

Décadence chez Nelligan : le cas du poème « [Je veux m'éluder] »

Jacques Blais

Volume 24, numéro 2 (71), hiver 1999

Poésie québécoise et histoire littéraire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201426ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201426ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

« Cachez ce décadent que l'on ne saurait voir. » Le mot d'ordre de la critique officielle de toutes tendances empêcha pendant près d'un siècle de lire Nelligan d'un point de vue fondamental, celui de l'esprit spécifique qui lui apprit l'écriture aussi bien que l'existence. La présente étude, après avoir rappelé les données de base de la vision décadente du monde, en signale des tracés dans les anomalies diverses qui affectent le sonnet octosyllabique « [Je veux m'éluder] », vu comme un morceau de bravoure typiquement décadent.

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blais, J. (1999). Décadence chez Nelligan : le cas du poème « [Je veux m'éluder] ». *Voix et Images*, 24(2), 264–276. <https://doi.org/10.7202/201426ar>

Décadence chez Nelligan : le cas du poème « [Je veux m'éluder] »

Jacques Blais, Université Laval

« Cachez ce décadent que l'on ne saurait voir. » Le mot d'ordre de la critique officielle de toutes tendances empêcha pendant près d'un siècle de lire Nelligan d'un point de vue fondamental, celui de l'esprit spécifique qui lui apprit l'écriture aussi bien que l'existence. La présente étude, après avoir rappelé les données de base de la vision décadente du monde, en signale des tracés dans les anomalies diverses qui affectent le sonnet octosyllabique « [Je veux m'éluder] », vu comme un morceau de bravoure typiquement décadent.

Rhapsodies poétiques, souvenirs de mauvaises lectures, hyperboles de rhétorique, que toutes ces grandes douleurs sans nom.

Gustave Flaubert, « Novembre »

Quelle influence littéraire et culturelle majeure exerça la plus forte emprise sur l'esprit et même le destin de Nelligan? Ce fut, sans l'ombre d'un doute, celle du décadentisme. Avec les réserves de commande, Louis Dantin le démontra dès 1902¹.

Esquisse du décadentisme

Première tentative universelle moderne de démolition des valeurs classiques, le mouvement décadent (la dénomination de *symboliste* date seulement de 1886, l'excentricité et le scandale ayant alors fait leur temps) se signale en France à la veille des deux guerres, extérieure et civile, qui marquent la chute du Second Empire. Sous le régime de la III^e Républi-

-
1. Louis Dantin, «Émile Nelligan», *Les Débats*, 17, 24 et 31 août, 7, 14, 21 et 28 septembre 1902, prépublication de l'étude qui sert de préface à son ouvrage *Émile Nelligan et son œuvre* (Montréal, Beauchemin, février 1904). À lire par ailleurs le remarquable article d'Émile-J. Talbot, «Nelligan and Decadence», *Québec Studies*, n° 11, automne/hiver 1990-1991, p. 83-91; les réserves finales de cette belle étude ne sont toutefois pas fondées.

que, la promulgation savamment graduée d'un arsenal de lois émancipatrices favorise bientôt les entreprises libertaires. Peu avant 1880, les premiers chantres de l'esprit décadent, Mallarmé et Verlaine, évincés par les Parnassiens de stricte obédience, reçoivent l'appui de la bohème parisienne, un groupe restreint mais dynamique en diable de jeunes intellectuels de la génération de 1860, dont plusieurs arrivent de leur province ou d'autres pays. Ils forment des clubs tapageurs, tiennent leurs assises dans des cafés et dans des cabarets, surtout situés Rive gauche, y déclament envers et contre tous leurs poèmes et leurs monologues décapants, et publient des écrits diversement subversifs dans des revues ou dans de petits journaux éphémères. Leurs productions artistiques et littéraires, en ces temps où fleurit l'anarchie, visent à «épater le bourgeois». Deux idées-forces résument leur programme : *déraison* et *dérision*.

Agents de déraison, les décadents adoptent une vision pessimiste de l'humanité ; ils rompent le pacte social et s'exilent d'une civilisation en déclin qu'ils méprisent, matérialiste, positiviste, industrielle, mercantile. La tristesse et le spleen affectent leur goût de vivre, la névrose et la neurasthénie caractérisent leur mal fin-de-siècle qui ne saurait se résorber, estimation-ils, que dans le rêve, la novation de légendes et de mythes, l'intoxication à la morphine, le mélange profanatoire d'un érotisme pervers et d'un mysticisme frelaté, voire dans la folie ou dans la mort, également désirées et redoutées. Horreur du réel, dégoût de la nature, haine de la femme, culte de l'artifice plus encore que de l'art : ces principes, empruntés aux dandys, aux esthètes et aux dilettantes, se complètent d'une propension au fantastique macabre et d'un faible pour une religion ésotérique dans laquelle Satan usurperait la place du Christ.

Agents de dérision, certes les décadents discréditent et prennent à rebours l'orthodoxie culturelle et les lois naturelles ; mais en même temps ils sèment le doute sur la réalité de leur propre débâcle, donnant à penser qu'ils ne fantasment et ne pleurent que pour abuser le lecteur. Ils dérèglent les sens (au premier chef le bon) par l'insinuation de doubles, de contre- et de non-sens. Ils écrivent sous des noms d'emprunt, inédits ou célèbres, donnent consistance à des écrivains fictifs, récitent — impassibles comme des Parnassiens — parodies et pastiches, fabriquent énigmes et canulars, comme s'ils soutenaient la gageure qu'au moins quelques-unes de leurs fumisteries, le temps et le snobisme aidant, finiraient par recevoir l'attention accordée aux écrits sérieux et qu'en hauts lieux académiques l'illisible serait «lu». En somme, au moyen des raffinements d'expression que leur enseigne la rhétorique de la subversion, ils s'amusent à produire cette «allittérature²» que l'«Art poétique» de Verlaine esquissait dès 1874 ; «tout le reste», on s'en doute, «est littérature».

2. Néologisme d'un correspondant (sans doute fictif) de la revue *Lutèce* (n° 142, 12 octobre 1884), qui feint de désigner la littérature de décadence comme un «genre malade»

Des adversaires, les décadents en suscitérent en France comme ici. Bien que plus étanche de ce côté-ci de l'Atlantique, le barrage de la tradition n'en a pas moins laissé filtrer quelques courants toxiques : à Montréal, des librairies diffusaient des textes décadents, des revues en reproduisaient, des membres de l'École littéraire s'y intéressaient ; au retour de leur séjour dans la Ville lumière, étudiants et touristes racontaient les manifestations auxquelles ils avaient assisté. Nelligan écoutait, lisait, mémorisait tout cela ; il en informait ses poèmes, dont celui qui commence par les mots « Je veux m'éluder [...] ».

Le manuscrit et le texte du sonnet « [Je veux m'éluder] »

Ce poème aurait été rédigé au cours de ce que Réjean Robidoux et Paul Wyczynski appellent le « cycle hallucinatoire et visionnaire des actes suprêmes³ », soit entre juin 1899 et l'internement du 9 août de la même année. Jamais publié du vivant de l'auteur, il apparaît en 1952 dans le douzième et dernier chapitre de l'édition critique de Luc Lacourcière, « Pièces posthumes », et, en 1991, dans le neuvième chapitre (dernier à grouper des poèmes complets) de celle de Réjean Robidoux et de Paul Wyczynski, « Se savoir poète ».

Le manuscrit fait partie du fonds Émile-Nelligan en dépôt à la division des Archives privées de la Bibliothèque nationale du Québec à Montréal. Sans titre, il porte le numéro XIV d'un groupe lacunaire de dix poèmes numérotés en chiffres romains III, VII à XIV, XVIII. Censément de la main de Nelligan et voulu au départ comme une mise au net, écrit à la mine de plomb, ce brouillon, les éditeurs Robidoux et Wyczynski le disent « assez difficile à [déchiffrer] avec deux et même trois strates différentes en quelques endroits, s'accommodant en outre de plusieurs fautes d'orthographe⁴ » ; l'accentuation et la ponctuation y sont aussi des plus arbitraires.

Deux points sont à souligner. Au v. 7, on lit, sur la ligne même : *qu'on me fasse fou*, en surcharge (possiblement sur les mots *si j'étais très fou*), et, dans l'interligne juste au-dessus, en lettres un peu plus petites : *je veux être fou* ; puisque le scripteur, à ce moment de son travail, a laissé les deux formules parallèles intactes, toute reproduction qui se prétend fidèle exige leur maintien à l'une et à l'autre. Ensuite, au début du v. 9, le premier mot, surchargé, est difficilement déchiffrable ; il est plausible que ce soit *Latent*, mais ce n'est pas absolument certain (entre autres hypo-

et faux, professant un « athéisme artistique » et s'efforçant de n'être pas intelligible du commun peuple. Voir Louis Marquêze-Pouey, *Le mouvement décadent*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1986, p. 81.

3. Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, *Émile Nelligan, Poésies complètes, 1896-1941*, tome premier des *Œuvres complètes*, Montréal, Fides, coll. « Le Vaisseau d'or », 1991, p. 63.

4. *Ibid.*, p. 538. Le papier du manuscrit est assez épais, de couleur sombre (brique ou brune) et de grand format (21,5 cm X 30,5 cm) ; cote : MSS-083.

thèses: Lacourcière y avait lu *Lent*; on pourrait même imaginer la transcription distraite d'un état antérieur: *Lentement un monstre cadavre, / Mon cœur vaisseau, s'amarre* [...]).

Inachevé, imparfait, le texte reste donc ouvert, et le lecteur se doit littéralement de lire sous les mots et entre les lignes⁵:

Je veux m'éluder dans les rires,
 Dans des tourbes de gaité brusque.
 Oui, je voudrais me tromper jusque
 En des ouragans de délires.
 Pitié! quels monstrueux vampires
 Vont suçant mon cœur qui s'offusque!
je veux être fou
 Ô qu'on me fasse fou, ne fût-ce que
 Pour narguer mes Dêtresses pires.
 Latent comme un monstre cadavre,
 Mon cœur vaisseau s'amarre au havre
 De toute hétéromorphe engeance.
 Que je bénis ces gueux de rosses
 Dont les hilarités féroces
 Raillent la vierge Intelligence!

Explication du texte

«Poème audacieux, rageur, déchirant comme un cri, en même temps que suprêmement raffiné», écrit Réjean Robidoux, le seul critique à s'y être intéressé de façon significative,

[c]e sonnet, où les mots insolites éclatent en images hardies dans la concentration d'une syntaxe et d'une prosodie audacieuses, illustre [...] d'une manière fulgurante l'œuvre et l'aventure nelliganiennes. Par le dangereux stimulant de l'art où s'épanouit «la vierge Intelligence», le jeune poète prend sciemment le contrepied de la banalité terre à terre et mesquine⁶.

Pour expliquer tout cela, j'aborde tour à tour la prosodie, le lexique, l'imagerie et la syntaxe, la thématique et l'intertextualité, cherchant à faire ressortir les détails et les anomalies (voulues ou non) qui caractérisent l'écriture décadente.

5. J'ai corrigé l'orthographe ou l'accentuation des mots *gaité, suçant, Ô, fut ce, cadavre, hâte, hétéromorphe*, mis une virgule à la fin des v. 1 et 9, un point à la fin des v. 2, 4 et 11, un point d'exclamation à la fin du v. 6, et supprimé la virgule après le mot *vaisseau*; devant le mot *tourbes*, j'ai opté pour l'article indéfini plutôt que pour l'article défini. Reste que j'aurais pu tout aussi bien mettre un point d'exclamation ou une virgule à la fin du v. 2, un point d'exclamation à la fin du v. 4, un point d'interrogation à la fin du v. 6, et remplacer le point final du v. 8 par un point d'exclamation. Des fac-similés du manuscrit ont paru dans *Poésies complètes, 1896-1941, op. cit.*, p. 307, et dans *Poèmes autographes*, Montréal, Fides, coll. «Le Vaisseau d'or», 1991, p. 54. L'italique est de nous.
6. Réjean Robidoux, *Connaissance de Nelligan*, Montréal, Fides, coll. «Le Vaisseau d'or», 1992, p. 21 et 48.

Prosodie

À l'ère décadente, les sonnets croissent en tous lieux. Cette forme fixe étant la plus strictement réglementée de toutes, les décadents, Verlaine en tête, trouvent un malin plaisir à la modifier. Nelligan fait de même à maintes reprises. Si, dans le cas présent, le dispositif des rimes est régulier (sauf qu'on aurait peut-être préféré, pour les quatre derniers vers, des rimes alternées aux rimes embrassées), il reste que le poète transgresse l'une des règles fondamentales de la versification française, celle de l'alternance des rimes masculines et féminines (ces deux caractéristiques se retrouvent dans au moins un sonnet octosyllabique de Verlaine⁷). L'ironie veut toutefois que l'exclusivité des rimes féminines ne produise pas ici l'effet naïvement attendu⁸, mais bien tout le contraire.

La qualité des rimes est remarquable : sur les sept rimes, une serait riche si on tenait compte des phonèmes des syllabes précédentes (**dans les rires et ouragans de délires**), cinq sont riches (**bnsque** et **jusque**, **vampires** et **pires**, **cadavre** et **havre**, **engeance** et **Intelligence**, **rosses** et **féroces**) et la dernière très riche, voire acrobatique (**s'offusque** et **ne fût-ce que**). Pareil souci de qualité formelle dans un poème au discours si tragique détonnerait ailleurs qu'en littérature décadente, laquelle, précisément, « annule toute hiérarchie esthétique, et [...] choisit précisément un code sacralisé [...] pour faire jouer sa mécanique⁹ ». Ainsi Nelligan rend-il l'artifice clairement audible dans ce vers d'un autre poème octosyllabique (« Soirs hypocondriaques ») : « Je cherche à me su-icider », où l'observance de la diérèse contraint la diction à donner la suprématie à la forme sur le fond.

En conformité avec le principe central du décadentisme qui préconise la sacralisation de l'artificiel, l'exhibition à la fois ludique et ironique d'artifices formels se poursuit. Notons qu'en bonne diction on doit tenir en suspens les sonorités plutôt cocasses de la fin du v. 7 (que l'effet du contre-rejet, comme celui de l'enjambement au v. 3, met en relief) — rime surprise, touche d'humour qui dissipe vite l'impression d'inquiétude suscitée au début du vers (notons en outre que si la diction n'opérait pas d'apocopes aux mots *ce* et *que*, le vers serait boiteux et la rime fausse). En revanche, la variante *qu'on me fasse fou* enrichit l'allitération complexe

7. Verlaine, « À Eugène Carrière » (7 novembre 1890), *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 47, 1959, p. 790.

8. Les poètes décadents « obtiennent, avec des rimes exclusivement féminines, des pièces chuchotantes, aux nuances effacées » (Paul Bourde, « Les poètes décadents », *Le Temps*, 6 août 1885, cité dans Jean Moréas, *Les premières armes du symbolisme*, Exeter, University of Exeter, coll. « Textes littéraires », 1973 [1889], p. 15).

9. Michael Riffaterre, « Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck [analyse de *Serres chaudes*, 1889] », *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 215. En l'occurrence, le code « sacralisé » est celui du discours de l'angoisse de vivre.

de ce v. 7 — faite d'une alternance des phonèmes [f + s] (dans *fasse* et dans *fût-ce*) et des phonèmes [K + m(n)] (dans *qu'on me* et dans *ne [...]* *que*) —, système savant dont l'imprévisible drôlerie renforce celle du vers précédent (*Vont suçant mon cœur qui s'offusque*). À cela s'ajoutent l'hiatus *au havre* et la cacophonie *Toute bété*.

Considérant seulement les rimes toutes féminines et les rimes en *-usque*, Réjean Robidoux croit «qu'à l'origine, le poème a été une sorte de jeu acrobatique, un exercice de virtuose, avec des mots. Nelligan n'est pas parti d'une idée à mettre en vers, mais des mots à faire chanter et signifier¹⁰». Donnons-lui raison, quitte à nuancer les mots «chanter» et «signifier».

Lexique, imagerie, syntaxe

Comme le veut encore le programme décadent, «[l]e choix de mots rares et fracassants et de tournures insolites», écrit Réjean Robidoux, «dénote l'effort de création sur un langage sortant de l'usuel¹¹».

Premier quatrain

L'incohérence, l'outrance et l'équivoque marquent en effet les analogies dès le premier quatrain. Alors que le verbe *m'éluder*, d'un certain raffinement, suggérait l'idée de suicide, voici qu'en reprise symétrique survient le verbe *me tromper*, prosaïque, banal, qui semble réduire le champ de signification; à l'inverse, les *rires* (sont-ils le fait du locuteur, ou d'une autre instance?) seront métaphorisés une première fois en *tourbes de gaîté brusque*, une seconde fois en *ouragans de délires*, saisissante gradation de «fous rires». En fait, l'hyperbole au second degré *ouragans de délires* remplacerait une image banalisée: «explosions de rires», tandis que *tourbes de gaîté brusque* (compte tenu d'un hypallage) renouvellerait de façon insolite la définition du mot *hilarités* (v. 13): «brusques accès de rires». Par ailleurs, on voit bien que le syntagme *gaîté brusque* désigne une joie soudaine, mais la polysémie de l'épithète pourrait également désigner une joie brutale, rageuse (anticipant sur les *hilarités féroces* du v. 13) — dans ce cas: métaphore doublée d'oxymore.

À première lecture, pas question de métaphore filée dans le passage de *tourbes* à *ouragans*, du moins si le mot-énigme *tourbes* provient du francique *turba* (touffe d'herbe) et désigne une matière spongieuse résultant de la décomposition de végétaux, ou bien est un latinisme (truc décadent) issu de *turba* (troupe, foule, populace), soit que le locuteur cherche à s'enliser dans les railleries ou à s'aliéner dans la masse; mais avec un peu plus de fantaisie le mot *tourbes* pourrait être tout aussi bien

10. Réjean Robidoux, *op. cit.*, p. 22.

11. *Ibid.*

un latinisme issu d'un dérivé de *turba*: *turbo* (mouvement rapide et circulaire, vertige); augmentatif de «tourbillon», il signifierait dans ce cas «un grand tourbillon», si bien qu'il rejoindrait le mot *ouragans* dans l'isotopie de la «tempête brève» et cette fois ferait filer la métaphore... Comme on vient de le voir, l'homonymie dissémine le sens du mot *tourbes* en tous sens, tout en excitant, au grand plaisir des initiés, le délire d'interprétation (d'aucuns vont même jusqu'à y subodorer quelque mixture stupéfiante...). Imposant de subtiles torsions aux significations (tours de vis à la Henry James), les homonymes et les métaphores, de même que les oxymores et les symboles, agissent sur l'esprit du lecteur comme des puissances perturbatrices, confusionnelles, illimitées; proches de la magie, à la vive satisfaction des enfants de Baudelaire.

Second quatrain

Les anomalies s'accumulent au second quatrain. Le verbe «s'offusque» (au sixième vers) est bien trouvé pour la rime, mais qu'en est-il pour le sens? Or, il suggère moins une réaction violente, sorte de «spasme», qu'une contrariété provoquée par un simple manque de savoir-vivre: «Allons, un peu de tact, s'il-vous-plaît», reproche le cœur sensible, un rien susceptible, à ses violeurs¹². De même, l'emploi lyrique de l'Ô optatif classique, à l'amorce du septième vers, semble une incongruité: on attendrait plutôt l'interjection «Oh!», qui appelle brusquement à l'attention (c'est d'ailleurs la correction de Réjean Robidoux et de Paul Wyczynski); reste que cet emploi (que Verlaine utilise¹³) a l'avantage d'embarrasser le lecteur: conservons-le tel quel. Surviennent les déclarations parallèles du v. 7: *je veux être fou* et *qu'on me fasse fou*, expressions du type «être ou faire roi, prêtre, juge»: on peut donc être élu fou (fou du roi, bien sûr, c'est-à-dire pierrot, histrion ou saltimbanque; c'est d'ailleurs l'une des figures de l'artiste chez les décadents¹⁴). En outre, il arrive aux décadents, parodiant les Parnassiens, d'orner des mots d'une majuscule à l'initiale, de préférence des termes abstraits désignant des aspects de la psyché humaine, ce qui leur confère autonomie et prestige; l'allégorie Détresse

12. On songe au «Plus lentement, plaît-il?» du poème «Musiques funèbres», comme à ce passage du prologue d'*Une saison en enfer*: «Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée!» (Rimbaud, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renèveille et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», n° 68, 1960, p.219).
13. Verlaine, par exemple dans ces trois extraits de *Jadis et naguère* (janvier 1885): «Ô que je meure!» («La grâce», *op. cit.*, p.263); «Ô qui dira les torts de la Rime?» («Art poétique», p. 207); «Ô n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu...» («Langueur», p. 250).
14. Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Albert Skira, coll. «Les sentiers de la création», n° 7, 1970: «Dans l'atmosphère décadente de la fin du siècle, les Pierrots lunaires s'acclimatent sans peine» (p. 79), et Daniel Grojnowski, «Le rire moderne à la fin du XIX^e siècle», *Poétique*, n° 84, novembre 1990: «Rompant avec le mythe du Mage, du Phare ou du Maudit, l'artiste se grime en histrion» (p. 455).

rejoint ainsi les allégories typiques de Maurice Rollinat dans son recueil de 1883, *Les névroses*: la Douleur, la Peur, la Haine, le Dégoût. Enfin, bien que voulue par la rime, l'inversion (autre truc décadent) *Détresses pires* incite le lecteur à résoudre à sa guise une ellipse insolite, ouvrant une fausse piste de plus.

Premier tercet

Un brouillage inaugure le premier tercet; Réjean Robidoux et Paul Wyczynski y lisent le mot *Latent*, qui a l'intérêt d'appartenir au lexique décadent. L'état de latence est ici dévolu à (une ou) deux instances affectées d'une métaphore appositive absolue (parataxe de substantifs): *monstre cadavre* et *cœur vaisseau*. Si les décadents soignent à dessein les métaphores fatales du cœur et de l'âme (elles incitent habilement le lecteur naïf à s'aliéner au profit du locuteur), le locuteur donne ici à cette manie un effet de discordance amusante avec l'image composite saugrenue d'un vaisseau fantôme vampirisé. Mais qu'en est-il du *havre*: est-ce le refuge d'une tierce instance qui protège contre l'*engeance*, ou bien, étant donné la polyvalence de la préposition *de*, la demeure même de l'*engeance*? Si tel était le cas, l'oxymore de l'amarrage en un «havre d'ouragans» serait en effet une image «extraordinaire¹⁵». Suit l'éventualité d'un contresens: pour René-Salvator Catta, le locuteur se prend en aversion, fait «siennes les railleries des ignares et des brutes à l'adresse de l'Intelligence¹⁶». Autre caractéristique du lexique décadent: le mélange des registres de langue, soit, ici, la contiguïté d'un mot scientifique ou technique, *hétéromorphe* (du vocabulaire de la biologie, de la zoologie et de la chimie, synonyme de *polymorphe* ou de *multiforme*), et d'un mot trivial, *engeance* (du répertoire de l'insulte); l'inversion de l'épithète a pour effet comique, tout en exagérant l'importance du mot savant, d'en faire une injure. Enfin, le syntagme *hétéromorphe engence* symbolise toute entité maléfique au choix de chacun.

Second tercet

Distinct de la conjonction à valeur exclamative qui introduisait le septième vers, le *Que* inaugurant le second tercet est un adverbe exclamatif d'intensité signifiant «avec quelle ferveur, avec quelle véhémence» s'effectue le geste de bénir. Voici donc que le maudit se fait le bénisseur (ordre surhumain) d'êtres animalisés ou humiliés (ordre sous-humain), qu'il n'en persiste pas moins à injurier — autre incongruité. Par ailleurs, dans le syntagme *vierge Intelligence*, si nous prenons le mot *vierge* pour adjectif,

15. Réjean Robidoux, *op. cit.*, p. 22. On lit, chez Hugo: «Et je suis l'habitant tranquille / De la foudre et de l'ouragan» («À celle qui est voilée», *Les contemplations*).

16. René-Salvator Catta, «À la recherche des mots», *L'Enseignement secondaire*, vol. XLV, n° 3, mai-juin 1966, p. 143.

nous avons une allégorie représentant un être chez qui l'exercice de l'intelligence est soit exclusif soit nul : enfant, idiot du village, voyou, libre penseur, pur esprit (artiste ou poète absolu) — la liste n'est pas close. Écrivant *la* plutôt que « ma » *vierge Intelligence*, le locuteur (qui se féminise) étend son sort à celui d'une élite impliquant (subtil effet baudelairien de captation) l'intellectuel lecteur, son semblable, son frère.

On aura noté qu'aucun mot du poème ne rend compte directement ni de la nature ni du réel ; tous entrent dans un système d'images et de symboles, rien ne se passe hors de l'esprit d'un locuteur enfermé dans le ghetto schopenhauerien de ses propres représentations. La dénaturation et la déréalisation sont totales, solipsisme décadent oblige.

On aura noté aussi plusieurs maladresses : des images baroques comme *tourbes de gâité brusque*, excessives comme *ouragans de délires*, des formules qui prêtent à contresens, bien d'autres anomalies à la semblance de celles que concoctent les collégiens, les traducteurs et les étrangers qui n'ont pas un sens très sûr du français. On en tire de ces perles qui parsèment, par exemple, *Les chants de Maldoror*. C'est là l'extravagance ou la sortie du sillon (sens étymologique du mot « délire ») qui expriment en linguistique le goût de l'a-normal que les décadents cultivaient en toutes choses. Comme l'écrivait le préfacier des *Déliquescences d'Adoré Floupette* : « À la délicieuse corruption, aux détraquements exquis de l'âme contemporaine, une suave névrose de la langue devait correspondre¹⁷ », le collaborateur le plus précieux à cette fin étant, d'après Des Esseintes, l'écrivain subalterne, imparfait, incomplet, car c'est lui qui produit les « turbulentes ébauches [de génie...] les plus propices aux « dépravations¹⁸ » langagières. Un journaliste du *Temps*, Paul Bourde, dans sa chronique du 6 août 1885, rendit responsables les poètes décadents du

plus étrange assaut qui ait jamais été donné à la langue française, cette belle langue raisonnable et sceptique, amoureuse de netteté et de clarté, qui a une horreur spéciale pour l'inachevé dans l'expression¹⁹.

À son insu, sans doute, Nelligan participait à cet assaut.

-
17. Marius Tapora (pseudonyme d'Henri Beauclair et de Gabriel Vicaire), *Les déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, Plein chant*, n° 24, 17 septembre 1974 [1885], p. 41. « Névroses » la langue, c'est aussi l'« élasticiser » (Paul Pradet, « Pierrot d'aujourd'hui », *Le Décadent*, 10 avril 1886, p. 1). Le décadent fait l'apologie de l'écriture débile : tant il est vrai que l'art en sort... » (Daniel Grojnowski, *loc. cit.*, p. 455), calembour rappelant à l'évidence le fameux poème-monologue de Charles Cros.
 18. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Fasquelle éditeur, 1961 [1884], p. 228-229. Selon Adolphe Retté, Mallarmé, « le grand-prêtre de l'artificiel, [...] a déformé la langue ; son influence fut déplorable » (« Aspects, xv, Esthétiques divergentes », *La Plume*, n° 180, 15 octobre 1896, p. 656-657).
 19. Paul Bourde, *op. cit.*, p. 18.

Intertextualité et thématique

Condensé de quelques-uns des procédés d'écriture privilégiés par les décadents, le poème «[Je veux m'éluder]» module aussi certains de leurs thèmes de prédilection, comme l'autonégation ironique, l'équivoque sujet-objet, la plaisanterie sinistre, l'imitation christique, l'alliance d'un idéalisme raffiné et d'un érotisme grossier. Je m'en tiendrai au défi prétendu lucide de la folie, lié au fantasme du poète maudit.

Dans le poème «Musiques funèbres», Nelligan propose une représentation plus circonstanciée du drame de «[Je veux m'éluder]». Claustre dans une pièce solennelle, le locuteur se livre à l'audition d'un prélude de Chopin, qu'un (ou une) pianiste invisible interprète à son intention; or, cette musique est de celles qu'il aime à s'inoculer dans l'esprit, car elle transpose la lente agonie d'un compositeur en proie à la névrose; dans le cimetière que devient la pièce, voici que des fossoyeurs ensevelissent le cercueil où rêve le mort-vivant. Ainsi sont satisfaites les réclamations que le locuteur exprimait au troisième sizain, selon la même ambivalence de passivité et d'activité qu'énonce «[Je veux m'éluder]» (disant ici, en d'autres mots: «qu'on me fasse artiste» et «je veux être artiste»):

Que m'importent l'amour, la plèbe et ses tocsins?
Car *il me faut, à moi*, des annales d'artiste;
Car *je veux*, aux accords d'étranges clavecins,
Me noyer dans la paix d'une existence triste
Et voir se dérouler mes ennuis assassins
Dans le prélude où chante une âme symphoniste²⁰.

Il se trouve qu'un poème des *Névroses*, de Maurice Rollinat, présente pareille fantastique atmosphère. «L'amante macabre» évoque en effet une chambre spectrale, un cercueil à côté d'un clavecin, une musicienne énigmatique, un locuteur halluciné «aux accords de l'instrument magique», l'engouffrement dans le cercueil; et voici que la mémoire du lecteur de «[Je veux m'éluder]» et du «Vaisseau d'or» vibre aux rimes et aux notions du neuvième quatrain — c'est l'amante qui parle:

Depuis longtemps, j'avais acheté mon cercueil:
Enfin! Avant une heure, il aura mon cadavre;
La Vie est un vaisseau dont le Mal est l'écueil,
Et pour les torturés la Mort est un doux havre²¹.

20. Nelligan, «Musiques funèbres», *Poésies complètes, 1896-1899*, texte établi et annoté par Luc Lacourcière, Montréal, Fides, coll. du Nénuphar, 1968 [1952], p. 172. Le dernier vers cité rappelle le vers bien connu du «Vaisseau d'or»: «Dans l'Océan trompeur où chantait la sirène», dans lequel le mot *trompeur* évoque le poème «[Je veux m'éluder]».

21. Maurice Rollinat, «L'amante macabre», *Les névroses, Œuvres*, texte établi avec notice, notes et aperçu par Régis Miannay, Paris, Minard et Lettres modernes, coll. «Bibliothèque introuvable», n° 8, 1972, vol. II, p. 257. «La dame», lit-on dans un autre poème des *Névroses* («Le boudoir»), «[c]onserve dans sa chambre un magique cercueil» (p. 329): nouvelle allusion à Sarah Bernhardt, incarnation de la décadence (l'Hérodiade

Doux asile aussi que la folie, voisine de la mort à l'horizon d'attente des décadents. Dans *La consolatrice*, recueil de 1898 qu'il dédie à la «sœur d'amitié dans le règne de l'Art» de Nelligan, la journaliste Robertine Barry, Albert Ferland met en scène un poète qui a perdu l'enthousiasme de ses vingt ans, que l'amour mensonger a déçu et qui confie à sa Muse : «Je veux vivre pour l'art, là seul est le bonheur.» Gare! avertit la Muse, toute maternelle :

Veux-tu livrer ton âme au rire des humains?
 Tes intimes bonheurs et tes douleurs secrètes
 Seront brôyés par tous sous des rires hautains.
 Le poète est un fou, souvent l'a dit le monde²².

Cette équation, volontiers le poète décadent la fait sienne. Puisqu'un autre bruit court aussi, à savoir que seuls les fous, dans une société abjecte, «servilisée, [...] conservent les traditions de la liberté spirituelle, de la joie créatrice²³», il veut en être et se complait dans l'ambiance de la démence. Ainsi le poète de *Thulé des brumes* (1891), Adolphe Retté, déclare-t-il non sans fierté à qui veut l'entendre que «la nuit noire de la folie [le] guette, et [qu'il sera] un jour sa proie», fatalité d'autant plus assurée, insiste-t-il, que «[l]e moi chérit sa folie», qu'il l'exaspère et la prolonge dans les excitants, qu'«il s'y oublie et *ne veut pas être guéri*²⁴». À travers la littérature décadente, le vouloir-vivre-fou entre dans les modes — dans les affectations comme dans les affections — de cette fin de siècle. Pour s'en pénétrer, il suffit d'être sensible (comme se devait de l'être tout décadent) aux influences livresques délétères.

Enfin, les poèmes «[Je veux m'éluder]» et «Musiques funèbres» ne sont pas sans évoquer les «Lettres du voyant» d'Arthur Rimbaud — toutes deux écrites en 1871, mais rendues publiques, la première (à Georges Izam-

de Mallarmé, la Princesse lointaine de Rostand, l'Androgyne de Péladan), qui avait disposé «un cercueil de fantaisie aux bouffonnées de satin blanc» dans la chambre, somptueuse et funèbre, capitonnée de satin noir, qu'elle avait aménagée dans son hôtel particulier de la rue Fortuny (voir Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, coll. «Savoir: lettres», 1996, p. 185).

22. Baudoin de Flandre (pseudonyme d'Albert Ferland), *La consolatrice*, Montréal, Poirier, Bessette et Cie, janvier 1898, p. 8-9. Voir ce quatrain d'un autre poème des *Névroses* de Rollinat, «L'angoisse»: «Mon rêve est plein d'ombres funèbres, / Et le flambeau de ma raison / Lutte en vain contre les ténèbres / De la folie... à l'horizon» (*op. cit.*, p. 357).
23. Octave Mirbeau, cité par Monique Bablon-Dubreuil, «Une fin de siècle neurasthénique: le cas Mirbeau», *Romantisme*, 26^e année, n° 94, 1996, p. 36.
24. Adolphe Retté, cité par Edmond de Nevers dans «À propos de culture intellectuelle», *Le Soleil*, vol. VII, n° 109, 6 mai 1903, p. 5; préface de *Thulé des brumes*, dans *La Plume*, n° 59, 1^{er} octobre 1891, p. 332 (c'est Retté qui souligne). Nelligan disait, «sans euphémisme»: «Je mourrai fou» (Louis Dantin, *loc. cit.*, 17 août 1902, p. 2). «Revendiquée, la maladie [la névrose] est aussi, de quelque façon, désirée. Il faudra être névrosé pour être un véritable artiste, et [...] des Esseintes [...] recherche le faux et la maladie: il veut sa maladie» (Pierre Jourde, *Huysmans — À rebours, l'identité impossible*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 30).

bard, son professeur de rhétorique à Charleville) en 1928 et la seconde (à Paul Demeny, ami du précédent) en 1912 —, ne serait-ce que par la même formulation ambiguë de la vocation nelliganienne d'art et de folie et de la vocation rimbaldienne de voyance et de poésie: «Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*», écrivait Rimbaud à Izambard, ajoutant: «je me suis reconnu poète», puis: «On me pense²⁵» — en d'autres termes: «On me fait poète (ou voyant)», ou encore, puisque «Je est un autre»: «*Un autre fait je poète (ou voyant)*».

Un morceau de bravoure

Alors qu'en la fin du siècle dernier d'importants travaux sur le psychisme humain préoccupent la recherche médicale, le vertige intellectuel que provoque la conscience aiguë de la vulnérabilité du *moi* hanté par le *non-moi* est sans doute une des obsessions fondamentales de la décadence, laquelle s'intéresse tout particulièrement, pour s'en amuser ou pour s'en inquiéter, aux travaux de Cesare Lombroso sur les liens (mythiques) entre le génie et la folie, comme à ceux de Max Nordau sur la dégénérescence. «Folie, poésie», se demandait Dantin, «ces deux lunatismes n'en feraient-ils qu'un²⁶?»

«On a touché au vers», annonçait gravement en 1894, pince-sans-rire, Mallarmé, au début de sa conférence d'Oxford et de Cambridge sur «La musique et les lettres²⁷»; ajoutons, autre sacrilège: «On a touché au *je*», c'est-à-dire au sens, au vrai. Enjeu de ses allusions, élusions et illusions, le décadent se poursuit et se fuit dans l'artifice, dans le fantasme et dans la magie des contraires. Ainsi jouant le jeu, naviguant «vers l'île des Mensonges», Nelligan aspire à se tromper lui-même, à fausser son nom et son prénom, à s'implanter l'identité de poètes, de héros, de personnages dramatiques porteurs de déguisements et chargés de contradictions, à être «de son propre sort dupe» (ce qu'en vain il dénie) et de soi un «sosieko», à ne voir en tout que fiction: la femme, le poète, Dieu, le sens de la vie²⁸.

25. Rimbaud, *op. cit.*, p. 267-268 et 269-274 (en janvier 1888 Izambard et Demeny sont tous deux membres du comité de rédaction de la revue libre *La Jeune France*). Les lettres de Rimbaud sont reproduites dans *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Gérard Schaeffer, Genève, Librairie Droz, et Paris, Librairie Minard, coll. «Textes littéraires français», n° 217, 1975, p. 112-114 et 134-144.

26. Louis Dantin, *loc. cit.*, 17 août 1902, p. 2.

27. Mallarmé, «La musique et les lettres», *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», n° 65, 1960, p. 643.

28. Nelligan, «Tristesse blanche», *Poésies complètes, 1896-1899, op. cit.*, p. 191; «Un poète», *ibid.*, p. 235; «Trio d'haridot», *Poèmes et textes d'asile, 1900-1941*, édition critique établie par Jacques Michon, tome II des *Œuvres complètes*, Montréal, Fides, coll. «Le Vaisseau d'or», 1991, p. 178; «Le chat fatal», *Poésies complètes, 1896-1899, op. cit.*, p. 272; «Le perroquet», *ibid.*, p. 122; «Frère Alfus», *ibid.*, p. 257.

Mais n'aurait-il pas, comme le locuteur d'*Une saison en enfer*, «joué de bons tours à la folie²⁹»? Si Réjean Robidoux, dans l'une de ses analyses de «[Je veux m'éluder]», traite de «morceau de bravoure³⁰» la seule prosodie du sonnet, je crois, pour ma part, que la formule s'applique à tout le poème, fond et forme, puisque le ludisme y est moins déclassé que conforté par le pathétique, comme le veut le caractère nihiliste de l'esthétique décadente.

«Est-ce de la poésie?» interroge en rhétoricien le signataire de la première «Lettre du voyant»; la réponse suit, péremptoire: «C'est de la fantaisie, toujours³¹.» C'est à peu près ce que Dantin disait de son jeune ami: «Sa fantaisie est son dogme, sa morale et son esthétique, ce qui revient à n'en pas avoir du tout»; l'œuvre, «musique pure», compense sa «nullité d'idées, philosophiques ou autres», par un «enroulement de chimères³²». Sosie d'artistes de la Névrose, écho de mille voix, l'éphèbe adolescent élabore maints poèmes abscons, sources inépuisables de gloses infinies pour la plus grande gloire de la Décadence.

29. Rimbaud, prologue d'*Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 219. «Cette folie volontaire [comme celle du «dérèglement de tous les sens»] prend la forme d'une simulation de la folie, ce qui permet de retrouver Hamlet, mais aussi de penser à Nietzsche, à la controverse sur son entrée dans la folie et au bénéfice qu'il escomptait, dans *Aurore*, d'une mimésis de la folie» (Pierre Brunel, «La folie dans *Une saison en enfer*», *Dix études sur Une saison en enfer*, recueillies par André Guyaux, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. «Langages», 1994, p. 99).

30. Réjean Robidoux, *op. cit.*, p. 92.

31. Rimbaud, «Correspondance», *op. cit.*, p. 268.

32. Louis Dantin, *loc. cit.*, 31 août 1902, p. 2.