

Jacques Brault essayiste

Michel Lemaire

Volume 12, Number 2 (35), Winter 1987

Jacques Brault

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200628ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200628ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lemaire, M. (1987). Jacques Brault essayiste. *Voix et Images*, 12(2), 222–238.
<https://doi.org/10.7202/200628ar>

Jacques Brault essayiste

par Michel Lemaire, Université d'Ottawa

L'œuvre de Jacques Brault s'affirme dans une diversité de plus en plus marquée. Mais sans doute cette diversité de l'œuvre fait-elle obstacle à une reconnaissance égale des différents domaines qui la composent. Le parcours du poète, de **Mémoire à Moments fragiles**, manifeste une si haute exigence, une si belle clarté qu'il jette peut-être un peu d'ombre sur le dramaturge, le nouvelliste-romancier et surtout sur l'essayiste. Ainsi, les essais de Brault forment un massif lui-même assez diversifié dont l'ampleur n'est pas évidente. On a quelque difficulté à pouvoir les considérer comme un ensemble, soit parce qu'ils se rattachent de près à l'œuvre poétique (dans **Trois fois passera** par exemple), soit parce qu'ils sont dispersés dans des revues. Pour donner une première idée des richesses de cette province de l'œuvre de Brault, on peut distinguer :

- les volumes d'essais proprement dits : **Alain Grandbois, Chemin faisant**¹ ;
- les volumes contenant des essais à côté de poèmes : **Poèmes des quatre côtés**² qui prend la forme d'un contrepoint entre des réflexions sur la traduction et des « nontraductions » de poèmes, **Trois fois passera**³ qui glisse du poème à l'essai ;
- les articles, les communications à des colloques éparpillés en revues, en particulier dans **Liberté** ;
- les « chroniques » intitulées « Ô saisons, ô châteaux » paraissant dans **Liberté** depuis décembre 1983.

L'établissement de cette liste implique évidemment de ma part une certaine conception de l'essai, genre dont les limites sont assez floues. Je dirais, pour tenter de clarifier la question, que les analystes de l'essai me paraissent avoir établi leurs positions entre deux définitions extrêmes de l'essai. Une première définition, plus large, accorde le titre d'essai à toute analyse, toute étude qui manifeste une attention à son statut de texte, qui traduit une certaine recherche formelle ; c'est, je crois, la définition implicite dans un ouvrage comme **l'Essai et la prose d'idées au Québec**⁴. Une seconde définition s'efforce de donner un sens plus précis à l'essai, en mettant l'accent non sur l'étude d'un objet culturel mais sur la réflexion d'un sujet écrivant sur un objet culturel ; cette implication d'un sujet informant une écriture devient la pierre de touche du genre. Jean-Marcel Paquette parle ainsi du **JE comme générateur d'une réflexion de type lyrique sur un corpus culturel**⁵ ; Robert Vigneault va même jusqu'à opposer ce **discours d'un SUJET** à l'étude d'un objet culturel dans la mesure où celle-ci est systématique alors que celui-là est libre invention du sens⁶.

Les textes de Brault dont la liste vient d'être établie, me paraissent tous se ranger entre ces deux pôles, selon des modalités multiples. Si l'essai est le discours d'un sujet sur un objet culturel, si la qualité de l'essai se mesure à l'implication du « je » dans son texte, alors l'œuvre de Brault devient exemplaire du genre. Elle en offre en effet un échantillonnage très varié. Depuis l'étude assez classique de présentation d'**Alain Grandbois** répondant aux critères de la collection « Poètes d'aujourd'hui » : relation entre la vie et l'œuvre, principaux thèmes ; ou la présentation de « Miron le magnifique » tout au service de textes qu'elle permettait alors de découvrir. Jusqu'aux méditations de **Trois fois passera** ou de « Ô saisons, ô châteaux », unissant là le poème en prose et la réflexion esthétique, ici la nouvelle et le commentaire social. Mais toujours on découvre, centre et dynamisme du texte, la présence d'un « je », avec sa personnalité propre, sa voix particulière, sa relation aux œuvres faite de respect, de sympathie et de compréhension, sa sagesse humble et subtile. Autant de caractéristiques de l'essai de Jacques Brault que nous allons nous efforcer d'étudier de plus près. Je distinguerai, pour les besoins de la cause, dans l'œuvre de l'essayiste, les textes qui portent sur une œuvre littéraire, la relation à l'œuvre étant alors l'intérêt principal, et les textes qui portent sur un objet culturel autre, que ce soit l'écriture, la poésie en général ou tel aspect de notre civilisation, la pensée et la personnalité de l'auteur devenant prépondérantes.

Jacques Brault n'est pas un critique littéraire conventionnel. Il répugne à l'étude systématique d'où l'œuvre sort exsangue et mutilée. Ce qui intéresse Brault, c'est sa lecture d'une œuvre, c'est-à-dire sa relation personnelle particulière à un texte (la lecture étant ici un vécu avant d'être une interprétation) ; il se concentrera donc sur les aspects de cette œuvre qui l'ont touché et s'attachera à mieux comprendre les répercussions du texte en lui-même. Ses études seront explicitement subjectives et il avancera même que la subjectivité est la seule voie permettant d'atteindre véritablement l'essentiel d'un texte littéraire. L'article « le Genre Michaux » débute ainsi par : *D'Henri Michaux, je ne dirai rien d'autre que l'épreuve subie à la lecture de ses œuvres*⁷. Et dans « Au cœur de la critique », après avoir analysé en termes philosophiques la relation sujet/objet comme axe de la relation critique et établi les limites d'une critique *scientifique* détachée de son objet, il affirme la nécessité d'une relation de *solidarité* avec l'œuvre, solidarité qui se réalise grâce au *sentiment*, cet *au-delà du savoir*⁸. L'objectivité n'est pas rejetée mais considérée comme une première étape pour déblayer le terrain à la connaissance profonde qui résultera d'une union sentimentale avec l'œuvre semblable à celle du musicien qui *interprète* sur son instrument un *texte* musical :

Pour ma part, quand je m'occupe d'un auteur, d'une œuvre, c'est parce que j'ai d'abord lu. Sauvagement, et sans aucun souci d'herméneutique. Ensuite, je cherche à savoir, le plus et le mieux possible. Longue patience ; trouvailles ; déceptions ; doutes et hypothèses. Puis j'envoie promener toute cette machinerie, les fiches et les notes tombent comme des feuilles mortes (qu'elles sont) et, un peu comme un musicien ou un comédien, j'interprète le texte,

je le joue sur moi, en moi, mais pour une tierce personne (unique, nombreuse) et cette finalité me garde (devrait me garder) de prendre pour des vérités de simples opinions⁹.

Trois étapes donc : lire, savoir, interpréter. Par cette utilisation originale du terme «interpréter», Brault renouvelle la signification de «subjectivité» et de «lecture créatrice». La formule est belle et éclairante, elle demande toutefois, pour être réalisée, que le critique soit lui-même un artiste¹⁰.

C'est dire que Brault, artiste, est profondément impliqué dans sa critique. Il se laisse pénétrer par le texte, vit en osmose avec lui, donne aux répercussions du texte le temps de prendre leur ampleur, ainsi que les vagues circulaires à la surface d'un étang touché par une pierre, ainsi qu'un écho qui retentit sur la vie intérieure. Cependant il ne s'agit pas de s'appropriier le texte, d'en faire une simple source d'excitation permettant à des réflexions étrangères à lui-même et n'appartenant qu'au lecteur de voir le jour. Le texte n'est pas un prétexte, il demeure l'objet essentiel, mais c'est l'interaction entre le texte et le lecteur qui occupe le critique et plus particulièrement l'émotion, la pensée que le premier suscite chez le second, la communication profonde qui ainsi s'instaure, malgré toutes les barrières à la communication entre les hommes, au-delà finalement de toute parole même si le texte est d'abord une parole. Brault réussit ainsi à demeurer parfaitement au service du texte, ne visant, par un travail d'une honnêteté méticuleuse, qu'à mieux le faire comprendre, tout en se concentrant sur sa relation personnelle à ce texte. En effet le *sentiment* en question n'est pas une prise de possession égoïste de l'œuvre ; il est tourné vers l'autre (altérité du texte, altérité du lecteur de la critique), il est ouverture véritable sur le texte et vers l'autre lecteur : *Le sentiment ne vit de sa vie propre qu'en se risquant hors de son 'moi'*¹¹.

Lorsqu'à la fin de l'article «Saint-Denys Garneau, réduit au silence»¹², Brault raconte le choc de la lecture des **Poésies complètes** de Garneau sur l'adolescent qu'il avait été, ce n'est pas une manière de dire *les élucubrations que vous venez de lire sont tellement discutables que je les affirme indiscutables parce que subjectives*; pour Brault, dire *c'est ma lecture* ne représente pas une position de défense mais au contraire une position de risque : par là, il dévoile la situation existentielle à partir de laquelle il a établi son interprétation, il définit l'espace commun entre le texte et lui-même, ce lieu où le contact a pu se produire, la compréhension, même partielle, se réaliser¹³. Et, des années plus tard, une préoccupation identique anime la «Petite suite émilienne» sur Emily Dickinson. Confondant volontairement des «échos» de lecture divers (Emily Brontë, Gérard de Nerval, etc.), Brault présente sa réflexion sur le poète américain comme une *songerie*, une *réverie textuelle* strictement personnelle¹⁴. L'imagination traversant le texte lui permet d'atteindre une femme mythique, lue autant que reconnue dans un souvenir maternel ; et l'équivoque *je l'aime* de la conclusion nous rappelle cette vérité trop souvent oubliée que notre relation sentimentale à un texte passe par celle que nous imaginons avec l'auteur, tout autant que l'inverse. Cependant le meilleur exemple de cette implication personnelle de Brault dans sa critique est sans doute son beau texte sur «Juan Garcia, voyageur de nuit»¹⁵. Cette

critique se présente comme une lettre à Garcia et elle affirme d'abord l'amitié entre les deux hommes, malgré la distance et l'obscurité; elle est remarquable par son art d'entrecroiser les retentissements de l'œuvre et les souvenirs de cette amitié en un éclairage réciproque, traçant le cheminement commun d'une œuvre vers la poésie et le silence, d'une vie vers l'absolu, en une même métaphore alchimique:

Non, je ne devrais pas, tournant le dos aux rituels de la critique, je ne devrais pas m'«exposer» ainsi. Je devrais plutôt rédiger en bonne et due forme une étude, un commentaire, une analyse. Rester dans le ton qui ne gêne pas. M'en tenir à la note juste. Faire preuve d'objectivité. De retenue. Et dire avec précaution les seules choses qui me semblent vérifiables. Mais tu es mon compagnon de nuit, Juan, notre voyage n'est pas terminé, de loin. Et tant pis pour les convenances littéraires ou autres. Tes poèmes me brûlent, moi qui les ai vus s'écrire à même tes errances de douleur et d'abandon (...)»¹⁶.

Cette implication se manifeste dans le texte de Brault par la présence d'un «je» qui est beaucoup plus qu'une simple figure de style. Car ce «je» n'est pas uniquement «textuel»: au-delà de cette présence dans son texte de celui qui vit l'écriture, il rassemble en effet toute la personnalité de l'auteur. Le «je» du texte de Brault réunit l'être qui s'est noyé dans l'écriture à ces deux autres personnages habituellement distincts: l'auteur, cette entité vague qui flotte au-dessus d'une œuvre, et l'homme, ce citoyen accaparé par une vie assez indépendante de l'œuvre. C'est dire que l'implication de Brault dans son texte n'est pas simplement littéraire, elle est personnelle; elle reflète un engagement total (autant moral, politique donc qu'esthétique) dans tout ce qu'il écrit. Et Brault n'hésitera jamais (c'est même ce qui l'intéresse) à «se jeter à l'eau», soit en mettant en avant un «je» autobiographique, soit en revendiquant par le «je» la responsabilité des méditations suscitées par l'œuvre étudiée. L'essai sur Alain Grandbois est représentatif de cette écriture. Le «je» autobiographique y apparaît d'abord, comme il apparaîtra dans de nombreux textes de Brault, naturellement, sans la moindre suffisance: *Un après-midi d'automne (c'était à Mont-Rolland, au nord de Montréal), Alain Grandbois m'emmena faire la cueillette des pommes*¹⁷ coule aussi simplement que: *Voilà plusieurs années, je rendis visite à Grandbois. Je ne l'ai guère revu depuis ce temps. Cette conversation lente et paisible, au jour baissant, me reste en mémoire*¹⁸. Car, loin d'être un étalage de relations mondaines, la fonction première de telles réminiscences est de rappeler qu'une œuvre est d'abord le sang d'un homme, son auteur. Et aussi simplement apparaîtront ces autres séquences autobiographiques par lesquelles le critique, à l'aide d'anecdotes sur sa vie, sa famille, ses lectures, réétablit méthodiquement son interprétation des textes dans un système de coordonnées particulier: son vécu.

La même constatation s'impose d'ailleurs à propos de l'utilisation du «nous». Habituellement, chez Brault, le «nous» n'est pas cette figure de style qui unit l'auteur et le lecteur (exemple: *nous étudierons cette question dans le*

chapitre suivant); le « nous » représente plutôt la communauté culturelle à laquelle appartient l'auteur et à l'intérieur de laquelle il se retrace pour situer sa lecture critique. La plupart du temps ce « nous » représente donc ici le peuple québécois; par son utilisation fréquente, Brault déclare que sa lecture n'est pas celle d'un individu isolé mais celle d'un homme appartenant à une certaine culture, avec les a priori que cela implique dans les jugements, les manières de voir, et que les développements philosophiques ou politiques qu'il va tirer de cette lecture ne le concernent pas lui seul mais devraient intéresser tous les membres de cette communauté. Par là, Brault instaure un constant va-et-vient entre la dimension unique et individuelle d'un texte et d'une lecture et la dimension commune et communautaire par laquelle ce texte et cette lecture s'inscrivent dans une culture. Voici par exemple la première page d'Alain Grandbois:

Ces vers, écrits pendant les années trente, parurent d'abord en Chine. Ils ne nous parvinrent qu'à la fin de la guerre, au moment où nous étions encore mal remis de la fureur du fascisme. Ils nous révélèrent à nous-mêmes, ils nous apprirent que le visage ravagé du monde restait beau malgré tout. Je dis nous, et j'entends par là les plus jeunes d'entre les premiers lecteurs du poète. Pour nous qui l'avons lu au sortir de l'adolescence, Alain Grandbois représentait « la santé de la parole », selon la juste expression d'Yves Préfontaine. Car nous étions malades, de pères en fils, atteints d'une espèce d'aphasie du cœur, nous étions tarés, amoureux de poésie, mariés à une morne prose¹⁹.

On y remarque le passage d'un « nous » précisément défini par souci d'objectivité (le groupe des jeunes lecteurs de Grandbois) à un « nous » s'élargissant — et ce sera son sens le plus fréquent — jusqu'à englober le peuple québécois (dans la suite du texte le « nous » alterne avec le mot « Québec »). Dans ce premier chapitre de l'essai sur Grandbois, la communauté entre le « je » et le Québec, d'une part, l'osmose entre le « je » et le texte étudié, d'autre part, sont telles qu'on croit entendre une parole collective composée de plusieurs paroles qui se reflètent l'une l'autre, qui se répondent et qui finissent par trouver l'unisson: celle du poète étudié, celle du critique et celle que, par là-même, est en train de s'inventer le Québec. Et le Brault critique dont nous lisons l'étude sur Grandbois tient exactement le même discours, est finalement le même homme que le Brault militant des textes politiques (sur la langue du Québec, par exemple) et que le Brault poète de la « Suite fraternelle »²⁰. On lui voit la même noblesse contristée au cœur, on entend le même lyrisme rugueux sous sa plume; le commentaire critique semble une confidence personnelle (*nous étions malades, de pères en fils*), l'analyse politique retrouve les métaphores du poème dont même les citations paraissent être parentes:

Il faut imaginer cette existence frileuse d'un petit peuple encagé, confiné dans une histoire fausse et une géographie hostile, pour comprendre, pour sentir le frisson chaleureux qui nous a secoué le corps quand pour la première fois l'un de nous a tenu le langage de la libération.

(...) Québec, ma terre honnie à laquelle je reviens toujours comme à une femme pourvoyeuse d'un amour inviable (...)²¹

La démarche critique de Brault ne consiste jamais à démonter un texte afin d'en étudier le fonctionnement. Non que les aspects formels de la poésie (puisqu'il étudie surtout des poètes) soient pour lui sans importance; au contraire, ses articles sur la peinture, sa propre pratique de la poésie montrent un artiste très attentif aux questions de technique, un poète très conscient de ses moyens. Mais ce n'est pas ce qui le préoccupe lorsqu'il étudie une œuvre: les moyens employés ont alors moins d'importance que le dynamisme ainsi créé qui emporte sa lecture. Uniquement soucieux de la finalité de l'œuvre, il dédaigne l'analyse technique, tout occupé à mieux distinguer la cible qu'il devine dans l'au-delà du texte. Brault est un lecteur confiant, il se laisse guider par le texte qui est moins objet d'étude que point de départ d'une réflexion. Cette réflexion étant le produit d'une lecture personnelle, c'est alors qu'intervient le second «je» que je distingue à côté du «je» autobiographique: le «je» méditatif. Un raisonnement identique se remarque dans **Alain Grandbois** et dans certains textes recueillis dans **Chemin faisant** comme «Au cœur de la critique» ou «Mon ami Nelligan»: la critique qui se dit scientifique, écrit Brault, apporte des résultats intéressants mais finalement superficiels à côté de ceux que nous offre la critique de sentiment²². Une critique de la critique précède ainsi chaque fois une approche du cœur du texte. Cet essentiel au-delà des mots et des messages comme des oripeaux de la rhétorique, Brault le nomme la *voix* (parfois le *ton*, l'*intonation*). Cette voix, il s'efforce de la cerner, de la mettre en lumière dans ses critiques; non tant de la définir car on atteint un niveau de réalité où les définitions sont difficiles mais d'en montrer les particularités, les richesses, les beautés, d'en préciser l'unicité:

Il y a une limite que l'analyse ne franchit pas, et c'est le mystère de cela que j'appelle la voix de Grandbois.

(...) La voix d'Alain Grandbois, celle-là même qui n'est qu'à lui et qui ne peut me venir que de lui, j'ignore ce qu'elle est, mais je sais d'une vérité incertaine, et jusque dans mon corps, qu'elle existe, tant elle me donne plaisir au langage des hommes et faculté d'être plusieurs en un seul²³.

À la lecture des grands poètes, en effet, cet essentiel paraît s'imposer et reléguer toute considération sur les thèmes, la métrique ou autres aspects du texte:

Un grand axe traverse, réunit et soutient cette poésie multiple et mouvante. Cet axe n'est désignable par aucun procédé formel, n'est assimilable à aucune donnée matérielle; ce n'est pas un thème, ni une structure, mais l'intonation médiane de la voix de Miron: l'agonique²⁴.

Si cette présence (au sens où l'on parle de la présence d'un comédien) des grands textes est effectivement indéniable, la notion de «voix» présentée ici semble à première vue passablement mystérieuse et idéaliste. Ces lignes nous dirigent-elles vers une forme idéale, une beauté unique propre à chaque œuvre? Les développements subséquents nous conduisent en fait dans une tout autre direction: cette «voix» perd alors son halo esthétique pour prendre

une dimension morale. Je suis d'ailleurs assez surpris de l'absence d'esthétisme et même de considérations sur la beauté dans l'œuvre critique de Brault : sa formation universitaire, ses préoccupations artistiques permettaient d'en attendre. Ce qui rend, je crois, d'autant plus significatif le fait que son regard critique se détourne de ces questions pour ne considérer que la finalité de l'œuvre que j'appellerais « existentielle ». On a pu remarquer déjà, dans le passage cité sur la voix de Grandbois, que le « plaisir » du texte était celui d'une communication humaniste (*au langage des hommes et faculté d'être plusieurs en un seul*). Le commentaire sur Miron se poursuit par une définition plus précise de cette intonation « agonique » de la voix du poète : *la voix de Miron se caractérise et doit s'entendre comme une angoisse cernée de courage*²⁵. Cette voix, au-delà du « sujet » du poème, de son « sens », des « détails d'écriture » est donc caractérisée par deux substantifs à connotations morales, angoisse et courage :

*Car l'agonique, en fin de compte, c'est une morale, non pas une faiseuse de leçons, mais une exigence intérieure et exprimée d'advenir, lucidement, à notre espérance commune : que l'homme ne soit plus pour l'homme un dieu ou une bête*²⁶.

Le terme de morale est précisé ici dans un sens de morale politique. Toutefois les autres références à ce concept de « voix » obligent à en étendre la signification. Brault, dans son œuvre critique de même que dans son œuvre poétique, est un philosophe. La littérature est pour lui un instrument pour mieux comprendre le drame de l'homme jeté dans l'existence. L'écriture et la lecture sont deux exercices d'interrogation, des ébauches de réponse sur le sens de cette vie humaine. L'esthétique ne l'intéresse donc pas pour elle-même, pas plus que la métaphysique. Les questions qu'il se pose touchent l'homme, **hic et nunc**, la manière dont il peut donner un sens à sa vie, les systèmes de valeurs qu'il peut établir pour ce faire. Or c'est un champ de la philosophie qu'on nomme traditionnellement la morale, en distinguant celle-ci de la morale moralisatrice, la « faiseuse de leçons ». Et ce que Brault travaille à éclaircir par son approche critique des textes, cette fameuse « voix », c'est en fait la morale du texte, c'est-à-dire la manière unique qu'a le texte étudié de poser la question (et de tenter d'y répondre) du Sens de la vie humaine.

Mais cette morale, Brault la recherche moins dans le discours du texte que dans une vibration intime saisie dans l'expérience de la lecture. Le terme de voix doit s'entendre au sens premier de voix humaine, avec ses spécificités telles que le registre, le grain, le timbre, l'inflexion, toutes ces qualités qui s'expliquent par des causes physiques mais surtout par la personnalité qui se manifeste là autant que dans le choix des mots employés. La voix du texte, c'est l'émotion de son écriture, c'est ce qu'il trahit, ce qu'il traduit d'un drame existentiel dans sa prononciation des phrases. On comprend maintenant que la perception de cette voix essentielle ne puisse se réaliser par une méthode analytique mais seulement par une longue fréquentation du texte, une réflexion en correspondance avec celui-ci, soit, véritablement, une méditation du texte. L'essai critique en résultant prendra la forme d'un commentaire philosophique synthétique issu du texte, en exprimant la voix mais telle

qu'«entendue» (lue) par le «je»: *Tout cela dit une conscience blessée dans un sentiment irréductible d'être au monde*²⁷. Puisqu'une voix n'existe que lorsqu'elle est perçue.

Cette critique se réalise donc sur des œuvres avec lesquelles Brault est en mesure d'entretenir des relations d'affection personnelle. Celles d'auteurs proches de lui dans le temps et l'espace (A. Grandbois, G. Miron, J. Garcia) ou celles d'auteurs proches malgré le temps ou l'espace (les poètes japonais, E. Dickinson, E. Nelligan, Saint-Denys Garneau, R. Char). La plupart du temps, la méditation sur l'œuvre du poète s'élargira naturellement en une méditation sur la poésie, les textes commentés agissant comme des intermédiaires dans une relation sentimentale de lecture, mais ces textes participant aussi à cette entreprise globale de signification du monde qu'est la littérature. Ses essais seront en conséquence animés d'un intéressant mouvement de pendule allant du singulier au général (et inversement): du vécu de sa lecture, exprimé en termes communs, concrets ou en images poétiques, Brault s'élèvera à des généralités philosophiques sur le sens de la vie et de l'écriture, passages qui seront marqués par un vocabulaire abstrait (généralement traditionnel: Brault se refusant au jargon). Ainsi, après l'introduction personnelle dont nous avons déjà parlé, l'essai sur Alain Grandbois prend un tour beaucoup plus globalisant pour procéder à une étude des thèmes de l'œuvre:

*Le poète, donc, a pour objet de recherche l'être mobile, évanescent, multiforme, l'être qui coule entre les doigts, l'être aquatique du changement. (...) Ainsi que les philosophes, les poètes partagent comme un pain quotidien l'angoisse du temps*²⁸.

Toutefois, malgré les apparences (*le poète, les philosophes*), cette réflexion est constamment personnelle, c'est-à-dire vitale pour celui qui la poursuit; la récurrence du «je» méditatif et de procédés poétiques pour conduire et cimenter ces abstractions indique clairement la présence active de l'auteur: *Le temps et l'éternité, hétérogènes, ne se réconcilient, ne se composent qu'au sein d'une transcendance*²⁹.

Le même mouvement alternatif du singulier au général structure les essais où Brault, abandonnant l'étude d'une œuvre donnée, porte son attention sur des questions comme l'écriture poétique, la traduction de poèmes, la peinture, la typographie, l'état linguistique du pays, la situation de l'écrivain ou sa relation au pouvoir politique. De nouveau, Brault établit sa réflexion dans un ancrage personnel et ce n'est qu'à partir de cette base concrète qu'il tente une explication, une généralisation, en un processus qu'on pourrait nommer phénoménologique. Ainsi la réflexion politique de Brault part de sa situation particulière de poète, d'intellectuel appartenant à une certaine génération (celle du pays à inventer par le langage), de Québécois en terre d'Amérique³⁰. Il parle de lui, pour lui, d'où il est, où il va; il ne propose jamais de solution générale (c'est le rôle du politicien, pas celui du poète), il offre sa réflexion dans toute sa subjectivité, et cette réflexion s'impose d'elle-même, du poids de sagesse qu'elle contient; elle s'impose non comme une réponse collective mais comme une réponse individuelle: une parole de personne à

personne. La position politique de Brault est profondément individualiste, anarchiste même, dans l'acception idéaliste du mot, c'est-à-dire de la conjonction d'un « je » totalement libre et d'un « nous » produit d'une tolérance et d'une compréhension mutuelles. Ce qui l'amènera à « prendre congé » de ses concitoyens pour se réfugier dans la solitude, à la constatation que ce pays à bâtir est spirituel et que sa réalisation se confond pour lui avec sa pratique de la poésie³¹.

En effet l'essentiel pour Brault est l'écriture, et l'axe central de son œuvre d'essayiste est constitué par sa réflexion sur l'écriture poétique. La question à laquelle il tentera de répondre, en des textes de formes diverses, depuis le raisonnement philosophique (par exemple dans le « Poète et le réel »³²) jusqu'à la méditation poétique (par exemple dans « Fragments d'une lettre »³³) est celle de la portée existentielle de la poésie. Dépassant les réponses toutes faites, officielles, il sera à l'écoute de cette réponse non formulée, en constante évolution, que représentent pour lui chaque séance d'écriture, chaque vers établi en sa réalité sur la blancheur de la page. L'ouverture émouvante de *Chemin faisant* illustre très bien cette approche: *Qu'est-ce que la poésie pour moi? Je ne sais plus. Car j'ai cru savoir*³⁴. En fait, ce quelque chose de simple qu'est la poésie se devine dans ce beau texte modeste et douloureux. Je ne sais plus, nous dit Brault, ce qu'est la poésie, je la pratique, je la vis. Il désigne donc une autre connaissance, fondée sur l'oubli, le dépassement du savoir livresque, une docte ignorance; un état où la connaissance s'est incarnée dans le vécu d'un homme pour atteindre cette pratique intuitive (mais savante) de l'écriture, cette perception aveugle (mais éclairée) de ses finalités. La poésie est cet effort désespéré d'instituer une bribe de sens au sein du non-sens, le miracle d'une communication au sein de son impossibilité. Elle est amour, elle est *homme parmi les hommes*³⁵. Et, à ce *Quelque chose de simple*, fait écho « Une poétique en miettes »:

*Encore écrire sur l'écrire? Pourquoi, alors que je ne sais pas? Peut-être pour cette raison même. Certains critiques, eux, ont l'air de savoir. Ils disent: poètes du pays, de la ville; ou bien: poètes de l'eau, de la mélancolie, que sais-je encore. Je ne sais pas. Quand l'amour, avec un air de mourir, est venu décolorer ton visage, alors, oui, j'ai su. Me demander maintenant: ce que j'écris, est-ce ou non poésie? peu m'importe. La seule chose évidente, c'est que la poésie m'apparaît rigoureusement inutilisable. Et que les arbres ne sont jamais si beaux qu'en hiver; dans leur dénue-ment, ils font corps avec le ciel qu'ils soutiennent — et couvrent d'une écriture tremblée*³⁶.

Cette ignorance de l'arbre qui pousse sans le savoir, de l'eau qui poursuit son chemin sans le connaître, consiste pour le poète en une soumission à l'écriture, en une confiance dans le langage qui, écrit Brault, *sans cesse, me précède là où je veux aller*³⁷. Attitude semblable à celle de l'artisan qui sait laisser le temps et les matériaux faire leur œuvre, accomplir l'œuvre. Avec une simplicité qui n'est pas naïveté³⁸, une simplicité retrouvée, regagnée comme une nouvelle enfance.

Brault maintient tendu ce paradoxe que le poète est un doux rêveur non pas « engagé » (au sens politique courant ou même au sens sartrien) mais résolument dégage de tout et, d'autre part, que, malgré cela et par là même, l'écriture est une entreprise morale, personnelle et collective, que, bien plus qu'engagé, l'écrivain est « responsable » et que la beauté est *sœur de la liberté*: *Et si la beauté, maintenant tenue pour réactionnaire, n'était que sœur et saveur de liberté, sa face visible, touchante, et touchable, sans redevenir pour autant une déesse, un refuge maternel, la voie royale de la régression?*³⁹ Il exprime ce paradoxe en reprenant plusieurs fois l'idée de Roland Barthes de l'intransitivité de l'écriture. L'écriture poétique, pour atteindre son but, doit se tourner exclusivement sur elle-même, se concentrer sur le langage en une solitude obscure, ne pas chercher la communication: *Écrire sans salaire — intransitivement*⁴⁰; *la poésie est parole du réel. Elle ne dit pas que; elle dit. L'arbre ne s'explique pas*⁴¹. Il n'empêche que l'écrivain est responsable de l'œuvre qu'il a lancée dans le monde comme un bateau de papier⁴²; et Brault ne réaffirme l'indépendance souveraine de la poésie que pour mieux montrer ensuite à quel point elle est liée aux hommes. En effet, dans une perspective humaniste, l'écriture, par ce retournement sur elle-même, atteint à l'essentiel et cet essentiel appartient à tous les hommes, les aide à tous se reconnaître:

*René Char (après Dante et Hölderlin) a l'air de dire des choses qui ne nous concernent pas. On trouve que « ça parle tout drôle là-dedans ». (...) Eh bien, c'est notre vérité (enfin... le début), ce langage intraductible et non monnayable; c'est notre vérité, ces significations qui connotent le pourquoi du vivre et du mourir, et les milliers de petits pourquoi qui fourmillent dans l'interstice*⁴³.

Cette méditation sur le sens, centrale dans **Chemin faisant**, se poursuit dans **Poèmes des quatre côtés** et dans **Trois fois passera**. Car si ces deux recueils *s'inscrivent dans une réelle continuité de [son] travail en poésie*⁴⁴, ils constituent aussi, chacun à leur manière, des essais sur la poésie. Le premier texte de **Trois fois passera**, « Fragments d'une lettre », est une magnifique méditation nocturne sur le sens de l'écriture: *Vous vous demandez pourquoi je vous écris? Ma foi, je ne sais pas. Écrire... à quelqu'un, certes... et après?*⁴⁵ Ce texte est sans doute malaisé à définir. Il appartient à la poésie par des passages versifiés, par son utilisation constante d'un langage imagé. L'installation précise des protagonistes et du cadre narratif le rapproche de la nouvelle⁴⁶. Mais cette « lettre » est avant tout une méditation lyrique sur l'amour et la poésie, et par là elle appartient au genre de l'essai. Le texte s'établit dans le croisement de deux monologues, le premier du « je » vers le « tu » de la femme réelle qui dort tandis que le poète écrit dans le petit matin, le second du « je » vers le « vous » d'une femme autre (idéale ne serait sans doute pas le mot juste); et se cherche de l'un à l'autre le passage d'un « nous » passé à un « Nous » nouveau (qui s'exprime au conditionnel). L'écriture permet-elle ce passage? est-elle ce passage? La réponse est difficile à percevoir. On peut la deviner, cette réponse, dans le « ton » commun aux divers textes du recueil, essayant d'appliquer la méthode de Brault à ses propres textes. La « voix » de Brault est identifiable dans tous ses essais, mais peut-être est-elle la plus nette

dans **Trois fois passera**. Ces textes paraissent murmurés dans l'obscurité, on a l'impression non d'une étude publiée mais d'une confidence nocturne, de celles que permet la confiance issue de l'amour ou de l'amitié entre deux êtres, le narrateur et le narrataire, et derrière eux l'auteur et son lecteur. Brault parle à voix basse, posément, sereinement. On devine dans sa voix la chaleur de la générosité, la fraîcheur de l'ironie, le déchirement d'un désespoir contenu. Et par moments, la passion pointilleuse d'un vieux jardinier, les sophistications un peu snob de l'orientaliste ou du médiéviste. L'art de vivre qui s'exprime dans les intonations de cette voix, c'est finalement la réponse de Jacques Brault.

Quant aux réflexions sur la traduction poétique contenues dans **Poèmes des quatre côtés**, elles permettent de cerner une autre caractéristique importante de l'écriture de l'essai chez Brault : ce que j'appellerais sa subtilité. Cette étude naît, comme toujours chez lui, de sa relation personnelle à certains textes. De sa lecture de quatre poètes de langue anglaise, de sa cohabitation avec leurs poèmes dans l'intention de les traduire en français, Brault extrait une analyse des relations du « sujet » à l'« autre » : entre le lecteur et l'auteur, entre le texte premier et le texte traduit. Et il vise à dépasser cette relation d'altérité : *Se décentrer. Ne pas annexer l'autre, devenir son hôte*⁴⁷, pour parvenir à *parler sans sujet*⁴⁸. La traduction est trahison, on le sait, la poésie est intraduisible. Brault accepte ces prémisses et il parlera de *nontraduction* pour montrer qu'il s'agit moins pour lui d'une fidélité impossible au sens obvie du poème que d'une fidélité à sa signification profonde, à son rythme essentiel, à sa voix ; « nontraduction » car plutôt que d'essayer de transporter le sens d'une langue dans une autre, il travaillera à le réinventer dans la langue seconde, donc à créer un texte nouveau, étranger à ses deux auteurs :

*À la fin, si la nontraduction parvenait à réaliser (non pas à résoudre) la contradiction d'être, le même et l'autre ne formeraient qu'un seul. Je ne serai plus un autre*⁴⁹.

Mais ce qui est remarquable dans cet ouvrage (on le voit par l'exemple qui précède) comme dans tant d'autres essais de Brault⁵⁰, c'est la finesse de l'analyse, sa capacité à manier les concepts (ici d'identité et d'altérité), à les enchaîner (sous l'apparence d'une simple confidence) en des raisonnements précis et ténus comme des échafaudages d'allumettes, à s'élever par l'intuition au-delà du strict rationnel. Cette subtilité véritable rend cette œuvre difficile à pénétrer et force à constater les insuffisances de résumés comme celui-ci.

Une subtilité semblable se remarque dans certains essais où Brault reprend, d'angles différents, ce thème de l'altérité. Dans ses réflexions sur la typographie (intitulées précisément « l'Écriture subtile »⁵¹), dans ses études sur la peinture et en particulier sur sa propre pratique de la gravure et de l'aquarelle⁵², on redécouvre la simplicité de l'anecdote autobiographique, la modestie de l'artisan-peintre et de l'artisan-écrivain et la subtilité de cette pensée qui s'envole entre les phrases et les dessins. Ce caractère des essais de Brault me fait penser à Roland Barthes. Dans les deux cas d'ailleurs cette

subtilité de la pensée est fondée sur le langage. Mais chez Barthes, ainsi que celui-ci l'avoue lui-même⁵³, la jonglerie avec les mots (sur l'étymologie, par exemple, ou le couplage de concepts à partir de ressemblances phoniques) est fréquemment la base même de la pensée. Il y a en Barthes un dandy sophiste alors que je vois en Brault un moine taoïste. Si Brault médite à partir du langage, dans le langage, il se refuse à trahir la réalité⁵⁴, il possède une conception trop haute de la littérature pour cela. L'écriture en tant que quête existentielle du sens exige une rigueur absolue qui interdit sophismes ou à-peu-près (mais non le jeu, on le verra).

La pensée de Brault n'utilise pas le paradoxe par plaisir de faire des bulles et d'étonner son lecteur. Brault ne poursuit que la simplicité de la vérité, la clarté de la beauté. C'est moi, son lecteur, qui y vois paradoxes et sophistications et sans doute en raison de l'écart entre le lieu d'où je lis son texte et le lieu où cette œuvre prend sa source et se développe. Au sommet de la pensée de Brault, on découvre ainsi une conception de la poésie comme au-delà de la littérature, du silence comme accomplissement de la parole, du néant comme finalité de l'écriture. Le «Vaisseau d'or» de Nelligan, par exemple, est un *poème dont la réussite, indéniable, signale l'échec de la poésie*; sa poésie *ne dit rien*⁵⁵. Saint-Denys Garneau

*eut le courage de tout risquer, et ce geste sans retenue, nécessaire en toute création, lui permit, parfois, de dépasser la parole vers le silence, la littérature vers la poésie. Langage du vide, langage vidé de ce qui encombre le vide*⁵⁶.

Le poète

*a choisi, malgré qu'il en ait, le silence; qui veut assumer la responsabilité d'une communication essentielle (parler pour ne rien dire, justement) doit se perdre dans ce qu'il transmet, et pourtant se sentir lui-même incommunicable*⁵⁷.

Ce silence paradoxal, bruisant de paroles, ce vide où se dessine le sens. Brault en rattache lui-même la perception à sa fréquentation du taoïsme à travers l'art chinois⁵⁸. Et sans doute cette pensée ne paraît-elle paradoxale que pour être fondée sur une notion qui pour un lecteur occidental est elle-même paradoxale: la notion de Tao. On peut dire du Tao, me semble-t-il, qu'il est une figure de l'absolu, mais de l'absolu considéré non comme une réalité mais comme une voie, un principe d'ordre, un appel de sens; c'est un dynamisme organisateur résultant de l'attraction non du tout mais du rien. Il peut s'exprimer par l'image du chemin qui n'est qu'un espace vide mais conduit dans la bonne direction ou par celle du moyeu de la roue, vide qui permet l'actualisation des forces de la jante. La pensée de Brault me paraît fonctionner naturellement dans cette logique du vide créateur. Son discours n'est voilé d'hermétisme que parce qu'il formule ce message ultime. La parole naît du silence pour retourner au silence. La poésie, parole suprême, est réflexion du silence, quête du silence et peut-être, parfois, le silence lui-même.

Il pourra sembler surprenant, après ces considérations sur le Tao, de conclure cette étude sur les essais de Jacques Brault en jetant un coup d'œil sur la série de «chroniques» d'un ton plutôt léger publiées dans *Liberté* sous le titre d'«Ô saisons, ô châteaux». Toutefois la sagesse qui se dégage de ces textes découle directement, à mon avis, de cette longue fréquentation avec la philosophie taoïste. Encore une fois, ces textes offrent une forme originale qui les rend difficiles à classer: ils se présentent comme des lettres d'un narrateur qui raconte diverses anecdotes vécues, en tire des réflexions et souvent une morale; ce narrateur possède une personnalité bien définie, il vit certaines mésaventures, ce qui rapproche ces textes de la nouvelle ou du conte. Cependant le récit des aventures du narrateur ne constitue à peu près jamais la structure du texte; l'essentiel se situe dans un ensemble de considérations sur des objets culturels ou sur des moments particuliers de l'existence; les anecdotes ne sont le plus souvent que les incidents qui provoquent ou relancent ces réflexions, articulations d'un texte qui prétend n'avancer qu'au hasard de la rêverie⁵⁹. De ce point de vue, ces «lettres» sont des essais d'une forme originale, très vivante.

Le caractère spécifique de ces chroniques tient avant tout à la personnalité du narrateur et à la relation qu'il entretient avec ses narrataires. Au fil des textes, s'est créé un personnage haut en couleurs qui me rappelle le fameux oncle de Jacques Tati. Il a atteint la cinquantaine et se décrit comme un *vieux grincheux*⁶⁰, un inadapté au monde moderne, un anarchiste farfelu. J'en suis resté, dit-il,

*(...) à une espèce d'anarchie, nullement violente, désuète et distraite. Les lois, je les contourne par ignorance, j'interprète les règlements de travers, j'échappe aux contrôles à force d'étourderie, et toute censure me paraît si stupide que je la tiens pour incroyable. On me donne un permis, je l'égare; une permission, je l'oublie. En somme, on aura beau me fichier, m'encarter, m'ordonner, me plastifier, toujours j'aurai l'allure de ces papiers décollés qui se bercent au vent du jour et que par impatience on arrache et rejette au loin*⁶¹.

Ce narrateur, en bon taoïste, connaît la vertu de *se faire tout mou dans les structures dures*⁶². Mais comme l'oncle de Tati, il se heurte à une civilisation mécanisée, déshumanisée; et il possède le même sens de l'observation, la même sagacité, la même maladresse naïve et catastrophique, le même humour narquois. Il nous décrit sa recherche du sommeil devant la télévision, sa peur de monter en avion, ses démêlés avec les douaniers ou avec son dentiste. Nous le voyons dans son jardin hésiter entre la culture des fleurs et celle des légumes (*question hamlettienne*⁶³), ou s'endormir en juin à un carrefour au volant de sa voiture dans une méditation sur le sens du feu orange (entre le rouge et le vert) pour se réveiller aux premières neiges⁶⁴.

Ce bonhomme d'oncle entretient une correspondance avec des narrataires qui paraissent être des proches ou des parents, disons des neveux⁶⁵, pour lesquels il manifeste des sentiments de tendresse et d'agacement. Systé-

matiquement, ils sont interpellés par la répétition constante de *mes chers* et par de nombreuses allusions à des faits qu'ils connaissent (*rappelez-vous, vous n'ignorez pas*, etc.). Ce faisant, le narrateur demande à ses narrataires (et au lecteur) non seulement leur attention mais surtout leur soutien et leur affection dans les épreuves qu'il traverse. Car cet oncle aux yeux pétillants de malice est un homme angoissé par le temps qui passe et par la mort qui approche. Méditant sur la nostalgie, la mélancolie, sur l'absurdité de nos existences, sur cette quête de la sagesse à travers nos folies, il ne cache pas son désarroi; mais il sait aussi le surmonter pour offrir à ses lecteurs les miettes de bonheur, les gages de sérénité qu'il a su acquérir. *J'habite une espérance désespérée*⁶⁶, dit-il; il faut savoir cultiver la lucidité, l'humilité, l'amour; il faut être capable de saisir, en chaque instant, tout ce qu'il renferme de beauté et d'émotion, ce trésor semblable à une petite agate découverte sous une table de restaurant⁶⁷.

Ces réflexions, où l'humour se mêle au désespoir, ne sont donc pas des amusements gratuits. Brault y poursuit en fait sa méditation philosophique. Le personnage et le cadre narratif qu'il a inventés, loin d'être un théâtre où jouer l'irresponsabilité, sont une clef libératrice; car le déguisement offre au sérieux professeur la possibilité de se livrer avec une franchise nouvelle. Brault, nous l'avons vu, a l'habitude dans ses essais de partir de son vécu, de s'impliquer par des anecdotes. Et les aventures du narrateur d'« Ô saisons, ô châteaux » sont, je crois, en bonne part autobiographiques. Mais la plume de Brault conquiert ici une liberté inédite, au sein de l'autobiographie, par l'utilisation de la fiction et de l'humour dans la narration. Cet humour se situe, je dirais, à trois niveaux: d'abord dans une prise de distance ironique devant les faits de civilisation étudiés; puis dans une manipulation désinvolte d'objets culturels (littéraires surtout) qu'on respecte habituellement avec gravité (par exemple à l'aide de jeux de mots: *À la recherche du sommeil perdu*, *L'Être et le béant*, *Les Précieuses minuscules*, *Le Malade malgré lui*⁶⁸); enfin par la multiplication des jeux de mots dans le discours même. On découvre alors un Jacques Brault surprenant qui s'amuse comme un enfant avec le langage et qui revendique même les calembours les plus approximatifs (*Jeu est un autre*⁶⁹). Plaisir d'inventer des mots (*immobilophobe*, *aériorforme*, *il happenait*⁷⁰), d'en détourner d'autres, ainsi les avions sont des *projectiles réactionnaires* et la discussion philosophique considérée d'une automobile se traduit par: *Bref, chacun klaxonnait son libre-arbitre comme un cheval-vapeur entravé. Rétrogradons vers mon problème*⁷¹. Plaisir de jouer avec la syntaxe en récusant sa logique restreignante: *parvenu au guichet et au milieu de la nuit; le dentiste ne cessait de taquiner son assistante et la prémolaire qui depuis la veille empoisonnait mon existence*⁷². Ce bonheur de l'écriture fait toute la nouveauté et tout le charme de cette dernière facette de l'œuvre de Brault.

On voit, par ces exemples extrêmes, que si les essais de Brault, sous des prétextes divers, poursuivent toujours le même sujet, ce sujet est de moins en moins traité et de plus en plus métamorphosé en littérature. D'Alain Grandbois à « Ô saisons, ô châteaux », la volonté d'analyse exhaustive s'est effacée au profit de l'expression personnelle. Brault a oublié la critique pour inventer

des formes d'essai de plus en plus libres et ainsi plonger plus profondément vers le sens: le progrès dans cette voie est évident des textes de **Chemin faisant** aux notes postérieures qui les émaillent, de « Miron le magnifique » à **Trois fois passera**. Progressivement le sujet est disparu pour ne laisser dans la pénombre que la voix de l'auteur qui nous parle, en toute amitié, pour parler, pour ne rien dire, pour maintenir ce fil ténu entre les hommes:

Maintenant, il n'y a plus de chemin, toutes les traces derrière moi sont effacées, je ne trouve devant moi que silence — silence qui me fait signe d'écrire à n'en plus finir — je me retrouve sans aucun commencement, fils de personne, enfant toujours, et solitaire. Écrivain: qui écrit (façon de parler, de se taire) à quelqu'un, à toi, afin qu'ensemble nous nous prenions pour un autre⁷³.

1. Jacques Brault, **Alain Grandbois**, Paris, Éditions Pierre Seghers, 190 p.; *id.*, **Chemin faisant**, Montréal, Éditions La Presse, 1975, 150 p.
2. J. Brault, **Poèmes des quatre côtés**, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975, 95 p.
3. J. Brault, **Trois fois passera** précédé de **Jour et nuit**, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981, 91 p.
4. **L'Essai et la prose d'idées au Québec**, sous la direction de F. Gallays, S. Simard, P. Wyczynski, Montréal, Éditions Fides, 1985, 926 p., coll. «Archives des lettres canadiennes», tome VI.
5. Jean-Marcel Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», **Études littéraires**, vol. 5, no 1, avril 1972: *l'essai est la forme caractérisée de l'introduction dans le discours littéraire du JE comme générateur d'une réflexion de type lyrique sur un corpus culturel agissant comme médiateur entre les tensions fragmentées de l'individualité dans sa relation à elle-même et au monde* (p. 87).
6. Robert Vigneault, «L'Essai québécois: préalables théoriques», **Voix et images**, vol. VIII, no 2, hiver 1983. Définitions de l'essai: *discours d'un SUJET qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage* (p. 311); *une recherche passionnée (parfois angoissée) du Sens, conduite par un SUJET* (p. 312).
7. J. Brault, **Chemin faisant**, p. 123.
8. *Ibid.*, p. 56 et 57.
9. *Ibid.*, p. 58.
10. *Me trouvant ici aux prises avec l'œuvre d'un grand poète, je mesure à quel point nulle théorie critique ne me délivre de la responsabilité de lire, de me faire poète dans l'écoute et la réponse* (J. Brault, **Alain Grandbois**, p. 65).
11. J. Brault, **Chemin faisant**, p. 59.
12. J. Brault, «Saint-Denys Garneau, réduit au silence», dans **la Poésie canadienne-française**, Montréal, Éditions Fides, 1969, coll. «Archives des lettres canadiennes», tome IV, p. 331.
13. Cf. J. Brault, **Chemin faisant**, p. 138.
14. J. Brault, «Petite suite émilienne», **Liberté**, no 164, avril 1986, p. 77 et 79.
15. D'abord publié en appendice au recueil de poèmes de J. Garcia, **Corps de gloire** (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971), puis repris dans **Chemin faisant**.
16. J. Brault, **Chemin faisant**, p. 127.
17. J. Brault, **Alain Grandbois**, p. 14.
18. J. Brault, «L'Approche du rivage», dans **Chemin faisant**, p. 119.

19. J. Brault, **Alain Grandbois**, p. 5-6.
20. Cf. J. Brault, **Mémoire**, Paris, Grasset, 1968.
21. J. Brault, **Alain Grandbois**, p. 7 et 86.
22. J. Brault, **Alain Grandbois**, p. 64 sq. et **Chemin faisant**, p. 51 sq., p. 95 sq. Cf. J. Brault, «Sur la langue des poètes: Villon et Miron», **Liberté**, no 115, janvier 1978, p. 37.
23. J. Brault, **Alain Grandbois**, p. 81-82 et 85.
24. J. Brault, «Gaston Miron», **Europe**, no 478-479, février-mars 1969, «Littérature du Québec», p. 153; repris dans **Chemin faisant** (p. 27) dans les notes en marge de «Miron le magnifique».
25. *Ibid.*, p. 153 (**Chemin faisant**, p. 28).
26. *Ibid.*, p. 154 (**Chemin faisant**, p. 28-29).
27. J. Brault, **Alain Grandbois**, p. 83.
28. *Ibid.*, p. 34.
29. *Ibid.*, p. 44. Remarquer le contrepoint entre les substantifs abstraits et les verbes concrets.
30. Par exemple: «Notes sur un faux dilemme», dans **Chemin faisant**, p. 61.
31. J. Brault, «Congé», **Liberté**, no 132, novembre 1980, p. 50.
32. J. Brault, texte de présentation d'une séance de la huitième Rencontre québécoise internationale des écrivains, «Et la poésie?», **Liberté**, no 130, juillet 1980, p. 44.
33. J. Brault, **Trois fois passera**, p. 35.
34. J. Brault, «Quelle chose de simple», dans **Chemin faisant**, p. 13.
35. *Ibid.*, p. 15.
36. J. Brault, **Trois fois passera**, p. 73. Remarquer comme la phrase exprimant la connaissance poétique («Quand l'amour, avec un air de mourir...») est soulevée par le lyrisme.
37. *Ibid.*, p. 76.
38. Même si Brault place la poésie (opposée alors à la prose) du côté de l'«invention et la vérité naïve» (**Chemin faisant**, p. 64).
39. J. Brault, «Notes sur un faux dilemme», dans **Chemin faisant**, p. 65; cf. *op. cit.*, p. 68 et 18.
40. J. Brault, «Notes sur un faux dilemme», *op. cit.*, p. 72. Cf.: «Émile Nelligan est un vrai poète quand il parvient, comme c'est le cas ici, à écrire intransitivement (...)» («Mon ami Nelligan», *op. cit.*, p. 96).
41. J. Brault, «Le Poète et le réel», **Liberté**, no 130, juillet 1980, p. 45.
42. J. Brault, «La Mort de l'écrivain», dans **Chemin faisant**, p. 77.
43. J. Brault, «D'une clarté close», dans **Chemin faisant**, p. 116.
44. J. Brault, à propos de **Poèmes des quatre côtés**, dans «Entretien avec Jacques Brault» par A. Lefrançois, **Liberté**, no 100, juillet 1975, p. 72.
45. J. Brault, **Trois fois passera**, p. 37.
46. J. Brault: «La question des genres littéraires me hérisse» («Le Genre Michaux», dans **Chemin faisant**, p. 123).
47. J. Brault, **Poèmes des quatre côtés**, p. 15.
48. *Ibid.*, p. 33.
49. *Ibid.*, p. 70. Cette *nontraduction* est fondée sur le rythme du poème. Brault, d'ailleurs, écrit dans «Une poétique en miettes»: *Les mots m'importent, certes, mais surtout leurs relations, le phrasé qui ouvre le vers à sa respiration profonde* (**Trois fois passera**, p. 75).
50. Voir par exemple: «Le Double de la signature» (**Liberté**, no 97-98, janvier 1975, p. 12), «L'Instant d'après» (dans **Trois fois passera**, p. 55).

51. J. Brault, «L'Écriture subtile», *Études françaises*, vol. 18, no 3, hiver 1983, p. 9.
52. J. Brault, «Carnet d'un apprenti», *Liberté*, no 122, mars 1979, p. 32.
53. Cf. R. Barthes, **Roland Barthes**, Paris, Seuil, 1975, coll. «Écrivains de toujours».
54. J. Brault: *Je ne joue pas sur les mots et les mots ne se jouent pas de moi (...)* (**Trois fois passera**, p. 47). Noter la distinction entre «jouer sur les mots» et «jouer avec les mots» ce que nous verrons Brault faire ci-dessous.
55. J. Brault, «Mon ami Nelligan», dans **Chemin faisant**, p. 96.
56. J. Brault, «Saint-Denis Garneau 1968», *op. cit.*, p. 109.
57. J. Brault, «Juan Garcia, voyageur de nuit», *op. cit.*, p. 133-134.
58. Alexis Lefrançois, «Entretien avec Jacques Brault», **Liberté**, no 100, juillet 1975, p. 67. Cf. J. Brault: (...) *ce que j'appellerais l'idéal du langage, c'est-à-dire le silence. Le silence n'est pas une privation, c'est une plénitude* (*Ibid.*, p. 66).
59. J. Brault: *Je vous ai fait, très chers, une espèce de conte à dormir debout* («À la recherche du sommeil perdu», **Liberté**, no 152, avril 1984, p. 79); *Connaissez-vous, très chers, le honneur de se raconter des histoires?* («Jeu est un autre», **Liberté**, no 164, avril 1986, p. 109).
60. J. Brault, «Agate, ma sœur...», **Liberté**, no 151, février 1984, p. 67 et 66.
61. J. Brault, «Papiers décollés», **Liberté**, no 155, octobre 1984, p. 70.
62. *Ibid.*, p. 70.
63. J. Brault, «Les Fleurs de table», **Liberté**, no 153, juin 1984, p. 117.
64. J. Brault, «Le Rouge et le vert», **Liberté**, no 150, décembre 1983, p. 102.
65. J. Brault, «Le Neveu de Diderot», **Liberté**, no 161, octobre 1985, p. 144.
66. J. Brault, «L'Instant-fanal», **Liberté**, no 158, avril 1985, p. 110.
67. J. Brault, «Agate, ma sœur...», **Liberté**, no 151, février 1984, p. 66.
68. Titres de quatre textes parus respectivement dans les numéros 152 (avril 1984, p. 75), 156 (décembre 1984, p. 95), 157 (février 1985, p. 146) et 165 (juin 1986, p. 117) de **Liberté**.
69. J. Brault, «Jeu est un autre», **Liberté**, no 164, avril 1986, p. 107.
70. J. Brault, «Le Rouge et le vert», *op. cit.*, p. 102; «L'Autre Adolphe», **Liberté**, no 154, août 1984, p. 125; «Papiers décollés», *op. cit.*, p. 68.
71. J. Brault, «L'Autre Adolphe», *op. cit.*, p. 124; «Le Rouge et le vert», *op. cit.*, p. 103.
72. J. Brault, «Papiers décollés», *op. cit.*, p. 69; «Les Précieuses minuscules», **Liberté**, no 157, février 1985, p. 146.
73. J. Brault, «Chaque jour», dans **Chemin faisant**, p. 150.