

Esquisse des chemins de la création chez Robert Melançon et Jacques Brault

Élise Lepage
Université de Waterloo
Canada

Entre autres genres littéraires, la poésie a très tôt suscité, de la part de ses auteurs, des arts poétiques. Encore aujourd'hui, alors que ce genre littéraire a connu plusieurs révolutions depuis la *Poétique* d'Aristote, l'*Épître aux Pisons* d'Horace, puis l'*Art poétique* de Boileau¹, nombre de poètes s'adonnent à des entretiens écrits ou oraux, des ouvrages de réflexion sur la création quand ce n'est pas par l'usage de sites internet ou les réseaux sociaux. Par moments, la poésie s'est aussi rapprochée de la critique génétique en faisant paraître différents états du texte². Peut-être cette préoccupation concernant l'explicitation du processus créatif procède-t-elle du fait que ce genre, moins transparent que d'autres, nourrit chez le lecteur et/ou le poète un désir d'éclaircissement tant de la lecture que du processus rhétorique régissant l'invention, la disposition et l'élocution. Ce genre, qui a longtemps aussi été un genre destiné à la lecture publique dans les salons et lors de réunions de lettrés, était également conçu comme un art dont le degré d'accomplissement avait partie liée avec le respect de nombreuses conventions touchant entre autres la métrique, le rythme, le lexique, le choix de la matière et le ton. Toute une tradition des arts poétiques s'inscrit donc dans cette veine prescriptive, soucieuse du bon goût et de l'éloquence. Dans le cadre de cette étude cependant, c'est moins ce côté prescriptif de l'art poétique qui va retenir notre attention que les réflexions des poètes sur leur propre mouvement créatif. Comment traduisent-ils l'*energia* créative qui innerve leur pratique?

Cette étude portera conjointement sur deux poètes québécois contemporains, soient Robert Melançon et Jacques Brault. L'un et l'autre partagent bien des points communs : ils sont – entre autres – poètes, professeurs émérites à l'Université de Montréal, critiques littéraires, fins amateurs d'arts visuels et infatigables promeneurs. Soulignons également que leur œuvre s'inscrit à présent dans une remarquable durée³. L'un comme l'autre ne se sont que très parcimonieusement prêtés au jeu des entretiens littéraires; les blogues et les médias sociaux ne leur conviennent pas mieux que les manifestes. Hommes de livres, leurs réflexions sur leur processus de création sont disséminées à travers différents volumes et opuscules, ainsi que dans les poèmes eux-mêmes.

Le premier temps de l'étude sera consacré à l'artisanat de l'écriture chez Robert Melançon. Partant de ses *Exercices de désœuvrement*, son livre qui est sans doute le plus auto-réflexif quant à la création poétique, on s'attardera aux représentations de l'atelier et de l'artisan, ainsi qu'aux valeurs qu'elles véhiculent, telles que le travail, l'approximation qui perdure jusque dans le texte fini et la nécessité impérieuse de l'écriture alors même que celle-ci n'assure aucune transcendance; on verra que Melançon pratique une écriture du *carpe diem* qui s'attache à saisir l'éphémère, l'instant qui passe et ne revient pas. Chez Jacques Brault, ce sera davantage la figure du lecteur qui retiendra notre attention, puis les pratiques de réécritures, qu'il s'agisse de la réécriture de textes tenus pour fondamentaux, ou la réécriture de ses propres textes. Cette conception de l'écriture comme une chaîne de textes qui se répondent à travers le temps conduira à une réflexion sur le traitement de l'instant(ané) qui permettra de préciser la métaphore du chemin présente dans plusieurs titres de Brault.

L'artisanat de l'écriture chez Robert Melançon : une exigeante humilité La porte entrouverte de l'atelier

Les *Exercices de désœuvrement* de Robert Melançon commencent véritablement sur cette image de la porte entrouverte de l'artisanat de l'écriture : « La poésie tient de la cordonnerie, de la couture, de la menuiserie, de la peinture, de tous les métiers et artisanats dans lesquels la main joue un rôle. » (2002 : 11) Contrairement aux analogies traditionnelles qui comparent le poète à la figure héroïque du forgeron qui manie le feu et donne forme aux métaux les plus durs, Melançon propose des comparaisons beaucoup plus prosaïques, qui impliquent des matériaux plus souples et un travail plus minutieux. L'insistance sur la main est significative tant le poète propose une conception de la poésie fondée sur un savoir-faire plus que sur l'inspiration. On verra dans les poèmes qu'il commente aussi régulièrement le graphisme, sinon l'apparence générale des pages manuscrites.

L'atelier de l'artisan est moins un lieu physique et identifiable qu'un ensemble de qualités dont la combinaison crée un espace propice à la création. Lieu de discrétion et de silence, « l'atelier tient du terrier, autour duquel j'éprouve le besoin d'effacer mes traces » (2002 : 11); « [i]l faut dans tous les cas un certain isolement » (2002 : 13) pour « que s'établisse le silence intérieur qui est le vrai lieu dans lequel on écrit. Certaines heures assurent, où que ce soit, la solitude dont on a besoin » (2002 : 13). Mais cette solitude n'est pas complet repli sur soi; elle doit permettre au contraire une pleine disponibilité de l'esprit et des sens au monde environnant, d'où l'importance de la fenêtre⁴ dans les textes. Elle fait partie de l'« installation » (2002 : 13) dans le travail, au même titre que les « outils » (2002 : 13)

nécessaires à ce « commerce minuscule » (2002 : 11) qu'est la poésie. La métaphore de l'artisanat se poursuit dans le texte :

Je travaille en artisan à chaque poème, ou plutôt à tous ceux que j'ai commencés : ils attendent des *retouches* dans des dossiers [...]; on doit se méfier du *tour de main* qu'on a fini par acquérir, qui peut se réduire à quelques tics; ce qu'on a déjà écrit pèse, et ses préférences, ses lectures, le désir d'écrire autrement, autre chose. Il faut *dégager* de cette gangue un écrit dont on n'a pas encore vraiment idée. (2002 : 14, nous soulignons)

Plusieurs termes, notamment des verbes d'actions, soulignent les efforts concrets ou mentaux à entreprendre pour écrire. Melançon accorde toute une réflexion aux avant-textes, aux brouillons et autres esquisses qui sont précisément ces stades qui réclament des gestes concrets de la part du poète :

Rien ne vaut un paquet de phrases à remuer jusqu'à ce qu'il rende tout ce qu'il recelait. Mais je ne comprends pas qu'on garde ses brouillons. [...] On écrit contre de telles approximations, pour s'en défaire grâce à une mise au net qui doit seule être conservée. [...] Je balaie mon atelier. L'ordinateur efface automatiquement toute version antérieure en sauvegardant la nouvelle. [...] Mais je dois en passer par une succession de copies « imprimées » : la page sur laquelle le texte est encadré de grandes marges donne l'espace idéal. J'y porte toutes sortes de marques : ratures, flèches, retouches, bulles, griffonnages, avec divers stylos, des encres de couleur. Je prends à cet exercice un plaisir incomparable. La mise au net retourne au paradis du brouillon; tout frémit, reprend vie [...]. J'abandonne sans avoir fini, sans avoir pu finir. (2002 : 14-16)

« Balayer », « griffonner », « remuer » des « paquet[s] de phrases » jusqu'à les renvoyer « au paradis du brouillon » : on est loin d'une conception éthérée d'une parole poétique qui s'inscrirait de façon lisse et définitive, noir sur blanc. La dernière phrase apporte une nuance importante en soulignant les capacités du poète par l'introduction du verbe « pouvoir » – même à la forme négative. Chez Melançon, le poète n'est pas celui qui est investi des pouvoirs de la parole par une instance supérieure, mais un homme penché sur son travail quotidien et limité par ses capacités de tout ordre. En d'autres mots, la poésie est un art à dimension humaine.

À plusieurs reprises dans ses poèmes, Robert Melançon décrit sa table de travail. Il s'agit en général moins d'une description bien ordonnée de l'ensemble que d'une énumération :

Des dossiers, des livres ouverts, un carnet,
Des crayons, une disquette, une gomme à effacer,
Un bloc-notes, un cendrier, un taille-crayon,

Un coupe-papier, un ordinateur, un stylo,
Un paquet de cigarettes, une règle, une tasse :
Le soleil éclabousse cet arrangement hétéroclite (2004 : 38)

La table de travail n'est pas mise en scène, mais esquissée à travers la mention d'objets familiers. Le poète insiste sur l'aspect bric-à-brac et fastidieux de l'écriture, travail d'intérieur, par opposition à l'harmonie fluide et déliée qui rassemble les éléments naturels à l'extérieur, de l'autre côté de la fenêtre :

Les livres rangés sur les rayons, le soleil
Qui trace des carreaux sur la table,
Le bouquet des stylos dans un verre, quelques pages

Couvertes d'une écriture mal déchiffrable,
Raturées. De l'autre côté de la fenêtre,
L'entrelacs des branches, l'étagement des toits

Couverts neige, des murs de brique,
Puis l'espace bleu où le regard fuit. (2004 : 6)

Une autre variante de cette énumération aboutit à la création d'un autoportrait du poète à sa table d'écriture – qui serait un exact équivalent poétique des autoportraits de peintres au chevalet :

Cela composerait une nature morte,
À moins qu'on y mette aussi – mais il s'y trouve déjà –
Un homme qui rêve parmi ces choses

Devant un paysage d'automne posé sur la fenêtre,
Auquel cas cela *donnerait*, en un autre genre attesté,
Un portrait de l'artiste dans son atelier. (2004 : 83, nous soulignons)

On remarque toutefois l'usage du conditionnel qui indique un refus de se fondre complètement dans cette pratique de « genre attesté ». L'accent porte moins sur ce rêveur que le texte mentionne en dernier, et pour aussitôt l'évacuer, plutôt que sur ces « choses » bien réelles qui l'entourent et définissent sa pratique.

Le travail

Comment, dès lors, se définit cette pratique? Ouvrir la porte de l'atelier consiste à évoquer les efforts qu'exige l'écriture, mais aussi sa mécanique et ses progrès. Cette conception de l'écriture et de la figure du poète était déjà présente dans *Territoire* : « Le souffle est vain, ne nomme pas – impose des mots qui ne sont pas le nom. L'air insipide et frais, plâtre et poussière, passe, repasse entre les dents. Remâche cela que la nuit te rentre! » (1981 : 76). Le désaveu envers le souffle inspiré est sans nuance puisque s'en remettre à l'inspiration consiste à renoncer à l'effort de recherche et de nomination précise auquel s'astreint le poète. L'inspiration souffle des catachrèses usées qui ne font rien voir de nouveau et confine l'écriture à certains de ses tics et tours de mains dont elle devrait se méfier. Le poète s'impose donc une fréquentation assidue du réel et du retour à l'écriture, encore à l'impératif : « Ce beau froid/Te donne une page blanche./Écris. » (2001 : 41). Ainsi que l'écrit Antoine Boisclair dans *L'École du regard* :

[...] la poétique de Robert Melançon [...] repose depuis le début de son parcours sur le désir d'établir une continuité entre le monde et le texte – ce dernier visant à répéter « ce qui est » – plutôt que d'en favoriser, comme le commande habituellement l'esprit d'avant-garde, la rupture ou la discontinuité. (314-5)

Cette discipline de l'écriture semble se préciser au fil du temps jusqu'à devenir une véritable matrice textuelle dans *Le paradis des apparences*. Ce recueil est composé de 144 poèmes de douze vers chacun. Le poème 36 joue un rôle particulier dans l'économie du recueil puisqu'il est à la fois poème et métatexte qui explicite l'ensemble de la démarche entreprise :

Tout doit tenir en douze vers – un sonnet allégé –,
Tout ce qui se peint à chaque instant dans la caverne
Qu'avait creusée Platon pour y enchaîner

Ceux qu'il croyait la proie des illusions.
[...]
Je m'en tiens au paradis des apparences :

Je trace un rectangle de douze lignes;
C'est une fenêtre par laquelle je regarde
Tout ce qui apparaît, qui n'a lieu qu'une fois. (2004 : 36, nous soulignons)

On remarque là encore les tournures impératives et ce « rectangle » qui limite et cadre la parole. Mais plus qu'une contrainte arbitraire d'écriture, il faut voir en cette forme du « sonnet allégé » (2004 : 36) un véritable instrument d'optique qui permet au poète de se concentrer sur le visible, les apparences et les menus événements du quotidien. Il en vient parfois à douter de son entreprise : « Et peut-on traduire en métaphores cette ville/De béton, de métal et de brique? » (2004 : 75). Il remet continuellement sur le métier le texte auquel il travaille, tout en réfléchissant à ce processus en plusieurs étapes qui autorise et exige tout à la fois un constant retour sur ce qui a déjà été écrit :

Il s'arrête, lève son crayon, évalue ces traits improvisés;
Ainsi l'auteur s'interrompt après quelques vers
Pour relire ce qui est venu, qu'il faudra poursuivre, quoi qu'il en soit,
Puisqu'on ne rature jamais tout à fait, puisque ce qui a été dit une fois
Continue de peser dans la mémoire, sinon sur la page. (2001 : 54)

« L'à-peu-près de ce que tu as pu »

Autrement dit, Melançon insiste sur le geste de publier qui arrête le texte et élimine définitivement les approximations qui l'ont précédé. On voit pourtant que sans les donner à lire, il ne nie pas ces différents états du texte; il insiste au contraire sur leur importance durant le processus de création. L'artisanat de l'écriture conjugue humilité,

persévérance et exigence⁵. Sa difficulté se renouvelle d'un bout à l'autre du processus d'écriture : nous avons cité l'exemple de la page blanche qui appelle impérativement l'écriture. Dans les vers qui suivent, « le monde » est « donn[é] », offert, complètement disponible, et pourtant terriblement difficile à transcrire, d'où l'adverbe qui vient qualifier la création : « la fenêtre donne/le monde/je le transcris malaisément » (1981 : 22). Cette insatisfaction du résultat se poursuit jusqu'au moment où se referme le livre de poèmes : le dernier poème de *L'avant-printemps à Montréal* constitue une adresse au lecteur en forme d'excuses :

En recueillant ces poèmes écrits
Depuis si longtemps, parfois, que l'oubli
Leur avait donné un nouveau visage,
Je me suis avisé qu'ils ressassaient
Quelques motifs sans doute monotones.
Qu'on me pardonne. Je ne les ai pas
Choisis; ils sont nés d'obscur mouvements
Auxquels, tant bien que mal, j'ai donné forme. ([1994], 2014 : 57)

L'avant-dernier poème du *Paradis des apparences* reconduit le même procédé autoréflexif, sans destinataire autre que le sujet lui-même :

Tu dois déchirer ces brouillons que tu as transcrits,
Qui ne sont plus que la somme des erreurs
Et des approximations que tu as tenté de corriger [...].

Tu espérais une parole vraie qui ne s'y trouve pas,
Ni dans ces pages mises au net que tu insères dans un dossier.
Au lieu : l'à-peu-près de ce que tu as pu. (2004 : 143)

On pourrait *a priori* croire à une posture quelque peu convenue, mais ce serait ignorer la tension agonistique qui sous-tend la création poétique chez Melançon : s'astreindre assidûment à un laborieux processus d'écriture et de biffures pour en extraire des poèmes aussi incisifs que possible. Si la décision de publier n'intervenait pas, ce processus laissé à lui-même n'aurait pas de fin et tomberait dans un perfectionnisme stérile⁶. Un produit d'artisanat n'a pas le lisse d'un produit en série; il conserve ses aspérités, ses teintes imprévisibles, cette patine de « l'à-peu-près » qui relève moins de l'imperfection que du toujours perfectible, ainsi que le formulait déjà *Peinture aveugle* : « Tel/est le poème qui se déroule/Et fuit dans l'inaccompli » (1979 : 80).

Un artisanat sans illusion

On lit ou entend parfois des déclarations fracassantes d'artistes concernant leur art qui serait révélation, transfiguration et autres dépassements. Là encore Melançon se revendique bien plus de la modestie de l'artisan qui n'attend aucune transcendance de sa confrontation avec la matière – les mots. Le travail de la matière n'a d'autre but que lui-même, il se suffit en soi. Cette conception apparaît déjà dans *Territoire* :

dans la chambre géométrique où j'écris

des pavots froissés
font une espèce de folie vermeille noire

le rectangle de la table
où se détache le rectangle
de la feuille où coulent
ces mots

une eau dépourvue de reflets (1981 : 19)

À peine la métaphore bien connue de l'écriture comme cours d'eau commence-t-elle (« coulent », « eau ») qu'elle annule son potentiel figuratif (« dépourvue de reflets »). Mais si l'on revient au sens littéral, cela signifie que les mots ne reflètent rien, ne renvoient (à) rien. Ils ne sont rien de plus que signes noirs inscrits sur un rectangle posé (la page) sur un autre rectangle (la table). L'écriture se suffit alors à elle-même et ne renvoie qu'à elle-même : les mots écrits forment, comme les « pavots froissés », « une espèce de folie vermeille noire » sur la page. Dans *L'avant-printemps à Montréal*, cette conception d'une écriture désillusionnée et sans objectif est reprise : « j'écris sans savoir pourquoi/Ces mots qui ne me rendront rien » ([1994], 2014 : 49). Le dernier poème, « Congé », affirme sans ambages la dimension superflue du livre qui se referme :

Mais je voudrais croire
Que ces vers pourraient toucher un lecteur.
Quelle autre raison d'ajouter un livre,
Si mince soit-il, si peu encombrant,
À ceux qui gisent dans les bibliothèques? ([1994], 2014 : 57)

L'artisanat de Melançon n'a de sens, selon lui, que lorsqu'il réussit à « toucher un lecteur » ([1994], 2014 : 57); sinon écrire n'est rien de plus que se livrer à des *Exercices de désœuvrement*. Melançon écrit sans la moindre illusion sur ses textes, mais aussi sans aucun sens du tragique. Le dernier poème du *Paradis des apparences* se présente comme une réécriture à rebours de l'art poétique d'Horace. Là où l'auteur des *Odes* écrit « J'ai érigé un monument plus durable que le bronze, Plus élevé que les pyramides royales que le temps ronge [...] / Je ne mourrai pas tout entier »⁷, Melançon répond :

J'ai édifié un monument aussi fragile que l'herbe,
Aussi instable que le jour, aussi fuyant que l'air [...].
Je l'ai couché sur du papier qui se desséchera [...].

Je l'ai bâti de la matière impermanente d'une langue
Qu'on ne parlera plus, tôt ou tard, qu'on prononcera

Autrement, pour former d'autres mots qui porteront
D'autres pensées. Je l'ai voué à l'oubli qui enveloppera
Tout ce que ce jour baigne de sa douceur. (2004 : 144)

Autre temps, autre sensibilité : Melançon n'est l'auteur d'aucune ode ni d'art poétique. Ses essais sur la poésie portent dans leurs titres les mots « exercices », « questions », « propositions » et « poésie impure⁸ ». Si le Je n'est jamais à cours de tournures prescriptives pour lui-même dans les poèmes, la réflexion métapoétique n'est jamais dogmatique. Elle propose, elle « note », elle « sugg[ère]⁹ », elle questionne¹⁰, elle provoque par ses aphorismes et ses jugements, mais elle n'impose jamais.

En somme, la création poétique chez Robert Melançon prend sa source dans l'immédiat, qu'il s'agisse de son environnement immédiat (l'atelier, la table de travail ou les rues fréquentées quotidiennement) ou de ses préoccupations du moment (la page blanche, l'observation ou la recherche du mot juste). Poésie du saisissement, de l'instant et de l'instantané, elle travaille à réaliser un autre idéal horatien, celui du *carpe diem* :

Cueille cette heure, cet instant plutôt,
Ce passage plutôt, du gris au bleu-noir...
On dirait que tout se creuse; hâte-toi

De voir cela, que tu ne verras qu'une fois. (2004 : 18)

C'est au prix de cette tension en tout temps perceptible que le mouvement créatif s'enclenche et que le poème qui en résulte rejoint son lecteur, ainsi que le résume Yves Laroche :

Dans l'œuvre de Robert Melançon, il y a le pari, délicat, discret et digne, éthique, pour tout dire, de l'attention, qui permet de voir (mais de vraiment voir) de la beauté en toute chose et, dès lors, il y a en effet de fortes chances qu'on habite mieux le monde, qu'on s'y ennuie moins, car tout est là, vraiment : il faut regarder, voir, cueillir, essayer de dire la présence étonnante des êtres et des choses, les événements minuscules qui donnent toute la saveur à la vie. (2007 : 196)

Les chemins de traverse de la création poétique chez Jacques Brault L'artisan et le lecteur

D'où naît la création poétique chez Jacques Brault? On pourrait reprendre le même point de départ que celui qu'on s'est donné pour entrer dans la poésie de Robert Melançon, soit la porte entrouverte de l'atelier de l'artisan, motif très présent également chez Brault. Outre le recueil *L'artisan* paru en 2006 et qui arbore une épigraphe éloquent de Joubert – « Les vers ne s'estiment ni au nombre ni au poids, mais au titre » –, il faut compter avec le texte « Drôle de métier » (1974) repris dans *La poussière du chemin*, dans lequel l'essayiste contemple ses mains « ni calleuses ni encrassées » (1989 : 25), malgré les nombreux métiers qu'il a pratiqués au fil des ans et qu'il énumère avec un bonheur évident avant de parvenir au centre de son propos :

[...] je constate qu'en moi toutes ces appellations et distinctions, « travail », « métier », « passion », se mêlent et se confondent, ou plutôt forment un halo vivant, vibrant, autour d'un noyau magique et qui dès mon enfance fut démons et merveilles : un livre. [...] [J]e ne me connais qu'un seul métier : lire. (1989 : 26)

S'en suit une métaphore filée de la menuiserie qui évoque en fait autant la relation du menuisier à sa planche que du lecteur à son livre. Le poète se déclare lecteur plus qu'écrivain : « Lorsqu'une lecture me laisse sur ma faim ou me suralimente, j'écris. J'écris pour avoir lu et pour mieux lire. Écrivain amateur, je considère l'écriture comme un bricolage, comme une débrouillardise à la fois angoissée et désangoissante [...]. » (1989 : 27). À peine s'est-on éloigné de l'artisanat qu'il se réintroduit par les termes de « bricolage » et de « débrouillardise », comme il reviendra dans l'essai « Carnet d'un apprenti ». Mais c'est donc en artisan et en lecteur que Brault réfléchit à la création poétique et à son rapport avec le réel : « La poésie n'est pas analytique. Ni synthétique. Elle est parole du réel. Elle ne dit pas que; elle dit. » (1989 : 118). Que s'attache-t-elle à dire et pourquoi? Fausses questions pour Brault tant quel que soit son objet,

[...] la poésie glisse à la surface des choses, sur l'épiderme du monde, toujours, et c'est ainsi qu'elle est réel absolu. Le pourquoi des pourquoi, elle l'accomplit comme un geste de jour et de nuit, précisément sans demander : « pourquoi? », sans s'installer dans la veine recherche du fond du fondement. (1989 : 118)

La relation au réel est pensée, réfléchie, mais cette réflexion ne se cristallise jamais dans un système qui répondrait à des questions que le poète préfère ne pas poser, précisément parce que la relation et la confrontation au réel demeurent plus importantes. Dans « Le bricoleur », Brault revient à cette image de la poésie comme « métier » et « artisanat » (2012 : 278) qui implique « l'étude, les exercices, l'examen des œuvres qui comptent, la recherche de solutions pratiques à des problèmes pratiques » (2012 : 279). De fait, l'œuvre publiée de Brault porte la trace de ces pratiques, elle est même en bonne part faite de ces pratiques. On en étudiera deux de façon un peu plus détaillée : la réécriture de lectures fondamentales, avant d'examiner les processus de réécriture que fait Brault de ses propres textes. L'identification des modalités de ces deux pratiques conduira ultimement à réfléchir aux rapports entre création et temporalité.

Réécrire les autres

L'érudition de Jacques Brault ne permet pas que l'on recense ses multiples influences – surtout dans le cadre restreint de cette étude; il est néanmoins possible d'indiquer les procédés qu'il met en place pour réécrire d'autres auteurs et instaurer un dialogue entre leurs textes et les siens. L'œuvre de Brault, comme celle de Melançon, arbore de nombreuses épigraphes et dédicaces, preuve que « quand on écrit, ce n'est pas *pour* quelqu'un [...], mais à quelqu'un (connu-inconnu) » (1989 : 28). La reprise de citations inspirantes ou la mention explicite qu'un texte est écrit à quelqu'un en particulier est une première façon, paratextuelle et donc peu intrusive, de reprendre la parole de l'autre ou de lui adresser un texte. Une variante consiste à reprendre des citations mais en les intégrant pleinement cette fois-ci au texte. La première partie de *L'artisan* (« Tombeau ») incorpore ainsi en italiques de brèves citations ou expressions empruntées à Gaston Miron :

[...] Et toi, fol amour de fou,
petite mort, zébrure de l'instant,
amour navigateur qui te désancre
de l'ennui néant, va, cours sur ton erre
toute la sainte face de journée. (2006 : 11)

La typographie identifie encore ici la citation comme un texte allographe, emprunté et qui est à présent intégré à l'écriture poétique. On peut d'ailleurs présumer que la relation entre texte emprunté et texte créé est inverse : les citations seraient alors l'origine des poèmes qui s'écrivent à partir d'elles (plutôt que des poèmes presque finalisés, qui accueilleraient, sur le tard, une parole poétique qui a eu une influence fondamentale sur celle de Brault). On remarque que ces emprunts ont eux-mêmes un effet sur le texte environnant, les vers de Brault pastichant certains traits stylistiques de Miron, tels que le lexique (« fol », « désancre »), les figures de style (le polyptote « fol »/« fou ») et le rythme (ample et chaloupé, avant l'effet de chute du dernier vers). De façon moins explicite, on peut aisément identifier une influence mironienne sur les débuts de Brault dans *Mémoire* (1968), que ce soit par le souffle – que Brault amenuisera bien vite ensuite – portés par des figures de répétition et de scansion, la disposition du texte en versets souples et les thèmes articulant le sujet et la collectivité, la déposssession ontologique, l'extrême humilité, le poids du passé et un avenir auquel on n'ose croire. Miron dans l'œuvre de Brault, ce sont aussi les pages que Brault a consacrées à l'auteur de *L'homme rapaillé* en tant que critique, notamment la conférence « Miron le magnifique » reprise dans *Chemin faisant* et « Miron à jamais » dans *Chemins perdus, chemins trouvés*.

Les modalités de réécriture se déclineront de façon encore différente pour l'influence japonaise. Brault est l'auteur de rengas écrits avec Robert Melançon pour *Au petit matin* (1993) et avec Edward Dickinson Blodgett, pour *Transfiguration* (1998). Maints autres poèmes de Brault s'inspirent du haïku sans en être tout à fait. Ainsi que le résume Yves Laroche, « le haïku est plus chez Brault un état d'esprit qu'un court poème d'origine japonaise; dans sa poésie, « l'effet haïku¹¹ » semble la règle » (Laroche 2005 : 95). Après « Suite fraternelle » et « Mémoire », la brièveté des textes, l'aération de la page, ainsi que la tentation du silence deviennent presque des constantes de sa création, impression renforcée par l'insertion de noms d'auteurs japonais ou chinois et d'illustrations (collages, encre ou calligraphies) d'inspiration orientale pour plusieurs livres (*Trois fois passera, Moments fragiles, La poussière du chemin* et *Transfiguration*). Il faut enfin compter avec la convocation des textes orientaux pour réfléchir à des questions portant « Sur la traduction de la poésie » dans *La poussière du chemin*. À la façon dont Yves Laroche évoque un « effet haïku » au sujet des textes, il faudrait parler d'un « esprit orientaliste » pour rendre compte plus largement du paratexte et des liens intertextuels et philosophiques qu'entretient l'œuvre de Jacques Brault avec cette tradition culturelle.

Le découpage de *Chemins perdus, chemins trouvés* en trois sections intitulées « L'autre », « Les autres » et « Autrement » résume admirablement ce dont il est question ici : envisager l'altérité en soi, mettre à distance son métier pour mieux le percevoir; écouter et apprécier les autres, se nourrir de leur création, pour ainsi poursuivre sa propre création autrement.

Se réécrire

Brault l'artisan publie des recueils d'essais compilant des textes disséminés dans des revues au fil des années; ainsi ont vu le jour les tomes de la trilogie du chemin, *Chemin faisant* (1975), *La poussière du chemin* (1989), *Chemins perdus, chemins trouvés* (2012), mais aussi *Ô saisons, ô châteaux* (1991) qui reprend les chroniques parues dans la revue *Liberté*. Or, on remarque que tous les essais de *Chemin faisant* et le dernier de *La poussière du chemin* (« L'écriture subtile ») incorporent de façon explicite écriture et réécriture puisque les textes originaux font place en marges à des citations, des annotations et des commentaires additionnels que Brault ajoute à ses propres textes en les relisant. Ces textes palimpsestes permettent ainsi d'apprécier la façon dont la pensée du poète tantôt se confirme, tantôt se nuance au fil du temps. Dans le même temps, ils font apparaître la croissance spiralaire de l'œuvre. La prédominance du terme « chemins » dans les titres et la pensée de Brault pourrait inciter à concevoir son œuvre selon un tracé linéaire, sinueux peut-être, mais qui avancerait, franchirait une distance. Or, l'œuvre de Brault croît beaucoup plus à la façon d'une spirale, repassant par certains motifs de prédilection (l'artisanat, le chemin, le dessin, la fragilité, le jardin, le temps, le passage d'un langage ou d'une langue à l'autre, etc.), par la relecture d'œuvres inspirantes et par le retour à des philosophies à questionner. Ces motifs et ces paramètres ont finalement peu changé depuis le début des années 1970. Ils circulent et se recombinent selon différentes configurations à travers les livres, tout en se déplaçant et s'altérant au fil du temps. Cette figure de la spirale n'évacue pas celle du chemin; elle permet de mieux saisir ce qu'est le chemin(ement) de Brault. Chez ce poète, le chemin évoque le déplacement, mais aussi et surtout la durée qu'il faut pour le parcourir, et ce d'autant qu'il n'est jamais mentionné ni point d'origine, ni point d'arrivée. Cheminer est moins une action ou un état qu'un mouvement permanent du corps et de l'esprit; celui qui chemine est un peu plus méthodique que celui qui erre, mais il n'a pas l'ambition de celui qui a la conviction de progresser ou qui s'est fixé une destination précise. Le cheminement s'inscrit dans la longue durée; son rythme est lent, quoique bien marqué, que ce soit par la gravité solitaire des poèmes ou l'esprit vif et animé des essais.

Les temps de l'écriture

Se familiariser à d'autres œuvres au point de les absorber et de les réécrire autrement (réécrire les autres), tout comme repasser sur sa propre écriture (se réécrire) exige ces paramètres de durée et de lenteur. Mais durée et lenteur ne sont pas monotonie : la temporalité, dans l'écriture de Brault, se contracte, va et vient, retourne sur elle-même, se fige et repart de plus belle. On terminera donc par quelques considérations sur la mémoire, la grâce de l'instant et le présent de l'écriture. Ces différents modes de temporalités constituent une matrice essentielle à la poésie de Brault. La monographie que Jacques Paquin a consacrée à *L'écriture de Jacques Brault* (1997) porte pour sous-titre « De la coexistence des contraires à la pluralité des voix »; c'est à cette coexistence, et bien plus l'alliance, le maillage de ces contraires que nous allons nous attarder.

L'ensemble de l'œuvre commence sous le signe de la mémoire : paru en 1968, le recueil *Mémoire* s'ouvre sur une dédicace « À la mémoire de Pierre-Guy Blanchet » et s'adresse aux amis :

Mes amis moissonneurs mes amis au profil de matin maigre mes amis souvenez-vous
Quand vous serez revenus à la patrie du sommeil et dociles enfants de votre mort (1968 : 27)

La section « Suite fraternelle » commence par « Je me souviens de toi Gilles mon frère oublié » (1968 : 63), tandis que la section éponyme consacrée au père arbore des inflexions proustiennes : « Longtemps dans la rumeur

de mon jeune âge j'ai somméillé près de toi [...]J'ai mémoire de toi père et voici que je t'accorde enfin ce nom comme un aveu » (1968 : 75). Mais c'est paradoxalement une mémoire personnelle, familiale qui s'écrit au futur antérieur (« vous serez revenus ») et qui est convoquée pour évoquer le présent et un futur collectif : « Tu vis en nous et plus sûrement qu'en toi seul/Là où tu es nous serons tu nous ouvres le chemin » (1968 : 70). Jacques Paquin remarque qu'« [i]l n'est pas de moment parfait dans la poésie de Brault, ou plutôt, il n'y a jamais de moment si parfait qu'il ne bascule dans l'après. De fait, il n'y a que des instants qui viennent après d'autres instants » (Paquin 67). Dans ces premiers textes, « l'instant surgit au moment de la réconciliation entre l'oubli et la douleur du souvenir » (Paquin 69), d'où cette impression d'une poésie écrite au présent tout en parlant du passé. La « Lettre à des amis inconnus » qui ouvre *La poussière du chemin* ne dit pas autre chose, quoiqu'elle le formule différemment : « la mémoire se mue en vision d'avenir, oui, nous projetons sous une poussée rétroactive. Nous ne disons pas : « Je ferai », mais « J'aurai fait ». Une partie de notre vie se déroule au futur antérieur » (1989 : 13); « Divisés contre nous-mêmes, nous restons incapables d'extrémisme; nos œuvres et nos actions les plus débridées n'excèdent guère l'audace ou la fièvre passagères. Nous préférons nous confiner à notre habitude d'accueillir les contraires et de les faire cohabiter. » (1989 : 17). Ces accès de fièvre, de prise de conscience audacieuse et de parole vive sont ceux qui permettent la cristallisation de l'écriture.

Les premières lignes de *Dans la nuit du poème* se lisent ainsi :

Quand je me demande ce qu'est un poème, je ne me pose pas une question académique, non, dans ma connaissance il y a réellement une lacune ou à tout le moins une perplexité; je ne possède pas de définition du poème. (2011 : 7)

Dépourvue de définition, de point d'origine ou d'arrivée, l'écriture poétique est saisissement, sur le vif, d'un instant toujours déjà en train de basculer dans le passé, la mémoire ou l'oubli. Les chemins de la création s'inscrivent ainsi dans une durée illimitée, spiralaire, composée de cette juxtaposition d'instant.

Un compagnonnage sous le signe de la *philia*

Ce double parcours dans deux œuvres absolument singulières et partageant pourtant certaines intentions, des traits ou des exigences, a permis d'aborder les œuvres de Jacques Brault et de Robert Melançon dans leur ensemble – recueils de poèmes et essais littéraires conjointement – et de les interroger à l'aune de leurs réflexions sur la création poétique, angle critique qui n'avait pas encore été adopté pour envisager leurs œuvres respectives.

Nous avons souligné chez Robert Melançon l'humilité de la création poétique conçue comme un artisanat nécessitant labeur, technique, remise sur le métier après erreurs et tâtonnements pour finalement aboutir à un produit unique qui porte les stigmates des efforts qu'il a requis. Malgré l'insistance sur les notions d'effort, de travail et d'imperfection, on remarque toutefois que la nécessité de l'écriture n'est jamais remise en question, alors même que sa gratuité est réaffirmée. En ce sens, on peut affirmer que la création poétique chez Melançon ne laisse aucune place à quelques vagues illusions langagières; elle est un saisissement du réel et des mots pour le dire, renouvelé à chaque instant.

Chez Jacques Brault, nous avons plutôt souligné l'importance accordée à la lecture et à ce qui paraît des conséquences incontournables de la lecture, soit la réécriture des autres poètes et de ses propres textes. Ce faisant, nous avons montré comment les chemins de l'écriture procèdent de façon spiralaire, dans la durée, tout en s'efforçant de fixer un instant présent. Tel est peut-être finalement le sens du chemin chez Brault : moins une route qui s'étire d'un horizon à l'autre en avant et en arrière du sujet, que l'amplitude de chaque pas pour avancer, les yeux à terre, sur ce chemin sans point d'origine ni destination.

Il convient de souligner que sans être totalement interchangeable, ces démonstrations tolèrent un certain croisement : nous aurions pu parler de l'artisanat de Brault et des processus de réécriture chez Melançon. Mais à l'horizon de cette étude se profile un point commun encore plus prégnant entre ces deux œuvres – et que nous n'avons fait que mentionner brièvement : le compagnonnage. Les auteurs (principalement des poètes) cités et commentés sont souvent des amis réels ou présentés comme membres d'une même confrérie qui transcende les siècles, les langues et les distances. Ce compagnonnage rappelle celui de l'artisanat traditionnel¹², mais aussi le fait de partager le pain quotidien, geste simple, habituel et dépourvu d'attentes en retour. Ce compagnonnage reflète assez fidèlement le concept grec de *philia* qui exprime tout à la fois l'hospitalité, l'amitié et l'appartenance à un groupe. Nous avons vu que Melançon comme Brault cultivent ces valeurs envers les auteurs qu'ils citent, mais également envers le lecteur auquel ils s'adressent directement, comme si ce dernier était convié à faire part de cette confrérie et à accompagner le poète dans sa démarche. En fait, seul le traitement d'une référence fondamentale trace une très nette ligne de partage entre l'œuvre de Brault et celle de Melançon : la place réservée à Gaston Miron et son influence sur l'œuvre. Alors que l'influence de Miron est revendiquée et réaffirmée à plusieurs reprises¹³ chez Brault, Miron est l'éternel absent des recueils de poèmes et d'essais de Melançon¹⁴ – qui cite pourtant quantité

d'autres noms, mais jamais celui-ci. Pousser plus loin cette étude de la création poétique chez Brault et Melançon impliquerait sans doute d'approfondir le traitement réservé ou dénié à la figure mironienne ainsi qu'à son œuvre.

Notes

¹ L'*Épître aux Pisons* d'Horace et l'*Art poétique* de Boileau peuvent être consultés dans l'édition suivante : *Anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1670) : L'Art poétique de Boileau, suivi de l'Épître aux Pisons (Art poétique) d'Horace*, Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi (dir.), Paris : Union générale d'éditions, 1966.

² L'exemple paradigmatique en la matière demeurant *La fabrique du Pré* de Francis Ponge.

³ *Mémoire*, publié en 1965, est souvent tenu pour le premier recueil de Jacques Brault, même si dans la monographie qu'il lui consacre, Jacques Paquin liste également *Trinôme* (1957) dans sa bibliographie, titre écrit en collaboration avec Richard Pérusse et Claude Mathieu. De son côté, Robert Melançon fait paraître *Inscriptions* en 1978.

⁴ « J'ai aussi impérativement besoin d'une fenêtre ». (2002 : 13)

⁵ Antoine Boisclair attribue en partie cette discipline de la création à l'influence de la tradition orientale sur l'écriture de Melançon : « Celle-ci lui enseigne une économie de moyens, une manière d'évoquer les atmosphères, une tonalité impersonnelle de même qu'une certaine humilité. » (323).

⁶ On remarque que les recueils ayant fait l'objet de rééditions, tels que *Peinture aveugle* et *L'avant-printemps à Montréal* portent de façon bien visible la mention « édition revue ».

⁷ En plus du dernier poème du *Paradis des apparences*, voir également *Questions et propositions sur la poésie*, p. 49 sqq.

⁸ Ces mots sont présents dans les titres *Exercices de désœuvrement*, *Questions et propositions sur la poésie* et *Pour une poésie impure*.

⁹ Voir les titres de sections dans les *Exercices de désœuvrement* : « Un chapitre de suggestions sur la poésie », « Notes de lecture », « Un autre chapitre de suggestions sur la poésie ».

¹⁰ *Questions et propositions sur la poésie* se présente sous la forme de réponses à six questions qui charpentent le livre.

¹¹ Cette expression est de Jacques Brault lui-même. Cf. « Dérives » dans *La poussière du chemin*, p. 89.

¹² Traditionnellement, le compagnon ayant terminé son apprentissage travaillait au service d'un maître artisan avant de se mettre lui-même à son compte.

¹³ Voir la transcription de la conférence « Miron le magnifique » dans *Chemin faisant* et, à l'autre bout de l'œuvre braultienne, « Miron à jamais » dans *Chemins perdus, chemins trouvés*.

¹⁴ Melançon cite un très grand nombre de poètes de toute tradition et de toute époque; plusieurs de ces références sont communes d'ailleurs avec celles de Jacques Brault. L'absence du nom de Gaston Miron n'en est que plus flagrante. Celui-ci n'est jamais nommé – pas même comme contre-exemple ou pour baliser l'histoire de la poésie québécoise.

Bibliographie

Anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1670) : L'Art poétique de Boileau, suivi de *l'Épître aux Pisons (Art poétique)* d'Horace, Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi (dir.), Paris : Union générale d'éditions, 1966. Imprimé.

Aristote. *Poétique*. Trad. de J. Hardy. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1996. Imprimé.

Lepage, Élise. « Esquisse des chemins de la création chez Robert Melançon et Jacques Brault. »
Nouvelle Revue Synergies Canada, N°10 (2017)

Boisclair, Antoine, *L'École du regard*. Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon.
Montréal : Fides, Coll. « Nouvelles études québécoises », 2009. Imprimé.

Brault, Jacques. *Mémoire*. Montréal : [Librairie Déom, 1965], repris dans *Poèmes*. Montréal :
Éditions du Noroît, Coll. « Ovale », 2000, p. 21-111. Imprimé.

---. *Chemin faisant*. Montréal : Éditions La Presse, Coll. « Échanges », 1975. Imprimé.

---. *Trois fois passera* précédé de *Jour et nuit*. Saint-Lambert, Québec : Éditions du Noroît, 1981.
Imprimé.

---. *Moments fragiles* : Montréal, [Éditions du Noroît, 1984], repris dans *Poèmes*. Montréal : Éditions
du Noroît, Coll. « Ovale », 2000, p. 263-350. Imprimé.

---. *La Poussière du chemin*. Montréal : Éditions du Boréal, Coll. « Papiers collés », 1989. Imprimé.

---. *Ô saisons, ô châteaux!* Montréal : Boréal, Coll. « Papiers collés », 1991. Imprimé.

---. *L'Artisan*. Montréal : Éditions du Noroît, 2006. Imprimé.

---. *Dans la nuit du poème*. Montréal : Éditions du Noroît, 2011. Imprimé.

---. *Chemins perdus, chemins trouvés*. Montréal : Éditions du Boréal, Coll. « Papiers collés », 2012.
Imprimé.

Brault, Jacques et E. D. Blodgett. *Transfiguration*, Saint-Hippolyte, Québec/Toronto : Éditions du
Noroît/Buschek Books, 1998. Imprimé.

Brault, Jacques et Robert Melançon. *Au petit matin*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, Coll.
« Poésie », 1993. Imprimé.

Laroche, Yves. « L'orient poétique de Jacques Brault », *Liberté*, vol. 47, n°1, 2005, p. 81-98.
Imprimé.

Laroche, Yves. « La leçon du viscacha. Essais en une phrase », *Le Désaveuglé. Parcours de
l'œuvre de Robert Melançon*, Yves Laroche (dir.), Montréal : Éditions du Noroît, Coll.
« Chemins de traverse », 2007, p. 189-196. Imprimé.

Melançon, Robert. *Inscriptions*. Montréal : L'Obsidienne, 1978. Imprimé.

---. *Peinture aveugle*. [Trois-Pistoles, Québec : VLB, 1979], édition revue, Montréal : Éditions du
Noroît, 2009. Imprimé.

---. *Territoire*. Trois-Pistoles : VLB, 1981. Imprimé.

---. *L'avant-printemps à Montréal*. [Trois-Pistoles, Québec : VLB, 1994], édition revue, Montréal :
Éditions du Noroît, 2015. Imprimé.

---. *Exercices de désœuvrement*. Montréal : Éditions du Noroît, Coll. « Chemins de traverse », 2002.
Imprimé.

---. *Le paradis des apparences*. Montréal : Éditions du Noroît, 2004. Imprimé.

Lepage, Élise. « Esquisse des chemins de la création chez Robert Melançon et Jacques Brault. »
Nouvelle Revue Synergies Canada, N°10 (2017)

---. *Questions et propositions sur la poésie*. Montréal : Éditions du Noroît, 2014. Imprimé.

---. *Pour une poésie impure*, Montréal, Éditions du Boréal, Coll. « Papiers collés », 2015. Imprimé.

Paquin, Jacques. *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*. Québec : Presses de l'Université Laval, Coll. « Vie des lettres québécoises 34 », 1997. Imprimé.

Ponge, Francis. *La fabrique du Pré*. Genève : Skira, Coll. « Sentiers de la Création », 1971. Imprimé.