

Te voilà diptyque. Lecture de deux poèmes de Saint-Denys Garneau (« Saules » et « Pins à contre-jour »)

Jacques Blais

Volume 20, Number 1 (58), Fall 1994

Saint-Denys Garneau

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201139ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201139ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blais, J. (1994). Te voilà diptyque. Lecture de deux poèmes de Saint-Denys Garneau (« Saules » et « Pins à contre-jour »). *Voix et Images*, 20(1), 62–72.
<https://doi.org/10.7202/201139ar>

Article abstract

Abstract

The collection of poems *Regards et Jeux dans l'espace* indicates, right from its title, the attention given to the arrangement of each poem within the book with respect to overall textual economy, the different sections of the collection and, more specifically, the neighbouring poems. Among many diptychs, the juxtaposition of "Saules" and "Pins à contre-jour" reveals this structural concern and brings to the fore many formal and thematic parallels. Our analysis shows the predominance of oxymorons and attaches this interpretation to the existential malaise of duality and division that obsessively permeates the poetry and prose of Saint-Denys Garneau.

Te voilà diptyque. Lecture de deux poèmes de Saint-Denys Garneau (« Saules » et « Pins à contre-jour »)

Jacques Blais, Université Laval

Dès son titre, le recueil Regards et Jeux dans l'espace indique l'attention particulière portée à la disposition de chaque poème dans l'espace du livre par rapport à l'économie générale du texte, aux parties du recueil et plus spécifiquement aux poèmes voisins. Parmi plusieurs diptyques, « Saules » et « Pins à contre-jour » manifestent ce souci de construction et donnent à lire de remarquables parallèles formels et thématiques mis en évidence par une analyse comparée des deux poèmes. Celle-ci montre la précellence de figures oxymoriques à même la contiguïté des textes et rattache cette interprétation au malaise existentiel de la dualité ou du dédoublement qui traverse et obsède la poésie et la prose de Saint-Denys Garneau.

L'été 1935 voit Saint-Denys Garneau, après une période de profond abattement, vivre de brefs moments d'un apaisement relatif. En alternance avec la rédaction de lettres à plusieurs de ses amis, il rédige alors une suite de poèmes sur les arbres de sa petite patrie de Sainte-Catherine — « Nos arbres, écrit-il, ceux du domaine familial ou de la région, c'est-à-dire de préférence les ormes, les saules et les pins. » À part « Maison fermée » et « Tu croyais tout tranquille », qui datent de juillet et de l'automne 1934, ces poèmes sont les plus anciens du recueil, et c'est la publication de deux d'entre eux, « Saules » et « Pins à contre-jour », dans *La Relève* de décembre 1936, où ils précèdent « Accompagnement », qui le fait connaître comme poète moderne. *Regards et Jeux dans l'espace* est en gestation, et quand le recueil paraît au printemps suivant, la suite des arbres y forme la dernière séquence de la section la plus dynamique, la troisième, « Esquisses en plein air », dont le titre module celui du recueil.

Dès le début du mois d'août 1935, dans une lettre à Robert Élie, Garneau se montrait modérément satisfait de ses poèmes sur les

arbres — voici en quels termes, dans la dernière partie de sa lettre (sous un sous-titre, bien mis en évidence : «Moi») :

Enfin, ces jours-ci, je suis comme à peu près vivant. Tous les êtres ne sont plus ces étrangers sans voix pour moi, comme disent les sourds. J'aime la lumière sur toutes choses, et j'aime les arbres, et le vent et les arbres, les arbres surtout, mais peut-être à cause de la lumière en eux. J'ai essayé de les peindre, mais j'ai raté une couple de fois. Cependant, j'ai fait quelques vers que je t'envoie. Plusieurs sont bien mauvais. Quelques-uns chantent bien et ont cette transparence que je recherche. Il y a quelques images ; il y a l'impression générale, l'idée de fluidité qui me hante depuis longtemps¹.

Des motifs et des mots clés comme la lumière sur ou dans les arbres, le vent, le chant, la transparence, quelques images et l'impression de fluidité caractérisent en effet ces poèmes, parmi les plus proches de l'idéal esthétique et spirituel que le poète-paysagiste s'était déjà fixé. Mais comme si la «tentation du désespoir» et la menace de la folie hantaient encore son esprit, il intensifie bientôt, en parfait baudelairien, l'aspect spleenétique de cet idéal, pour ensuite ébaucher, vers novembre 1935, des titres qu'il destine à des parties de son livre : «Les terribles jeux. / Lumières et fluidités²».

Peu de temps après, suit un nouvel essai de nomination, qui exclut les mots *terribles* et *lumières*, déplace le mot *jeux* et propose : «poèmes dans l'espace. / Les fluidités, les jeux³». Apparaissent alors deux notions fondamentales : la notion de la forme littéraire (le mot *poèmes*, un peu plus tard relayé par le couple fortement solidaire *regards et jeux*, qui dit en rigueur ce que *lumières et fluidités* disait en douceur) et celle de l'espace, dont les termes subsisteront tels quels. C'est l'affirmation multiple d'une poésie comme art de l'espace, d'une poésie-peinture, d'un poème-tableau qui se donne à voir dans le cadre de la page, d'un poète qu'obsède l'habitation lyrique de la page-paysage. Rien, d'ailleurs, nous le savons, n'exalte autant Garneau ni ne l'affecte autant que l'aménagement de l'espace, la situation des êtres et des objets dans l'espace, et les rapports qu'il cherche à nouer ou à éviter, selon le cas, avec ces autres, purs étrangers ou reflets intimes. Un lexique récurrent dit les bonheurs ou les malheurs de la contiguïté : lieu, devant, en face, à côté, compagnie, accompagnement, contact, au-delà, ailleurs.

1. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 958.

2. *Ibid.*, p. 426.

3. *Ibid.*, p. 428.

Même la disposition des poèmes dans l'espace du recueil semble fonction du besoin de poser, en vue d'espérer les résoudre, les difficiles rapports vitaux de la contiguïté, ou, plus précisément peut-être, de reproduire, sur le plan de la composition, le malaise existentiel de la dualité ou du dédoublement. Comme les poésies des *Fleurs du mal* selon Barbey d'Aureville, les poèmes de *Regards et Jeux dans l'espace*, en plus de leur valeur propre, ont « une valeur très importante d'ensemble et de situation⁴ » : une part de leur signification résulte de la place qu'ils occupent dans l'économie générale du livre et de la nature de leurs liens avec les poèmes distants ou voisins. Or, dans le recueil de Baudelaire, les poèmes se présentent le plus souvent par couples, et certains diptyques, comme celui d'« Allégorie » et de « La Béatrice », manifestent un strict parallélisme structural, c'est-à-dire qu'un même patron coordonne, étape par étape, l'agencement des séquences de l'un et de l'autre textes⁵. Dans le recueil de Garneau, s'il est deux diptyques évidents, dont les poèmes constituent à eux seuls les sections II et IV, « Enfants » et « Deux paysages », il en est trois autres dans la section III, « Esquisses en plein air » : « L'aquarelle » et « Flûte », le premier « Saules » et « Les ormes », le second « Saules » et « Pins à contre-jour ». C'est ce dernier diptyque, en même temps clôture de la section III et point culminant de l'élan initial du recueil, qui fait l'objet de la présente étude. Pour savoir si le couplage de ses poèmes est antithétique ou oxymorique, s'il exprime un duel ou une alliance de contraires ou encore s'il figure une danse-hésitation d'une option à son antagoniste, je procéderai d'abord à l'étude de chacun des deux poèmes, puis à leur comparaison.

Première partie : analyse exclusive de chacun des poèmes

1) « Les saules »

Le titre de ce poème désigne un groupe indéfini d'une première sorte d'arbres, les saules. Mais ce titre ne vaut qu'ici : la table des matières en dépossède le poème au profit de l'incipit, peut-être pour éviter là un redoublement trop évident, quand le même titre annonçait déjà un poème précédent.

Un bel équilibre fonde la première strophe, où se développent en parallèle deux phrases coordonnées, chacune selon deux temps

4. Jules Barbey d'Aureville, cité dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 1196.

5. Sur l'intérêt de Garneau pour les parallèles, voir *Œuvres*, p. 432-433 et 444 ; *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967, p. 137, 145 et 464.

inégaux: d'abord le temps plus long de la personnification: des arbres, vus dans leur entier puis dans une de leurs parties (le feuillage), ensuite celui du rapport entre les arbres et l'élément englobant, le ciel: amalgame, accompagné d'un versement, sur place. De subtiles harmonies sonores et métriques, charmes du chant, rythment un double jeu métaphorique dans l'espace, celui d'une opération de mélange assimilant les arbres à la substance immatérielle de l'immense étendue céleste, et celui d'une pure liquéfaction de leurs feuillages — double fantaisie arbitraire réussie comme allant de soi et faisant du ciel et de l'eau les autres noms du végétal, images d'une impossibilité naturelle.

Mais voici que les tout premiers mots de la deuxième strophe introduisent le vent: c'est l'animateur du spectacle qui, jusque-là limité au son, se complète de lumière, mais d'une lumière concrète, vue comme un milieu dans lequel l'agitation du vent confère aux feuilles tournoyantes, par la vertu de la métaphore au génitif, des propriétés, contraires à leur nature, de dureté, de netteté, d'abstraction et de miroitement, d'où une hallucination visuelle qu'à distance un *on* didactique chosifie, pour ensuite en détailler à son profit comme à celui du lecteur (au moyen d'une anaphore cumulant les conjonctions) les composantes de couleur, de mouvement et de forme: la brillance d'un vif éclat, la mobilité, l'ondulation.

Le didactisme règne dans la strophe suivante, avec son prosaïsme et son assurance, mais c'est la mécanique du langage qui l'introduit, liant, par anadiplose, en dépit du point et du blanc qui les séparent, l'amorce de cette troisième strophe au terme de la précédente: voici en effet que surgit, de la matière du mot *on-des*, où culminait l'effervescence imaginaire des vers précédents, la matière du début du vers suivant, *on d-irait*, où se dit l'illusion cognitive, la fausse lecture du réel à laquelle s'expose la dupe des apparences et des bruits qui courent, erreur que l'instance didactique corrige d'un coup de baguette chiasmatisque en renversant les termes de la proposition, en inversant le rapport de force entre le sujet et l'objet, l'agent et l'agi, le contenant et le contenu — notons de plus que le *Et* de «Et c'est le vent» n'est pas le *Et* de «Et c'est rutilant», sept vers au-dessus: sous son masque d'accord se cache la discorde, car il tient lieu de «tandis que c'est, alors que c'est, quand c'est».

Transposition favorable des deux derniers vers de la strophe précédente, les deux vers qui inaugurent la quatrième strophe (c'est l'assonance en [eu] qui sert ici de lien) reprennent le mouvement initial du poème, mais en plus volontaire, en plus violent aussi. La mesure régulière du vers augmente (nous avons deux vers de quatre syllabes, nous en avons deux de huit syllabes) et le schéma métrique

se dilate (nous avons des iambes, nous avons des péons 4). Quand le vent se contentait de tourner les feuilles, la brise, pourtant moins puissante en apparence, les *chavire*, noyade qui s'euphémise en fête et donne lieu à une ronde de la lumière en joie. Alors débute une séquence que la syntaxe, l'absence de ponctuation à l'intérieur de la strophe, rend ambiguë. Une double lecture est sans doute possible : ou bien on voit dans « Une féerie » une apposition à la ronde lumineuse dont elle serait la métaphore hyperbolique (dans ce cas, les trois premiers vers seraient le complément de la deuxième phrase de la strophe qui débute avec les mots « La brise », et les trois derniers vers formeraient une nouvelle phrase, de tendance exclamative, où le *comme* de « Comme elle danse » serait un adverbe plutôt d'intensité que de comparaison), ou bien on voit dans « Une féerie » le sujet du verbe *danse* (dans ce cas, c'est l'amorce d'une nouvelle phrase, la troisième de la strophe, qui se développerait jusqu'à la fin du poème⁶). Quoi qu'il en soit, les six derniers vers constituent l'un des passages les plus évidemment lyriques du recueil : à grand renfort de figures diverses (hyperboles, comparaisons, inversions, personnifications, anaphores, synesthésies, jeux de sonorités et agencements rythmiques), se déroule le rituel de séduction d'une figure féminine extatique, qui lévite sur des ruisseaux comme le JE du poème liminaire, bondissant transgresseur du torrent, se reposait entre deux choses.

Pour définir l'idée directrice du poème, notons que l'obsession des mouvements d'inclusion dans un lieu ou de tournoiement autour d'un centre, et que la récurrence des prépositions *dans*, *autour* et *avec*, suggèrent la concentration, la station, la présence, l'immanence.

2) « Pins à contre-jour »

Le titre du poème désigne un groupe indéfini d'une seconde sorte d'arbres, les pins, déterminés par la place qu'ils occupent dans l'espace entre l'observateur et le soleil. Ces pins médiateurs sont des prismes : ils permettent, d'une part, aux rayons solaires de susciter des effets d'ombre, et, d'autre part, à l'œil humain de fixer sans dommage l'intense foyer de lumière. Vivants vitraux du temple garnélien de la nature, ils laissent parfois passer de confuses images⁷.

6. La ponctuation rétablie de la première hypothèse donnerait un point après *oiseaux-mouches*, tandis que celle de la seconde hypothèse donnerait un point après *autour* et des virgules après *féerie*, *oiseaux-mouches*, *elle* (se rapportant à *lumière*), *ruisseaux* et *mobile*.

7. Occurrences du *contre-jour* : *Œuvres*, p. 278, 377, 404, 488, 508, 516 et 1094 ; *Lettres à ses amis*, p. 177 et 449. « J'aime de plus en plus les contre-jours, à cause de

On sent déjà comme un malaise syntaxique au départ : le bref paratexte qu'est le titre devient, par rétroaction, le premier élément, elliptique, du texte, dès qu'est connu le premier vers : « Dans la lumière *leur* feuillage est comme l'eau » (l'antécédent de l'adjectif possessif étant dans le titre). Sinon où seraient textualisés ces pins dans le poème, ailleurs que dans leur représentant *Ils*, aux vers 4 et 11 ? Le mot *feuillage* du vers initial peut bien désigner, par convention, la multitude des aiguilles des arbres résineux, c'est plutôt les arbres feuillus du poème d'à côté qu'il rappelle, les saules, auxquels d'ailleurs, au vers 12, les pins sont comparés. Quant au phénomène du contre-jour, c'est textuellement l'épinette du vers 3 qu'il touche et non pas les pins, du moins en toute clarté, tellement l'articulation entre les actants des trois premiers vers semble difficile à visualiser. Curieux effacement, tout de même, que celui de ces arbres gigantesques et magnifiques, si l'on réfère au paysage réel de Portneuf où ce sont eux qui, parmi tous les arbres du lieu, attirent l'attention.

La multisonance consonantique des deux premiers vers du poème suggère pour l'essentiel des effets de liquidité ou, plus précisément, de fluidité. Elle prépare l'entrée en scène du dynamisme de l'écoulement prodigieux des pins, que la métaphore verbale assimile à l'eau, élément de la nature avec lequel ils n'ont guère en commun (cette métaphore file la comparaison du premier vers ainsi que la métaphore du deuxième). C'est alors la répétition de la formule « Ils ruissellent », qui lance de façon presque identique (l'une au vers 4 et l'autre au vers 11) les deux séquences principales du poème, toutes deux closes par un point (au vers 10 et au vers 18), seule ponctuation du texte publié. Ces deux séquences expriment une dialectique de la partie et du tout : tandis que la première valorise chacune des parties du feuillage des pins, la seconde valorise les saules dans leur totalité — cette distinction est factice car le ruissellement est simultanément le fait de la partie et du tout, comme le dit le vers 5 : « Chaque aigrette et la touffe ».

Entre ce dernier vers et sa reprise, explicitée, au vers 8, le chiasme qui structure les vers 6 et 7 suspend pour un temps le mouvement en renforçant par croisement la fusion des images de l'eau, vive ou claire,

la transparence qu'y prennent les feuillages et de la lumière qui les pénètre et qu'à travers eux on tente de rejoindre de l'autre côté» (*Lettres à ses amis*, p. 177) ; « Il y a les verrières que j'ai vues en France et les feuillages à contre-jour. Les arbres font de merveilleuses verrières, inégalables pour l'éclat et la plénitude de la couleur, feuillages rouges, feuillages verts, feuillages d'or. Et puis le jeu de l'opacité repoussant la transparence soit par un pan d'arbres complètement ombré, soit plus durement par les branchages qui se dessinent » (*Œuvres*, p. 516).

et des métonymes de l'arbre, aiguille et branche. Mais l'écoulement de la source qui « bouillonne » au bout des branches ranime le mouvement excentrique du ruissellement vers les pointes extrêmes des arbres et même vers un au-delà à connotation tragique, « [o]n ne sait où », incessant passage liquide, fuite de l'eau sous la forme de quoi s'épanchent aussi bien les arbres que le vent. Cette hallucination assimilant l'été des pins au printemps des saules se donne à voir au JE, dont c'est la seule présence dans le poème, à travers la « fenêtre magique » du contre-jour et à grand renfort de procédés rhétoriques et prosodiques : répétitions, gradation, comparaisons, métaphores, synesthésie multiple, assonances internes et externes, répercussion de sonorités constitutives du mot « *printemps* » et du syntagme « *arbre entier* » dans les mots *Pareillement*, *argent* et *paraissant* — c'est sur ce petit exercice d'un « raisonné dérèglement » des sens⁸ que le poème prend fin.

Pour en définir l'idée directrice, notons que l'obsession des mouvements d'évasion ou de traversée d'un écran vers un ailleurs, et que les mots *ruisseler*, *aiguille*, *au bout*, *fuite* et *à travers*, suggèrent l'excentricité, le passage, la transcendance, l'absence.

Seconde partie : les poèmes parallèles

Les droites parallèles, en géométrie euclidienne, sont des droites qui ne se rencontrent pas, du fait que leurs points correspondants sont toujours équidistants.

La transcription qui suit fait apparaître les correspondances horizontales entre les strates ou les plans des poèmes, qui s'étagent verticalement.

SAULES

PINS À CONTRE-JOUR

premier plan

Les grands saules chantent

Dans la lumière leur feuillage est comme l'eau

Mêlés au ciel

Dès îles d'eau claire

Et leurs feuillages sont des eaux
vives

Sur le noir de l'épinette ombrée à contre-jour

Dans le ciel

deuxième plan

Le vent

Ils ruissellent

Tourne leurs feuilles

Chaque aigrette et la touffe

D'argent

Une île d'eau claire au bout de chaque branche

8. Arthur Rimbaud, lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny.

Dans la lumière
 Et c'est rutilant
 Et mobile
 Comme des ondes.

Chaque aiguille un reflet un fil d'eau vive

troisième plan

On dirait que les saules coulent
 Chaque aigrette ruisselle comme une petite source

Dans le vent
 qui bouillonne

Et c'est le vent
 Qui coule en eux.
 Et s'écoule
 On ne sait où.

quatrième plan

C'est des remous dans le ciel bleu
 Ils ruissellent comme j'ai vu ce printemps

Autour des branches et des troncs
 La brise chavire les feuilles
 Ruisseler les saules eux l'arbre entier
 Pareillement argent tout reflet tout onde

Et la lumière saute autour
 Une féerie
 Avec mille reflets
 Comme des trilles d'oiseaux-
 mouches
 Tout fuite d'eau passage
 Comme du vent rendu visible
 Et paraissant
 Liquide

Comme elle danse sur les
 ruisseaux
 À travers quelque fenêtre magique.

Mobile

Avec tous ses diamants et tous ses sourires.

Image de l'unité dans la dualité, les quatre plans délimités présentent des traits communs et des traits distinctifs.

Au premier plan, le trait commun est la conversion du feuillage en eau vive (par métaphore, à gauche; par comparaison, à droite): mais s'il y a confusion de l'arbre et du ciel à gauche, ce que résument les mots *mêlés au ciel*, il y a distinction de la clarté et de l'ombre à droite, ce que résument les mots de même structure *ombrée à contre-jour*;

Au deuxième plan, le trait commun est le déclenchement d'un dynamisme, celui du retournement à gauche, celui du ruissellement à droite, d'un côté comme de l'autre sous l'action conjointe du vent et de la lumière; mais alors que les pins ruissellent, les saules rutilent (c'est déjà spécifier l'action des uns et des autres); si une coordination insistante renforce les liaisons à gauche, des ellipses et des parataxes accusent les juxtapositions à droite;

Au troisième plan, le trait commun est l'intrusion d'un tiers indéfini, *on*, interprète fautif du spectacle des ondes: il s'illusionne sur les rapports des forces en présence à gauche, il ignore la finalité du ruissellement à droite;

Au quatrième et dernier plan, qui pourrait se subdiviser après le quatrième vers, le trait commun consiste dans la fête de l'unité cosmique: d'un côté, chez les saules, féerie de la danse, qui associe des motifs des quatre éléments, la brise, la lumière, les feuilles et l'eau, dans la pluralité, et de l'autre côté, chez les pins, magie de la fenêtre qui harmonise le vent, l'eau, l'argent solaire et l'arbre, dans l'unicité; observons enfin la composition symétrique des deux derniers vers: l'avant-dernier réduit à un seul mot, un adjectif (*mobile* ou *liquide*) qualifiant l'objet ou l'être imaginaire, et le dernier suivi d'un complément du verbe (*danser* ou *paraître*) introduit par une préposition marquant un rapport de lieu (*avec*, disant l'accompagnement ou l'ambiance, soit l'immanence, et *à travers*, disant la direction vers un lieu avec l'idée de passage, soit la transcendance).

Mais il est des moments où Garneau cherche à rompre l'antithèse de l'immanence et de la transcendance et s'ingénie à relier, à l'encontre de toute logique, les parallèles⁹. Une quinzaine de mots se retrouvent de part et d'autre de l'axe médian: saules, feuillage, eau, vent, argent, dans, lumière, comme, onde(s), coule et s'écoule, eux, branches, reflet(s), ruisseaux et ruisseler, tous et tout; une même assonance en [u] tisse une trame chez les saules (tourne, coulent, coule, remous, autour, autour, mouches, *tous* et *tous*) comme chez les pins (*jour, touffe, bout, source qui bouillonne, s'écoule On ne, où, tout, tout* et *tout*). Le croisement des deux «Dans la lumière» et des deux *eau(x) vive(s)* structure en chiasme les plans I et II; pour faire de même avec les plans III et IV, opérons le croisement de trois couples de mots: *saules, vent* et *eux*, ainsi que d'un quatrième, *petite source qui bouillonne* et *trilles d'oiseaux-mouches*; enfin, les deux mots *argent* et le couple antithétique *Autour des branches* et *au bout de chaque branche* relient les plans II et IV.

**

L'action, dans l'un et l'autre des poèmes du diptyque final d'«Esquisses en plein air», de procédés d'écriture susceptibles de concilier les positions opposées que chacun représente, avait peut-être aussi pour but de réaliser l'un des rêves les plus constants de Saint-Denis Garneau, la conversion de la dualité en unité, la rencontre des parallèles en un point. Pour annuler toute confrontation, pour con-

9. Saint-Denis Garneau, *Œuvres*, p. 986; voir *Lettres à ses amis*, p. 106.

fondre immanence et transcendance, érotisme et mysticisme, éthique et esthétique, à combien d'alchimies, de déménagements d'atomes, de secrètes machinations d'échanges et de jeux d'équilibre s'est-il livré? Il lui est arrivé d'emprunter au thomisme, qu'il déplore en même temps connaître encore «trop mal», de quoi se donner la conviction qu'un même poète peut rendre compte simultanément du côté beauté et du côté vérité du monde — c'est dans sa «Perspective pour que le poète soit accepté» :

Mais qu'est-ce à dire, [se demande-t-il en parfait rhétoricien,] la beauté, la vérité? Qu'est-ce qui les différencie? [Et de répondre:] En un certain point, à une certaine hauteur, elles se confondent, exigeant tout l'être, comblant tout l'être, ravissant tout l'être. La splendeur de la vérité en fait la beauté. La réalité de la beauté en fait la vérité. Les deux procèdent de l'harmonie et de l'ordre parfait¹⁰.

Quel bonheur si cette science reposait sur des certitudes absolues, sur des savoirs authentiques! Mais Garneau ne peut tolérer la moindre défaillance. Imposteur, écrivait-il quelques jours seulement avant sa «Perspective», le poète qui exprime, comme lui appartenant en propre, des secrets, des valeurs de vérité, qu'il a volés: «[O]n n'a pas droit [écrit-il,] de jouer par les mots de ce qui ne comporte pas en nous de substance profonde¹¹». Car seul l'être humain gratifié de «substance profonde» saurait s'adonner en toute légitimité au jeu des mots, seul il saurait user des artifices du langage, du «mécanisme des trucs», écrivait Baudelaire¹², sans risquer de profaner les secrets essentiels, seul il saurait, comme il l'écrit à Robert Élie le 8 août 1937, contemplant «la mer neigeuse au loin», le dire «sans tuer la mer et la neige¹³». D'où peut-être, si l'emploi d'une simple métaphore exige pareilles garanties spirituelles, le repli stratégique du poète sur une écriture prosaïque, plus propre à fonder l'authenticité du discours poétique sur le respect de la réalité et de la vérité.

«Saules» et «Pins à contre-jour», tout au contraire, d'une écriture au fort quotient de poéticité, ne serait-ce que par l'impact qu'y provoquent les mots *féerie* et *magique* sont d'un libertaire qui n'a que faire de réalité et de vérité et qui, comme l'enfant-poète du «Jeu¹⁴» qui s'amuse sérieusement à bâtir l'univers, «sous les mots déplace toutes choses» et prend un «espiègle plaisir» à «berner les gens». Reste que la

10. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, p. 584.

11. *Ibid.*, p. 582.

12. Baudelaire, quatrième projet de préface pour *Les Fleurs du mal*.

13. Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, p. 285.

14. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, p. 11.

fin de ce poème énonce un doute sur la valeur de l'harmonie ainsi fabriquée. Le parallélisme que suggère un regard d'une inquiétante étrangeté, issu de l'alliance absurde d'un œil gauche qui médite « quand le droit rit », s'y complète d'un second parallélisme, celui d'une double balance marquant l'une et l'autre le même poids, pour la « gravité de l'autre monde », du côté de l'enfant-poète, pour « la guerre d'Éthiopie », du côté de l'Angleterre — cette image, aussi troublante que la précédente, où pourraient se lire entre autres choses l'indifférence à l'égard de la tragédie humaine, l'impossible communion à la passion d'autrui. De même, au parallélisme à peu près oxymorique de « Saules » et de « Pins à contre-jour » succédera le parallélisme antithétique des « Deux paysages », funeste péripétie du recueil que fermera un autre « accompagnement » — ultime dualité qui restera irréductible, sinon dans le non-lieu de l'utopie, l'alchimie relayant la magie et la féerie de naguère.