille pour l'*oublier* [8 pieds], peut-être pour essayer [7 pieds] de le détruire.

Comment ne pas être frappé par la résurgence quasi régulière des /e/ comme des /ε/ au neuvième paragraphe? Quant aux parallélismes, les futurs de la fin nous en offrent un exemple frappant. Comme c'était le cas pour les conditionnels au premier paragraphe, les futurs nous proposent un mouvement de gradation au dernier paragraphe. Il s'établit donc un rapport entre ces deux formes temporelles:

Maintenant il *sera réduit* à ce seul tronc vertical, franchement nu. [...] Il *sera dépouillé* de ses serres, des côtes qui retiennent son cœur enfermé. Il *sera dépouillé* de cet habit [...] Il n'*aura* plus rien à défendre. Il ne *sera* plus en proie à cette méchante soif tapie au creux de sa poitrine, son envie.	Il *voudrait* se rassasier par ses yeux de votre joie. [...] tout ce qu'il *aurait pu* retenir. [...] Peut-être qu'avec tout cela il *aurait pu* se faire une espèce de festin.

Les futurs disent le contraire des conditionnels. Si les conditionnels exprimeraient un souhait et un impossible, les futurs disent l'absence d'envie et d'avoir. Tout le possible s'évade, s'estompe devant l'être qui se dit dans le non-être et le non-avoir.

Tout le texte est d'ailleurs construit sur la base de glissements, de rapprochements successifs, d'engendrements et de répétitions de mots et de sonorités:

> Mais il ne joue pas franc jeu, il *veut prendre part. Prendre part* à votre vie, joie ou douleur. C'est un imposteur.
>
> Il ne peut rien retenir, on le *sait*: *c'est* un pauvre irréparable.
>
> Comme on dit: *il a perdu contenance.* Il suffit de le regarder, *il perd contenance*, sa forme de toutes parts cède comme un sac de papier gonflé d'air.
>
> [...] il aurait quelque chose, ses yeux, ses mains, ses oreilles, et par là toute la terre; ses yeux, ses mains et ses oreilles lui appartiendraient en propre [...].
>
> [...] tout tendu *à garder sa contenance, à ne pas perdre contenance.* S'il *pouvait* être *lui-même,* on *pourrait* le *supporter,* l'*admettre.* Et *lui-même* est de cet avis [...].
>
> Il ne *sait* pas ce que *c'est. C'est* la *vie. C'est* peut-être une espèce de *loi de la vie, une loi de sa vie* [...]

Ces assonances, allitérations, parallélismes, répétitions de mots, glissements d'un mot à un autre par le son ou le sens, ajoutent au brouillage introduit par les pronoms (*il* apersonnel et *il* impersonnel; *il* qui assume tous les pronoms; *se* de permutation[17]) et l'interpénétration des temps verbaux (souvent en répétant une phrase, mais en changeant le temps verbal), repoussent l'histoire au profit de la construction du texte, de ses formes, de son Dire qui prend toute la place, étourdit le lecteur. N'est-ce pas d'ailleurs la construction, les formes qui prévalent aux yeux de Garneau:

> Ce qui m'a frappé dans ce paysage, c'est la résidence hors de lui de sa réalité; non pas certes à l'extérieur, mais que sa loi intime, sa réalité profonde, sa substance, loin de consister dans sa matière, y était à peine amorcée et presque étrangère. *Ce paysage consiste tout entier en des plans; en des plans mêmes qui ne sont pas liés à la matière, à une masse qui nous présente une surface, mais pour la plupart des plans immatériels, dont la réalité dans l'espace est amorcée seulement par des angles, des parallèles*[18] [...]

Tous ces phénomènes, dont nous venons de donner maints exemples, attirent du sens vers le son, annulent en quelque sorte le Dit, la signification (par la répétition des mêmes phrases — avec, parfois, de légères variantes — de sorte que le texte ne semble plus avancer, mais piétiner sur place, jouer avec les mots[19], abolissant les signifiés, menant à un silence des signifiés[20]) au profit du seul acte de Dire, de mettre en place, de disposer les mots, les sons, les mots en tant que sons et rythmes, en tant que formes d'abord, formes qui importent tant pour le poète Garneau: « L'art peut être défini un « besoin de forme » (mais toute vie est besoin de forme; précisons donc: besoin de forme naturellement splendide). Le besoin de bonheur est le cri de la substance qui demande une forme, suppose une forme[21]. » C'est le chant des Sirènes qui ne dit rien d'autre que de l'écouter, de goûter sa beauté.

LE TEXTE COMME DIRE: L'ITINÉRAIRE DU /I/; LE « DEHORS » COMME RÉCIT: « ETC. »

On pourrait citer encore de nombreux passages où les sonorités font avancer, peut-être davantage circuler, le texte qui semble ainsi dire son élaboration, déplaçant l'intérêt du sens aux sons. On comprend mieux alors la valeur du « Etc. » qui dissipe toute cette rumeur de sons, blanc de la page, silence enfin trouvé dans l'éclatement, après le délire verbal, après l'assaut des « Mots-flots[22] ».

C'est aux sons que nous voulons faire appel, nous aussi, dans cette modification sémantique du titre que nous proposons. Nous avons cherché à prendre conscience des différents « dits » que suggère le Dire du titre et, pour cela, il fallait dire à haute voix[23], lire ce titre comme l'on fait d'un poème. Nous découvrions ainsi sous les mots, dans les mots, d'autres mots, *le mot*:

> Le mot va pauvre[24] va parmi vous
> Avec son égarant dessous

Le dessous du mot, de la graphie, n'est-ce pas les sons? Quel peut être ce mot qui « va pauvre », sinon le pronom *il* lui-même que le texte identifie à sa parole? En effet, les discours du *il* « pauvre » ne sont pas différenciés du texte ni de leur locuteur (le « pauvre »): ils ne sont pas placés entre guillemets ou/ni précédés des deux points (:). Tout ce récit est bien celui du *il* (histoire de *il* et parole de *il*: *il* est à la fois objet et sujet), d'un mot parmi d'autres, dont se détache le phonème essentiel, /i/ — tel qu'on prononce *il* dans le langage courant —, seule voyelle non répétée dans le titre, isolée

avec les consonnes /l/ et /d/[25]. En joignant deux de ces phonèmes, nous reconstituons le *il* initial et terminal, *il* qui ouvre les premières et les dernières phrases du texte.

On pourrait longtemps épiloguer sur ces trois phonèmes qui se détachent du titre, découvrir de nombreux mots, des *Mots sous les mots* pour reprendre le titre d'un ouvrage de Jean Starobinski consacré aux anagrammes/paragrammes de Saussure. Ainsi apparaîtraient: «dit-il» (/d/, /i/; /i/, /l/) ou «il dit» (encore plus juste: *il dit* que «Le mauvais pauvre va parmi vous [...]»), de sorte que ce qui se décèle dans/sous le titre nous révèle que le *il* devient le Dire, le texte lui-même: le *il* se cherche, et le seul lieu où il puisse se trouver est pour lui le même où il se dit, se parle. Toujours, d'une façon ou d'une autre, nous sommes ramenés au *il*[26] (d'autant plus que le /d/, s'il ne revient pas comme phonème, se présente à nouveau comme graphie dans «regard»).

Quant on relit maintenant la fin du «Mauvais Pauvre», on voit sourdre à nouveau ce /i/ dans le *il* qui subit l'ébranchement, qui doit être dépouillé, réduit à la seule expression «qui ne ment pas». Si l'on procède à l'ébranchement du *il*, ne reste plus que le /i/ sans /l/, /i/ qui est figure ultime: seul trait vertical, véritable «colonne ébranchée» où l'on reconnaît le symbole de l'arbre déjà noté par plusieurs. /l/ qui est aussi mouvement, qui est le «va» du texte — le *l* latin[27] — et le lieu: y; qui est enfin la lettre initiale, le son initial également, désignant par là l'Essence même, Dieu[28]:

> Que l'homme parle est œuvre de nature;
> mais en quels mots ou quels, nature laisse
> que vous fassiez comme mieux vous agrée.
> Avant qu'au deuil d'enfer je descendisse,
> sur terre I fut le nom du bien suprême
> d'où me vient l'allégresse où je m'enrobe[29].

Il prend d'ailleurs figure d'alpha et d'oméga ce /i/ de Garneau puisqu'il ouvre et ferme ainsi le texte intérieur, compris entre le titre et le «Etc.» /l/ est cri — écrit qui s'abîme finalement dans le cri: plus-que-parole, parole ébranchée —; il se répercute indéfiniment jusqu'à la réponse qui est fuite de réponse, jusqu'à cet élément du texte qui est fuite du texte: le «Etc.» paradoxal. À «*l*l a envie, c'est tout ce qu'*il* a, peut avoir: c'est sa *vie*» du premier paragraphe répond «Il ne se*ra* plus en pr*oie à* cette méchante *soif* *ta*pie au creux de *sa* p*oi*trine, son envie». Le «Etc.» du futur, de l'être uniquement défini par le possible, l'emporte finalement: après, au-delà du récit du /i/ (du *il*) vient le récit du «Etc.», «Etc.» qui est un Dire manifestant une absence de dire, mais qui, en même temps, continue à dire dans le silence, dans l'absence; rejet du récit qui devient le Récit des pages laissées blanches. Au récit comme «dehors», récit du /i/, succède le «dehors» («Etc.») comme Récit.

Il est évident que ce récit de Saint-Denys Garneau ne correspond pas à la définition habituelle du récit qui veut qu'à un état (1) succède, après un renversement de la situation (un événement) un état (2) qui rétablit l'équilibre[30]. D'abord itératif et donc non ponctuel, le récit du «Mauvais Pauvre» devient ponctuel dans l'événement (avènement de l'«idée de l'épine

dorsale»), mais cet événement est en voie de réalisation, de transformation, il est immédiatement aspiré par le virtuel du futur qui continue le présent, le dissout. Garneau supprime ainsi le dernier temps du récit: celui de la nouvelle définition, du rétablissement de l'équilibre. Le récit demeure sur sa lancée, sur l'événement, sur la transformation (non pas accomplie, mais en voie d'accomplissement). Le troisième temps, peut-être est-il enfoui dans le «Etc.» final?

Ce refus de la fin n'est d'ailleurs pas unique dans l'œuvre de Garneau. À quelques autres occasions, d'une façon similaire ou différente, Saint-Denys Garneau saborde ses récits[31]. Ce qui leur donne ce caractère d'étrangeté, d'ouverture sur le possible infini, sur le Récit que le présent — absence de temps — ne dément jamais. Le récit cesse, se réduit au «Etc.» qui l'évase, comme le *il* se réduit et, par cette réduction, s'évase, s'ouvre, comme aussi le présent se transforme en futur-présent, passage à quelque nouvelle voix plus pure: prophétie déjà réalisée qui se répète indéfiniment comme un écho, appelant sans cesse sa réalisation, mais la contenant déjà dans son appel.

LE RÉCIT COMME FORME; LA PAROLE-SILENCE

Le récit du «Mauvais Pauvre» renvoie à lui-même, au récit comme forme littéraire et à la littérature, à d'autres formes et écrits littéraires. Le récit-exemple tend toujours à *se montrer comme* un récit, comme un exemple de récit, comme un «possible narratif[32]»; et le titre nous fait songer à la parabole du «Mauvais Riche» de la Bible. Ce mimétisme, et c'est de cela qu'il s'agit ici, Marthe Robert le considère essentiel, créateur. De lui naît tout texte littéraire digne de ce nom; c'est lui le «Point de départ de toute création littéraire, et même de tout art[33]».

Dans le récit de Saint-Denys Garneau, le Dire vient supplanter le Dit, devient le Dit: la recherche de signification pour le «pauvre», le *il*, est une recherche de signification pour le /i/ qui les sous-tend et qui s'évase finalement dans le futur-présent et le futur de l'«Etc.» Ce «Etc.» terminal — mais aussi refus de la fin: paradoxal toujours — nous amène à la Parole non parlée qui précède l'œuvre et lui succède, s'il est vrai que «l'œuvre est le mouvement qui nous porte vers le point pur de l'inspiration d'où elle vient et où il semble qu'elle ne puisse atteindre qu'en disparaissant[34]». La parole s'est parlée jusqu'à l'extinction de l'écrit dans le /i/ — cri —, jusqu'à son silence qui est une nouvelle Parole sans voix ni paroles: «Etc.» Le Récit naîtra enfin dans cette nouvelle forme de page blanche qu'est le «Etc.», page emplie du «murmure[35]», de la ferveur de la Parole-Silence. Le texte demeure à jamais ouvert, toujours en mouvement, se construit et s'abîme dans son propre mouvement:

> Tel est le point central, auquel toujours Mallarmé revient comme à l'intimité du risque où nous expose l'expérience littéraire. Ce point est celui où l'accomplissement du langage coïncide avec sa disparition, où tout se parle (comme il le dit, «rien ne demeurera sans être proféré»), tout est parole, mais où la parole n'est plus elle-même que

> l'apparence de ce qui a disparu, et l'imaginaire, l'incessant et l'interminable[36].
>
> Cette expérience est celle de l'art. L'art comme image, comme mot et comme rythme, indique la proximité menaçante d'un dehors vague et vide, existence neutre, nulle, sans limite, sordide absence, étouffante condensation où sans cesse être se perpétue sous l'espèce du néant[37].

Ce qui compte (mais aussi: conte), ce n'est plus le récit comme histoire, mais c'est de *dire* que l'on raconte[38], et plus encore, de raconter en disant que l'on raconte:

> C'est là une des étrangetés, disons l'une des prétentions du récit. Il ne «relate» que lui-même, et cette relation, en même temps qu'elle se fait, produit ce qu'elle raconte, n'est possible comme relation que si elle réalise ce qui se passe en cette relation, car elle détient alors le point ou le plan où la réalité que le récit «décrit» peut sans cesse s'unir à sa réalité en tant que récit, la garantir et y trouver sa garantie[39].

Voilà la Parole-Récit[40]: le récit-conscience, récit conscient de ce qu'il est, et la Parole qui se parle, qui parle d'elle-même. Au texte qui dit qu'il raconte (récit-exemple surtout) en racontant[41], Saint-Denys Garneau juxtapose le récit qui se nie (ni personnages ni temps) en s'écrivant et, finalement, le récit comme Dire — et l'on pourrait écrire: le Dire comme récit[42] —, qui s'écrivant raconte, raconte par ses formes: «Le /i/ va parmi vous» et vous mène au «Etc.», à la Parole-Silence où s'inscrit tout récit. Méta-récit et anti-récit se lient au récit du /i/ pour s'engouffrer dans le «Etc.» comme Récit.

C'est à l'*aventure* d'un pronom-adverbe, sinon d'un phonème aigu (signe de cri), ultime particule du langage, que nous venons d'assister, de participer. Aventure d'un Garneau assumé par une voyelle — /i/ qui est aussi le «j» («i») de *je* (ce qui est plus apparent en anglais où le *je* est *I*) — d'un Saint-Denys Garneau qui s'est vu langage dans son propre langage[43]. Faire de son écriture son propre journal — et le «Mauvais Pauvre» appartient doublement au *Journal* — ne pouvait mener qu'à l'iota qui un jour manque, figure absente, Parole appelante...

PAR-DELÀ L'ÉCRITURE

Ce que nous apprend alors le «Mauvais Pauvre», c'est le pourquoi et le comment de ce que nous nommerions à la suite de Jacques Brault et Eva Kushner un suicide littéraire, que Béguin avait vu, mais qu'il jugeait nécessaire de «compléter» par le suicide dans les faits. Mais peut-on vraiment parler de suicide? Pourquoi pas plutôt de mouvement, de devenir? Ce qu'on découvre ici, c'est que l'écriture constitue elle aussi un masque qu'il faut déposer, dont il faut se débarrasser en accédant au possible seul, au texte comme possible que figure le «Etc.» Abandonner tout désir, toute recherche de signification, c'est aboutir à l'être comme non-signification, comme non-expression, dépasser le /i/ dans le «Etc.», cette Parole

non parlée, éclatée, possible infini qui dit toujours l'absence de parole, la Parole comme absence[44], l'être comme évasement, comme non-être. Comme l'*écrit* Blanchot: «finalement, c'est la non-littérature que chaque livre poursuit comme l'essence de ce qu'il aime et voudrait passionnément découvrir[45]». Le «Etc.» de Garneau exprime cette «non-littérature», devient le *Livre à venir* de Blanchot.

Nous n'avons donc plus affaire à un névrosé — ou alors il faut ramener toute la littérature à la psychanalyse et à son étude —, à un cas pathologique, à un malade qui se suicide dans le désespoir ou dans l'espoir d'une meilleure vie, mais au texte seul qui appelle toujours sa fin et la repousse simultanément, à la littérature qui gruge toute vie dans son tourbillon, à ce qui est sans essence: pur mouvement en mouvement. Garneau participe de l'écriture, de l'aventure de l'écriture *vécue*: il s'écrit dans le /i/ pour disparaître à jamais comme «etc.» dans le «Etc.» Alors, c'est l'écriture seule — et par-delà, son silence — qui rend compte d'elle-même, d'elle seule, écriture où Garneau s'est perdu, se perd encore: parcelle de l'éternel «Etc.»

Avant de conclure à l'échec de Saint-Denys Garneau, il faudrait relire ces lignes de Joseph Bonenfant:

> Le thème est le rapport avec le dehors, le pré-texte ou le hors-texte; le texte de la poésie ne s'épuise pas dans le thème, ou le non-poème. Le non-poème est l'impensable du poème. *D'où la nécessité pour la poésie de ne prendre conscience d'elle-même qu'en établissant de nouveaux rapports qui la mettent en échec, ou d'admettre que ces rapports sont les formes qu'elle prend pour surmonter l'échec qui est au centre de sa prise de conscience*[46].

Porter un tel jugement, en effet, sur Garneau et son œuvre, serait affirmer péremptoirement l'échec de toute l'écriture dite «moderne» ou «contemporaine»; plus encore: de toute écriture s'interrogeant elle-même, se retournant sur elle-même pour essayer de se saisir, de se regarder, souvent de se détruire[47]. Et si l'écriture exprime avant tout une aventure narcissique — de l'auteur s'écrivant, mais aussi du texte écrivant son auteur et s'écrivant aussi, se prenant en chasse — ou, selon Meschonnic, «transnarcissique», c'est à l'échec de toute écriture qu'il faut conclure au moment même de mettre fin à notre propre texte!

Jean Gagnon

---

1. Toutes nos références au texte garnélien renvoient aux *Œuvres* de Saint-Denys Garneau, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, PUM, «Bibliothèque des lettres québécoises», 1971, xxvii et 1320 p. On retrouvera les trois ensembles dont il est ici question aux pages 370-387, 481-491 et 548-579.
2. Nous utilisons cette abréviation pour désigner le texte qui apparaît aux pages 570-575 des *Œuvres*, sous le titre: «Le mauvais pauvre va parmi vous Avec son regard en dessous».
3. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire l'article que lui consacre Camille Roy: «St-Denys Garneau», *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Beauchemin, 15e édition, 1951, p. 115.

4. Ce futur du dernier paragraphe («Maintenant il sera réduit à ce seul tronc vertical, franchement nu») qui reprend la première phrase du huitième paragraphe («C'est alors qu'entre en jeu l'étrange idée de l'épine dorsale»), elle-même répétée dans la troisième phrase du neuvième paragraphe («Maintenant, c'est l'idée de l'épine dorsale [...]»), et se voit aspiré, avalé par le «Etc.» terminal, futur absolu s'il en est un.
5. Si le présent est le temps du discours, *il* est le sujet habituel de l'histoire. *Cf.* Benvéniste, Genette, Barthes.
6. Titre d'un recueil de Rina Lasnier réédité dans *Poèmes I. Images et proses. Madones canadiennes. Le Chant de la montée. Escales. Présence de l'absence. Avant-dire de l'auteur,* Montréal, Fidès, «Nénuphar», n° 37, 1972, p. 257-314.
7. Par voie de glissements et de permutation (*cf.* note 17), *il* se voit remplacé par presque tous les autres pronoms de sorte qu'il s'annule finalement en tant que personnage puisqu'il a pris/emprunté tous les visages. *Il* ne peut trouver son identité propre et/ou, s'il la trouvait, ce serait de n'en pas avoir puisqu'il est le «pauvre», le sans possession, le sans définition, le sans visage. De plus, le *il* du «pauvre» se confond presque, dès le premier paragraphe, avec les *il* impersonnels et plus il se cherche, plus il s'indifférencie, aboutissant finalement à l'image la plus neutre, celle que nous portons tous en nous, qui nous porte tous: la «colonne vertébrale».
8. Dans la logique du récit comme histoire, les temps verbaux constituent un axe syntagmatique (de chronologie dans l'histoire), tandis que les pronoms forment un axe paradigmatique (de référence — par rapport à l'énonciation — aux lecteur, auteur, narrateur et personnages).
9. Dimension dans laquelle Jacques Blais situe l'aventure poétique de Saint-Denys Garneau qui n'échapperait jamais aux successives ascensions et chutes (*Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*, préface de Marc Eigeldinger, Sherbrooke, Éditions du Cosmos, «Profils», n°8, 1973, p. 122-124). Nous croyons que Garneau dépasse la simple verticalité dans le «Mauvais Pauvre» où le «Etc.» (éclatement multidirectionnel) succède au /i/ (*il*: vertical, bidirectionnel seulement).
10. Cette époque qu'affectionnait tant Garneau. Au sujet de l'*exemplum*, nous renvoyons le lecteur au livre (qu'on pourrait, à la rigueur, qualifier d'anthologie) de J.-Th. Welter: *l'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge,* Paris et Toulouse, Occitania, «Bibliothèque ecclésiastique de France», 1927, 563 p.
11. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, NRF Gallimard, «Idées», n° 188, 1969, p. 80.
12. Reverdy que Saint-Denys Garneau a lu comme l'indique Roland Bourneuf grâce à des renseignements que lui ont fournis Anne Hébert et Robert Elie (*Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, PUL, «Vie des lettres canadiennes», n° 6, 1969, p. 142-144).
13. Suzanne Bernard, *le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1969, p. 648.
14. Léo H. Hoek, *Pour une sémiotique du titre*, Urbino, Université d'Urbino, Centre international de sémiotique et de linguistique, «Documents de travail et prépublications», nos 20-21, janvier-février 1973, série D, p. 28. Nous soulignons.
15. Et il s'agit vraiment d'un silence plein, d'un silence qui recèle des dits infinis, qui *raconte,* contrairement à cet autre silence dont parle P. Imbert (dans «Un Code à signifiant zéro: les dialogues dans Han d'Islande», *The Canadian Journal Of Research In Semiotics/le Journal canadien de recherche sémiotique*, II, 2, Summer/été 1974, p. 36): «Dans cette atmosphère de conspiration continuelle, de traîtrise, de suspicion, le salut est dans le flot de paroles qui joue le rôle d'un équivalent métaphorique du silence, mais d'un silence qui serait vide.»
16. Il s'agit du «va» du titre: «va» du «pauvre» mais aussi «va» du texte, de l'amorce du texte qui se met en marche par son titre et ce, parmi nous (qui est le *vous* du titre: «parmi vous»). Le titre annonce le texte et le fait entrer parmi nous, lui et son «pauvre»...
17. À deux reprises, le *se* pronominal permet le passage d'un pronom à un autre: «*Il* avait eu déjà l'idée des os, mais elle n'était sans doute pas pure. Cette idée des os consistait à *se* dépouiller de la chair à laquelle on ne peut jamais [...]» «Mais, enfin, il *vous* fallait bien faire figure d'une façon quelconque, *se* choisir une figure pour traverser sans trop souffrir toute cette multitude de figures sur les rues, figures fermes, décidées, motivées (pas toutes, mais ce sont celles qu'*on* voit, les plus importantes parce qu'elles peuvent vous faire mal).» *Se* devient alors un pronom que nous dirons: de permutation.

18. «Avril 1936», *Œuvres*, p. 934; nous soulignons.
19. Sinon être joué par les/ses mots, leur être soumis comme l'est Garneau: «Quelle attention il faut que je porte aux mots que j'emploie pour ne pas me laisser entraîner. Si j'étais libre je pourrais laisser libres mes mots, mais ils dépassent maintenant l'esclavage où je suis [...]» («Dimanche, 24», *Œuvres*, p. 535).
20. Garneau reprend alors, la poussant plus loin encore, cette technique d'écriture par glissements, par reprises successives, qui caractérise ses poèmes selon André Turcotte («Aspects du langage poétique de Saint-Denys Garneau», *Voix et images du pays II*, Montréal, Les Éditions Sainte-Marie, 1969, p. 52), mais qu'on retrouve aussi dans ses récits.
21. «Lettre à cousin Maurice Hébert, 4 mai 1938», *Oeuvres*, p. 989.
22. Titre d'un poème de Roland Giguère (*l'Âge de la parole, poèmes 1949-1960*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1967, p. 107-108).
23. Ce qui donne droit et expression à l'interaction des sens après l'hypertrophie de la vue consacrée par l'imprimerie, mais que renverse peu à peu la civilisation des média électroniques, telle la télévision, suivant les termes de McLuhan dans *The Medium Is The Message* et dans *Understanding Media*. Ce qui, aussi, renvoie à l'essence primitive du poème qui est la «diction» ou, si l'on préfère, le Chant.
24. Transformation suggérée par Louise Bouchard (pour les trois premiers mots).
25. Si l'on considère que /k/ et /g/, /5/ et /â/ — les premiers en tant que consonnes gutturales, les seconds en tant que voyelles nasales — forment des paires.
26. *Il* qui, inversé, devient li(t) de la lecture ou de la chambre. Il faut donc lire le /i/ sous le /l/, lire aussi le /d/ (délit, délire ou dé-à-lire; lire le dé): en somme, il faut jeter les dés, jouer le jeu. Tout tient à ce coup de dés où Garneau même se joue tout entier. *Cf.* Jacques Derrida, «la Double Séance», dans *la Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, «Tel Quel», 1972, p. 254-255 et 316-317.
27. Qui nous rappelle la missive de Voltaire: «*l*». On peut alors relire le titre de la façon suivante: Le mot, va [*l* latin], pauvre, va parmi vous Avec son égarant dessous.
28. Dieu encore associé au /l/ par Nietzsche dans *le Gai Savoir* (trad. de l'allemand par A. Vialatte, Paris, NRF Gallimard, «Idées», n° 50, 1972, p. 350-351): «Nous sommes repris du grand frisson; mais qui aurait envie de diviniser tout de suite, de nouveau, à l'ancienne façon, ce monstre du monde inconnu? D'aller adorer, par exemple, l'inconnu avec un grand I»!
29. Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, trad. et commentaires par A. Pézard, Paris, NRF Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», n° 182, 1965, p. 1603. Nous renvoyons le lecteur au commentaire de Pézard sur le /l/.
30. «L'histoire est définie par Dante comme la reproduction d'un procès qui vient rompre un état d'équilibre et qui, par une série de changements, atteint un nouvel équilibre opposé au premier.» (K. Stierle, «l'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire. Contribution à la pragmatique et à la poétique des textes narratifs», *Poétique*, 10, 1972, p. 178)
31. Par exemple: «Du côté de la décharge» (*Œuvres*, p. 523); «Saint-Zotique» (*Ibid.*, p. 376); «Destructeur. Analyse» (*Ibid.*, p. 385); «Projet pour un livre» (*Ibid.*, p. 489); «22 janvier (1939)» (*Ibid.*, p. 595). Ou bien Garneau ne finit pas le texte matériellement; ou bien il ne choisit pas entre deux fins; ou bien la fin de son récit survient au centre du texte, etc.
32. Terme emprunté à Claude Bremond («la Logique des possibles narratifs», *Communications*, 8, 1966, p. 60-77).
33. M. Robert, *l'Ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Kafka*, Paris, Payot, «Petite Bibliothèque Payot», n° 105, 1967, p. 19.
34. Maurice Blanchot, *le Livre à venir*, Paris, NRF Gallimard, «Idées», n° 246, 1971, p. 293.
35. «Murmure» du non encore verbalisé (M. Blanchot, *l'Espace littéraire*, Paris, NRF Gallimard, «Idées», n° 155, 1968, p. 246).
36. *Ibid.*, p. 42.
37. *Ibid.*, p. 330.
38. «[...] aujourd'hui, écrire n'est pas «raconter», c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent («ce qu'on dit») à cet acte de locution [...] s'efforçant d'accomplir dans la parole un présent si pur que tout le discours s'identifie à l'acte qui le délivre, tout le logos étant ramené — ou étendu — à une lexis» (R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, 1966, p. 21).
39. M. Blanchot, *le Livre à venir*, p. 15.

40. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, «Poétique», 1971, p. 69-71.
41. Ce type de récit rejoint les préoccupations et le sens poétiques tels que les décrit Joseph Bonenfant: «La poésie se saisit *elle-même* dans sa différence avec l'étrange, l'autre, l'étranger [on reconnaît ici la démarche même du *il* «pauvre»!]. Quand on dit que la poésie a comme objet la poésie, on la définit dans son essence comme pensée et opération sur elle-même» («l'Ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron», Montréal, PUQ, *Voix et images du pays VI*, 1973, p. 52).
42. Si, pour Butor, tout Dit est récit (*op. cit.*, p. 7), chez Garneau, le Dire même exprime un récit.
43. Et l'on rejoint ici Philippe Sollers (*l'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, «Points», n° 24, 1971, p. 92): «il s'agit en somme, non pas de produire et d'écrire, mais de *s'écrire* et de se produire, d'entrer dans la seule réalité des signes où l'on est soi-même un signe».
44. Si, suivant Lacan (*Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, «Points», n° 5, 1970, p. 155), «Par le mot qui est déjà une présence faite d'absence, l'absence même vient à se nommer en un moment original dont le génie de Freud a saisi dans le jeu de l'enfant la recréation perpétuelle» (*cf.* Sigmund Freud, «Principe du plaisir et névrose traumatique. Principe du plaisir et jeux d'enfants», *Essais de psychanalyse. Au-delà du principe du plaisir. Psychologie collective et analyse du «Moi». Le «Moi» et le «Ça». Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort,* nouvelle édition présentée par A. Hesnard, trad. par S. Jankélévitch, Paris, Payot, «Petite Bibliothèque Payot», n° 44, 1972, p. 13-20), il semble qu'ici, dans/par le «Etc.» se termine le jeu. En effet, «Etc.» est une abréviation, un demi-mot, une absence de mot complet qui englobe et repousse à jamais tous les récits présents-absents que l'on empile dans le secret de la mémoire communautaire. Alors cesse toute recréation par l'impossible création, la création ramenée à sa pureté: négation qui affirme non pas une seule création, une actualisation, mais toutes les créations, même les non actualisées. «Etc.» rassemble en lui le visible et le non-visible, le dit et le non-dit. C'est le Récit tout entier qui se tait par/se dit dans le «Etc.», Récit inacessible, inaudible, non inscriptible. Par le «Etc.» Garneau repousse le li(t)-vre et ses dessous (balle ou récit): il accède à/est happé par l'Absence, le Récit, le Jeu, la Parole.
45. *Le Livre à venir*, p. 294.
46. *Op. cit.*, p. 52-53. Nous soulignons.
47. Voilà l'un des principaux traits de la littérature contemporaine, suivant Octavio Paz (*Conjonctions et disjonctions*, trad. de l'espagnol par R. Marrast, Paris, NRF Gallimard, «Les Essais», n° CLXVI, 1972, p. 151): «La forme extrême de la modernité en art est la destruction de l'objet; cette tendance, qui se manifeste d'abord comme une critique de la notion d'«œuvre d'art», atteint aujourd'hui son point culminant dans une négation de la notion même d'art. Le cercle se ferme, l'art cesse d'être «moderne»: il est un présent instantané.»