

Lire, cette pratique... Lecture de « Un bon coup de guillotine » de Saint-Denys Garneau

Robert Melançon

Volume 24, Number 2 (71), Winter 1999

Poésie québécoise et histoire littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201428ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201428ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

This article suggests a reading of a posthumous poem by Saint-Denys Garneau, in three stages : 1) a philological approach of the final text, 2) a genetic examination of the pre-texts, 3) a study of how the poem was received by its first reader, Saint-Denys Garneau himself, in his Journal. Three methods, derived from three theories of the text, are summoned in this way. The conclusion focuses on the difference between the autobiography of the Journal and what might be called the "impersonalisation" of the poems.

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Melançon, R. (1999). Lire, cette pratique... Lecture de « Un bon coup de guillotine » de Saint-Denys Garneau. *Voix et Images*, 24(2), 289–300. <https://doi.org/10.7202/201428ar>

Lire, cette pratique...

Lecture de « Un bon coup de guillotine » de Saint-Denys Garneau

Robert Melançon, Université de Montréal

Cet article propose une lecture d'un poème posthume de Saint-Denys Garneau, en trois étapes: 1) approche philologique du texte final, 2) examen génétique des avant-textes, 3) étude de réception par le premier lecteur de ce poème, Saint-Denys Garneau lui-même, dans le Journal. Trois méthodes, assujetties à trois théories du texte, sont ainsi convoquées. En conclusion: la différence radicale entre l'autobiographie du Journal et ce qu'on propose d'appeler « l'impersonnalisation » des poèmes.

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.

À cette condition s'élançait le chant, qu'une joie alléguée.

Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre.

Mallarmé, *Crise de vers*

L'histoire littéraire classe les textes selon des catégories qu'elle définit: périodes, courants, genres, thèmes, formes... Elle ne diffère pas en cela de toutes les autres méthodes ou plutôt disciplines qui s'occupent des textes, qu'elles soient anciennes ou récentes. Comme l'esthétique de la réception et l'analyse du discours, l'histoire littéraire traite les textes comme des documents, elle les manipule pour les faire servir à une synthèse censée les englober. Elle se propose de les éclairer en les situant par rapport à un contexte dont l'historien trace à son gré les contours. Ce contexte peut englober les événements politiques, les mentalités, les

autres arts, la vie de l'auteur, les autres textes, littéraires ou non. Il peut aussi les exclure. Tout cela est affaire d'hypothèses, de définition préalable de concepts jugés opératoires, de délimitation du terrain de l'enquête. Cette démarche — faut-il le rappeler? — est parfaitement légitime : c'est la seule qui permette d'élaborer un savoir scientifique. On peut le contrôler, discuter les hypothèses sur lesquelles il prend appui, critiquer les procédures par lesquelles la démonstration est établie, l'enrichir de nouvelles observations, raffiner la méthodologie. L'histoire littéraire est, en ce sens, une discipline scientifique. Cela se vérifie en ce qu'elle a progressé depuis un siècle. D'Henri Chamard à Jean Céard et de Pierre Villey à André Tournon, l'histoire de la littérature française du xvi^e siècle a fait d'énormes progrès, par accumulation de connaissances ponctuelles produites par des enquêtes plus systématiques et par un raffinement de ses concepts. Comme l'histoire de la littérature québécoise a progressé de Camille Roy à Laurent Mailhot. Mais ce caractère scientifique a pour conséquence, ou plutôt pour condition de possibilité, que le savoir que produit l'histoire littéraire est limité. Autrement dit, elle ne peut pas tout faire, prétendre tout dire des textes. Et notamment, elle reste impuissante à les lire. La lecture, qui est une activité sauvage, peut s'emparer des résultats de l'histoire littéraire — non de ses procédures ni de ses hypothèses — comme de ceux de toute autre méthode. Mais la lecture ne fait jamais de l'histoire littéraire, bien que l'historien de la littérature puisse faire de la lecture son objet s'il s'intéresse à la réception des oeuvres.

C'était donc par un tour d'esprit bien paradoxal, ou pour tendre un piège bien subtil, que les organisateurs du colloque « Poésie québécoise et histoire littéraire » nous ont demandé de lire des poèmes du point de vue de l'histoire littéraire. L'histoire littéraire ne peut pas se faire lecture à moins de se dénaturer et de perdre la rigueur qui est la sienne, de renoncer aux hypothèses et aux procédures qui la définissent ; elle prélève dans les textes des éléments dont elle alimente ses concepts, et elle ignore délibérément tout ce qui ne lui convient pas. On ne peut lui en tenir rigueur : elle doit ignorer tout ce qui ne convient pas à ses méthodes, tout ce qui ne contribue pas à la connaissance vérifiable du type qui est son objet. La lecture, pour sa part, ne peut rien écarter : elle fait flèche de tout bois.

Puisqu'il nous est demandé ici de *lire un poème*, on ne fera donc pas d'histoire littéraire.

**

Que peut-on faire d'un poème *en tant que poème*? Une seule chose : le lire. Le lire pour soi, sans rien demander à personne, sans rien expliquer. Tout commentaire en fausse la lecture, toute explication réduit. Je n'en proposerai pas. Je décrirai plutôt des préliminaires, une préparation

à la lecture, faisant mienne la règle de la philologie telle que la définit Nietzsche : « *ephexis* dans l'interprétation¹ » — *ephexis*, suspension du jugement, c'est l'attitude sceptique. Je ne prétends pas à plus qu'à approcher au bord du poème. Au-delà, dans la poésie, on se débrouille seul et, surtout, on se tait. La critique, la philologie, l'histoire littéraire, les théories parlent, d'abondance, autour du poème : de ses environs, de ce qui le précède ou le suit. Du poème lui-même, elles n'ont strictement rien à dire. Cela ne revient pas à les taxer d'inutilité, mais à délimiter leur domaine et, s'il le faut — je pense pour ma part qu'il le faut — à rabattre leurs prétentions. Elles constituent une propédeutique indispensable : pour lire, il faut avoir assimilé au préalable la grammaire, la métrique, la mythologie, les auteurs classiques, la rhétorique, l'histoire, les théories — de proche en proche toute l'encyclopédie. Mais au moment de la lecture, on démonte ces échafaudages, on dégage l'espace, et on va comme on peut. Je ne propose que mon bricolage préalable à la lecture. De celle-ci, je ne peux rien dire : je lis seul, dans le silence, en amateur qui ne peut se passer de poésie.

Parmi les poèmes non recueillis dans *Regards et jeux dans l'espace* et publiés après la mort de Garneau, « Un bon coup de guillotine² » est l'un des plus beaux, des plus achevés — cet « achèvement » pose problème, j'y reviendrai — et des plus mémorables³. Il n'est pas indifférent, dans cette perspective, qu'on en possède un avant-texte en trois états manuscrits riches d'enseignements et que Garneau lui-même l'ait commenté à deux reprises dans le *Journal*. Il se lit dans la section « ... Dans ma main le bout cassé de tous les chemins » des *Solititudes*, le recueil factice — mais dont la consultation reste indispensable — constitué par Robert Élie et Jean Le Moynes, les éditeurs des *Poésies complètes*⁴, et parmi les « Textes non datés » de la section « Poèmes retrouvés » dans l'édition des *Œuvres* par Jacques Brault et Benoît Lacroix⁵, qui reste jusqu'à nouvel ordre l'édition de référence :

1. Nietzsche, *L'Antéchrist*, 52, *Œuvres*, édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1993, vol. II, p. 1088.
2. En dépit de son titre, « Un bon coup de guillotine pour accentuer les distances : l'ironie de Saint-Denis Garneau » (*Tangence*, n° 53, décembre 1996, p. 47-57), Jacques Paquin ne propose pas une analyse de ce poème, mais une réflexion qui comporte bien des aperçus fins, sur le rôle de l'ironie, du rire et de l'humour dans l'œuvre de Garneau.
3. Sur le caractère mémorable de la grande poésie, voir Eugenio Montale, *The Second Life of Art*, selected essays edited and translated by Jonathan Galassi, New York, The Ecco Press, 1982, p. 20-24 (texte paru sous le titre « *Tornare nella strada* » dans *Corriere della Sera*, 28 mai 1949).
4. Saint-Denis-Garneau, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, coll. « Le nénuphar », 1968 [1949], p. 161.
5. Saint-Denis Garneau, *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 202-203 pour le texte et p. 1109-1110 pour l'apparat critique.

Un bon coup de guillotine
 Pour accentuer les distances
 Je place ma tête sur la cheminée
 Et le reste vaque à ses affaires
 Mes pieds s'en vont à leurs voyages
 Mes mains à leurs pauvres ouvrages
 Sur la console de la cheminée
 Ma tête a l'air d'être en vacances
 Un sourire est sur ma bouche,
 Tel que si je venais de naître
 Mon regard passe, calme et léger
 Ainsi qu'une âme délivrée
 On dirait que j'ai perdu la mémoire
 Et cela fait une douce tête de fou.

On remarque d'abord une régularité formelle inusitée dans les poèmes de la maturité de Garneau : sept distiques d'octosyllabes, sauf les vers 1 (7 syllabes), 9 (7 syllabes) et 13 (9 syllabes). Ces décomptes comportent une marge d'incertitude dans la mesure où il s'agit de ce que Jacques Réda appelle des vers « mâchés qui, suivant le parler usuel du nord de la Loire [c'est-à-dire la prononciation actuelle du français standard], éliminent à la diction la plupart des *e* muets⁶ ». Je propose donc de lire, par exemple, le troisième vers ainsi : « Je plac(e) ma têt(e) sur la ch(e)minée ». Appliquer la règle classique du compte des *e* muets devant consonne aboutirait à une bouillie imprononçable : « Je place ma tête sur la cheminée ». Quoi qu'il en soit, même si la mesure de ces vers reste approximative, leur égalité relative, sensible à l'œil autant qu'à l'oreille, impose un sentiment de régularité dont Garneau, à partir de *Regard et jeux dans l'espace*, nous avait déshabitués⁷. Ce sentiment trouve confirmation dans les rimes des vers 5-6 (voyages-ouvrages) et 11-12 (léger-délivrée), celles-ci étant renforcées en écho par la finale des vers 3 et 7 (cheminée) ; on remarque aussi l'écho — l'écart est trop grand pour qu'on parle dans ce cas de rime — qui lie les vers 2 et 8 (distances-vacances). Tant de symétries ne tiennent pas du hasard.

Elles contrastent avec l'incongruité sémantique extrême du texte. Je le suis vers par vers, parce que c'est ainsi qu'on peut le mieux faire apparaître les ruptures de ton, de sens, de point de vue qui s'y succèdent constamment. L'attaque est violente : « Un bon coup de guillotine », c'est-à-dire un coup puissant, net, décidé. Cette attaque comporte une tonalité ironique parce qu'elle « consonne » avec plusieurs expressions construites

6. Jacques Réda, *Hors les murs*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1982, p. 107.

7. Sur la métrique de Garneau, on se reportera à l'article de Michel Lemaire, « Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau », *Voix et Images*, vol. XX, n° 1 (58), automne 1994, p. 73-84.

sur la séquence «un bon», si courantes qu'elles sont quasi lexicalisées en français — un bon café, un bon bain, et ainsi de suite. Cette ironie est confirmée par l'humour noir du deuxième vers : «Pour accentuer les distances»; les distances préexistaient au coup de guillotine qui ne fait que les «accentuer». Au troisième vers, l'humour tourne à la bouffonnerie dans le cadre rassurant d'un intérieur bourgeois lorsque le «je» décapité pose tranquillement sa tête sur le manteau de la cheminée. Le récit se fait très détaché, très *matter of fact*, recourant à des expressions vagues («le reste») et à des tournures toutes faites, passées en clichés («vaque à ses affaires»). Des énormités sont proférées du ton le plus naturel, comme si elles allaient de soi :

Mes pieds s'en vont à leurs voyages
 Mes mains à leurs pauvres ouvrages
 Sur la console de la cheminée
 Ma tête a l'air d'être en vacances.

Ce naturel tient à la rapidité d'un récit qui file sans faire de pause ni s'appesantir, à la qualité plastique d'images qui font littéralement voir l'impossible par une sorte d'*ecphrasis* généralisée («Je place ma tête», «Mes pieds s'en vont»), à un cadre domestique («Sur la console de la cheminée») que sa familiarité nous fait accepter aussitôt, à un vocabulaire et une syntaxe délibérément pauvres qui détournent l'attention de l'énonciation. Tout cela semble à un tel point manquer de style, de ce que les manuels de composition française appelaient «style», qu'on ne se méfie pas : voilà qui paraît si peu arrangé, à peine plus qu'un procès-verbal, qu'on peut, semble-t-il, le lire en toute confiance. En réalité, c'est suprêmement calculé. Le narrateur est réduit par synecdoque à trois parties du corps : tête, pieds, mains, celles qui font protubérance, qui se détachent en quelque sorte de la masse de l'organisme. Il n'a pas un corps mais des parties détachées, des *dissecta membra* : la tête posée comme une pendule ou un vase sur la console de la cheminée, les pieds et les mains qui s'en vont ailleurs. Ces synecdoques portent sens. Elles opposent deux principes, qu'il n'est pas encore temps de distinguer parce qu'à mi-chemin du poème nous manquent certains éléments essentiels. Notons, pour l'instant, que pieds et mains s'activent — les premiers s'en vont, les secondes travaillent —, tandis que la tête «a l'air d'être en vacances». Reprenons le fil du récit : «Un sourire est sur ma bouche». On atteint à l'extrême de la dissociation. Garneau n'écrit pas : «Je souris», ni même : «Ma bouche sourit»; le sourire est posé sur la bouche comme la tête sur la console de la cheminée. C'est une sorte de sourire autonome, comme celui qui restait seul du chat du Cheschire dans *Alice au pays des merveilles*. Chacun a entendu que cette bouche sur laquelle s'est posé un sourire se taisait, mais ce sourire porte un sens autant qu'une énigme. Il symbolise un état d'innocence absolue : «Un sourire est sur ma bouche / Tel que si je venais de naître». La décollation de l'incipit n'entraîne pas la

mort: elle inaugure une activité fébrile (je place ma tête, mes pieds s'en vont, mes mains travaillent) dans une atmosphère paradoxalement euphorique (les vacances, le sourire). Elle marque quasi («tel que si») une nouvelle naissance. Ou plutôt, ainsi que le texte le suggère, elle devient l'instrument du salut: «Mon regard passe, calme et léger / Ainsi qu'une âme délivrée». Arrêtons-nous un instant au ton de ce beau distique rimé, qui ne déparerait peut-être pas une chanson mystique de M^{me} Guyon ou un des «divins eslancements» de Claude Hopil⁸: on est loin de l'humour noir, de la bouffonnerie des premiers vers, proches du *nonsense* d'Edward Lear ou de la fantaisie de Lewis Carroll. La vitesse qui caractérise ce poème tient aussi à ces changements du registre de l'énonciation. La tête se réduit à un regard, parachevant la dématérialisation du corps amorcée dans la fragmentation des premiers vers (tête, pieds, mains). Apparaît alors en pleine lumière le deuxième terme d'une opposition qui avait été esquissée plus haut: à l'activité des pieds et des mains répond la contemplation du regard qui «passe, calme et léger». J'y reviendrai, mais je tiens d'abord à achever le parcours de ces quatorze vers si brefs et si chargés de sens. «On dirait que j'ai perdu la mémoire / Et cela fait une douce tête de fou»: la troisième occurrence du «je», après les vers 3 («Je place ma tête sur la cheminée») et 10 («Tel que si je venais de naître») le vide de toute réalité. La perte de la mémoire, redoublée dans la folie douce des derniers mots, équivaut à la perte du principe d'identité: ce «je» final se réduit à une pure forme grammaticale; il apparaît là puisqu'il faut bien qu'un verbe ait un sujet. Au dernier vers, le mot le plus impersonnel, le plus vague («cela», qui répond au «reste» du quatrième vers) marque le point culminant de la dissolution du *moi*, présentée calmement, ce qui lui confère plus de force, du ton le plus distancié: «On dirait que». Cette distanciation tranquille se trouvait déjà au neuvième vers («à l'air d'être»), au dixième («Tel que si»), et peut-être au douzième («Ainsi que»). Elle est renforcée par la substitution de l'article indéfini («une douce tête de fou») aux possessifs du troisième vers («ma tête»), du cinquième et du sixième («mes pieds», «mes mains»), du huitième («ma tête», à nouveau), du neuvième («ma bouche»), du onzième («mon regard»); cet article indéfini figurait déjà, en annonce peut-être, dans le si étrange neuvième vers («Un sourire est sur ma bouche»). Ce n'est certainement pas par hasard qu'il reparait à la toute fin du poème dans une image synthétique: «Et cela fait une douce tête de fou». Ce vers appelle une ultime observation: la «douce tête de fou» convoque comme une ombre portée le cliché «fou furieux»; cette *douce* folie clôt le poème sur le thème de la folie sage, plus sage que la sagesse, cette folie dont Érasme, s'inspirant de saint Paul⁹, a composé l'éloge paradoxal qu'on sait.

8. On en trouvera des exemples dans l'*Anthologie de la poésie baroque française* de Jean Rousset, Paris, Colin, coll. «Bibliothèque de Cluny», 1961.

9. *Première épître aux Corinthiens*, 1, 17-25; 3, 19.

Le thème sous-jacent de ce poème — ou, comment dire?, secret: il n'y est pas traité, mais mis en scène, joué dans un texte qui fonctionne selon d'autres lois que celles d'un exposé —, qui lui donne sa structure sémantique et assure leur cohérence à des figures en apparence assez dispersées, est l'opposition de la vie active et de la vie contemplative, l'un des grands *topoi* que la scolastique hérite d'Aristote¹⁰. Cette opposition se diffracte en plusieurs autres, si bien qu'une structure binaire tient fermement en un tout les éléments assez hétéroclites de ce poème: l'intérieur et l'extérieur, l'innocence et la faute, l'oubli et la mémoire, la sagesse et la folie, l'identité et l'altérité. Ces paires, on en prendra note, ne se superposent pas — un poème n'est pas un catalogue — et la valeur de leurs termes est affectée d'un fort coefficient d'instabilité — un poème n'est pas un système: il est loin d'être assuré, par exemple, que la folie du dernier vers soit négative. À la lumière de la *Première épître aux Corinthiens*, on pourrait même penser qu'elle ouvre un au-delà de la sagesse, qu'elle en est la réalisation ineffable plutôt que l'envers grimaçant.

On a conservé trois états manuscrits de ce poème, dont les variantes de l'édition Brault-Lacroix rendent compte. L'appareil critique de cette édition est ainsi construit — le manuscrit qui porte la dernière version et sert de base à l'établissement du texte est désigné par la lettre A¹¹ — que la séquence chronologique des variantes est la suivante: du manuscrit C, au manuscrit B, au manuscrit A. Le point de départ de ce poème se trouve dans six vers au verso de ce que Jacques Brault et Benoît Lacroix désignent comme le manuscrit C¹²:

Mes regards sont délivrés
 Au lieu d'être perdus en dedans
 D'être attachés sur mon cœur
 Cette main qui bat mon sang
 Une main tenue fermée
 Sur le sang de ses péchés

Il s'agit d'une brève variation, à peine rédigée, d'une syntaxe déficiente, sur le thème du détachement de soi comme remède au péché, peut-être d'une transposition de l'*Imitation du Christ* dont Garneau a fait une de ses lectures de chevet à partir du printemps de 1936 au témoignage de la correspondance¹³, d'une auto-analyse morale dont on trouve

-
10. Garneau a pris connaissance de la scolastique à travers l'œuvre de Jacques Maritain.
 11. Saint-Denis Garneau, *Ceuvres*, p. 1049.
 12. Ils sont notés à la mine de plomb sur un feuillet de 17,5 x 21,5 cm; ce format inusité est vraisemblablement celui d'un papier à lettres, donc un de ces supports quelconques sur lesquels Garneau, qui «traitait toute paperasse» avec «désinvolture» au témoignage de Robert Élie et Jean Le Moyne (Saint-Denis Garneau, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1954, «Avertissement», p. 8), écrivait lorsqu'il n'avait pas le cahier de son *Journal* à portée de la main. Sans trop solliciter ce fait minuscule, on peut y voir le signe que ces vers ont été improvisés.
 13. Saint-Denis Garneau, *Lettres à ses amis*, Montréal, Éditions HMH, coll. «Constantes», 1967, p. 191, 193, 194, 197, 231, 246, 248, 250, etc.

plus d'un exemple dans le *Journal*. Le passage à la poésie n'y est pas achevé. Au recto¹⁴, le poème apparaît d'un jet, presque en sa version définitive :

Un bon coup de guillotine	
Pour accentuer les distances	
Je place ma tête sur la cheminée	
Et le reste vaque à ses affaires	
Mes pieds s'en vont à leurs voyages	
Et mes mains à leurs tristes ouvrages	
Et mon mauvais cœur à son lot	Mon cœur mijote en sa bouilloire
Qui n'est pas toujours brave	Cette main qui bat mon sang
Sur la console de la cheminée	
Ma tête a l'air d'être en vacances	
Un sourire est sur ma bouche	
Tel que si je venais de naître	
Mon regard passe, calme et léger	
Ainsi qu'une âme délivrée	
On dirait que j'ai perdu la mémoire	
Et cela fait une douce tête de fou	

On relève peu de variantes : au vers 6, la suppression de la conjonction «Et» en début de vers accentue le parallélisme avec le vers 5, et la substitution de «pauvres» à «tristes» accentue le caractère général du jugement, contribuant au ton détaché du poème. Les vers 7 et 8 de cet état, qui se lisent en deux versions et qui seront supprimés du texte final, témoignent d'une certaine hésitation ; ils sont la dernière trace de l'analyse personnelle de la toute première ébauche ; Garneau tente d'intégrer à son texte une image trouvée dans cette ébauche («Cette main qui bat mon sang»), qui en engendre par homophonie (bat mon sang, bout mon sang, la bouilloire de mon cœur) une autre également supprimée du texte final («Mon cœur mijote en sa bouilloire»). On comprend là que le poème aurait pu prendre une tout autre direction et juxtaposer des images hétérogènes à la façon de l'admirable «Poids et mesures¹⁵». On comprend du même coup, par contraste, à quel point sa version finale vise à l'unité d'impression. Le distique suivant témoigne d'une certaine difficulté éprouvée par Garneau à retrouver le fil de son texte après cette double rédaction de vers qui seront finalement abandonnés. Au bas du feuillet, on en lit un essai un peu tâtonnant :

Sur la console de la cheminée
 Ma tête sur la console de la cheminée
 Ma tête a l'air d'être en vacances

14. Je suis la description de ce manuscrit par Jacques Brault et Benoît Lacroix ; je pose toutefois l'hypothèse que le «verso» de ce feuillet a été écrit avant son «recto».

15. Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, p. 194 ; *Œuvres*, p. 200.

Aussitôt ce distique trouvé, la rédaction reprend, sans hésitations, jusqu'à la fin. Si on omet les vers 7 et 8, on se trouve à toutes fins utiles devant la version finale. Mais entre ce premier jet et celle-ci s'intercale une mise au net dactylographiée — dont on peut penser, par conséquent, que Garneau l'a crue, au moins provisoirement, définitive — qui bouleverse profondément le texte. C'est le manuscrit *B* dans l'édition Brault-Lacroix :

Un sourire est sur ma bouche
 Tel que si je venais de naître
 Mon regard passe, calme et léger
 Ainsi qu'une âme délivrée
 On dirait que j'ai perdu la mémoire
 Et cela fait une douce tête de fou.
 Un bon coup de guillotine
 Pour accentuer les distances
 Je place ma tête sur la cheminée
 Et le reste vaque à ses affaires
 Mes pieds s'en vont à leur voyage
 Mes mains à leurs pauvres ouvrages
 Sur la console de la cheminée
 Ma tête a l'air d'être en vacances

La permutation qui fait passer en tête du poème les six derniers vers en bouleverse le sens. Au lieu de l'image très forte et mystérieuse, polysémique, du texte tel que Garneau le rétablira et qu'on le lit maintenant, voici une sorte de récit qui prend assez platement la vie humaine depuis la naissance (vers 1-2), disons une méditation sur la nécessité de conjuguer la vie active (vers 11-12) et le détachement contemplatif (vers 9-10 et 13-14); l'image de la guillotine, qui intervient cette fois au centre du poème (vers 7-8), prend une coloration allégorique, qui restreint sensiblement sa portée. Tout semble se passer comme si Garneau avait voulu simplifier et clarifier son poème, en faire une méditation morale sur la conduite de la vie. La version finale, le manuscrit *A* de l'édition Brault-Lacroix, revient à l'ordre primitif des strophes et ne porte trace que d'une légère hésitation: au vers 11, Garneau corrige d'abord de « Mon regard plane, calme et léger », puis il revient au premier jet: « Mon regard passe ». Il s'en tient délibérément à un vocabulaire sobre, banal même, et cela témoigne d'un sens très subtil des valeurs stylistiques¹⁶.

Saint-Denys Garneau a commenté deux fois ce poème. Le soir du Mardi gras 1938, procédant à un long examen de conscience, il se

16. Sur le travail stylistique de Garneau, beaucoup plus considérable qu'on ne le croit généralement, voir Jacques Brault, « L'écrivain d'après ses manuscrits », *Maintenant*, n° 5, mai 1962, p. 191.

demande : « Qu'y a-t-il de nécessaire dans tout ce que j'ai écrit ? » La réponse, d'une sévérité extrême dont aucun lecteur du *Journal* et des *Lettres à ses amis* ne s'étonnera, qui était sans doute de mise dans le cadre d'un examen de conscience la veille du mercredi des Cendres, inclut ce poème parmi les cinq auxquels Garneau réduit son œuvre poétique.

Comme réalité originale : *Spleen, Accompagnement,*

Cage d'oiseau, le poème inachevé qui commence :

Un bon coup de guillotine

Pour accentuer les distances...

Les deux vers :

Dans ma main

Le bout cassé de tous les chemins...

Peut-être

Le souvenir qui nous a déchirés jusqu'ici

De cette espèce d'entrevue avec la Promise.

Et *Enfants*¹⁷.

Rappelons que Garneau a écrit une centaine de poèmes, sans compter les rimailleries d'adolescent que Jacques Brault et Benoît Lacroix ont rassemblées à des fins documentaires dans la section « Juvenilia ». C'est donc dire que ce poème est un des foyers de l'œuvre et qu'aucune lecture ne peut en faire l'économie. Cette note pose, par ailleurs, un problème auquel on ne peut, je crois, apporter de solution. Peu de poèmes de la maturité de Garneau donnent à la lecture, autant que celui-là, l'impression d'être « achevés », en ce sens que l'énoncé y est complet, sans reste, sans trous, cohérent. Peut-être, justement, est-il trop complet et cohérent, peut-être lui manque-t-il ce tremblement d'incertitude¹⁸ si caractéristique des poèmes les plus mémorables de Saint-Denys Garneau. Quoi qu'il en soit, celui-ci déclare sans explication que ce poème est « inachevé ». Je ne vois pas comment on pourrait en appeler de ce jugement.

La justification que Garneau donne d'un choix qui réduit sa poésie à cinq textes impose par ailleurs un point de vue auquel nul, s'il entend réellement lire *Regards et jeux dans l'espace* et *Les solitudes*, ne peut se dérober : « chacune de ces images a ou a eu une certaine réalité d'existence en moi, une certaine exigence assez permanente ». Ces poèmes sont des « images », ils appellent donc la contemplation ; et leur valeur se fonde sur leur « réalité », sur la permanence de leur « exigence ». Qu'est-ce à dire, sinon que la poésie est — je ne dis pas : « traduit » ni « exprime » — une expérience spirituelle, qu'elle impose à son auteur une épreuve à laquelle le lecteur doit à son tour se soumettre s'il ne veut pas seule-

17. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, p. 557.

18. Je reprends, en la renversant, une observation que Jean Paulhan avait faite à Ponge à propos des poèmes du *Parti pris des choses*, à qui il reprochait leur « tremblement de certitude » : Francis Ponge, *Proèmes, Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 119.

ment, ce qui serait dérisoire, devenir une « personne cultivée » qui connaît les poètes.

Un autre passage du *Journal* propose un extraordinaire commentaire non pas du poème lui-même, mais de l'expérience obscure qui lui a donné naissance :

À travers ma vie, l'impression que l'innocence était refoulée de plus en plus de bas en haut. Un désir en même temps de n'avoir rien à faire avec la partie corrompue, la partie sans lumière (correspondant à une lâcheté pratique en face de la conversion totale, de l'assainissement des parties corrompues par un refus complet de la complaisance). Ainsi, durant l'adolescence, une sorte de désir que mon corps finisse à la ceinture. N'avoir que la poitrine, elle pleine de lumière, sans le relent du sexe, l'appel d'en bas qui était une menace à cause de ma faiblesse excessive, lâcheté et complaisance. Jusqu'au moment où le cœur aussi perdit sa lumière, gagné aussi de corruption. Et alors la nausée devant tout l'être, le désir d'en être détaché, d'être désengagé de cette pourriture, désir qui suggère l'image de la décollation, pour une résidence dans la tête et les yeux purs.

Un bon coup de guillotine (rythme pair-impair)

Pour accentuer les distances¹⁹.

Cette page autoriserait, certes, une interprétation psychanalytique, ou sociologique, ou idéologique dans la ligne de la conférence de Jean Le Moyne, « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps²⁰ », sur les ravages du jansénisme et du dualisme dans le Canada français traditionnel. Ce serait trop facile, trop attendu, et cela interdirait surtout d'examiner le rapport qui lie une telle page au poème auquel elle renvoie. Ce rapport tient essentiellement à une différence : le poème n'est pas réductible à l'image ou à l'impression qui l'a engendré, que Garneau débusque avec une lucidité terrible. Ce poème *part* — dans toutes les acceptions du verbe « partir » — d'un nœud psychologique, pour le déplacer, le transposer sur un autre plan où le trouble intime dont il provient se mue en une expérience intellectuelle — la poésie de Garneau est intelligente, on ne l'a pas assez dit — et spirituelle autonome, valable pour tous ceux qui acceptent de la refaire dans la lecture. Les poésies de Garneau ne sont pas un autre journal, un « témoignage ». L'expérience qui les alimente, dont le *Journal* proprement dit porte trace, y change radicalement de sens dans ce que j'appellerai, si je peux risquer ce néologisme, un processus d'*impersonnalisation*. Ce processus se laisse observer dans la succession des avant-textes que j'ai examinés tantôt. La première ébauche, les six vers griffonnés à la mine au

19. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, p. 561.

20. Jean Le Moyne, *Convergences*, Montréal, Éditions HMH, 1961. Cette conférence trop fameuse a indûment pesé sur la lecture de l'œuvre de Garneau et occulté d'autres textes de Le Moyne, moins « coléreux », notamment l'admirable « De Saint-Denys Garneau », tout de ferveur et d'une extraordinaire intuition critique, paru dans *La Nouvelle Relève*, vol. III, n° 9, décembre 1944, p. 514-521.

verso du manuscrit *C* selon le classement de l'édition Brault-Lacroix, est encore prise dans la logique d'auto-analyse du *Journal*, empêtrée dans la personne de Garneau, dans ses misères, son «cœur», ses «péchés», dans la banalité atroce du psychologique. Dès le premier jet qui se lit au recto du même feuillet, l'enjeu se fait tout autre, une transposition a lieu, et s'il traîne encore dans une strophe qui s'enlise un «mauvais cœur [...] qui n'est pas toujours brave», il disparaîtra aussitôt. A commencé un travail sur un langage qui a acquis une existence d'objet, qui est manipulé comme une chose selon sa logique propre: on — ce «on» désigne le poète au stade d'impersonnalisation qui lui permet d'écrire autre chose que ses petites histoires — peut permuter des strophes, les replacer, comme dans les manuscrits *B* et *A*. Le «je» du *Journal* est bien Hector de Saint-Denys Garneau, celui des *Poésies* est un autre²¹, un «je» à venir, qui gît dans la lecture de quiconque acceptera de courir le risque de vraiment lire, c'est-à-dire de sortir à son tour de lui-même.

21. Sur cette distinction fondamentale et sur les ravages de sa méconnaissance, on se reportera à Jacques Brault, «Saint-Denys Garneau 1968», *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1994 [1975], p. 137-141. Au cours de la discussion qui a suivi cet exposé, Jacques Blais a pertinemment opposé la «réussite existentielle» de ce poème à la difficulté d'être dont témoigne le *Journal*.