

Alfred Garneau paysagiste

Si la poésie québécoise était un musée et que nous puissions nous promener d'une salle à l'autre suivant l'ordre consacré, en commençant par les œuvres plus anciennes de François-Xavier Garneau ou Octave Crémazie, les quelques poèmes retenus d'Alfred Garneau nous laisseraient une impression semblable à celle que décrit Tzvetan Todorov au début de son essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle : « soudain, à la place des grands tableaux représentant des personnages historiques, mythologiques ou religieux, apparaissent des images de mères épouillant un enfant, de tailleurs penchés sur leur ouvrage, de jeunes filles lisant des lettres ou jouant du clavecin » (9). Soudain, à la place des grands poèmes narratifs consacrés à des personnages historiques ou aux immensités du territoire canadien, nous pourrions lire un poème sur une forêt, un cimetière, un clair de lune, ou encore sur le lac Nominigüe—« où règne un grand silence » (Garneau : 23)—ou sur la rivière Rideau, à Ottawa, où Garneau a habité presque toute sa vie.

Mais les poèmes d'Alfred Garneau, à la différence des peintures hollandaises, ne suffiraient pas en nombre à remplir toute une salle. Ils se trouveraient mêlés à d'autres poèmes de leur temps, de telle sorte que nous serions tentés de leur conférer un vague statut d'exception, à supposer qu'on les remarque. À côté d'une épître soulignant l'anniversaire de la bataille de la Monongahéla ou d'une chanson à la gloire des exilés des Rébellions, se trouveraient d'autres poèmes dont les thèmes nous sembleraient proches des préoccupations plus « privées », dirait-on, d'Alfred Garneau. Ceux de Nérée Beauchemin par exemple, ceux du Louis Fréchette de *Mes loisirs* ou de *Première neige*, ou ceux, encore, de Pamphile LeMay, l'auteur des *Gouttelettes*,

où l'on peut lire des poèmes intitulés « Le lac Beauport », « Le ruisseau », « Paysage », si semblables en effet par leurs titres aux poèmes de Garneau, mais, bien souvent, par leurs titres seuls—si bien que celui qui passerait trop vite, impatient peut-être de lire Alain Grandbois ou Saint-Denys Garneau dans la salle d'à-côté, risquerait de ne voir dans les poèmes de Garneau qu'un autre répertoire de lieux communs du nationalisme de l'époque, selon lequel la nation canadienne-française était porteuse d'une vocation providentielle en terre d'Amérique : glorification des ancêtres et de la vie traditionnelle, nostalgie d'une France pré-révolutionnaire, dévotion aux valeurs catholiques, chant d'une nature vierge, rustique, indomptable, à l'image du peuple canadien-français. Certes, il n'y a pas eu dans la seconde moitié du XIX^e siècle que des poèmes à vocation strictement édifiante, dont la seule tâche était d'exalter ces quelques traits considérés comme le propre de l'identité nationale; mais le poids, l'exigence de la nationalité, infléchissait toutes les voix, qu'elles le veuillent ou non, y compris celle de Garneau.¹

La grande poésie, comme les « grands tableaux » dont parle Todorov, devait être en mesure de remplir cette exigence, ou du moins de l'exprimer, de s'en faire l'interprète. Rien n'est plus simple à repérer dans la poésie de ce temps que cette volonté de prêter voix à la consolidation de l'identité nationale, autant chez un poète comme William Chapman, l'un des chantres les plus fervents de la nature canadienne, que dans certains poèmes qui pourraient nous sembler proches, par leur réserve et leur modération, des poèmes de Garneau. Prenons pour exemple cet extrait d'un sonnet de Pamphile LeMay :

Entendez-vous gémir les bois? Dans ces vallons
 Qui nous offraient, hier, leurs calmes promenades,
 Les coups de hache, drus comme des canonnades,
 Renversent bien des nids avec les arbres longs.

Mais dans les défrichés où tombe la lumière,
 L'été fera mûrir, autour d'une chaumière,
 Le blé de la famille et le foin du troupeau. (122)

Vers accomplis, pourrait-on dire, dont la qualité première est de proposer en peu de mots une représentation pleine, et donc réconfortante, de l'espace à habiter. Lumière d'en haut, défrichés, mûrissement, blé, troupeau, non pas maison mais « chaumière » : lieu sûr que cette image faite pour illustrer, donner à croire. Avec un peu d'imagination on y verrait presque une île, un repaire, où s'exaucerait enfin le vœu d'une naissance, l'avènement d'une paix, d'un certain ordre sur le monde : « L'âme de la forêt fait place à l'âme humaine » (122), dit le vers suivant dans le poème. Comme si l'aménagement

d'un tel espace ne pouvait que répondre à une nécessité plus vaste et déjà formulée, déjà inscrite dans les bois. Et ce peut être justement la tâche ou la vocation de ce poème que de fournir un modèle d'accomplissement à cet impératif, dont Réjean Beaudoin a bien saisi l'enjeu : « reconquérir le sol de l'antique patrie, mais le faire d'un geste neuf, d'une âme généreuse » (143).

De son côté, dans un sonnet lui aussi, Alfred Garneau observe une scène semblable, un homme cultivant la terre. On retrouve le même apaisement, la même lumière que dans le poème de LeMay :

Pâle, elle cria : « Jean! » du seuil de la chaumière.
Lui chantait dans les ors lourds des épis penchants.
Midi de son haleine assoupissait les champs;
Un nuage, au lointain, montait dans la lumière,—(29)

mais l'homme n'entend pas la femme qui l'appelle. On ne saura donc jamais ce qu'elle voulait lui dire; la scène reste ouverte, sans conclusion, sans réponse. La suite du poème nous apprend cependant que ce nuage lointain est « un nuage trouble » qui annonce la tempête :

Et le vent se déchaîne en fureur, et la grêle
Fouette et vanne les blés autour de l'homme frêle
Tombé sur ses genoux. (30)

Cette strophe, la dernière, contredit sans l'énoncer la formule de LeMay : ici, au contraire, la nature prend l'homme, « l'âme humaine fait place à l'âme de la nature ». On pense à certaine scène de la *Scouine* d'Albert Laberge, où semble rompu, comme ici, une sorte de pacte avec la nature. Mais contrairement au roman de Laberge, le poème de Garneau ne s'inscrit d'aucune façon en rupture avec une thèse quelconque, du terroir ou d'ailleurs. À la limite on pourrait croire que Garneau fait du vieil homme tombé contre la terre une sorte de martyr national, à l'image de Jónson par exemple, le fils emporté par la rivière, dans cette scène éloquente de *Menaud maître-draveur*. De ces suppositions, rien n'est exclu. Et c'est peut-être ainsi que Garneau se distingue de LeMay : son poème ne commande aucune interprétation préconçue, aucune adhésion de la part du lecteur. Cela même si la scène est inscrite, dès la première strophe, au registre des lieux les plus convenus du terroir.

Et la poésie de Garneau a bien d'autres lieux, qui pourront nous sembler quelque peu rétrécis face aux immensités chères à la poésie héroïco-patriotique d'un Fréchette ou d'un Chapman, je pense à cette phrase, « La maison touche au bois » (120), ou ailleurs, à cette « forte berge, au large flanc de glaise » (117), à ces « confins d'un hameau tranquille du bas Maine » (133) : tous ont ce point en commun de désigner les environs, les alentours; non

pas ce décor sans vie des poèmes de Beauchemin, plutôt un lieu qui accueille, pour la modeler, la scène qui l'occupe, toujours en mouvement, ouvert, lui-même soumis aux variations de la lumière et du vent, aux précipitations, aux odeurs. Et quelqu'un est là, qui regarde, entend, respire, sans qui le poème n'aurait pas lieu, et qui pourtant n'est jamais là totalement, souvent laissé à l'arrière-scène, mesurant les distances. « L'impression globale, écrit Todorov à propos des peintures hollandaises, est que le 'réalisme' l'emporte sur l'allégorie, et que la manière de peindre, qui est une glorification de la présence, s'accorde bien avec le sens global, un acquiescement à la vie terrestre, au monde existant » (93).

Dans l'un de ses premiers poèmes, « À mes amis », qu'il publie en 1864 (il a vingt-huit ans) dans le *Foyer canadien*, Alfred Garneau répond en quelque sorte aux demandes de ses proches, qui lui réclamaient des vers : « chante pour nous » (4), tels sont précisément les mots de la requête.

Or le poème qui vient en retour, le plus long de l'œuvre et qu'on pourrait décrire comme un art poétique, fait plutôt le récit d'une sorte d'inaptitude au chant :

Ah! chanter, chanter... Dieu que n'ai-je
L'ivresse du cygne un moment;
Il chante, et tout son corps de neige
Résonne sur l'eau doucement. (4)

Et c'est ainsi que l'œuvre commence, par ce constat qui semble mettre fin à toute volonté d'écrire. Car écrire, être poète, quand on a Lamartine et Hugo sur sa table de chevet, c'est chanter, prêter voix. Sur l'instrument, le chant a le privilège de l'origine : il fait entendre une intériorité présumée, qu'il a pour tâche de rendre au dehors. Car chanter, pour l'âme romantique, c'est se répandre dans l'air, prendre part aux lieux qui l'entourent, être dans le secret des choses. On pourra comparer au poème de Garneau un passage du *Cours familier de littérature* de Lamartine : « Cette explosion de son âme ignorante et simple donna à sa voix, ordinairement faible et douce, un volume de son et une énergie de vibration qui faisaient frémir les feuilles des arbres comme un souffle de tempête. » Un chant premier, donc, involontaire et grandiose, qui se propage dans l'espace et l'anime « comme un souffle ».

Comme chez Lamartine, on retrouve dans le poème de Garneau la mise en scène d'un chant à l'état naissant, au moment où la voix commence à se faire entendre. Rappelons sur ce point les vers de Hugo que Garneau place

en exergue à son poème : « Sans éveiller d'écho sonore / J'ai haussé ma voix faible encore » (3). Car c'est peut-être ainsi que « À mes amis » aurait dû débiter, par ce haussement timide et imprévu de la voix, par son élévation progressive hors du silence qui aurait trouvé son aboutissement dans le chant, et dont l'écriture aurait accompagné l'ascension. Mais Garneau prend, à défaut de chanter, le chant pour objet, le chant qui aurait pu être et qui ne viendra pas : « je voudrais élever la voix »,

Elle flotterait sur la plaine
Et les ondes et les coteaux,
Mêlée à la nocturne haleine
Des feuilles vertes et des eaux.

Et votre groupe errant dans l'ombre
Dirait : « Avançons, avançons
Sans bruit sous le bocage sombre.
Ah ! quelle âme exhale ces sons ! » (6)

On reconnaît donc, mais au conditionnel, dans l'ordre du désir et de l'empêchement, le « souffle » de Lamartine. L'extrait du poème de Garneau est éloquant quant aux ambitions que recouvre un tel attrait pour le chant : chanter, prendre voix, permet d'aller à la rencontre des lieux, peut-être même d'y participer, et aussi, comme l'indique la seconde strophe, de servir de guide, d'interprète, à ceux qui écoutent dans l'ombre, les silencieux. Le chant seul est en mesure de faire voir « la plaine / Et les ondes et les coteaux » à ceux qui suivent en chemin.

Ces ambitions dissimulent, mais irréalisée, une foi certaine en ce pouvoir civilisateur de la parole dont parle Paul Bénichou dans *Le temps des prophètes*. Je me reporterai toutefois aux propos de deux lecteurs attentifs de la poésie canadienne de ce temps, dont les critiques pourront éclairer l'enjeu plus directement politique d'une telle parole.

Dans un texte daté de 1866, Hector Fabre en appelle à la reconnaissance par l'écrivain canadien de ce qui compose la singularité de son environnement : « Le rôle et l'avenir de nos littératures, c'est de fixer et de rendre ce que nous avons de particulier, ce qui nous distingue à la fois de la race dont nous sortons et de celle au milieu de laquelle nous vivons » (90). Et cette identification du particulier ne peut se faire autrement que par le chant, c'est là, selon Fabre, un remède à l'absence d'un véritable « sentiment de la nature » dans la littérature canadienne :

Notre grande et belle nature, dans sa variété infinie d'aspects, est bien faite aussi pour tenter les brillantes imaginations. C'est pourtant le sentiment de la nature

qui manque le plus à nos écrivains. Il y a dans *Charles Guérin* quelques larges descriptions, mais la passion qui s'attache au moindre coin de verdure, où la sent-on ? Nos hivers attendent encore leur barde. Chantons nos campagnes, nos grands bois, nos chaînes de montagnes. (90)

De son côté, dans un article peu connu, « Le fleuve chanté », qu'il publie en 1884 dans les *Nouvelles soirées canadiennes*, Arthur Buies formule un constat qu'on peut rapprocher de celui de Fabre : « Le Saint-Laurent ne se prête pas à la poésie, à moins que ce ne soit celle de Milton, de Dante ou de Victor Hugo » (481). Il s'explique ainsi : « Cette grande nature a des rudesses d'ébauche, des hardiesses et des échellements qui ne vont pas aux vers de l'épique, à ces vers qui soupirent aux bords des lacs » (481). Il y aurait donc trop de grandeur, trop de sublime dans ce fleuve pour que la poésie (à tout le moins celle de ses contemporains) soit en mesure de le considérer pour ce qu'il est, d'en offrir une juste figuration. Cette nature serait, en elle-même, de par une qualité de démesure qui lui serait propre, irréprésentable. Elle résisterait à l'écriture qui voudrait la saisir autrement que « dans l'envergure de ses formes gigantesques » : ce fleuve, pour être saisi, regardé dans son ensemble, doit par conséquent être chanté, écrit Buies. Comme si le chant seul était en mesure de dire la nature canadienne « dans sa variété infinie d'aspects », dans ce qu'elle a « de particulier », pour reprendre les mots de Fabre.

Mon but n'est pas de faire de Garneau une victime de son temps, mais au contraire de montrer que cette faveur absolue accordée au chant était généralisée. « Des chants! des chants! des chants encor! » (213), écrit Garneau lui-même dans un poème-hommage à Louis Fréchette. Il faut chanter haut et fort, réclament de leur côté Fabre et Buies, cependant que le poète semble plus enclin aux « vers de l'épique ». Il n'a aucun « sentiment de la nature » puisque la nature canadienne est « grande et belle », et qu'il ne paraît guère en mesure de la voir comme telle, de s'élever jusqu'à elle. Eux réclament un barde, un sauveur d'espace, quand le poète ne peut que chanter faux. On pourra lire un poème de William Chapman en exemple, portant justement sur le fleuve Saint-Laurent :

Salut, ô fier géant, ô fleuve romantique,
Qui, courant t'abîmer au sein de l'Atlantique,
Reflète dans tes eaux le ciel du Canada,
Le ciel de mon pays enivré d'espérance,
Et qu'aux noms tout-puissants du Christ et de la France,
L'immortel Cartier aborda! (31)

On est ici très loin de l'épique, comme si Chapman voulait plutôt répondre au défi lancé par Fabre et Buies. On trouve mille exemples de ce genre de

tableau dans la poésie de l'époque, où l'on voit que la grandeur du fleuve Saint-Laurent se résume en fait à l'image qu'il renvoie d'un pays, le Canada, et d'une histoire, celle de la France. Comme Chapman, la majorité des poètes contemporains de Garneau ne peuvent souvent faire autrement, face à l'espace, que rappeler que cet espace est bien canadien, qu'il est en quelque sorte l'image la plus juste de la nationalité, soit, comme ici, de façon explicite, en invoquant directement certains noms, certaines figures nationales, soit, comme chez Buies, en insistant sur l'austérité de l'environnement, sur son âpreté, sa sauvagerie, son immensité, son âge immémorial, son orgueil, traits qui constituent selon plusieurs, de l'abbé Casgrain à Lionel Groulx, le propre de la « race » canadienne-française. « Et le Fleuve, le vieux fleuve, le fleuve immense », écrit encore Nérée Beauchemin en 1917, « Reflétant les espoirs des races obstinées » (46).

La qualité première de ce fleuve résiderait donc dans son reflet, dans sa capacité de renvoyer l'image qu'on lui présente. Il se voit manifestement chargé (et cela d'emblée, à première vue, comme si cela faisait partie de lui depuis toujours) d'un caractère national, et c'est ce caractère, plus que l'apparence réelle, bien en vue du fleuve, qui semble justifier qu'on le chante.

Qu'en est-il de Garneau maintenant? Notons qu'il identifie, dans « À mes amis », le poète à l'hirondelle. Il formule cependant cette interrogation : « Et l'on aime à la regarder, / Lui demande-t-on de chanter? » (13). Garneau ne fait en passant que soulever la question, pourtant le reproche est là, dirait-on, comme s'il voulait répondre au « chante pour nous » lancé par ses proches. Les derniers mots du poème—« Mais hélas, je n'ai pas la voix » (13)—peuvent aussi être interprétés comme une réponse négative à la requête initiale, laquelle excède, comme on l'a vu, le simple cercle d'amis et nous renvoie à un impératif plus large, qui procède de la nécessité pour une nation de glorifier son environnement, entendu que la gloire de celui-ci repose essentiellement sur un ensemble de traits associés en propre à l'identité nationale.

Le poème de Garneau est peut-être bien, tout compte fait, l'annonce d'une renonciation, ou plutôt d'une mi-renonciation : Garneau renonce d'emblée au chant, mais par défaut en quelque sorte, sans pourtant s'en détourner ni en méconnaître la valeur. Mais alors se produit pour l'écriture, au moment de reconnaître son inaptitude, une sorte de renversement de perspective. Garneau n'a d'autre choix que de formuler, précisément, un art poétique, c'est-à-dire de se situer du côté du discours, de la réflexion sur les rapports de la poésie et du monde plutôt que de chercher à compenser cette insuffisance pour le chant par le chant lui-même. Garneau admet ainsi

un éloignement, une distance qui ne saura s'éliminer par la suite, et qui deviendra plutôt l'objet même du poème. On verra plus loin que ce renoncement initial au chant aboutit, dans les poèmes de maturité, à l'adoption décisive d'une écriture de disponibilité et d'écoute. Il écrira d'ailleurs :

Écoute. Afin que toute chose
Pour l'homme ait du charme ici bas (63)

On peut supposer que le titre de l'ensemble « À Wright's Grove. Sur les bords de la rivière Rideau » fut choisi par Alfred Garneau lui-même, pour désigner une suite de poèmes écrits en juin 1898 lors de son passage à l'ancienne propriété de Thomas Grove au bord de la rivière Rideau : « La rivière », « La maison », « Clair de lune », « Le bois » et « Le mort », ce dernier faisant état de l'impression ressentie par Garneau, alors qu'il « foule d'un pied las l'herbe dans la prairie » (122), d'être déjà passé par « ces clos », de s'être arrêté devant « ce toit » où, ce soir-là, un vieillard est mort qu'il avait rencontré auparavant—« c'était l'autre semaine », écrit-il. Voici donc ce qui se passe « Sur les bords de la rivière Rideau », semble dire Garneau, voici la rivière, la maison, le bois derrière, la plaine : la seule énumération des titres laisse entendre que son projet est de revenir sur certains événements qui ont en commun d'être survenus dans un même endroit, à quelques jours d'intervalle, et d'offrir une lecture des lieux qui s'élaborerait par tableaux, voire peut-être de reconstituer un environnement.

On trouve dans « Clair de lune » une sorte de contrepois à l'attrait généralisé pour le chant que j'ai examiné auparavant :

Une barquette hier, par la lune argentée,
Promena dans la nuit une plainte chantée.
Une plainte d'amour, je suppose. La voix
Fraîche et jeune agitait l'écho sourd dans le bois.
Ô ce soupir humain qui volait à la grève!
Ô nef fuyant en un paysage de rêve! (119)

Celui qui prend voix dans ce petit poème le fait pour lui seul, moins pour incarner le martyr ou le sauveur d'une communauté que pour se mettre à l'écoute d'une autre voix que la sienne. Cette voix ne s'adresse pas à lui, mais s'élève, détachée d'un échange secret qui ne le concerne guère, appartenant plutôt à l'air de la grève, aux branches, à l'écoulement de la rivière, et bientôt cet « écho sourd » suffit à rendre vie aux environs. Et soudain la « barquette » (comme ancrée au bord du visible, appelée à paraître mais s'y refusant toujours) est un navire qui s'avance dans le rêve : la scène bascule dans

l'onirisme. Le chant contribue à faire de la grève et du bois un « paysage de rêve », soumettant l'espace à un ordre qui lui est étranger, avec lequel il se trouve bientôt confondu.

Voici donc une scène qui aurait peut-être pu convenir à l'art poétique du premier Garneau, à la différence près que les rôles sont inversés : le poète, ici, est à l'écoute. Car en fait il n'aurait pas dû être là, et c'est par accident que le chant lui parvient. On sent bien son point de vue, qui est aussi, par ailleurs, un point d'invisibilité, dont l'attention est dirigée vers un endroit inaccessible au regard : « Une plainte d'amour, je suppose ». Il faudrait s'interroger longuement sur ces derniers mots, car l'expression renvoie d'abord au fait que le poète est, en quelque sorte, détrôné du monde, laissé à l'écart de l'événement qui le travaille—comme, dans « À mes amis », ce « groupe errant dans l'ombre » qui s'efforçait de suivre le chant dans son élévation. Et aussi, soulignons-le, ce « je suppose » implique nécessairement une obscurité : le poète entend venir ce qui n'est pas encore sous ses yeux et ne peut, par conséquent, s'en tenir au visible. L'invisibilité déclenche alors le rêve, j'allais dire la vision : c'est, du fait d'entendre et de ne rien voir encore, l'espace entier qui devient méconnaissable et perméable. Jusqu'à laisser place à une irréalité qui est à la fois le prolongement et la négation de la situation initiale. On assiste en effet, dans les derniers vers de « Clair de lune », à la transformation d'une simple « barquette » en une « nef fuyant dans un paysage de rêve » : le contraire d'une atténuation, donc, une expansion, rendue possible non par l'ambition d'édifier une réalité supérieure mais par une sorte de compensation de l'imaginaire qui n'aurait sans doute jamais eu lieu si la barque, autrement dit la source du chant, « l'oiseau de la source cachée » (38), écrit-il ailleurs, eut été visible.

Non seulement dans les poèmes qu'il situe à Wright's Grove, mais partout ailleurs, Garneau demeure captivé par une sorte d'amplitude que prend parfois l'espace, au sens où celui-ci se voit doté d'une épaisseur soudaine et presque inapparente qui se rend sensible au-dessus des eaux, dans les feuillages, comme une atmosphère dont s'imprègne le paysage et qui lui donne contenance : « Ah! l'air de deuil que tout respire! » (71), écrit-il dans « Octobre ». Même dans un poème plus ancien comme « Bluette, allons sur l'onde », publié en 1867 dans *Le Foyer canadien*, Garneau se montre déjà préoccupé par cette « harmonie étrange » qu'un chant parvient à transmettre aux éléments. La scène rappelle inévitablement « Clair de lune », mais d'un autre angle, pourrait-on dire. Assis à son tour dans une barque, Garneau écoute une femme chanter à ses côtés :

En tournant la liquide allée
Tu chantais : soudain, les échos
Partirent comme une volée
D'oiseaux chantants le long des eaux.

C'était une harmonie étrange,
Un lent et beau murmure clair;
Je te dis : « N'es-tu pas un ange
Menant quelque grand chœur dans l'air? » (84)

Comment expliquer cette fascination pour l'air qu'on rencontre d'un bout à l'autre de cette œuvre? Garneau est bien un poète aérien au sens où l'entend Bachelard dans *L'air et les songes*, un être pour qui « tout s'assemble, tout s'enrichit en montant », alors que « pour un *terrestre* tout se disperse et se perd en quittant la terre » (62). Cela se vérifie dans un passage étonnant du poème « Fleurette sauvage » où Garneau, alors qu'il marche une fois encore dans les bois, croit « voir un peu / De ciel, ardemment bleu, / Émietté parmi l'herbe » (135). Comme si le ciel, en touchant terre, avait volé en éclats, s'était dispersé. L'air est au contraire le lieu d'un « grand chœur » qui dispense une harmonie dans l'espace, mais une harmonie dont la qualité première est son étrangeté : l'association des deux termes paraît contradictoire, et pourtant il faut comprendre que cette « harmonie étrange », ou cette « étrange harmonie » comme il l'écrivait déjà dans « À mes amis », est telle, avant tout, du simple fait d'être là, dans l'espace, par une sorte d'invasion que résume assez bien l'emploi—très rare chez Garneau—des mots « ange », « chœur », pour décrire son effet sur les environs. Une harmonie qui demeure étrangère à l'espace, improbable donc, mais dont l'espace profite malgré lui, et qui paraît rendre l'espace plus sensible à celui qui s'y trouve. Le terme « air » est employé au moment où la composition des lieux se montre plus clairement ou plus intensément à l'esprit, comme à Percé par exemple : « Ô beau rocher! tes blanches lignes / Courent dans l'air » (142), ou devant le vol d'un oiseau : « On le voit à l'instant [...] S'élaner en chantant dans les vagues de l'air » (43), ou encore à Vaudreuil : « L'air était vif d'abeilles » (134), ou ailleurs : « L'air se remplit d'oiseaux » (171). Et c'est aussi, on le voit bien, pour signaler la présence très palpable dans l'espace ou, comme il le dit lui-même, « dans l'air », d'une même étrangeté, comme si ce rocher, ces oiseaux, ces abeilles, par leur mouvement, occupaient soudainement la totalité du paysage, imposant à l'esprit l'impression d'un certain débordement. Dans ces rares occasions l'environnement paraît, à la fois, ouvert, perméable, et plein, requis par une réalité qui exige une attention si vive et instantanée de la part du poète qu'elle semble défier toute évocation.

Les premières années du siècle sont parsemées de poèmes intitulés « croquis », « tableautin », « esquisse », autant chez un poète sensible aux réalités urbaines comme Alphonse Beaugard que chez un écrivain plus attaché au terroir comme Damase Potvin, et cette tendance trouve ses premières manifestations dans les *Premières poésies* d'Eudore Évanturel en 1878. Pour l'une des rares fois de son histoire la littérature canadienne est alors contemporaine de ce qui a lieu, au même moment, en Autriche, en France ou en Allemagne, chez Hofmannsthal, Rilke ou Proust par exemple : « C'est le poète qui désormais regarde du côté de la peinture » (83), écrit Jacques Le Rider. On peut lire un exemple parmi d'autres de cette fascination du littéraire pour le pictural à la toute fin d'un journal de voyage de Henri d'Arles, vers 1913 :

J'ai quitté la ville de bonne heure avec mon ami l'artiste F. Nous nous sommes dirigés vers ces paysages de beauté et de grâce disséminés sur les flancs du mont Un ... Et nous voici installés sur les bords d'un petit étang. Lui prend ses pinceaux, tandis que je crayonne ces quelques notes. (332)

Voilà une scène qui n'est pas sans rappeler le poème « Premières pages de la vie », l'un des premiers que Garneau publie, dès 1857, écrit en souvenir de ses promenades estivales (en barque encore une fois) avec son ami Eugène Taché :

Entre chaque refrain, c'était de longs propos
Sur les verts alentours et la grotte aux échos,
Et sur le couchant d'or qui dans l'eau se reflète,
Car nous étions déjà, toi peintre, moi poète ... (47)

Une équivalence de moyens d'expression est ici posée, entre l'écrit et le peint, entre les mots et les couleurs, qui s'appuie sur la perception de certains éléments naturels alors associés en propre à la peinture de paysage, comme si ce genre de préoccupation était jusque-là réservé au peintre et que l'écrivain commençait de s'en réclamer. « Si d'un Watteau j'avais et les couleurs et l'art! » (107), écrit Garneau dans un poème intitulé « Tableautin ». Il va même jusqu'à placer, en exergue à « La jeune baigneuse », la formule consacrée *Ut pictura poesis*, qu'on traduit le plus souvent ainsi : « la poésie est comme la peinture ».

Mais le poème qui offre l'exemple le plus évident d'un traitement pictural de l'espace est ce sonnet, possiblement écrit en août 1897, lors du premier séjour de Garneau au bord du « Grand lac Nomingue, province de Québec » :

C'est, en forêt, un lac où règne un grand silence.
Vingt monts aux noirs sommets soutiennent son bassin;
Une île çà et là—tel un pâle dessin—
S'estombe à peine, au ras du flot qui se balance.

Des grèves sans roseaux; au loin l'admirable anse
Où s'éveille le jour comme sur un beau sein;
Puis des bois s'accrochant aux rochers, sombre essaim;
Puis d'autres en haut, droits comme des fûts de lance.

Il n'est que ce tableau. Mais quelquefois, pourtant,
Ces bords, partout muets, s'animent un instant :
Un cerf paraît, qui nage en renversant sa tête.

Il brome avec douceur dans les clartés du soir.
On dirait un tremblant cantique de la bête.
Aux êtres sans raison Dieu se laisse-t-il voir? (23)

Ce qui rend ce poème si proche d'un tableau est bien ce privilège accordé à la description des lieux : d'abord un lac, ensuite, autour, des montagnes, des grèves et des bois, quelques îles au loin, et nul besoin pour Garneau de parfaire la scène d'une morale toute faite, pour lui donner profondeur. Au contraire, c'est à une question que le lecteur est soumis, une question qui ouvre le poème à une dimension éthique qui sourd de la contemplation même du paysage, qui vient, pour ainsi dire, *après* le paysage, à partir de la description qui en est faite plutôt que comme une énigme initiale à laquelle il serait chargé de répondre : cette question, contrairement aux préceptes moraux qui terminent les poèmes de *Patrie intime* de Nérée Beauchemin, garde le paysage ouvert, inconnu, sans réponse justement. L'impression nous est donnée par ailleurs que ce paysage bien visible est perçu, d'emblée, comme un tableau, « tel un pâle dessin », écrit-il, avec son immobilité, son « grand silence », comme si le caractère pictural des lieux avait pris le pas sur l'espace « réel » et l'avait figé pour l'éternité, hors de toute intervention extérieure et de toute variation possible. Il n'en est rien, pourtant, et c'est d'ailleurs ce qui vient nuancer l'équivalence posée au préalable entre le poème et le tableau, ce « quelquefois, pourtant » qui survient à mi-chemin du poème et sur lequel je voudrais m'attarder un peu.

Ce qui s'impose peut-être en dernier lieu à la lecture des poèmes de Garneau est bien ce mouvement soudain, concentré, dans une étendue jusque-là tenue pour immobile : « Un cerf paraît, qui nage en renversant sa tête », vers qui a pour effet, dirait-on, d'incliner l'image précédemment décrite. Ce mouvement imprévu et localisé semble donner toute sa tangibilité au reste du tableau. L'effet qui en résulte est que l'événement est raconté à mesure qu'il survient, dans une sorte de simultanéité qui abolit la préséance de l'écriture sur le monde. C'est l'art, plutôt, qui répond de l'événement : le poème ne paraît venir qu'après coup. La scène est toujours là, déjà, quand le poète arrive pour la voir, avec sa part d'aléatoire et d'inattendu, dans une extériorité qui n'est

peut-être en fait que l'impression que tout cela qui s'étend devant soi, montagnes, lac, grèves, possède une vie propre, et qu'à tout moment risquent de surgir de nulle part un oiseau, une bourrasque, pour le confirmer.

La poésie arrive, pour Garneau, au moment où l'être est disponible à ce qui l'entoure. Mais nul effort ne paraît nécessaire à l'avènement d'une telle rencontre. Cela survient par accident, au détour d'un chemin, devant la plaine, souvent au bord de l'eau ou en forêt, rarement en ville, on le remarquera, pour cette raison peut-être que les lieux privilégiés par Garneau sont lieux d'attente et de surgissement : tout bruit en campagne fait événement, tout mouvement se répercute dans l'esprit. L'attention n'est requise que par endroits, mais directement, sans rémission, comme le suggère ce passage des « Premières pages de la vie » :

Mais bientôt un vent frais, un frelon bourdonnant,
Une feuille entraînée au tournant d'une source,
Soufflait sur notre ardeur, suspendait notre course; (45)

ou la dernière strophe du premier « Croquis » :

Soudain, glissant vers moi sur son aile inquiète
À travers les rameaux, doux et penchant sa tête,
Un rossignol vint boire au flot harmonieux. (36)

« Mais quelquefois », « Mais bientôt », « Soudain », sont les marques les plus évidentes d'un facteur d'imprévu auquel Garneau attache un sens qui n'est peut-être pas aussi étranger qu'on pourrait le croire à son penchant pour la peinture, au sens où celui-ci manifeste une certaine ambition d'objectivité, ou à tout le moins l'intention de tenir à distance une portion d'espace pour en apprécier plus justement les nuances. Ce serait, curieusement, au moment où ces « bords, partout muets, s'animent un instant », où le silence des lieux est soudain brisé par le « tremblant cantique de la bête », que le poème accomplirait avec le plus d'acuité son tableau.

C'est à ces occasions, en effet, que l'espace révèle une dimension d'inconnu qui est le signe le plus probant d'une distance, d'un vide entre le poète et son environnement. Et c'est dans cet écart qu'un paysage naît à la conscience. C'est cette distance qui en est le creuset, où le familier devient méconnaissable et demande une objectivation des lieux. N'est présent, réel, que ce qui passe : on expliquerait par cette formule l'attachement de Garneau pour ces manifestations inattendues qui viennent souvent clore ses tableaux. Rares sont les descriptions qui laissent l'espace à son immobilité. Tout fuit, tout est momentané chez Garneau : « Allons, avant que l'ombre emplisse / Le lac,

tout rougissant encor » (82). Et plus loin : « Jouissons de l'heure : elle fuit » (83). Le mot est dit, l'heure : Albert Lozeau fondera, quelques années plus tard, toute sa poésie sur le passage du temps et les variations paysagères qui s'ensuivent, avec un souci étonnant pour cette fameuse unité temporelle dont Garneau, dès 1867, dans un poème comme « Bluettes, allons sur l'onde », avait déjà saisi l'importance :

Voici l'heure où sur toute chose,—
Onde, herbe pâle ou rameau noir,—
La lumière tombe plus rose
De l'urne vermeille du soir. (81)

Cette strophe est la première du poème : il s'agirait donc, dans la mesure du possible, de suspendre le temps à ce moment de la journée pour en apprécier l'effet. C'est ce moment, le crépuscule, alors que l'influence de la lumière sur les éléments est la plus intense, que recouvre le plus souvent le mot « heure », comme c'est également le cas dans un passage très éloquent d'une chronique de Michelle Le Normand, « Les quais », écrite à Sorel en 1917 : « Rien de tout cela n'est splendide, rien n'est grand, rien n'est magnifique, rien n'est riche ; tout est vieux comme le sable, on dirait ; et pourtant, à l'heure du crépuscule, à cette heure dispensatrice d'illusions tout cela vous touche ; tout cela vous donne envie d'être peintre » (Lambert : 29). On ne saurait trouver meilleur exemple pour résumer les relations du pictural à l'éphémère, au fugace : à cette heure précise, ce qui est vieux et sans attrait pour l'œil apparaît pour quelques minutes sous un jour nouveau que le peintre seul serait en mesure de saisir à temps, en ce que le peint, au contraire de l'écrit, ne suppose aucun développement dans la durée, aucun ralentissement imposé par la lecture.

Si Garneau s'attache, en peintre, à la description des lieux, ces lieux ne sont guère figés dans le temps mais soumis à son influence : ils donnent inmanquablement l'impression d'être « de courte durée », ouverts à l'intrusion imprévue d'un animal ou d'une simple feuille dans le cadre du tableau comme à la progression des ombres ou aux variations de la lumière. Comme l'écrit Albert Lozeau à la parution des *Poésies* : « Garneau sait observer et rendre ce qu'il voit. Ce n'est pas un peintre sur toile, qui affectionne les grands sujets exigeant beaucoup d'air et de ciel, et qui empâte lourdement. Il saisit les nuances, ce qui est d'un artiste, et donne l'illusion du mouvement » (172).

L'impression m'est donnée que les propos d'Arthur Buies sur la propension à l'élégie des poètes de son temps (ce qu'il appelle des « vers qui soupirent au bord des lacs » et dont les lamentations n'auraient

aucune chance de traiter avec justesse de la nature canadienne, infinie, grandiose, faite comme nulle autre, en somme, pour le chant) se trouvent en quelque sorte récusés par la simple lecture des poèmes de Garneau, devant lesquels un tel jugement, s'il n'est pas sans pressentir un malaise réel, semble méconnaître les moyens d'arriver à cet acte de reconnaissance qu'il réclame de l'écrivain canadien à l'égard de son environnement.

Garneau délaisse la fonction de chanteur qu'on assignait d'ordinaire au poète canadien pour adopter, mais toujours en écriture, par un renversement étrange qui se produit dans les limites du poème, le point de vue de l'observateur. La reconnaissance dont parle Buies, et qui ne peut selon lui avoir lieu autrement que par le chant, surviendrait au contraire au moment où le poème se défait de toute ambition édifiante pour s'atteler à une tâche qui s'impose à lui par accident, celle de mieux entendre, de mieux voir : le travail de Garneau a consisté, si l'on peut dire, à rendre la vue au poème.

Quelques années plus tard, sa nièce, Marie-Louise Marmette, formulera une interrogation qui me semble révélatrice du travail d'objectivation que sous-tend l'assimilation du poème au tableau : « Le mot? où trouver dans ce chaos de sensations le geste du verbe qui fera surgir la vision, les contours, les images, la peinture, la description de tout ce que l'on voit, de tout ce qu'on entend, de jamais vu, de jamais évoqué? » (Lambert : 124). Voir, peindre, décrire adéquatement, voilà qui revient à une seule et même activité, quasi utopique et j'allais dire, dans les circonstances, polémique, de mise à distance du réel. Or cette nécessité de voir avec plus d'acuité et de détachement ne peut s'imposer qu'à partir du moment où l'espace, en lui-même, de par une qualité de profondeur et d'imprévu qui lui est propre, se met à solliciter le poète depuis une aire qui lui fait défaut. L'environnement semble vidé, soudainement, d'un ancien code, ne supportant plus les visions grandiloquentes qu'il avait pour effet de faire miroiter. Et c'est pourquoi on semble assister dans les poèmes de Garneau à ce que j'appellerais, faute de mieux, une sorte de rétrécissement du monde : le poète n'a plus guère devant lui cet espace commun et préconçu dont il ne pouvait que faire valoir la grandeur, mais un paysage parmi d'autres, à la fois délimité par le regard de celui qui s'y trouve, individualisé donc, et étranger, traversé par des forces sur lesquelles le poète a peu de prise.

Nous pourrions dire que c'est sur ce paradoxe d'une proximité avec l'environnement le plus immédiat et, simultanément, d'une étrangeté qui semble toujours persister malgré tout, que semble fondée, chez Garneau, la figuration du paysage. Peut-on établir un lien entre ce rétrécissement des lieux et,

en contrepartie, l'exaltation des grands espaces dans la poésie épique d'un Louis Fréchette ou d'un William Chapman? Autrement dit, serait-il possible que ce rétrécissement, qui semble accompagner de près l'avènement d'une sensibilité au paysage au Canada français, survienne au moment où l'exaltation territoriale (ou ce qui motive une telle exaltation) n'est plus possible en poésie?

Il suffit de lire d'un bout à l'autre la poésie des années 1860 à 1930 pour constater, dans une écriture tentée, avec force chez Garneau ou Lozeau, par la description de la nature, l'absence de toute description panoramique, de tout point de vue qui serait susceptible de donner une vision globale des lieux et permettre, comme chez Chateaubriand, une appréhension plus large, typiquement romantique, du sublime. Des panoramas, Julien Gracq écrit :

une des singularités de la figure de Moïse, dans la Bible, est que le don de clairvoyance semble lié chez lui chaque fois, et comme indissolublement, à l'embrassement par le regard de quelque vaste panorama révélateur. (88)

On en trouve quelques rares, des panoramas, souvent maladroits et fort peu décrits d'ailleurs, chez des poètes plus enclins au chant ou à l'évocation nostalgique d'un passé glorieux, comme Chapman ou Charles Gill. Mon impression est que, à commencer par Garneau et Lozeau, certains poètes canadiens-français font montre de rapports (soit de terreur, de fascination, de joie...) à l'environnement qui n'excluent aucunement une certaine perception du sublime, mais que cette appréhension se fait inmanquablement dans un cadre restreint, dans un lieu ne permettant pas cet embrassement global et cette clairvoyance dont parle Gracq. D'une part, donc, le poète refuse, ou s'avoue inapte à adopter cette posture de chantré que lui assigne la critique de son temps—jusqu'à Marcel Dugas : « Qu'il se dresse sur les Laurentides cet Homère attendu de tous ! Nous le voulons » (103)—et d'autre part il parvient, lorsqu'il renonce à toute ambition patriotique et qu'il se concentre sur son environnement le plus rapproché, à établir un contact plus intime (et non moins problématique) avec la nature.

Dans une étude sur *Angéline de Montbrun* intitulée « La maison dans le désert », Pierre Nepveu aborde notamment la question du deuil des grands espaces, en comparant l'œuvre de Laure Conan à *La Légende d'un peuple* de Louis Fréchette. Il arrive à la conclusion suivante :

De Fréchette au Lionel Groulx des dernières années, celui de *Notre grande aventure* qui paraîtra en 1958, à la veille de la Révolution tranquille, cette américanité hégémonique et sublime trahira dans le discours québécois un deuil qui ne veut pas dire son nom. Deuil d'un espace perdu par fatalité historique, mais deuil plus

grave encore, affectant la subjectivité elle-même, son rapport à l'altérité, à un vide qui la décentre et qui donne au monde un nouveau visage. (88)

Remarquons d'abord que Nepveu semble juger suspecte toute vision sublime de l'Amérique, une vision qu'il associe directement à la poésie patriotique, dans la mesure où elle dissimule l'expérience d'une perte ou d'une absence qui devrait, comme dans *Angéline de Montbrun*, être prise en charge, abordée de front par l'écriture. Il suffit en effet de lire Fréchette ou William Chapman pour constater la justesse de cette impression de lecture : un deuil est à l'œuvre, qui ne veut pas être dit, dans cette exaltation territoriale, qui charge la poésie d'une fonction qu'on pourrait dire compensatoire. Une autre poésie fait, selon Nepveu, une expérience du deuil que Lévinas associe à la « sainteté » : « qui n'est peut-être possible que dans un monde désacralisé, où le sujet assume sa séparation d'avec le monde, où il refuse la magie et la turbulence dionysiaque » (88). Une poésie, celle de l'américanité sublime, chercherait donc, inconsciemment pourrait-on dire, à compenser cette séparation du poète et de son environnement, tandis que l'autre l'assumerait, chercherait au contraire à l'approfondir.

Cette interprétation a, malgré sa justesse, le défaut d'occulter la possibilité même d'une expérience du sublime en dehors de l'exaltation patriotique du territoire, dont l'aspiration au sublime est conçue elle-même, et condamnée pour cette raison, comme une manière de nier l'altérité du monde visible pour s'en remettre à une réalité préconçue, idéale. Notre impression est plutôt qu'une expérience du sublime (ou qu'un rapport intime, magique, avec la nature) est constamment à l'œuvre, selon différentes modalités, dans la poésie de l'époque, et en particulier chez les poètes intimistes, peu tentés par le patriotisme. Garneau est l'un des premiers exemples de cette expérience.

Il faut comprendre que cette étrangeté des lieux les plus familiers n'est pas nécessairement vécue négativement, qu'elle n'interdit aucunement une certaine appréhension du sublime. Elle en est peut-être, au fond, la condition propre. Rappelons sur ce point l'une des définitions proposées par Emmanuel Kant dans la *Critique de la faculté de juger* :

La nature est donc sublime dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition implique l'idée de son infinité. Ce qui ne peut se produire que si l'effort extrême que fait notre imagination pour évaluer la grandeur d'un objet se révèle lui-même insuffisant. (195)

L'avènement d'une conscience de l'espace en tant que paysage, à partir de 1860, coïnciderait avec une expérience du sublime dans la mesure où elle est le fruit d'une étrangeté venue s'immiscer entre l'être et son environnement,

comme entre l'être et lui-même. Les premiers paysages font leur apparition dans la poésie québécoise au moment où l'espace cesse d'être conçu comme le support idéologique d'un récit d'émancipation nationale et devient un espace d'altérité où le sujet est confronté aux limites de sa propre subjectivité.

Cette « séparation d'avec le monde » dont parle Nepveu ne signifierait donc pas absolument que le monde soit « désacralisé » ou livré au néant. En fait, cette séparation est peut-être nécessaire à l'expérience d'une autre forme de sacralisation, c'est-à-dire à la reconnaissance, au sein du paysage, de signes qui laissent présager une dimension sous-entendue, qui constitue précisément « l'Autre » du paysage et fait apparaître son étrangeté. C'est pourquoi les lieux d'Alfred Garneau sont aussi chargés de mystère. Comme l'écrit Gilles Marcotte : « Tous les paysages, dans cette poésie, échappent aussitôt à la densité du réel, ils semblent d'une lumière qui les rend comme immatériels » (88).

Cette poésie serait donc l'hôte d'un mouvement en deux temps (qui surviennent, bien sûr, simultanément) : d'une part, la nature subit ce qu'Alain Roger, dans son *Court traité du paysage*, appelle une « laïcisation » (66) du territoire, c'est-à-dire l'abolition d'un ensemble de signes religieux, héroïques, qui donnaient l'illusion d'un espace habitable, conforme à la destinée collective ; d'autre part, elle est le lieu d'une autre forme de sacralisation, éprouvée par une poésie plus à l'écoute de la destinée quotidienne, empirique, de l'individu. Cette sacralisation seconde en quelque sorte, se manifeste par l'apparition d'autres signes, renvoyant le poète non pas à une histoire toute faite à laquelle serait subordonné l'environnement, mais, au contraire, à un mystère muet et agissant, qu'il pressent à même les lieux et les objets les plus familiers, pouvant le soumettre à une forme de « terreur sacrée » comme à un sentiment de participation cosmique avec la nature, ou encore, ce dont témoigne la poésie de Garneau, l'amener à adopter une attitude plus contemplative, comme s'il considérait le monde en présence de ce mystère.

NOTE

- 1 Il faudrait nuancer : on trouve également chez ces poètes certains poèmes qui sont, comme ceux de Garneau, tout à fait dénués de patriotisme et qui font montre d'un lyrisme plus personnel, soumis à un questionnement qui ne touche en rien à la destinée collective. Mentionnons en exemple, de Louis Fréchette, « Un soir au bord du lac Saint-Pierre », ou encore quelques sonnets de Pamphile LeMay, notamment « À notre monde » et « À un vieil arbre ».

OUVRAGES CITÉS

- Arles, Henri d', *Eaux-Fortes et Tailles-Douces*. Québec : Typ. Laflamme & Proulx, 1913.
- Bachelard, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943.
- Beauchemin, Nérée, *Patrie intime*. Montréal : Librairie d'Action canadienne-française, 1928.
- Beaudoin, Réjean, *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*. Montréal : Boréal, 1989.
- Buies, Arthur, « Le fleuve chanté. » *Nouvelles soirées canadiennes* (1884) : 481.
- Chapman, William, *Les Québécoises*. Québec : Typographie de C. Darveau, 1876.
- Dugas, Marcel, *Apologies*. Montréal : Paradis-Vincent, 1919.
- Fabre, Hector, « La littérature canadienne. » *Transactions of the Quebec Literary and Historical Society* (1866) : 90-95.
- Garneau, Alfred, *Poésies*. Montréal : Librairie Beauchemin, 1905.
- Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*. Paris : José Corti, 1980.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard, 2004.
- Lambert, Vincent Charles, *Une heure à soi. Anthologie des billettistes (1900-1930)*. Québec : Nota bene, 2005.
- Lamartine, Alphonse de, *Cours familier de littérature*. Paris : 1856.
- LeMay, Pamphile, *Les Gouttelettes*. Montréal : Librairie Beauchemin, 1904.
- Le Rider, Jacques, *Les couleurs et les mots*. Paris : PUF, 1997.
- Albert Lozeau, « Les 'Poésies' d'Alfred Garneau. » *La Revue canadienne* (1^{er} février 1907) : 169-180.
- Marcotte, Gilles, *Une littérature qui se fait*. Montréal : HMH, 1966.
- Nepveu, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal, 1998.
- Roger, Alain, *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.
- Todorov, Tzvetan, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*. Paris : Seuil, 1997.

