

## À L'INTÉRIEUR DE LA SPIRALE DE SAINT-DENYS GARNEAU: LA POÉSIE DE *SONY LABOU-TANSI* COMME BROUILLEUR DE FRONTIÈRES

### NO INTERIOR DA ESPIRAL DE SAINT-DENYS GARNEAU: A POESIA DE SONY LABOU-TANSI COMO TURVADORA DE FRONTEIRAS

### INSIDE THE SPIRAL OF SAINT-DENYS GARNEAU: THE POETRY OF SONY LABOU-TANSI AS A BLURRING OF BORDERS

*Camila Aparecida Ortega*

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

**Résumé:** Cet article vise à analyser la section intitulée « De gris en plus noir », du recueil « Regards et jeux dans l'espace », par Saint-Denys Garneau, d'après le texte « Poésie, paysage et sensation » de Michel Collot, où l'auteur observe comment le paysage peut figurer, en poésie, les sensations du sujet lyrique. En raison de la « dualité » présente dans certains poèmes de Garneau, soulignée aussi par Jean-Louis Major, on a pu identifier un mouvement en spirale tout au long de cette section, tracé par des éléments de la nature, tels que le vent et le feu. Pour ce faire on aborde, premièrement, des concepts concernant le paysage et sa représentation poétique, pour ensuite présenter chacun des poèmes de la section et relever comment ces enjeux sont produits au sein de l'écriture garnélienne.

**Mots-clés:** Saint-Denys Garneau; Paysage; Regards et jeux dans l'espace.

**Resumo:** Este artigo visa analisar a seção intitulada “De gris en plus noir”, do livro “Regards et jeux dans l'espace”, de Saint-Denys Garneau, considerando o texto “Poésie, paysage et sensation”, de Michel Collot, em que o autor estuda como a paisagem pode apresentar, na poesia, as sensações do eu lírico. Devido à “dualidade” presente em alguns poemas de Garneau, também ressaltada por Jean-Louis Major, um movimento em espiral pôde ser identificado ao longo dessa seção, traçado por elementos da natureza, como o vento e o fogo. Para isso, este texto aborda, de início, alguns conceitos sobre paisagem e sua representação poética, para, em seguida, apresentar cada um dos poemas da seção e observar como se dão essas questões no seio da escritura garneliana.

**Palavras-chave:** Saint-Denys Garneau; Paisagem; Regards et jeux dans l'espace.

**Abstract:** This article intends to analyze the section entitled “De gris en plus noir”, from the collection “Regards et jeux dans l'espace”, by Saint-Denys Garneau, based on the text “Poésie, paysage et sensation” by Michel Collot, in which the author observes how the landscape can represent, in poetry, the sensations of the poem's poetic persona. As a result of the “duality” present in some of Garneau's poems, which was also underlined by Jean-Louis Major, a spiral movement was identified throughout this section, traced by elements of the nature, such as the wind and the fire. In order to achieve this goal, this text initially addresses some concepts of landscape and its poetic representation, and then it examines each of the poems in the section, identifying how these matters are produced within Garnelian writing.

**Keywords:** Saint-Denys Garneau; Landscape; Regards et jeux dans l'espace.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo analizar la sección titulada “De gris en plus noir”, del libro “Regards et jeux dans l'espace”, de Saint-Denys Garneau, considerando el texto “Poésie, paysage et sensation”, de Michel Collot, en el que el autor estudia cómo el paisaje puede presentar, en poesía, las

sensaciones del sujeto lírico. Debido a la “dualidad” presente en algunos poemas de Garneau, también destacada por Jean-Louis Major, se pudo identificar un movimiento en espiral a lo largo de esta sección, trazado por elementos de la naturaleza, como el viento y el fuego. Para ello, este texto aborda, en un primer momento, algunos conceptos sobre el paisaje y su representación poética, para luego presentar cada uno de los poemas de la sección y observar cómo se dan estos asuntos dentro de la escritura garneliana.

**Palabras clave:** Saint-Denys Garneau; Paisaje; Regards et jeux dans l'espace.

## 1. REPRÉSENTATIONS DU PAYSAGE EN POÉSIE

La représentation traditionnelle des paysages, en poésie, était généralement attachée aux moyens mimétiques utilisés par les artistes. Cependant, depuis la seconde partie du XIXe siècle, on a compris que le paysage a une importante dimension subjective. En effet, il n'existe qu'à travers un individu, puisqu'il naît d'un point de vue (COLLOT, 2015). En plus, les notions qui se réfèrent à la *sensation* sont devenues directement liées à cette dynamique, puisque, désormais, plus que voir un lieu, on parle de *vivre* le lieu. C'est-à-dire *expérimenter* le paysage avec les sens humains, plutôt que de simplement le voir.

Depuis, la question de savoir comment insérer les sensations (abstraites), à travers un paysage, dans l'écriture poétique, a commencé à devenir un enjeu, compte tenu de l'obstacle apparent du langage (concret). Par les études de Paul Valéry, citées par Collot, on a compris que, dans le langage poétique, il faut que le poète déconstruise pour qu'il puisse *reconstruire* – il traverse les mots pour en extraire leurs sens profonds.

Autrement dit, l'écriture peut devenir, dans ce jeu, l'articulation entre le monde extérieur, à travers les paysages, et le monde intérieur, le lieu des sens et sentiments. Dans cet enjeu, la poésie imbrique les sensations avec les mots et, dans un mouvement mutuel, laisse le paysage pénétrer son esprit, tandis que le monde est rempli de subjectivité.

Au cours de notre analyse, nous essayons de démontrer que c'est le cas du poète et peintre québécois Hector de Saint-Denys Garneau, qui a vécu entre les années 1912-1943, à Montréal. Son importance littéraire se concentre, entre autres, dans les œuvres *Regards et jeux dans l'espace*, son « Journal » intime, ainsi que des recueils de lettres envoyées, qui montrent sa génialité et son projet d'écriture, entremêlés à une sorte de recherche identitaire, voire l'inquiétude existentielle.

## 2. MONDE EXTÉRIEUR ET MONDE INTÉRIEUR

La vue du monde extérieur, telle qu'elle nous est présentée, peut souvent être effrayante. D'autres fois, réconfortante. Cependant, à tout moment, ce que nous voyons ne se limite pas à notre champ visuel : nous voyons avec tous nos sens. Cela se produit car la perception d'un lieu est, à travers nos sens humains, intériorisée et transformée en *sensation*.

On remarque que pour Michel Collot (2015) une plage n'est pas seulement ce que l'on voit, sinon ce ne serait que trois bandes horizontales étanches, représentant le sable, la mer et le ciel. Non. La plage est le vent chaud dans les cheveux ; les granules mouvantes de sable sur les pieds ; ou encore le bruit des vagues se brisant sur le bord. C'est le mouvement de l'eau vers l'horizon infini, ébloui par la lumière du soleil. Plus que cela, nous ajouterions encore que c'est aussi de la mémoire : les plages d'antan ; les plages d'ailleurs ; les plages idéales...

Alors, le paysage se forme dans une synesthésie liée à un lieu et à un instant, entrecoupée de tout le répertoire subjectif de celui qui l'*expérimente*. Le paysage n'existe que d'un point de vue subjectif ; il échappe aux limites superficielles de ce qui est seulement vu. Nous nous insérons dans le paysage, en même temps qu'il s'insère en nous.

Cherchant à expliquer le lien entre poésie et expérience sensible, Collot passe par la phénoménologie, en abordant des questions clés pour comprendre cette dynamique, indissociable des notions de paysage :

Le *paysage* est lié davantage au point de vue d'un individu, que l'horizon à la fois limite et ouvre sur l'invisible. Il confère au monde un sens qui n'est plus subordonné à une croyance religieuse collective, mais le produit d'une expérience individuelle, sensorielle et susceptible d'une élaboration esthétique singulière. (COLLOT, 2015, p. 8, l'auteur souligne).

Ainsi, malgré la relation évidente entre ce qui est vu et ce qui est *senti*, selon Collot, notre tradition a eu tendance, pendant une période, à comprendre le lien entre la notion de paysage et l'art comme une simple représentation mimétique, où « il s'agirait d'une réalité extérieure, offerte en totalité au regard, que l'art et la littérature auraient pour mission de reproduire aussi fidèlement que possible » (COLLOT, 2015, p. 9).

Ces idées ont subsisté longtemps, jusqu'à ce que la poésie et l'art modernes commencent à défigurer le paysage pour ne plus le représenter, mais plutôt le présenter ;

le produire ; le réécrire: « en s'affranchissant des contraintes et des illusions d'une mimésis prétendument objective, l'art moderne a libéré l'expression des composantes subjectives du paysage, des sensations et des sentiments qui lui sont liés » (*ibidem*). Ici, il est évident que la sensation a un rôle structurant.

Ce rôle, dans l'art moderne, est né d'une sorte d'élargissement des notions antérieures sur la perception, surtout la visuelle, limitées à une réception passive des données sensorielles, vers quelque chose de plus profond et de plus intense, inextricablement mêlée à interprétation de ces mêmes données. D'après Collot, « le paysage ne saurait se réduire à un pur spectacle. Il s'offre également aux autres sens, et concerne le sujet tout entier, corps et âme » (COLLOT, 2015, p. 10).

On se demande en ce moment comment la poésie peut-elle exprimer des sensations, à partir d'un paysage, et pas seulement le décrire, ou le représenter. Pour y répondre Collot évoque Paul Valéry, en indiquant que l'artiste, pour dépasser les formulations habituelles du langage, doit plonger dans le « primitif chaos » des sensations ; pour atteindre ce qui se cache sous les perceptions linguistiques superficielles, ils doivent « déconstruire pour avoir une chance de le rejoindre » (COLLOT, 2015, p. 12).

De ce fait, en perçant le sens ordinaire des mots, cherchant les « les qualités sensibles de la parole », le poète peut toucher les « allitérations d'impressions » et les « résonances significatives » (COLLOT, 2015, p. 12). En outre, « c'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs influences mutuelles qui dominant, aux dépens de leurs propriété de se consommer en un sens défini et certain » (VALÉRY, 1960, p. 1510 *apud* COLLOT, 2015, p. 12).

Compte tenu de tout cela, comme bien l'explique Julie St-Laurent, l'espace poétique, en tant qu'écriture, peut devenir un lieu privilégié du soi, puisqu'il permettrait « réunir le sens et le senti » (ST-LAURENT, 2013, p. 47). Par « l'appropriation subjective du paysage » (*ibidem*), cela devient un lieu propice aux sensations et aux émotions d'un sujet, où le paysage constitue, pour lui, « le point de départ de son expérience de création » (*ibidem*). Par ces yeux, le poète voit aussi sa propre existence. C'est par ce *jeu* que peut se tisser le nœud entre monde extérieur et monde intérieur, où l'écriture poétique serait une sorte de passerelle entre ces deux mondes.

### 3. « DE GRIS EN PLUS NOIR » : À L'INTÉRIEUR DE LA SPIRALE

Dans le seul recueil de poésie publié en vie par Saint-Denys Garneau, intitulé *Regards et jeux dans l'espace*, la section nommée « De gris en plus noir » est, à notre avis, assez spéciale. Elle est composée de trois poèmes, à savoir « Spleen », « Maison fermée » et « Fièvre ».

Pour mieux comprendre la dynamique interne de cette section, il convient d'abord d'observer que l'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau est marquée par l'inquiétude, la recherche de soi, le transcendant et la métaphysique. Cette quête produirait des « correspondances (au sens baudelairien) entre le monde extérieur, le moi intime, l'âme et l'au-delà » (BIRON; DUMON; NARDOUT-LAFARGE, 2007, p. 267). Ce qui fait de Garneau un écrivain préoccupé par sa manière « d'habiter le monde, de se faire habiter par lui » (ST-LAURENT, 2013, p. 47). Le regard du sujet du poème se confond avec le paysage, où se produit la rencontre entre la sensation et le sentiment.

Le « dehors » contient donc une partie de subjectivité, car elle « nécessite une matière pour s'objectiver, que ce soit le corps, le monde ou les mots » (COLLOT, 1997 *apud* ST-LAURENT, 2013, p. 47). De cette manière, l'extériorité « devient une forme d'intériorité » aussi (*ibidem*). En ce sens, la poésie garnélienne se constitue, selon St-Laurent, comme un « exercice de perception », où notre auteur cherche avant tout « dépasser la réalité sensible », ou « l'empêchement humain », comme le disait Garneau lui-même dans son *Journal*.

Ici on y voit fonctionner une « voie à double sens » : la parole, qui sort du sujet fragmenté, va vers le monde, tandis que le paysage, qui la reçoit, acquiert lui aussi de la subjectivité. Garneau est le poète qui se fond dans le paysage à travers sa poésie. Il faut ramener la belle image construite par St-Laurent à la fin de son texte, en citant Jean-Michel Maulpoix : « la poésie est le paysage de l'être » (2000, p. 352 *apud* ST-LAURENT, 2013, p. 50), et, dans un mouvement de mutualité, elle ajoute : « le paysage devient aussi la poésie de l'être » (*ibidem*). Alors, Garneau, les yeux tournés vers le monde extérieur, a pu chercher un sens à son monde intérieur par l'écriture.

Compte tenu de ces considérations, il n'est pas difficile d'en déduire que ses compositions ne sont pas toujours « linéaires ». Après tout, la recherche de soi peut souvent supposer des chemins tortueux, même obscurs, précisément à cause de son caractère de « Chose cachée et voilée » qu'il faut trouver.

En ce sens, nous croyons voir dans la section « De gris en plus noir » un chemin sinueux qui part d'un espace intérieur et va vers le monde. Parmi les thèmes grisâtres, tels que l'ennui, l'incertitude et la solitude, le sujet de ces poèmes arrive à la mort sombre et au néant. Cela se produit, nous croyions, par un mouvement en spirale ; partant d'un point fixe, passant par des segments sinueux, jusqu'à se projeter vers le monde, tout au long des trois poèmes qui composent la section — « Spleen », « Maison fermée » et « Fièvre ».

### 3.1. « Spleen », ou un voyage sans retour : le point de départ

Dans ce premier texte qui ouvre la section, nous sommes dans une espèce de « moment gris », c'est-à-dire que nous sommes avant « l'ombragement » progressif qui se produira tout au long de la section. Le « gris », même s'il est le ton le plus clair de ce dégradé de couleurs, ne représente aucune lumière ou point d'éclairement, mais plutôt la monotonie, l'invariabilité, la fixité – l'ennui.

En pensant à l'écriture garnélienne dans son ensemble, il est important de souligner que l'une de ses caractéristiques est la rupture avec les normes conventionnelles, au détriment de textes plus libres, généralement écrits en vers blancs et sans rimes fixes, en raison d'un besoin intérieur :

Sa poésie ne se définit plus en fonction de la maîtrise de formes fixes, comme le sonnet et l'alexandrin qui sont encore courants dans la poésie canadienne-française des années 1930 [...] Saint-Denys Garneau adopte en effet le vers libre, non pas tant par désir de rompre avec les pratiques traditionnelles que par une sorte de nécessité intime de l'expression. (BIRON; DUMON; NARDOUT-LAFARGE, 2007, p. 262).

« Spleen », cependant, est un texte assez régulier, comme l'on peut observer :

Spleen

Ah ! quel voyage nous allons faire  
Mon âme et moi, quel lent voyage

Et quel pays nous allons voir  
Quel long pays, pays d'ennui.

Ah ! d'être assez fourbu le soir  
Pour revenir sans plus rien voir

Et de mourir pendant la nuit  
Mort de moi, mort de notre ennui.

(GARNEAU, 2002, p. 33).

On y reconnaît des indices qui montrent la sagacité des jeux poétiques de Garneau. Le texte présente au lecteur quatre distiques qui sont, en eux-mêmes, assez réguliers. Les deux premiers distiques n'ont pas des rimes fixes, mais les deux derniers en ont : AA et BB. De même, sauf le premier vers enéasyllabique, tous les autres sont des octosyllabes. En d'autres mots, le poème est assez isométrique et régulier.

Ce parallélisme s'étend à la syntaxe, car seulement deux phrases composent le poème : la première se trouve dans les deux premiers distiques ; la seconde, dans les deux derniers. Ce qui se dessine ainsi c'est une « mise en miroir » entre le premier groupe de quatre vers, par rapport au dernier groupe. Cette « mise en miroir », ou dédoublement, est fondamentale et contient deux mouvements : la première phrase, composée des deux premières strophes, plus irrégulières, sans rimes fixes ; par opposition à la deuxième phrase, correspondant aux deux derniers distiques, parfaitement réguliers, tant par son isométrie que par ses rimes. Cette image est également renforcée lorsque nous remarquons que les premier et cinquième vers commencent par l'interjection « Ah ! » tandis que les troisième et septième, par la conjonction « Et ». Cela contribue à la construction de deux blocs à l'intérieur du texte, construits, symétriquement et en parallèle, de quatre vers chacun.

Les quatre premières vers, ou les deux premiers distiques, semblent représenter le mouvement. Au début, le sujet et son âme commencent un voyage pour voir un pays : le pays d'ennui. Dans la deuxième partie, cependant, les deux — âme et sujet —, à leur retour, seraient tellement fourbus qu'ils ne pourraient rien voir d'autre. Puis ils mourraient, tout comme l'ennui. En d'autres termes, au deuxième moment du texte, nous notons l'image de la « mort » et de la « non-vision », contrairement à l'image du « mouvement » et de la « vision » de la première partie de la composition, représentée par le voyage, qui, à son tour, sera lent, puisque *ennuyant*.

On ponctue que cet ennui a une fin intrigante, car il apporte une certaine ambiguïté : « Mort de moi, mort de notre ennui » (GARNEAU, 2002, p. 33). Dans ce passage, on peut se demander si l'ennui meurt avec le sujet du poème, ou s'il est tué par lui, dans un geste de « volonté de vie ». Cependant, selon notre lecture, les deux possibilités ne

semblent pas se réaliser. En fait, elles ne semblent qu'un souhait, ou un rêve, du sujet du poème.

Cette impression est certes renforcée par les verbes conjugués au futur dans les deux premiers distiques (nous allons faire / nous allons voir), et les verbes à l'infinitif dans la deuxième partie du poème (*être* assez fourbu / *mourir* pendant la nuit), surtout quand on note leurs usages après les interjections « Ah ! », qui peut désigner une fatigue, ou une envie de changement. Par conséquent, il paraît que nous sommes face à un sujet qui *désire* quelque chose, qui *espère* que l'ennui passe, qu'il s'arrête. Rappelons-nous que c'est le moment *gris*, le plus clair dans le spectre des couleurs (et non couleur) de la section. Cependant, dans les poèmes suivants, le dégradé ira vers le plus foncé, et l'ennui, en tant que sentiment, ainsi que le fantôme de la mort, hanteront ce sujet jusqu'au bout de la spirale.

Il est inévitable, ici, de se souvenir de Charles Baudelaire, qui a également traité de ces thèmes et qui a influencé les travaux de Garneau, son lecteur (BOURNEUF, 1968, p. 83). Le titre même du poème nous le rappelle. En fait, on croit entendre des échos du poème qui compose la dernière partie de « Le voyage », le dernier texte de *Les fleurs du mal*, inséré justement dans la section intitulée « La mort ». C'est aussi un poème composé de deux strophes de quatre vers, où il y a aussi un sujet qui médite sur l'ennui, qui ralentit le temps en rendant les jours plus tristes ; qui trouve dans le poison de la mort le réconfort possible : « O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! / Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! »<sup>1</sup>.

Selon Bourneuf (1968, p. 91), la « prise de conscience de notre situation d'abord, le refus de l'accepter ensuite constituent donc les deux termes de l'attitude baudelairienne ». Dès lors, l'écho baudelairien chez Garneau consisterait en cette condition de vie inacceptable, qui conduirait à un état de souffrance. Mais cela se limiterait à l'aspect thématique plutôt qu'à l'aspect formel, car, comme nous l'avons remarqué plus haut, la régularité n'est généralement pas cultivée par Garneau, de sorte que la douleur semble être le seul lien entre les deux poètes (*ibidem*, p. 112).

Compte tenu de tout cela, nous croyons que le poème a une régularité singulière précisément parce qu'il construit l'idée d'ennui en soi. Cette impression est renforcée

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal et autres poèmes**. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 155.

quand on s'aperçoit que c'est exactement dans les deux dernières strophes, c'est-à-dire au deuxième moment du texte, quand le thème de l'ennui est présenté, que les rimes se stabilisent: « Ah! d'être assez fourbu le soir / Pour revenir sans plus rien voir » (GARNEAU, 2002, p. 33). Dès lors, peut-être l'ennui exige des formes fixes, de la régularité, ainsi qu'un environnement monotone et *grisâtre* : c'est là que se situe le jeu de Garneau.

Il y a un autre jeu aussi important qui se projette : le dédoublement, ou la dualité. Dès le début, le sujet du poème se divise en deux : lui et son âme. Ce qui produit une sorte de détachement en lui-même, qui nous mène à comprendre qu'il est un étranger *dans* lui-même, et pas seulement dans le « pays » qu'il veut visiter.

Selon Jean-Louis Major, qui a analysé un autre texte du poète, cette « quête » ne se fait pas sans hésitation au bord de l'identité, ce qui entraîne un certain déplacement dont les contours tordus ressembleraient à une spirale. Ce trait se trouve non seulement dans « Spleen » aussi, mais dans toute cette section, faisant partie de la structure même de la composition. Major observe : « d'une naissance à soi, sur le point de s'accomplir par le langage, on passe à la distance d'un observateur interne » (1994, p. 21). L'écriture garnélienne, selon cet auteur, doit être comprise comme la manière dont le sujet garnélien installe sa quête d'intimité (*ibidem*). Or, nous croyons aussi constater, ici, cette distance qui produit un dédoublement et l'image même d'une spirale : son mouvement est imbriqué à la Nature elle-même et « Spleen » est le point de départ de ce voyage sans retour.

Cette dynamique a un rapport incontournable avec le paysage, car l'écriture garnélienne est le pont entre celui-ci et ses sensations. Dans ce poème, le pays vu par le sujet lyrique et son âme est le « pays d'ennui ». Parce que nous savons également que le paysage porte toujours, en lui-même, le point de vue de celui qui s'y insère, nous pouvons en déduire, par conséquent, que les paysages qui y seront dessinés, ainsi que dans les suivants, sont filtrés par un *regard* qui voit à travers l'ennui.

Enfin, ce dédoublement, très présent dans le poème, se construit non seulement dans la forme du texte et dans l'âme du sujet lyrique, mais aussi dans sa relation avec le monde extérieur. Pour cette raison, ici on aperçoit le premier indice du mélange entre le monde extérieur, comme paysage (pays) et le monde intérieur, comme sensation (ennui), ce qui est très présent dans l'œuvre de Garneau, qui « trouve à s'accomplir dans le

paysage recréé, intériorisé, subjectivisé » (*ibidem*). Il s'agit bien d'un sujet qui se projette dans le monde et le reçoit en lui-même, pour essayer d'extraire les sens de sa propre identité et de son existence.

### 3.2. Dans une « Maison Fermée » : les courbes labyrinthiques de la solitude

Dans cette composition, le thème de la « quête de soi », à côté du profond sentiment de solitude, apparaît avec une grande force poétique. On quitte le gris initial, point de départ, pour entrer dans une partie plus sombre de la spirale : les courbes labyrinthiques et solitaires. La maison, cernée de forêts, est donc le deuxième tour de cette spirale dont la force motrice se montre désormais claire, comme l'on peut suivre.

Maison Fermée

Je songe à la désolation de l'hiver  
Aux longues journées de solitude  
Dans la maison morte —  
Car la maison meurt où rien n'est ouvert —  
Dans la maison close, cernée de forêts

Forêts noires pleines  
De vent dur

Dans la maison pressée de froid  
Dans la désolation de l'hiver qui dure

Seul à conserver un petit feu dans le grandâtre  
L'alimentant de branches sèches  
Petit à petit  
Que cela dure  
Pour empêcher la mort totale du feu  
Seul avec l'ennui qui ne peut plus sortir  
Qu'on enferme avec soi  
Et qui se propage dans la chambre  
Comme la fumée d'un mauvaisâtre  
Qui tire mal vers en haut  
Quand le vent s'abat sur le toit  
Et rabroue la fumée dans la chambre  
Jusqu'à ce qu'on étouffe dans la maison fermée

Seul avec l'ennui  
Que secoue à peine la vaine épouvante  
Qui nous prend tout à coup  
Quand le froid casse les clous dans les planches  
Et que le vent fait craquer la charpente

Les longues nuits à s'empêcher de geler  
Puis au matin vient la lumière  
Plus glaciale que la nuit.

Ainsi les longs mois à attendre  
La fin de l'âpre hiver.

Je songe à la désolation de l'hiver  
Seul  
Dans une maison fermée.

(GARNEAU, 2002, p. 33-34).

Quant aux aspects formels du texte, nous observons qu'il s'agit presque d'un dessin. Cela se produit en raison du mouvement disons cinématographique généré par le regard du sujet lyrique qui commence par nous présenter, comme une « caméra », la maison, son emplacement, et l'ambiance – c'est l'hiver. Parce qu'elle est entourée d'une forêt dense, on sait qu'elle est fermée et isolée. Ensuite la « caméra » entre dans la maison et l'on remarque que quelqu'un y habite : c'est le sujet terrifié, seul et presque glacé. Les couleurs prédominantes dans la description sont : le gris, la fumée qui remplit la pièce ; le noir de la nuit et de la forêt ; et tous deux coupés par une orange faillible, qui s'élève du petit feu dans le foyer. La transition « du gris au plus noir » est évidente : nous sommes déjà dans une région plus sombre.

L'impression qu'on se retrouve devant un vrai tableau est renforcée par les paroles du poète-peintre lui-même, qui affirme, selon la citation de Boisclair (2007, p. 46)<sup>2</sup> : « Je suis un pinceau qui pense ». Cela signifie que, d'après lui, « entre mon regard, ma pensée et l'acte de peindre s'abolit toute distance » (*ibidem*). Le sujet du poème se fond ainsi dans le paysage par son regard ; il s'inscrit dans la nature et l'adhère à son âme.

Il est important de souligner que « Maison fermée » est une composition écrite à la première personne du singulier et comporte huit strophes irrégulières, construites en vers libres, blancs, courts et fluides. La taille longue et l'irrégularité de la forme donne au poème un sentiment d'imprévisibilité. Nous nous retrouvons seuls avec les jeux joués par

---

<sup>2</sup> BOISCLAIR, Antoine. Un pinceau qui pense : peinture et apprentissage du regard chez Saint-Denys Garneau. In : JACQUES, Hélène; LAROSE, Karim; SANTINI, Sylviano. **Sens communs : expérience et transmission dans la littérature québécoise**. Éditions Nota bene, 2007, p. 43-68.

le poète ; ce qui correspond au moment du poème, car il s'agit d'une partie plus sombre et qui rend les textes plus nébuleux, moins évidents.

En outre, on vérifie que seules trois « phrases » composent le texte, si l'on considère leur ponctuation : la première et plus longue se termine par le dernier vers de la sixième strophe ; la seconde correspond à la septième strophe ; et la dernière à la huitième strophe. Ces éléments initiaux donnent à la composition un ton d'angoisse, qui s'accorde avec l'air solitaire que le sujet du poème entendait construire, aussi renforcée par le champ sémantique du texte (froid ; solitude ; fermé ; ombre ; obscurité...), ce qui a une grande importance pour le sens global de l'œuvre.

Quant à la structure du poème, même si l'on constate des vers blancs et libres, il existe de nombreux jeux internes qui contribuent au rythme fluide et parfois accéléré. L'un d'eux est l'apparition d'enjambements dans presque tous les vers et l'absence de ponctuation, à l'exception du marquage des trois phrases. Ce marquage est signifiant, car la première et la plus longue phrase est composée de vingt-neuf vers. Lorsque nous la lisons, nous nous sentons presque à bout de souffle, à cause d'une telle accélération. Cette image est très importante, car elle fait partie du jeu voulu par Saint-Denys Garneau, puisqu'elle trouve son apogée lorsque le sujet de l'énonciation parle de fumée et d'étouffement, dans la quatrième strophe : « Et rabroue la fumée dans la chambre / Jusqu'à ce qu'on étouffe dans la Maison fermée » (GARNEAU, 2002, p. 34).

Les jeux sonores internes qu'il convient de souligner sont des assonances et des allitérations qui imitent également l'image qu'ils entendent décrire à certains moments de l'œuvre, comme dans la cinquième strophe, lorsque le sujet du poème entend les sons de sa maison, attaquée par le vent glacial:

Seul avec l'ennui  
**Q**ue secoue à **p**eine la vaine **ép**ouvante  
**Q**ui nous **pr**end **to**ut à **co**up  
**Q**uand le froid **cas**se les **cl**ous dans les **pl**anches  
Et **q**ue le vent fait **cr**aquer la charpente

(GARNEAU, 2002, p. 35, nous soulignons).

Dans ce moment pathétique, la narration de l'ennui et de l'effroi de ce sujet est si importante que même le vent ne pourrait les enlever. Nous y retrouvons une succession phonétique de consonnes occlusives — « p », « k », et « t » — en plus des fricatives et

sifflantes, comme « s » et « ch », qui paraissent imiter le bruit même de la maison brisée par le froid, à cause des « sifflements » et des « craquements » produits dans les vers.

Un autre jeu sonore se laisse entendre. Dès le début, on perçoit des sons nasaux en « ã », comme dans *songe* ; *désolation* ; *longues* et *maison*, en conjonction avec des consonnes fricatives, comme dans les derniers vers pleins de sifflantes : « je songe à la désolation de l'hiver / Seul / dans une maison fermée ». Ces éléments donnent l'impression d'un chuchotement ou d'un sifflement du vent autour du sujet. Cette sensation de chuchotement vient aussi du mot le plus abondant du poème, lui aussi sifflant. Le mot « seul », qui fonctionne presque comme un refrain tout au long de la composition. Ce jeu de sons est fondamental pour la construction des *sensations* dans le poème, dans le cadre de la « transformation » du paysage en poésie, comme évoqué plus haut.

De plus, nous soulignons deux autres éléments qui semblent avoir un rôle fondamental dans ce texte : le vent et le feu. Or, le « vent dur », duquel les forêts noirs sont pleines, exerce la tempête *extérieure* sur la maison, son toit et ses bois, les pressant d'abord, puis les détruisant. Quant au feu, c'est l'élément de l'*intérieur* de la maison, et, malgré sa faiblesse, il est conservé très difficilement, sous les vœux du sujet lyrique : « que cela dure » (GARNEAU, 2002, p. 34). À cause du froid mortel, la mort du feu signifierait aussi la mort de celui qui l'entourait. Partant, le feu signifie la survie, ou encore la vie elle-même.

Même si l'analyse du poème peut se faire sans passer par la biographie du poète, on remarque que Garneau était, en fait, une personne assez introvertie et solitaire. Il aurait aussi eu une crise intérieure qui l'a conduit à s'isoler, compte tenu de sa maladie cardiaque: « Il a de moins en moins choisi d'être seul [...] Sa maladie est venue d'une 'sensation de précarité, d'inutilité' » (SAVOIE, 1970, p. 9-10). Dans cet exil intérieur, nous observons la figure du « divorce radical qu'éprouve le poète entre son langage et celui de la société à laquelle il appartient » (BOUCHARD, 1977, p. 165). De cette façon, la solitude était un sentiment présent dans sa vie.

Or, en relisant le texte, on remarque qu'il est plein d'ambiguïtés. Il nous donne l'impression que la maison qu'il décrit n'est peut-être pas littérale et qu'il s'agit d'une métaphore, où le sujet lyrique serait-il la « maison » elle-même. Cette personnification se

donne à voir dans des vers tels : « Dans la Maison morte — / Car la Maison meurt ou rien n'est ouvert — » ; ou « Dans la maison **pressée** de froid ».

Le plus gros indice de cette ambiguïté se retrouve au milieu de la quatrième strophe : « Seul avec l'ennui qui ne peut plus sortir / Qu'on *enferme avec soi* / Et qui se *propage dans la chambre* / Comme la fumée d'un mauvais être ». Désormais « la chambre » peut désigner à la fois la maison et son intérieur. Le sujet du poème inverse en ce moment le concept littéral de la maison en un concept figuratif et les tisse ensemble. Il paraît que l'utilisation répétée des mêmes énoncés, mais dotés d'autres énonciations à chaque répétition, ajoute un nouveau degré de complexité.

Nous notons également qu'« il existe entre le poète et l'image une complicité. La forme naîtra grâce à l'accord ou au désaccord entre les deux » (SAVOIE, 1970, p. 31). Cette complicité ferait partie de tout le jeu d'ambiguïté construit par le regard du poète dans l'espace de son texte : il devient le paysage qu'il veut construire ; il intériorise, dans son âme, l'image d'une maison d'hiver abandonnée. La dualité explicite de la première composition devient un élément subtil et délicat, en forme d'*ambiguïté*.

Considérant que le sujet lyrique lui-même est la maison – parce qu'il avait besoin de ce paysage pour exprimer sa sensation d'abandon glaciaire, on peut comprendre que le même sifflement du vent, que l'on entend à travers les jeux poétiques, semble être le moteur de la spirale poétique construite par Garneau, ainsi que le feu faible que le sujet lyrique essaie à tout prix de laisser allumé ; tandis que le vent, avec sa force extérieure, le propulse au mouvement, en « pressant la maison », le feu intérieur le maintient en vie.

Cette fureur destructrice à l'extérieur pourrait être les foules chaotiques – la société que ne le comprenait pas. De ce fait, l'écrivain montrerait une dimension plus personnelle : « le poète veut répéter au monde entier son état de prisonnier complètement au-delà de tout espoir de libération » (BOUCHARD, 1977, p. 167). Lorsqu'il s'est renfermé pour se chercher, il n'a trouvé que l'ennui, qui ne peut rompre la solitude, et un extérieur hostile, qui l'empêche de sortir. Le sujet lyrique vit « dans la désolation de l'hiver » sans fin.

Si dans ce tour de la spirale il intériorise le paysage, dans la prochaine composition il donne l'impression de projeter un état d'âme sur le monde où les forces motrices de ces courbes semblent maintenant les tordre, de sorte que l'on voit se dessiner un cercle : c'est un cycle qui se referme, et qui, par conséquent, n'a pas de fin.

### 3.3. « Fièvre » et la chaleur qui dévore le monde : un cycle qui se referme

« Fièvre » est le plus long des poèmes de la section. Il fonctionne comme une continuation du poème précédent, mais représente son contraire : alors que dans « Maison fermée » on retrouve un sujet plongé dans le froid et l'ennui, dans une attitude, en quelque sorte, résignée, on observe ici de la fureur, du feu et de la destruction. En ce moment, les cendres se transforment en charbon, conduisant au coin le plus sombre du spectre « De gris un plus noir ».

Il faut d'abord observer que le poème est entièrement construit autour d'une image centrale : le feu. Le contraste de couleurs qui s'offre est très riche, et le lecteur se retrouve dans un environnement foncé, mais coupé à chaque instant par des rayons de lumière flamboyants qui brûlent le ciel, les arbres et le vent, au point où tout le paysage demande grâce, comme il suit :

Fièvre

Reprend le feu  
Sous les cendres

Attention  
On ne sait pas  
Dans les débris

Attention  
On                    sait                    trop                    bien  
Dans                                    les                                    débris  
Le moindre souffle et le feu part

Au                    fond                    du                    bois  
Le feu reprend  
Sournoisement  
De moins en plus fort

Attention  
Le                                    feu                                    reprend  
Brûle le vent à son passage

Le feu reprend  
Mais où passer  
Dans les débris  
Tout fracassés  
Dans les écopeaux  
Bien tassés

La chaleur chauffe  
 Le vent se brûle  
 La chaleur monte  
 Et brouille le ciel

À lueurs lourdes  
 La chaleur sourde  
 Chauffe et me tord

La	chaleur	chauffe
Sans	flamme	claire
La	chaleur	monte
Sans		oriflamme
Brouillant	le	ciel
Tremblant	les	arbres

Brûlant le vent à son passage.

Le		paysage
Demande		grâce
Les bêtes ont les yeux effarés		
Les oiseaux	sont	égarés

Dans la chaleur brouillant le ciel

Le vent ne peut plus	traverser
Vers les grands arbres qui étouffent	
Les bras	ouverts

Pour un peu d'air

Le paysage demande grâce	
Et la chaleur intolérable	
Du feu	repris
Dans le débris	
Est sans une fissure aucune	
Pour une	flamme

Ou pour le vent.

(GARNEAU, 2002, p. 36-38).

En ce qui concerne la structure du poème, on y voit douze strophes irrégulières, sans rimes fixes ni mètres bien établis. Les vers sont courts, agiles et fluides, ce qui donne une impression de vitesse à la composition. En fait, ce qui paraît s'ouvrir au lecteur c'est un mouvement ascensionnel, jusqu'à atteindre un point culminant, pour devenir, par la suite, descendant : la première strophe n'a que deux vers ; la deuxième, trois ; la troisième, quatre ; et à partir de ce moment, même avec des irrégularités, à chaque strophe le nombre de vers augmente, jusqu'à atteindre un point où ces strophes commencent à diminuer, à nouveau.

Bien qu'il n'y ait pas de rimes fixes, la sonorité du poème est complexe. En plus de la répétition insistante d'assonances et d'allitérations importantes, comme les syllabes en « ch » et « s », qui produisent un « sifflement » constant, la taille réduite des vers d'images juxtaposées contribue à ces effets sonores :

La chaleur chauffe  
Le vent se brûle  
La chaleur chauffe  
Et brouille le ciel

(GARNEAU, 2002, p. 37).

Dans ce quatrain, par exemple, non seulement les séquences de syllabes fricatives, mais aussi leur alternance avec les occlusives en « br », font entendre le bruit même du feu, qui, avec sa chaleur, crépite les bois. Nous sommes devant ce qui Collot (2015) appelle « allitérations d'impressions » et « résonances significatives ».

Il est important de rappeler que ce feu, dont le pouvoir destructeur est considérable, a eu un début improbable : ce n'est qu'une étincelle ravivée sous les cendres des décombres. En d'autres mots, le feu part de ce qui semblait déjà mort, achevé.

En considérant le poème précédent, on note que le sujet lyrique cherchait à entretenir un petit feu, qui devrait durer, afin de le maintenir en vie. Dans cette composition, le petit feu représentait un point faible de lumière au milieu de l'obscurité de la maison abandonnée, entourée de forêts glaciaires. Ici, les deux premiers vers du poème annoncent déjà : « Reprend le feu / Sous les cendres » (GARNEAU, 2002, p. 37).

Ces deux vers apportent une information importante : à la fin du poème précédent, le feu s'était éteint. Autrement dit, si c'est le feu qui a maintenu le sujet lyrique en vie, il a fini par rencontrer la mort. Cela devient pertinent parce qu'il nous permet de comprendre que ce qui est à venir c'est déjà un combat gagné ; ce sont des décombres ; de cendre. C'est, à la limite, un feu qui, né des cendres, ne servira qu'à quitter la « Maison » pour dévorer aussi la forêt – le monde entier.

Cette dimension « dévoratrice » du feu structure le poème. Lorsqu'on regarde le dessin de la composition, on s'aperçoit qu'au début, quand le feu reprend encore sous la cendre, lentement et sournoisement, les vers sont plus courts tout comme les strophes. Au fur et à mesure que le feu avance et atteint toute sa puissance, on voit grandir les vers,

ainsi que les strophes. Le poème « s'élargit » pour englober le monde. À la fin, quand tout est réduit en cendres, les deux derniers vers sont à nouveau très courts :

Pour une flamme  
Ou pour le vent.

(GARNEAU, 2002, p. 37).

Ce feu violent est travaillé, dans le poème, par sa caractéristique, au lieu de son nom : la chaleur. Il brûle même le vent, principal moteur de la spirale dans laquelle le sujet du poème s'inscrivait jusqu'alors, comme nous l'avons déjà évoqué. En plus de le brûler, il permet de comprendre qu'ici il n'y a plus de place pour aucun mouvement, plus de suite :

Et la chaleur intolérable  
Du feu repris  
Dans le débris  
Est sans une fissure aucune  
Pour une flamme  
Ou pour le vent.

(GARNEAU, 2002, p. 37).

La spirale, après avoir tordu le sujet lyrique, déversé son âme et se dirigé vers le monde, subit également une torsion et atteint son tour final : elle s'avère être, en fait, un cercle qui se referme.

Cependant, au milieu du poème, un détail présent dans l'un des vers attire notre attention, surtout compte tenu du titre de l'œuvre, qui indique une condition humaine – la fièvre :

À lueurs lourdes  
La chaleur sourde  
Chauffe et **me** tord »

(GARNEAU, 2002, p. 37, nous soulignons).

Certains aspects méritent d'être soulignés. D'abord, le mot « tord » porte déjà en lui l'image même des courbes, d'une spirale, qui se montre présente dès le début de la section de cette œuvre garnélienne. Il renvoie également à la notion de corporéité apportée

par Collot (2015, p. 13-14), qui fait allusion au fait que le corps du poète est aussi le corps du poème, dans un mouvement relationnel entre sensation et langage.

C'est cette corporéité même qui nous amène à considérer dans le paysage des manières d'exprimer des sensations : la fièvre, qui consomme le sujet, avec sa chaleur intolérable, extrapole son propre corps et s'en va vers le monde. En revanche, en même temps, nous voyons que « Le paysage / Demande grâce / Les bêtes ont les yeux effarés » (GARNEAU, 2002, p. 37). Bien qu'il y ait ici un mouvement de fureur, il y a une certaine résistance du sujet lyrique, qui peut-être a peur de voir le monde entier dévoré par la même chaleur intolérable qui l'a réduit en cendres ; qui a bouclé son cycle, le faisant atteindre la limite de la spirale de son âme, et montrant au lecteur qu'il s'agit, en fait, d'un cercle qui va se refermer en soi.

Face à tout cela, si l'on considère le côté personaliste de l'œuvre garnélienne, il nous semble que ce poète se projette dans le monde par le paysage et utilise son écriture poétique comme embrayeur entre le monde extérieur et ses sensations les plus intimes. Il est intéressant de souligner que Major, en citant James Olney, note que Garneau « est à la recherche d'une « métaphore du moi » [...] elle demeure en creux dans tout son projet d'écriture. Non pas témoignage ni récit d'une vie, mais écriture pour vivre, pour établir un espace du moi [...] où se reconnaître et se déployer en sa vérité » (OLNEY, 1972 *apud* MAJOR, 1994, p. 24).

#### **4. CONSIDERATIONS FINALES**

Par une écriture apparemment modeste, Saint-Denys Garneau produit en fait une œuvre assez complexe. Imbriquée dans des jeux poétiques qui abordent des thèmes profonds et des structures riches en sons et en images, son œuvre témoigne comment le je du poème se fond dans le paysage. Partant de l'état d'esprit mélancolique de « Spleen », le sujet lyrique engendre un voyage sans retour, dont le mouvement, soutenu par le vent et le feu, l'entraîne sur un chemin en spirale, à travers des courbes sombres, des inquiétudes et des questions sans réponse qui surgissent de son intérieur, et vont vers le monde.

Enfin, dans « Fièvre », on voit cette spirale se tordre, se révélant être un cercle, qui représentait le propre cycle du poète, qui s'achève et ne laisse plus que le vide. Dans

celui qui est le plus agile des poèmes, aux vers plus courts, malgré sa plus grande longueur générale, on note une sensation humaine projetée sur le paysage, comme partie de la quête de soi menée par ce poète, dont la fièvre avait le pouvoir de dévorer le monde entier.

Ainsi, en considérant le paire « paysage et sensation », analysé au début de cet article, nous avons pu déduire, à travers notre étude, comment l'auteur utilise le paysage pour manifester ses sensations et, par extension, les faire atteindre le lecteur lui-même, qui y a également accès grâce aux structures syntaxiques, sonores et imagées construites par le poète.

Dans « Spleen », cela se produit par le dédoublement du sujet lyrique, qui a dessiné une opposition entre le monde extérieur et le monde intérieur, où n'existait que l'ennui. La forme symétrique de sa composition, ainsi que le choix des mots, nous font ressentir, en tant que récepteurs, sa sensation d'inertie. Dans « Maison Fermée », à son tour, la sonorité est le grand moteur de l'expression de son sentiment de fragilité, et l'enchaînement des consonnes et des voyelles parvient jusqu'à nos oreilles comme s'il s'agissait du murmure du poète lui-même, un homme perdu dans les courbes sombres de son âme. Enfin, avec « Fièvre », la peinture d'un paysage enflammé, sur le point de se transformer en cendre, nous apparaît aussi clairement qu'un tableau. À ce moment, on s'aperçoit que, si on se croyait perdu dans la spirale de Saint-Denys Garneau, nous étions en réalité dans un cercle, c'est-à-dire que son ennui n'a pas de fin – comme un cycle infini.

Pour toutes ces raisons, on peut noter un projet d'auto-écriture d'un poète qui, par des formes simples, a fait preuve d'une grande complexité, en plus d'une recherche intime qui a trouvé dans la poésie le cœur entre le monde extérieur et le monde intérieur, visant à découvrir des réponses existentielles.

## 5. BIBLIOGRAPHIE

BIRON, Michel; DUMONT, François; NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. Saint-Denys Garneau : l'écriture ou la quête de soi. In : *Histoire de la littérature québécoise*. Les Éditions du Boréal, 2007. p. 262-270.

BOUCHARD, Denis. *Anne Hébert et la « solitude rompue » : Tentative de démythification d'un des lieux communs de notre littérature*. Études françaises, volume 13, numéro 1-2, p. 163–179, avril 1977. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/036649ar>

BOURNEUF, Roland. *Saint-Denys Garneau lecteur de Baudelaire*. Études littéraires, v. 1, n. 1, p. 83–112, abr. 1968. Disponible sur : <<https://doi.org/10.7202/500005ar>>

COLLOT, Michel. *Poésie, paysage et sensation*. Rev. de Letras, v. 1, n. 34, p.7-16, jan./jun 2015. Disponible sur : <[https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15971/1/2015\\_art\\_mcollot.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15971/1/2015_art_mcollot.pdf)>

GARNEAU, Hector Saint-Denys. 5. De gris en plus noir. In : *Regards et Jeux dans l'espace*. Québec : La Bibliothèque électronique du Québec, 2002. p.32-38. Disponible sur : « <https://beq.ebooksgratuits.com/pdf/garneausd1.pdf> »

LAVERDIERE, Yvon. *Saint-Denys Garneau : portrait de l'artiste en coureur des bois*. Nuit blanche, n. 55, p. 40–43, 1994. Disponible sur : <<https://id.erudit.org/iderudit/19584ac>>

MAJOR, Jean-Louis. *Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi*. Voix et Images, Montréal, v. 20, n. 1, p. 12–25, 1994. Disponible sur : <<https://doi.org/10.7202/201135ar>>

SAVOIE, Paul. *Anne Hébert, Saint-Denys Garneau : maison vide, solitude rompue*. 1970. Tese (Faculty of Graduate Studies and Research) – French department, University of Manitoba. Disponible sur : <[https://mspace.lib.umanitoba.ca/bitstream/handle/1993/15675/Savoie\\_Anne\\_Hebert.pdf?sequence=1](https://mspace.lib.umanitoba.ca/bitstream/handle/1993/15675/Savoie_Anne_Hebert.pdf?sequence=1)>

ST-LAURENT, Julie. *Le paysage en soi : Hector Saint-Denys Garneau et Francis Ponge*. Québec Français, n. 169, p. 47-50, 2013. Disponible sur: <<https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2013-n169-qf0688/69537ac/>>.

Recebido em 12/10/2024

Aceito em 25/10/2024

Publicado em 17/12/2024