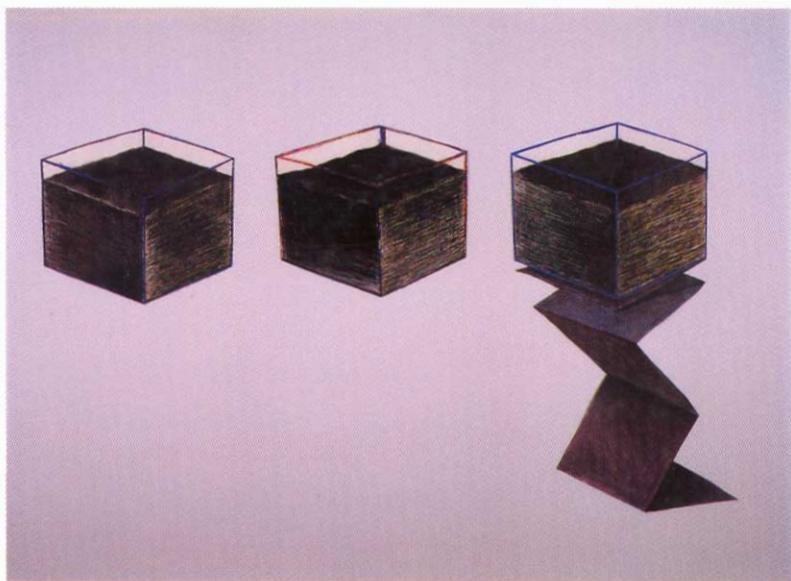


CAHIERS D'AGONIE

ESSAIS SUR UN RÉCIT DE JACQUES BRAULT

*sous la direction de
Robert Dion*



NUIT BLANCHE ÉDITEUR

CAHIERS D'*AGONIE*
ESSAIS SUR UN RÉCIT DE JACQUES BRAULT

COLLECTION LES CAHIERS DU CENTRE
DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE,
DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Lucie Bourassa
André Brochu
Anne-Marie Clément
Robert Dion
Barbara Havercroft
Lucie Joubert
Jaap Lintvelt
Joseph Melançon
Walter Moser
Pierre Ouellet
Jacques Paquin
Marie-Josée Roy

sous la direction de

ROBERT DION

CAHIERS D'AGONIE

ESSAIS SUR UN RÉCIT DE JACQUES BRAULT

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

n° 20

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement des subventions du Conseil des arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles pour l'ensemble de son programme de publication.

© Nuit blanche éditeur, 1997
ISBN : 2-921053-71-3

INTRODUCTION

Robert Dion

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

Le présent volume constitue la concrétisation d'un projet qui, à ma connaissance, n'a aucun précédent au Québec. Dès le départ, j'avais en tête un ouvrage collectif qui porterait sur une seule œuvre significative de la littérature québécoise et qui comporterait à la fois un volet « anthologie » et un volet « études inédites ». Ce n'était pas caprice de ma part : je tenais à reprendre des études déjà publiées, puisque si l'œuvre choisie était vraiment importante, elle devait normalement avoir déjà suscité des commentaires de valeur ; et j'entendais tout autant proposer des contributions inédites, non seulement en vue d'offrir du nouveau, mais aussi et surtout afin de multiplier les angles d'observation et de vérifier si l'œuvre en cause rejoignait toujours les préoccupations des chercheurs – jeunes et moins jeunes. Quant à l'idée de retenir un seul texte littéraire, outre qu'elle permettait de croiser les points de vue, elle avait l'avantage d'éviter le disparate que l'on rencontre habituellement dans les collectifs et de garantir une relative saturation de l'objet d'analyse.

Après réflexion, j'ai élu *Agonie*, de Jacques Brault ([1984] 1985), œuvre que je connaissais bien pour l'avoir étudiée à maintes reprises¹ et dont l'importance ne me paraissait pas faire de doute,

1. Outre l'article repris ici aux pages 91-105, voir Dion (1991 et 1995).

ne serait-ce qu'en raison des nombreux articles de qualité et comptes rendus élogieux qui avaient paru à son sujet. J'ai ensuite pensé qu'un récit aussi court, de 77 pages en tout et pour tout, représenterait un défi intéressant pour les chercheurs qui auraient à camper une problématique bien définie s'ils voulaient échapper à la redite ; je me disais enfin que si un texte d'une telle brièveté pouvait soutenir tant de lectures attentives, ce serait une indication supplémentaire de sa richesse et de sa valeur.

J'ai donc contacté les universitaires qui avaient déjà fait paraître des articles de fond sur *Agonie* (je n'ai pas été exhaustif : ainsi, je n'ai pas repris deux de mes articles ; j'ai écarté les comptes rendus, si excellents soient-ils – à part celui de Jaap Lintvelt, pour des raisons que j'exposerai – ; j'ai dû me résoudre à ne pas publier l'article capital de Claude Lévesque (1994), trop long pour être reproduit en entier ; Pierre Ouellet, dont je voulais reprendre l'étude publiée dans *Protée* (1988), m'a généreusement proposé un texte inédit ; et c'est sans compter les articles que j'ai pu oublier ou méconnaître) ; puis j'ai invité quelques chercheurs dont les perspectives de recherche me semblaient susceptibles de compléter les travaux déjà publiés : la plupart ont accepté généreusement. J'ai ensuite rassemblé les contributions et composé le présent recueil, dont je voudrais maintenant faire apercevoir la structure et, je l'espère, la cohérence.

*
* * *

Constitué de 11 textes, dont 5 précédemment parus et 6 inédits, le recueil ne les confine pas dans des sections homogènes ; il les panache plutôt selon les nécessités d'un dévoilement progressif des divers éléments à l'œuvre dans *Agonie*. Ainsi, en ouverture, l'étude d'André Brochu (parue en 1987²), très générale et synthétique, fait l'inventaire des problèmes soulevés par le récit,

2. À ma connaissance, il s'agit du premier article de fond paru sur *Agonie*, d'où sans doute son caractère totalisant.

en suit le déroulement – même si, comme l’indique Brochu à juste titre, l’entreprise est impossible, puisque dans *Agonie* le début renvoie inmanquablement à la fin, comme le « Mourir » initial du poème de Giuseppe Ungaretti – au fil d’une lecture qui, d’abord attentive au partage de la poésie et de la prose dans la production de Brault, bifurque vers la question du pays, qui fournit un cadre global d’interprétation.

Les contributions suivantes, celle d’Anne-Marie Clément publiée d’abord en 1992 et celle de Lucie Bourassa, abordent une composante narratologique fondamentale d’*Agonie* : la dimension de la temporalité ; dimension fondamentale, en effet, dans la mesure où l’essentiel du récit est une reconstitution du passé, à dix ans d’intervalle. S’attachant aux deux aspects du « temps compté » et du « temps (ra)conté », Clément s’emploie à décrire l’agencement du temps « à l’intérieur du récit de la nuit, du récit consigné dans le carnet, ainsi qu[e] la manière dont le poème et les récits s’entrecroisent, se jouant du temps et jouant avec le temps » (p. 27). Bourassa, de son côté, prend appui sur l’analyse narratologique de Clément pour explorer une autre dimension de la temporalité, dégagant, à partir des catégories philosophiques de Heidegger, Lévinas et Ricœur, divers plans de manifestation langagière du temps – « temps thématisé (dans la sémantique et la diégèse), temps des verbes, temporalisation rythmique » (p. 43) –, et tentant de voir comment un *récit poétique* (ce qui, d’une certaine façon, est une contradiction dans les termes) tel *Agonie* propose une réponse aux apories du temps (Ricœur).

L’étude de Jacques Paquin poursuit dans la veine de l’interrogation philosophique, cette fois en interrogeant le rapport entre agonie et langage. Paquin envisage le texte de Brault comme une « agonie du *logos* », la diégèse mettant en scène, sur le patron du poème d’Ungaretti, l’idéal de la mort stoïque et silencieuse, et le récit s’acheminant vers la disparition du langage au profit d’« un exemple de vie d’homme qui incarne une vérité qui échappe au *logos* » (p. 81). Cette résolution du texte dans le « biographique », piste déjà suggérée par *Vita d’un uomo*, titre du recueil d’où est issu le poème d’Ungaretti qui donne sa structure à *Agonie*, Paquin

l'étaie encore en explorant davantage l'intertexte ungarettien, trouvant dans d'autres textes du poète italien les linéaments du développement narratif du récit. Dans l'article suivant, qui est la reprise d'une étude que j'avais publiée en 1990, je remonte moi aussi la piste intertextuelle, non pas cependant en rapportant le livre de Brault à son origine ungarettienne manifeste, mais à un intertexte à la fois caché et exhibé, *L'homme rapaillé* de Gaston Miron, et plus spécifiquement le cycle de « La vie agonique ». Après avoir montré comment Miron et Brault ont, en quelque sorte de conserve, théorisé l'« agonique », je risque une lecture d'*Agonie* comme réécriture du poème de Miron intitulé « Héritage de la tristesse ».

Avec la contribution de Walter Moser et celle de Joseph Melançon parue en 1992, l'ouvrage revient à des questions plus englobantes. Moser déploie les ressources de l'herméneutique littéraire (principalement allemande) pour observer comment, dans *Agonie*, l'interprétation *est* action ; abordant ensuite la dialectique du même et de l'autre – et, accessoirement, la question du rôle, en herméneutique, de la distance entre ces pôles –, il est amené à constater la prédominance de la négativité et de la clôture dans le récit de Brault, négativité et clôture qui s'expriment par une certaine atténuation de l'altérité. Pour ce qui est de l'étude de Melançon, elle consiste en une lecture axiologique d'*Agonie*, lecture qui s'édifie à partir d'« un hors-lieu du texte qui peut éclairer quelque peu [...] la mise en forme des énoncés » (p. 136), et spécialement le processus de la valorisation. Il appert ainsi que le récit de Brault repose sur quelques préconstruits axiologiques, dont notamment la philosophie des universaux, la valeur exemplaire de la littérature ainsi qu'une herméneutique particulière de la poésie.

Les lectures de Lucie Joubert et de Barbara Havercroft et Marie-Josée Roy abordent le récit de Brault sous des angles certes différents, mais qui ont en commun d'éclairer des dimensions « intimes » du texte. La première relève le défi de lire *Agonie* du point de vue du féminin, « incorporant à la fois l'étude des images féminines et des *idées* sur le féminin » (p. 154) ; rude défi, en effet, car le récit n'est pas très marqué en ce sens (ou l'est trop, au contraire, les figures féminines constituant soit des métaphores fi-

gées, soit des stéréotypes flagrants). La thèse de Joubert, on l'aura déduite du titre même de sa contribution, est que le texte de Brault tente de *contourner* le féminin. Havercroft et Roy entreprennent pour leur part de démêler certains effets énonciatifs complexes, assimilant le récit de Brault à la *biographie d'une autobiographie* (du fait de la reconstitution par l'ex-étudiant du carnet et, par ricochet, de la vie du professeur) et à une *autobiographie oblique* (de l'ex-étudiant qui s'identifie à son professeur). Il va sans dire que la problématique autobiographique que décèlent et étudient les auteurs se situe essentiellement dans le cadre d'une *fiction* de l'autobiographie.

Sur un tout autre ton, qui évoque bien davantage celui de l'écrivain, qu'il est aussi, que celui du chercheur, Ouellet se demande, à propos d'*Agonie* : « Qu'en faire dans ma vie ? » (p. 191). C'est en somme la question de l'*usage* de l'agonie (de l'*agônia*), *per se* et dans le contexte du récit, qui gouverne la réflexion de Ouellet. Peut-être n'y a-t-il jamais, en définitive, d'« entrée en agonie », peut-être agonise-t-on depuis l'origine, car « est-ce la mort qui nous reçoit, à la dernière heure, ou nous qui la recevons, dès le premier jour ? » (p. 190) ; et ne se voit-on pas « aller à la mort du point de vue de la mort, toujours » (p. 195) ?

Enfin, dans une courte contribution qui, en version originale néerlandaise (1988), constituait la présentation d'*Agonie* à un public nouveau³, Lintvelt esquisse les rapports entre le récit qui nous occupe ici et des œuvres « existentialistes » telles *L'étranger* de Camus et *La nausée* de Sartre. En plus de frayer une voie de lecture inexploitée au Québec, cette insertion d'*Agonie* au sein d'une autre aire culturelle a l'intérêt d'indiquer ce qu'un lecteur étranger, au reste bien renseigné sur la littérature québécoise, propose à ses compatriotes en fait de pistes de lecture et d'interprétation. J'ai ainsi voulu terminer le présent recueil par une contribution qui

3. Public largement étranger à l'œuvre de Brault comme à la littérature québécoise en général. Signalons qu'*Agonie* a été traduit jusqu'à ce jour en néerlandais et en anglais.

puisse nous tendre le miroir de l'autre – chose d'autant plus intéressante que la Hollande était déjà *vue* dans le récit de Brault.

* * *

Bien que l'idée de ce collectif remonte à quelques années, le hasard veut qu'il paraisse au moment où Jacques Brault prend sa retraite de l'Université de Montréal. N'ayant pu prévoir cet événement, je n'avais pas songé à constituer un recueil d'hommages ; du reste, eussé-je souhaité préparer des mélanges que j'eusse sans doute procédé un peu autrement. Néanmoins, les auteurs et moi aimerions offrir à Jacques Brault ces *Cahiers d'Agonie*, avec tout notre respect, dans l'espoir que, les lisant, il y trouvera quelques aperçus éclairants sur son merveilleux récit.

INTRODUCTION

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- DION, Robert (1991), « Littérarité et métatexte littéraire : l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 179-194.
- DION, Robert (1995), « Formes de l'explication littéraire dans *Agonie* de Jacques Brault », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, p. 79-88.
- LÉVESQUE, Claude (1994), « L'appel désordonné du lointain. Lecture d'*Agonie* de Jacques Brault », dans Claude LÉVESQUE, *Le proche et le lointain. Essais*, Montréal, VLB éditeur, p. 11-78.
- OUELLET, Pierre (1988), « Peinture aveugle : le problème de la "perspective" dans un texte narratif », *Protée*, vol. 16, n° 1-2 (hiver-printemps), p. 53-65.

LA POÉSIE DANS LA PROSE,
OU LE CLOCHARD ILLUMINÉ¹

André Brochu

Université de Montréal

Quiconque aborde pour la première fois l'œuvre en prose de Jacques Brault risque d'être surpris par l'atmosphère d'apparente morbidité qui s'en dégage. Et si je m'exprime ainsi, ce n'est pas pour suggérer que les apparences cacheraient leur contraire, qu'une jovialité truculente fleurirait sous les cercueils. Il y a indubitablement une fascination pour la mort chez Brault. Seulement, on ne peut la réduire à une particularité psychologique, encore moins l'assimiler à quelque trait pathologique. Elle est un système complet d'aperception du monde et, de ce fait, elle contient beaucoup plus qu'elle-même, elle rejoint toutes les dimensions de l'existence.

L'œuvre narrative de Brault comprend trois *Nouvelles* (Major, Brault et Brochu, 1963 : 69-104) publiées au début des années 1960 (avant « Suite fraternelle » et « Mémoire »², qui ont révélé le poète), « Chronique de l'autre vie (extrait) » parue en 1972 (Brault,

1. Ce texte a d'abord paru dans *Voix et images* (Brochu, 1987). Il a été repris dans *Le singulier pluriel* (Brochu, 1992). J'en propose ici une version légèrement remaniée.

2. Ces deux poèmes ont été réunis dans *Mémoire* (Brault, 1965).

1972a) et surtout *Agonie* (Brault, [1984] 1985) qui a valu à son auteur, en 1984, le Prix du Gouverneur général. On pourrait y joindre les textes dramatiques regroupés sous le titre *Trois partitions* (Brault, 1972b) ; d'ailleurs, une des nouvelles de 1963, « L'envers du décor », recourt à la forme dramatique (dialogue accompagné d'indications de régie).

Poésie, dialogue, récit sont trois formes d'écriture intimement liées chez Brault qui ne conçoit guère une prose – qu'elle soit narrative ou dramatique – sans l'inclusion d'un ou de plusieurs textes poétiques. « L'envers du décor » (*Nouvelles*) met dans la bouche d'Albert, le personnage principal, un monologue (récité *recto tono*) formé de vers rimés, puis une chanson de style médiéval, exactement versifiée. « Le narrateur », la nouvelle suivante, insère dans le récit des poèmes en vers libres qui sont comme des commentaires lyriques sur certains personnages. « Celle qui sera », la dernière des nouvelles de 1963, la plus longue et la plus riche, fait exception à la règle par l'homogénéité de son écriture. Elle contient cependant des passages d'un lyrisme appuyé : « Toi l'entrevue, la présente furtive, toi la tournoyante, la promise fugace, l'enfuite et la revenue, ah ! que tout se fige, que les choses prennent, et toi et moi dedans, nous appelant, nous possédant à distance » (Major, Brault et Brochu, 1963 : 93).

« Chronique de l'autre vie » fait référence à beaucoup d'œuvres du passé, à *La Chanson de Roland* entre autres, et donne une grande valeur stratégique à deux citations du « Livre » (la Bible ?), aux saveurs amères, qui rappellent l'Ecclésiaste.

Les *Trois partitions* intègrent la poésie de façon encore plus poussée. Dans « La morte-saison », court téléthéâtre, l'auteur imagine un Roméo et une Juliette bien de chez nous, trente ans après leur mariage. La référence au chef-d'œuvre de Shakespeare est partout présente et devient explicite vers la fin, quand les deux personnages récitent la scène de Juliette au balcon. Le désir de recouvrer leur amour et leur jeunesse détermine leur suicide. La poésie a donc une action décisive sur le destin des personnages. « Quand nous serons heureux », téléthéâtre de plus grande envergure, met en scène une sorte d'innocent jovial, Félix, seul

capable d'entendre, sur son transistor brisé, une chanson qui est un véritable poème et dont les modulations thématiques ponctuent chaque moment de l'action. La « Lettre au directeur », radiothéâtre, dépeint un employé de bureau en fin de carrière qui voudrait devancer la retraite en remettant sa démission. Il en est empêché par les objurgations inattendues de la femme de ménage qui ne veut pas être privée des beaux moments où il récite des poèmes, pendant qu'elle travaille en silence. La poésie intervient au sein même de l'activité la plus quotidienne pour en orienter les dispositions.

Mais c'est *Agonie*, l'objet principal de la présente étude, qui réussit l'intégration la plus complète du poème et du récit. Tout le récit devient, en effet, une expansion narrative d'un poème de Giuseppe Ungaretti cité en exergue, et dont chaque vers sert de titre aux chapitres du livre. Le déroulement du poème correspond donc exactement à celui du discours narratif. Cette particularité formelle me servira de point de départ pour mon interrogation sur le sens.

* * *

La structure textuelle d'*Agonie* est fort complexe, puisque le récit, avec ses dimensions particulières (diégèse, discours narratif, narration ou action de raconter) est en rapport avec un autre texte qui appartient au genre poétique et qui comporte lui aussi ses dimensions propres. Celle du sens cependant est privilégiée et exposée dans un commentaire qui est enchâssé dans le récit : le commentaire sur le poème est tantôt le fait du personnage principal et relève alors de la diégèse, tantôt le fait du narrateur et procède de l'acte narratif.

Puisque chaque vers du poème sert de titre aux divisions du récit, on peut affirmer que l'ordre des segments du discours poétique correspond à celui des segments du discours narratif, que les deux syntagmatiques textuelles coïncident rigoureusement – quitte à préciser la nature de l'adéquation pour chaque couple de segments. Pourtant, la succession des segments du discours narratif ne correspond pas nécessairement à celle des événements qui composent la diégèse, c'est-à-dire l'histoire racontée. Du reste, il y a deux

histoires : celle du personnage principal, ce professeur de philosophie qui devient clochard, et celle du narrateur, l'élève qui enquête sur le destin du maître. L'intervention de l'énonciateur donne consistance à la narration proprement dite, qui prend place (en position terminale, bien entendu) parmi les événements de la diégèse. Ce dispositif n'est pas sans rappeler fortement l'écriture autobiographique, notamment celle du journal intime, où les actes de narration s'insèrent entre les événements racontés et sont souvent eux-mêmes thématiques. Si la narration, dans *Agonie*, est en position terminale dans la diégèse, elle n'en est pas moins segmentée, chaque chapitre correspondant à un moment distinct. Entre ces moments, on suppose logiquement l'activité du narrateur prenant connaissance des renseignements dont il peut disposer sur la vie du personnage-objet.

Autre facteur de complexité, les vers du poème ont une charge symbolique qui les rend aptes à illustrer divers événements de la vie du personnage principal ; ils sont aussi, de sa part, l'objet d'un commentaire qui se situe dans un segment déterminé de la diégèse, soit les dernières leçons de philosophie qu'il a données (et auxquelles le narrateur a assisté). Tout se passe alors comme si le professeur avait commenté des événements de sa vie à *venir*.

Comme si les relations complexes engendrées par les deux dispositifs textuels, poème et récit, ne suffisaient pas, il faut tenir compte d'un autre texte, dont le professeur est l'auteur et où le narrateur puise l'essentiel de ses renseignements biographiques : le journal, sous forme de carnet gris, qui contient des notes éparses et qui a suivi le personnage principal jusque dans sa vie d'itinérant, après avoir été matière à moquerie des élèves peu indulgents.

Comment s'articulent tous ces éléments ? La lecture, pas à pas, de ce « roman » dense quoique bref permettra de s'en faire quelque idée. D'abord, figure en exergue le poème d'Ungaretti, dans la traduction de Jean Lescure. Il porte le même titre que le roman. Ses trois courtes strophes évoquent chacune un oiseau : les deux premiers, l'alouette et la caille, savent mourir au bout de l'effort fourni ; le troisième, le chardonneret aveugle, se contente de « vivre de plaintes ». En somme, il vaut mieux mourir d'avoir plei-

nement vécu que de vivre à moitié. On pourrait aussi comprendre : rien ne sert, une fois vieux ou malade, de prolonger une vie qui n'en est plus une, d'éterniser l'agonie. L'agonie doit faire nettement et succinctement le partage entre la vie et la mort, elle doit être un acte, non un état dans lequel on s'installe à demeure. Le refus des plaintes traduit la morale stoïcienne – qui s'exprimait déjà, chez un Vigny, à travers une symbolique animale (« La mort du loup »).

Le récit commence à ce point de l'histoire où le narrateur, inscrit à des cours de philosophie, entend plus ou moins son professeur prononcer une parole inquiétante, qui le réveille net. Cette parole, cependant, il lui faudra tout l'espace du récit pour s'en souvenir. Elle joue donc le rôle d'une énigme et constitue sans doute un élément important du texte, porteur d'un signifié qui, d'être ainsi différé, se présente comme une clé. Cette phrase (commentons-la dès maintenant) est la belle et pure expression du défaitisme national, ce défaitisme qui est sans doute le moteur réel de ce magnifique rêve d'indépendance auquel les écrivains québécois ont voulu croire pendant quelques années, pour mieux s'enchanter ensuite de leur impuissance et de leur défaite : « *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » (Brault, [1984] 1985 : 77³). Rien, en un sens, ne prépare cet énoncé, puisque le récit ne fait aucune part à l'idéologie souverainiste ou nationaliste, il remue plutôt les grands thèmes universels que sont l'amour et la mort, d'ailleurs inscrits dans l'œuvre de Brault dès les poèmes regroupés sous « D'amour et de mort » dans *Trinôme* (Pérusse, Brault et Mathieu, 1957 : 21-39).

Et pourtant, rien de surprenant à ce que l'auteur de *Mémoire* se souvienne du *rêve québécois*, ne serait-ce que pour le donner à désavouer à son personnage : l'échec du moi n'étant pas seulement celui de tout homme, il est aussi et plus précisément celui de tout Québécois. L'« agonie » symbolise ainsi – virtuellement – la mort du pays, c'est-à-dire l'assimilation du peuple québécois, lequel doit

3. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

cesser de « vivre de plaintes » et se faire une raison : accepter de disparaître. Pour un peuple comme pour tout individu, il y a plus de dignité à mourir qu'à vivre diminué. Bien sûr, l'auteur n'énonce ici aucun précepte, aucun enseignement. Le sens que j'indique est un sens *possible*, inscrit dans une logique des choses que l'écrivain se contente de faire apparaître, sans aucunement l'imposer. Ce sens n'est sûrement pas le seul même si, aujourd'hui, il peut sembler plus plausible qu'aucun autre. Si *Agonie* est un chant de défaite, s'il connote l'échec d'une collectivité qui, par bêtise ou impuissance, a choisi l'autodestruction, c'est aussi parce que la défaite est une victoire sur l'insignifiance, que le suicide est préférable à l'infâme compromis d'une existence châtée. Mais trêve d'anticipation. Les premières lignes m'ont projeté vers les dernières – le début est *déjà* la fin. Entre l'un et l'autre, il y a tout l'espace du récit, de l'œuvre, de la vie – et rien n'y évoque spécifiquement, je le répète, la réalité nationale.

L'action commence donc par la profération d'une parole, à la fin d'un cours, parole qui échappe à la perception claire du narrateur mais non à sa perception seconde, puisqu'elle déclenche en lui le dégoût et détermine même le vomissement. Le récit de cette action s'accompagne d'une description du professeur, « gris et malin gre », « l'air absent, timide, idiot », « minable » : un anti-héros s'il en est un, dont le lecteur ne connaîtra jamais le nom, et auquel il n'est pas question de s'identifier. Le narrateur, anonyme lui aussi, le fera pourtant, graduellement et à son corps défendant. Il est ensuite question du carnet gris que le narrateur vient, dix ans plus tard, de subtiliser. Le récit met, côte à côte, deux moments éloignés de la diégèse, le deuxième étant tout proche, semble-t-il, du moment de la narration. Après quoi on revient au passé : le narrateur s'inscrit au cours de scolastique du professeur. Le baccalauréat spécialisé lui permettra, espère-t-il, de devenir un grand reporter (en fait, au moment où il écrit, il végète depuis cinq ans dans une petite agence de publicité ; son destin est aussi minable que celui de « l'homme gris »). Le cours portera sur les universaux.

Une autre prolepse sert simplement à préciser la précédente, à l'enrichir de détails nouveaux : nous sommes en octobre, le nar-

rateur vient de rencontrer son ancien professeur, seul sur un banc du parc Lafontaine, et de prendre le carnet gris posé à côté de lui. La narration a lieu pendant la même nuit, après le vol du carnet qui déclenche l'enquête sur son propriétaire.

Retour au passé. Le professeur consacra les derniers cours au beau – « et aussi à la beauté ». Pour expliquer la différence entre les deux, il lit, dans son carnet, le poème d'Ungaretti, dont il commentera un vers à chacune de ses leçons. Et il commente le premier : « Mourir comme les alouettes altérées ». Le narrateur reproduit le commentaire *in extenso*, sans le mettre en relation avec la vie de son auteur, comme ce sera le cas dans les chapitres subséquents. On ne sort de la glose que pour en parcourir le *théâtre* : ce professeur au « visage ravagé comme celui d'un enfant, un vieil enfant obscène » (A-14), la fenêtre où grésille une feuille sèche rabattue par le vent.

L'essentiel du commentaire porte sur la pertinence de commencer le poème par le mot « mourir », qui signifie la fin. « Mourir, acte initial plutôt que terminal. » À rapprocher de l'expression « vieil enfant obscène » qui suggère symétriquement la subsistance du début dans ce qui va finir. Si la vie est d'emblée la mort, toute l'existence n'est qu'une agonie prolongée, laquelle maintient l'origine qu'elle nie, et pour mieux la nier. L'agonie est alors synonyme de cette survivance dont le « Canada français » – c'est moi qui commente – a fait son devoir (glorieux, abject). Le vieil enfant obscène, c'est cet homme « plutôt jeune et plutôt vieux » qui, dans un poème de Saint-Denys Garneau, « Commencement perpétuel », réinvente le mythe de Sisyphe en essayant continuellement, sans succès, de compter jusqu'à cent. Ce temps de l'éternel retour, de l'échec inlassablement répété, c'est celui même de la survivance ; et puisqu'il ne peut déboucher sur la vie, la mort seule, qui l'inaugurait, y mettra un terme.

À propos d'« échec » – que traduit le mot « flop » en québécois –, je note que la récitation du poème par le professeur le réalise phonétiquement, puisque « chaque mot se détachait sur un fond de silence lourd. Cela faisait flop-flop, comme des pas qui s'arrachent à la vase » (A-12). Au début de tout, chez Brault, il y a cet enlissement, cet engluement dans une matière indécise entre le solide et le

liquide, état crépusculaire où tout est à démêler, vie et mort, amour et mort. Le flop-flop du discours professoral plonge le narrateur (alors son étudiant) dans un véritable état d'hypnose, où point sans doute, mêlée au dégoût, l'espèce d'affection qui le liera au « petit homme gris ».

Le deuxième chapitre relate les circonstances qui ont permis au narrateur de revoir son ancien professeur. La présentation d'un film sur le Népal, à la salle du Plateau, a attiré celui qui rêvait de devenir reporter. Dans l'assistance, il reconnaît soudain son « ancien professeur de beauté, le minable pour qui [il] éprouvai[t] attirance et répulsion » (A-18). Il se souvient alors du commentaire sur le deuxième vers « sur le mirage », dont la sémantique est en harmonie avec l'agitation colorée de Katmandou. Le commentaire res-souvenu, d'abord d'un point de vue lexical et proche du texte, dérive bientôt vers la situation présente, et l'alouette altérée qui meurt sur le mirage symbolise maintenant la relation du narrateur au *héros* (le professeur) : « Et je vois cet homme navré qui m'étonne. Je suis une alouette devenue étrangère à elle-même et qui se mire dans un mystère » (A-19). Ce mystère, c'est sans doute l'autre pour autant qu'il est la mort, le pays de l'ailleurs (le Népal), le non-pays.

Percevant l'autre comme un mystère, le narrateur imagine que ce dernier a subi une illumination semblable à celle à laquelle aboutit le tantrisme et qu'elle est le secret de sa vie, secret qu'il lui faut chercher par-delà les apparences mensongères. De là le projet d'une enquête et le vol du carnet gris. Après la représentation, le narrateur suit l'homme-mirage, n'ose l'aborder, s'empare de son carnet – nous sommes ramenés au même événement pour la troisième fois sans que le caractère répétitif du récit soit thématiqué, ce qui peut créer quelque confusion dans l'esprit du lecteur – et rentre chez lui. Le poème, on le voit, n'est plus seulement inscrit dans un moment éloigné de la diégèse, il colore maintenant le passé récent, définit la vérité de la relation actuelle entre le narrateur et le *héros*⁴.

4. C'est faute de nom propre que je me vois réduit à utiliser cette expression fatalement dérisoire.

Le vers suivant, « Ou comme la caille », génère un autre segment narratif qui commence par une réflexion du narrateur sur le carnet, qu'il est tenté de rendre à son propriétaire (ce qui mettrait fin à la narration), et se poursuit par l'évocation, fondée sur des renseignements passablement lacunaires, du passé du professeur : ses études, sa carrière universitaire, son existence de célibataire vivant avec sa mère, vie minable (« comment mourir quand on ne vit pas ? ») et semblable à celle du narrateur lui-même, où les rares « échappées de tendresse » se soldent par un « retour au délabrement ». Le narrateur et son héros se rejoignent dans une même « agonie ». La connaissance de l'autre, en particulier sous ses aspects de tendresse et de fragilité (que symbolise la caille), provoque une vertigineuse identification.

C'est par une très libre association d'idées qu'est introduit cette fois le commentaire du poème. Le narrateur s'imagine à un pique-nique du professeur avec sa mère, présent et dissimulé « comme la caille du troisième vers ». La caille, selon le commentaire du professeur, est assimilable à la femme, à l'enfant, aux êtres fragiles que menace le désir meurtrier. La fin du chapitre fait allusion, entre autres choses, à la disparition du professeur, le jour de l'examen : il a reçu une « incroyable invitation en Europe » ; au marasme du narrateur lui-même, qui n'a rien à envier à son héros. Il désespère de connaître jamais « une illumination soudaine au coin de la rue quand [il] revien[t] écéuré du bureau » (A-30). Voilà un schème fréquent chez Brault, celui du contre-enlèvement qui se réalise dans la mort fulgurante, la mort qui est toute vie et qui est connaissance totale, douceur infinie, amour. Cet instant transformateur se loge nécessairement dans la vie la plus plate, la plus répétitive, la plus agonique, et il justifie le choix du plus grand conformisme : « J'aurais dû me marier, avoir des enfants. Je travaillerais dur et petitement, pour quelqu'un » (A-30). Cette vie, c'est la prose la plus étroite, au cœur de laquelle éclate soudain le miracle poétique.

Grâce au carnet, le chapitre intitulé « Passée la mer » commence à combler l'intervalle de dix ans qui sépare les dernières leçons du professeur de la nuit présente où le narrateur l'a revu. En

plein Mai 68, notre *héros* se rend à un congrès de latinistes au lac d'Annecy. Un rapport métaphorique s'établit tout naturellement avec le quatrième vers, et le professeur (ou est-ce le narrateur ?) commente l'héroïsme inutile de l'oiseau dont l'effort aboutit à la mort – image, probablement, de toute existence.

Suit le récit du départ par le train de nuit ; puis l'évocation du temps de la narration, où le narrateur réfléchit sur la solitude du professeur et sur la sienne propre : le destin de l'autre est de plus en plus mêlé au sien, et la logique de ce jumelage est dans le poème qui fonctionne comme un universel, intégralement applicable à l'un et à l'autre, à tout être vivant. Telle est la vérité du poème : il dit l'essentiel de chacun – comme si en chacun était l'essentiel, et comme si l'essentiel *faisait* le particulier, non l'inverse.

(Ainsi, ce n'est pas d'être tel pays qui fait du Québec ce qu'il est, mais c'est d'être en instance de mort, de vie, d'amour.)

L'absence de nom du héros et du narrateur est peut-être la marque de leur universalité, tout en étant celle de leur inexistance, de leur vie agonique. La mort serait alors la « recouvrance de soi » (A-34), donc le lieu où l'on peut advenir à son nom.

Les tribulations de la traversée, de l'arrivée à Southampton puis dans Paris soulevé, de la fuite vers la Hollande occupent le reste du chapitre et, pour la première fois, une stabilité narrative s'installe (il est vrai, dans le récit de l'instable). Pendant trois pages au moins, le discours narratif suit l'ordre chronologique des événements.

Cet ordre est rompu et, grâce au cinquième vers (« dans les premiers buissons »), on est ramené vers l'enfance du héros qui, avant l'âge de neuf ans, était déjà « tout gris en dedans » (A-37). Au sein de la détresse quotidienne, continue, un seul rayon de soleil : Michèle, la petite voisine. Bonheur buissonnier. Malheureusement, elle déménage, et il ne reste rien. Rien que l'absence de l'enfance. Dans son commentaire, le professeur fait du buisson le coin d'enfance retrouvée où la bête se cache pour mourir. C'est dire, une fois de plus, que la mort est un acte et un bonheur, un pied de nez à la grisaille des jours. Autre épisode, qui prend place dans l'adolescence : au cours d'une excursion avec des camarades du collège,

dans un restaurant, il rencontre une jeune fille blonde qui est la réincarnation de Michèle. Elle est la « promesse retrouvée » (A-42). Pas question d'établir avec elle de vraies relations : elle habitera ses rêves, sans plus. À 20 ans, « il se glisse dans une défroque », entre au séminaire. C'est l'époque de la deuxième guerre mondiale.

« Parce qu'elle n'a plus désir » : le sixième vers dit la mort du désir, qui prélude à la mort elle-même. Dans la vie du professeur, il correspond au retour en Amérique, après l'épisode de Rotterdam qui sera raconté au chapitre suivant. Il correspond aussi à la mort de la mère, que le professeur, parti pour la France, avait laissée gravement malade derrière lui. La mort de la mère, jointe à une aventure en Hollande dont on connaîtra plus loin la nature, détermine cette capitulation qui transforme en « semi-clochard » notre professeur de philosophie. Plus de désir, donc plus de rôle social, de façade, d'extérieur. Chez Brault, être clochard – et c'est le destin de ses personnages les plus raffinés, depuis ses tout premiers récits ! –, c'est vivre selon sa seule exigence intérieure, totalement libre, mais en même temps imbibé complètement de la grisaille des choses, devenu docile à l'extrême *prose* de l'existence.

« De voler » : le vol de la caille, de la bécasse, c'est la vie, l'amour. Dans la vie du professeur, c'est l'instant de grâce de la rencontre amoureuse avec cette femme de Rotterdam qui réveille le souvenir de Michèle et de sa réincarnation en serveuse blonde ; qui invente un roman pathétique pour cacher son identité de prostituée. Le récit lui-même prend son envol, atteint une grâce et une aisance que ne viennent pas briser, pour une fois, les évocations du réel. On atteint sans doute ici un sommet dans la vie du personnage et, en tout cas, dans sa vie amoureuse, puisque la « promesse » est enfin réalisée, pour la première et la dernière fois. Est-ce bien le moment d'illumination que recherchait le narrateur ? Il faut dire que ce chapitre, le plus long du roman, avait commencé sur une note particulièrement sombre : l'échec du personnage principal, vécu plus intensément que jamais à Bruxelles, et l'engourdissement frileux du narrateur, qui se désole à la pensée de l'autre abandonné sur son banc, par une nuit glaciale. Par contraste, les brèves amours hollandaises acquièrent beaucoup de relief. Comme le vol de la caille, qui

les figure poétiquement, elles sont coextensives à toute une existence en ce que, au-delà, il n'y a plus que la mort. Ou une indigne survie.

C'est cette survie qu'évoque l'avant-dernier chapitre, « Mais non pas vivre de plaintes », où plus que jamais le narrateur se projette sur l'homme-écran qui le hante, homme qui « ne [lui] est rien », qui ressuscite peut-être pour lui son « père bafoué » – « Chronique de l'autre vie » évoquait aussi le souvenir d'un père chômeur, qui se laissait battre par le voisin devant son fils en pleurs. Survivre à une telle honte, c'est s'installer dans la plainte (comme le Québec dans son interminable défaite), dans la contagion de la douleur. Le narrateur est touché (« Il aura fallu que ce petit homme gris trottine comme une souris dans quelque recoin de ma vie, et me voilà face au néant, un néant falot, un néant de doux raté. Je me plains... » – A-65), comme l'a été avant lui l'infirmier qui a recueilli le professeur tombé dans la « complète clochardise » et terrassé par une attaque.

Lui, l'homme gris, tout en survivant – au voyage, à l'amour, à la mort de sa mère aussi –, s'installe dans un au-delà de la plainte qui est peut-être la mort, qui est la mort sociale en tout cas, et qui ressemble à un bonheur. La clochardise est un sacerdoce et une transfiguration : tout en se « dépenaillant », en subissant une dégradation physique, l'homme est comme éclairé de l'intérieur : « son visage rayonnait sans raison apparente », « il s'illuminait » (A-69). Le clochard illuminé, c'est l'en dessous devenu l'admirable, le sous-homme qui triomphe *ailleurs*, qui a laissé derrière lui cette humanité dont le lot quotidien est un pâteux malaise, une boue où l'on « farfouille » péniblement. Et voilà sans doute le secret que cherchait le narrateur : le « grand refus » de tout, le silence. Par lui, les traces de la vie sont effacées : « une sublimation si légère que là où il n'était plus il n'avait pas été » (A-69). Tel est l'enseignement de ce Zarathoustra cloporte. Le clochard est le seul véritable mystique occidental.

Un dernier chapitre vient faire le raccord entre le passé et le présent. Sorti de l'hôpital où il s'est remis de son attaque, le professeur-clochard décide d'assister à un film sur le Népal..., ce

qui ramène le lecteur au point précis où commençait le récit, et au début de cette nuit où s'élaborera la narration elle-même. Le commentaire sur le « chardonneret aveugle » se rapporte à la problématique du retrait intégral exposée dans le chapitre précédent. Tout est bouclé, diégèse, récit et narration, et pourtant le titre du poème, « Agonie », n'a pas encore été commenté. C'est alors que la phrase : « *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » est énoncée, et elle commente à elle seule ce mot d'« agonie » dont tout le poème, en fait, et par-delà le poème, tout le récit sont les commentaires *par le vécu*.

Si l'agonie consiste en la décision de mourir, d'outrepasser l'existence plaintive, elle fait du clochard un être lumineux (il titube « dans sa nuit comme la flamme d'une chandelle » – A-69). Du même coup, une raison supérieure est introduite dans la vie de tous les jours, et c'est celle même du poème, illuminant la prose du récit. Ce roman, très court et très long, serait la lamentable description de la vie lamentable sans cette référence à une langue réservée, la poésie, qui tire la beauté de cela même qui la nie, qui change les infinies disgrâces du réel en images nécessaires. Et même les destins de l'homme, de l'individu, d'un peuple, d'un pays, si navrants soient-ils, deviennent matière à cette réflexion transfigurante qu'est la prose du poète, la prose ébranlée de poésie, ouverte à une angoisse d'être, soudain devenue merveilleuse.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques (1965), *Mémoire*, Montréal, Déom.
- BRAULT, Jacques (1972a), « Chronique de l'autre vie (extrait) », *Liberté*, n° 81 (juillet), p. 88-102.
- BRAULT, Jacques (1972b), *Trois partitions*, Montréal, Leméac.
- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express. [Publié d'abord aux Éditions du Sentier, à Montréal.]
- BROCHU, André (1987), « “La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé” », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (n° 35) (hiver), p. 212-220.
- BROCHU, André (1992), *Le singulier pluriel*, Montréal, l'Hexagone.
- MAJOR, André, Jacques BRAULT et André BROCHU (1963), *Nouvelles*, Montréal, Cahiers de l'AGEUM, n° 6.
- PÉRUSSE, Richard, Jacques BRAULT et Claude MATHIEU (1957), *Trinôme*, Montréal, Jean Molinet.

ANALYSE DU TEMPS NARRATIF
DANS *AGONIE* DE JACQUES BRAULT¹

Anne-Marie Clément

Université Laval, CRELIQ

Agonie de Jacques Brault s'ouvre sur un poème de Giuseppe Ungaretti, poème qui sera repris textuellement dans la suite du récit et qui participera autant à la structure qu'à la thématique du roman. Un tel procédé ébranle à la fois les frontières du genre et les frontières du texte ; les études consacrées à ce roman se sont intéressées aux incidences d'une telle pratique, débattant notamment les questions d'intertextualité, de perspective, du croisement prose/poésie. Je voudrais, pour ma part, faire l'analyse du temps narratif dans ce roman où les frontières temporelles sont tout autant ébranlées, où la lecture du temps et la lecture de textes se réalisent alors que les heures sont comptées. Je prêterai attention d'abord à la façon dont se définit et s'ordonne le temps à l'intérieur du récit de la nuit, du récit consigné dans le carnet, ainsi qu'à la manière dont le poème et les récits s'entrecroisent, se jouant du temps et jouant avec le temps². Puis, la position temporelle de l'instance narrative

1. Une version légèrement différente de ce texte a d'abord paru dans *Voix et images*, sous le titre « Le temps compté. Analyse du temps narratif dans *Agonie* de Jacques Brault » (Clément, 1992).

2. Je me suis surtout inspirée de *Figures III* de Gérard Genette (1972). Paul Ricœur étudie également les « jeux avec le temps » dans *Temps et récit II* (1984). Le lecteur qui s'intéresse aux théories touchant la

par rapport à son énonciation contribuant également à la signification du récit, je considérerai les voix narratives qui se font entendre par le biais des récits de la nuit, de la vie du professeur et du poème.

Le roman repose sur un carnet et un poème, la mort d'un homme et la vie d'un autre, la fin d'une agonie et le début d'une autre. L'histoire peut se résumer comme suit : une nuit durant, un homme lit le carnet personnel de son ancien maître devenu clochard et qui agonise dans un parc public. Cette lecture qui relate la vie du professeur s'accompagne d'un commentaire sur le poème intitulé « Agonie », analysé jadis par le professeur. L'ancien étudiant retrace le parcours de la lente agonie que fut la vie du vieil homme et, alors que la fin de la nuit en annonce le dénouement, il se retrouve face à sa propre agonie. Ainsi, à travers l'affrontement de ces destinées, de ces temps d'abord étrangers et qui fusionneront peu à peu, l'agonie se racontera au présent, au passé et au futur.

TEMPS COMPTÉ, TEMPS (RA)CONTÉ

Le récit premier est celui de la nuit. Les deux hommes, l'un à l'intérieur, dans sa cuisine, l'autre dehors, se partagent cette nuit : nuit de lecture pour le premier, nuit d'agonie pour le second. La narration se fait au présent et elle est entièrement subordonnée à la linéarité et à la durée de la nuit. Certains éléments mis en scène traduisent l'écoulement du temps : peu à peu, le froid de la nuit s'empare de la cuisine, la bouteille de cognac est vidée, le carnet à lire est lu. Ce sont autant de façons de graduer le temps, d'en marquer l'aspect linéaire et mesurable, de souligner que ce temps physique, universel et irréversible, est le temps qui toujours s'écoule.

D'autre part, la présence de l'agonie dans le froid de la nuit affecte sensiblement les coordonnées temporelles. Le temps de l'agonie est un temps humain, un temps clos qui contient l'annonce de sa propre fin : « La nuit va vers son achèvement et m'emmène

temporalité narrative pourra consulter, entre autres ouvrages, *Lire le temps* (Picard, 1989) et *Grammaire temporelle des récits* (Vuillaume, 1990).

au mien. Je n'ai plus froid ; je suis au delà du froid » (Brault, [1984] 1985 : 57³), dira le narrateur. La nuit de lecture de l'ancien étudiant va se transformer progressivement en nuit de veille, puis en une nuit d'agonie commune aux deux hommes. Le temps qui passe devient peu à peu le temps qui reste, c'est-à-dire un temps qui s'achève, un *temps compté*. La nuit, la bouteille de cognac et la lecture du carnet se termineront en synchronie avec l'agonie de l'ancien professeur.

Au cours de cette nuit de veille, le récit de ce que fut la vie de l'ancien professeur émerge peu à peu. Au récit du temps qui reste s'ajoute donc le récit du temps écoulé. Ce dernier, consigné dans le carnet gris, est constitué d'épisodes non ordonnés qui remontent à l'enfance et rejoignent cette nuit présente. Le premier chapitre relate la rencontre des deux hommes, dix ans plus tôt, à l'époque où l'un était étudiant et l'autre professeur ; le second chapitre porte sur leur ultime et brève rencontre, durant la soirée préluquant à la nuit d'agonie. Ce sont là les seuls moments où les deux hommes se sont croisés. Ces deux chapitres assurent également l'entrée en jeu du poème (son analyse) et du carnet (sa transmission), deux textes à partir desquels se construira la narration. Au fil des chapitres, des épisodes plus ou moins longs ou récents de la vie de l'ancien professeur sont racontés sans respect aucun pour la linéarité : quelques jours à Rotterdam, des souvenirs d'enfance, dix années d'une vie de clochard, un séjour à l'hôpital, etc. À l'évidence, le récit du temps passé prend appui sur ces notes rédigées dans le carnet au gré des événements. Cependant, l'histoire n'est connue qu'à travers la lecture de l'ex-étudiant, et cette lecture semble bouleverser l'ordre des pages, puisque la chronologie des événements n'est pas respectée. De fait, la narration ne calque pas l'écoulement d'un temps linéaire ; elle adopte plutôt le déroulement du poème. Le récit du temps écoulé y trouvera sa forme ; il y trouvera aussi sa signification, puisque la lecture du carnet qui

3. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

s'inscrit dès le départ comme une quête de sens (« J'ai su à l'évidence que je n'avais pas cessé de vouloir lui dérober son secret. Pour voir en face mon propre secret » – A-11) ne livrera son sens qu'à partir d'une autre lecture qui lui est superposée, celle des vers du poème.

Ce récit du temps écoulé se construit également à travers les souvenirs et les fabulations de l'étudiant. Des souvenirs inventés, des rumeurs et même la participation imaginaire du narrateur au récit passé viendront pallier les lacunes du carnet incomplet et de la mémoire défaillante : « C'est fou ce qu'on racontait de lui » (A-23) ; « Tout ça, ce sont des histoires inventées par malveillance » (A-24) ; « J'aligne au tout-venant des souvenirs imprécis » (A-26) ; « Tous les on-disait sur les années obscures précédant son arrivée à l'université me tournent la tête » (A-28). Le récit de la vie de l'ancien professeur résulte donc de l'imbrication de ces récits d'origines multiples ; le carnet garantit l'incontestable réalité des événements passés et, par là, le passé apparaît sous l'angle d'une réalité qui peut être consignée et reproduite. Les commentaires du narrateur invitent plutôt à voir dans le temps passé le résultat d'une construction discursive, un *temps raconté*.

Le poème est d'abord reproduit intégralement en exergue. Extérieur au récit, il est un tout, achevé, titré et signé. Il est repris et intégré au roman, cette fois à l'état fragmenté : chacun des neuf vers désigne successivement chacun des neuf chapitres. L'ensemble du poème préside du coup à l'ordre de présentation des événements, le vers servant à marquer l'avancée du récit qui se dirige inexorablement vers une fin déjà programmée. En effet, chaque vers est également repris et commenté à l'intérieur du récit. Il fait partie du présent et du passé des personnages ; interprété en classe par le professeur il y a dix ans, il est de nouveau analysé au cours de la nuit, par l'ancien étudiant. En outre, les commentaires techniques et impersonnels empruntés aux dictionnaires le placent en dehors du temps du récit, comme s'il s'agissait là d'une pause descriptive. La temporalité du poème va dès lors se définir à partir de cette coexistence des versions présente, passée et atemporelle du poème.

Les retours fréquents aux deux textes charnières que sont le carnet et le poème provoquent un important va-et-vient entre le passé et le présent dans les chapitres mêmes : le poème, analysé jadis par le professeur, est déversé et commenté de nouveau dans le présent de la nuit ; le carnet, lu au présent, restitue peu à peu le passé de l'ancien professeur. Par conséquent, on retrouve dans le soliloque de l'ancien étudiant une structure qui favorisera la rencontre d'expériences temporelles passées et présentes. De multiples anachronies narratives vont permettre de sonder le temps, d'exploiter « les possibilités stéréoscopiques offertes par la relation de deux temporalités » (Picard, 1989 : 68). Par exemple, l'agonie physique de l'ancien professeur se déroule au présent alors que son passé est exhumé grâce aux analepses. Ainsi mis en perspective, le récit du passé raconte l'histoire de l'agonie, son prélude et son évolution. Les anachronies au second degré y sont également fréquentes ; y figurent des analepses, notamment dans les chapitres traitant du voyage en Europe (voyage qui suscite chez le professeur le jaillissement de vieux souvenirs) et de nombreuses prolepses : « Ils se parlent en silence. Ils réinventent tout. Il s'en ira, c'est entendu, c'est fatal. À son tour de déménager. Il sait nuitamment qu'il n'y a plus rien à éclairer, que ce n'est plus la peine de désirer. L'attente ne durera qu'une vie d'homme » (A-42). Ces prolepses constituent l'énoncé d'un futur dans un temps révolu. Elles créent cette impression d'impuissance face au destin, d'une fatalité si forte que tout destin devient prévisible (« C'était écrit bien avant que le texte ne s'écrive » – A-75). Cette dimension temporelle vécue par les personnages se conçoit aisément en tant qu'un attribut du temps de l'agonie, temps où tout est déjà joué. Mais pour le lecteur du roman *Agonie*, elle se comprend à partir de la structure même de ce roman comme un effet de lecture ; un récit construit à partir d'un poème déjà écrit, déjà lu, ne peut que s'accomplir dans la fatalité.

Puisque les anachronies narratives sont fréquentes, les enchaînements seront nombreux ; sont exploitées l'utilisation du pronom impersonnel ou du mode infinitif et la transition par le poème pour circuler du passé au présent. « Je me plains... Souvenir de l'avant-dernier vers. Ça tire à sa fin. Ce n'est plus l'heure de se

lamenter. Il en fit la remarque en même temps qu'un curieux rictus plissait ses lèvres » (A-65-66). De son passé, le professeur semble répondre aux plaintes bien actuelles de l'ancien étudiant. L'illusion est créée par ce « passage au neutre » que fournissent des phrases averbales ou impersonnelles ; dans cet extrait, il y a d'abord la plainte du narrateur, puis une phrase sans verbe qui fait référence au poème, suivie de deux phrases impersonnelles qui se rattachent autant au discours du narrateur qu'à celui du poème. Par la dernière phrase, c'est l'identité de la voix narrative qui, à son tour, devient trouble ; les deux phrases impersonnelles peuvent tout autant être le commentaire au présent du narrateur que celui, au passé, du professeur. Dans cette confusion de voix et de temps, les plaintes du passé, du présent et du poème se font écho.

Ainsi, le récit de la nuit, celui de la vie de l'ancien professeur et le poème s'influencent les uns les autres. Le temps présent s'insinue dans le roman par petites touches. Au départ ces brèves incursions ne semblent être là que pour rappeler qu'il s'agit d'une histoire passée reconstituée d'après un carnet, d'une histoire qui arrive à quelqu'un d'autre. À la fin du roman, le passé sert de toile de fond à cette histoire de veille et d'agonie qui envahit le présent. La continuelle confrontation du présent et du passé permet de raconter simultanément les deux histoires. Mais c'est l'influence du passé repris dans le présent qui change la perspective et qui transforme la nuit de lecture en nuit d'agonie. Cette transformation s'opère grâce au poème : pendant que le temps physique, temps indifférent à la signification, s'écoule, le poème réorganise le temps de vie de l'ancien professeur et en fait un temps signifiant. Les éléments factuels (le voyage, la jeunesse, l'enseignement, etc.) seront extraits du carnet et viendront se greffer aux vers du poème. La conscience de l'agonie naîtra de la superposition de ces deux textes. On peut noter que les deux dimensions temporelles de la mise en intrigue, telles que définies par Ricœur (1984 : 103), se trouvent dans deux textes différents : la dimension épisodique, c'est-à-dire l'histoire en tant que suite d'événements, est écrite dans le carnet ; la dimension configurante, c'est-à-dire les événements transformés en histoire, s'inscrit dans le poème. L'acte de

mise en intrigue qui combine le chronologique et le non-chronologique réunit dans un seul récit le carnet et le poème.

La présence de ces deux textes crée également un autre type de circulation. Le carnet constitue le point d'ancrage du récit dans la réalité et donc dans le temps réel des événements. Le poème ouvre sur l'imaginaire ; en raison de l'activité interprétative qu'il déclenche, il est à la fois de plusieurs temps et hors du temps. L'« incontestable » réalité du présent se mesurera au temps passé où la réalité des faits est précisément ébranlée par l'émergence de faits imaginés. Il y a ainsi, en plus du vagabondage dans le temps, un va-et-vient entre des temporalités de nature différente, à savoir la réalité et l'imaginaire.

LES VOIX NARRATIVES

Jusqu'à présent, l'analyse du temps a été accomplie en prenant pour point de repère les événements racontés. Je voudrais maintenant prendre l'énonciation en considération : l'énonciation « bipolaire » du narrateur-personnage et le jeu d'interrelation des voix et points de vue de l'ex-étudiant et du professeur devenu clochard.

Le narrateur en tant qu'auteur de discours détermine le présent, moment où le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation coïncident ; le récit de la nuit est ce récit au présent, contemporain de l'action. Le narrateur est également un personnage impliqué dans le récit. La coïncidence de l'histoire et de la narration fusionne le discours du narrateur et celui du personnage en une seule voix. Cependant, le récit de la vie de l'ancien professeur permet de percevoir la bipolarité de l'instance narrative. On peut reconnaître à l'un de ces pôles la voix détachée du narrateur qui relate les épisodes passés de la vie du professeur, en transmettant la voix du carnet, en laissant le passé dans le passé ; à l'autre pôle, la voix partielle du personnage qui réagit à la lecture, ravive le passé. En somme, il s'agit d'un changement de tonalité qui prend appui sur deux repères temporels distincts : d'une part, l'instance narrative rapporte le récit passé du carnet et, d'autre part, elle impose la lecture au présent du carnet, faisant osciller le discours entre le récit de la vie du professeur et le récit de la nuit de veille de l'ancien étudiant.

L'examen des temps verbaux permet de mettre en lumière cette bipolarité. Pour chacun des épisodes de la vie de l'ancien professeur la narration est modulée par les temps du passé (imparfait/passé simple) et du présent. À titre d'exemple, le départ pour l'Europe d'abord relaté au passé se poursuit au présent de narration pour finalement se terminer au passé : « Le train quittait doucement la gare Windsor » (A-32) ; « Sa valise à la main, il attend qu'on autorise l'embarquement » (A-33) ; « Sa pensée naviguait en haute mer. Il prit ses quartiers sur le pont arrière » (A-34). Le séjour à Rotterdam (A-51-64) est encore plus riche de ces transitions :

La nuit à Bruxelles fut affreuse. [...] Et le train l'emporte vers Rotterdam. [...] Le lendemain jour de plein soleil, il déambula paresseusement et parcourut le quartier du centre. [...] Il déjeune de pain bis et de fromage. [...] Les jours suivants filèrent à la vitesse d'un bonheur fou et fragile. [...] À l'aube du surlendemain, ils ne dorment pas.

Harald Weinrich (1973) rattache à ces temps verbaux des attitudes de locution différentes : le récit au passé implique une attitude détendue, détachée, attitude présidant à ce que l'auteur appelle le *monde raconté*. Le présent, temps du *monde commenté*, se définit au contraire par son caractère engagé, concerné. Ce sont en effet ces deux attitudes de locution qui se confrontent dans la narration de ces épisodes : celle d'un *monde raconté*, lorsque le narrateur reprend la voix du carnet, narre le passé et propose une lecture « neutre » d'un récit (carnet). L'attitude de locution qui s'attache à un monde commenté renvoie à la voix tendue de l'ancien étudiant qui, par sa lecture, arrime le récit passé du professeur au présent de sa nuit. Soulignons que c'est l'alternance de ces attitudes de locution qui importe ; cela permet de mettre en scène, de façon simultanée, la lecture d'un récit et le récit d'une lecture.

Le professeur n'agit que rarement en tant qu'instance narrative ; quelques passages en italique dans le texte correspondent à des dialogues du professeur et d'une autre personne, la petite voisine de son enfance, un de ses étudiants, une femme rencontrée à

Rotterdam. En d'autres endroits, le monologue du professeur s'insère furtivement dans la narration de l'ex-étudiant :

Il rédige des messages codés, sans attendre de réponses. Chez elle, les parents exercent une étroite surveillance ; il n'est pas question de se trahir ou de courir des risques inutiles. Attendre l'occasion. On fuira vers une autre terre, à l'auberge de la Grande Ourse. On sera bohémien et bohémienne ; et s'il le faut, on ira dans un pays d'oiseaux et de chevaux blancs, je l'ai vu dans un film, là-bas, l'eau et le ciel se rejoignent partout avec juste assez de terre pour vivre à l'abri des affreux. Ils ne nous trouveront pas, ils ne sauront même pas où chercher. Un matin il a fini de déchirer ses lettres jamais envoyées [...] (A-42).

Mais le point de vue du professeur s'exprime plus généralement à travers l'énonciation du narrateur. Ce dernier construit le récit de la vie de l'ancien professeur à partir de deux sources : les notes du carnet, écrites au passé, et ses propres souvenirs auxquels viendront s'ajouter ses fabulations. Or, il semble que le carnet écrit jadis se taise dans le présent de la nuit. À maintes reprises, le narrateur se bute au mutisme du carnet : « Le carnet reste avare de détails au sujet de Paris » (A-35) ; « L'anecdote reste incertaine et même controuvée. Le carnet n'offre que peu de repères » (A-41) ; « J'ai beau feuilleter le carnet, l'examiner en tout sens, cette histoire de Montpellier, c'est le noir total » (A-46) ; « Le carnet ne précise pas la suite de leur déambulation à travers la ville » (A-60) ; « Le carnet n'offre pratiquement aucune indication sur ces années de repli » (A-66). Et, à la fin de la nuit, cette révélation : « Inutile de consulter le carnet. Cette centaine de feuillets ne comportent que des notes brèves, rédigées au crayon, effacées par endroits, à peu près illisibles. Il appelle justement une lecture aveugle. Ne pas voir ; ne pas parler, ne pas écouter. Le retrait intégral » (A-75). La voix du carnet semble donc se caractériser surtout par son retrait et son silence ; elle fait écho au « grand refus » (A-65), à « l'endormissement perpétuel » (A-69) et à « l'enfouissement » (A-72) des dernières années de la vie du professeur.

À ces notes obscures s'ajoutent et s'entremêlent les souvenirs et commentaires du narrateur, faits ou rumeurs, ainsi que les épisodes fabulés. Le narrateur s'interroge sur la véracité des événements relatés, et annonce du même coup sa tendance à imaginer : « Moi aussi, j'ai sans doute contribué aux inventions qui couraient sur son compte. Ce fameux pique-nique, cela vient-il de lui ou de moi ? Une note du carnet, succincte, énigmatique, y fait allusion » (A-26), « Il ne parla pas si longuement. Je brode ; je glose » (A-40). La confusion à propos du point de vue est donc entretenue ; aussi faut-il prendre en considération cette confusion et cette lecture trouble, piste donnée et suivie par le narrateur lui-même. En effet, par ses propos sur ce carnet muet et par sa mémoire embrouillée, le narrateur décourage toute tentative qui viserait à tracer une frontière nette entre son point de vue et celui du professeur. D'autant plus qu'il se permet des intrusions dans le passé de son ancien professeur : « Ils se dévisagent longuement. Un silence descend sur eux. [...] Le dépit d'avoir échoué là où une pure inconnue a réussi me les a fait perdre de vue. Où sont-ils passés ? Ils quittent le square. Vite, les rattraper » (A-58). Il s'insinue dans ses pensées, il en invente les passages oubliés : « Le train roule si gentiment qu'il flotte ou vole en rase-mottes. Je me plais à croire qu'il somnole à moitié, le cœur un peu apaisé. Il se refait des forces ; je le vois à ses traits qui se détendent. Je souhaite qu'il dorme à fond, ne serait-ce que dix minutes » (A-53). Il voyage dans le temps, dans les consciences, raconte, sans faire de distinctions, ce qu'il imagine et ce qui est consigné dans le carnet. Le récit de la vie de l'ancien professeur émerge de ce temps passé, écoulé et réactivé dans le présent de la nuit.

Le poème, d'abord présenté à l'extérieur du récit, possède une voix étrangère, une voix autre que celle du narrateur ou des personnages du roman. De plus, par la nature de son langage, cette voix lyrique appartient à un registre différent ; poétique, métaphorique, elle se place en retrait par rapport à la progression de l'intrigue. Ce discours poétique ne demeure pas confiné au seul poème ; il envahit le discours du narrateur, lui ouvrant par là tout le champ de la référence métaphorique, lui permettant d'interpréter le temps,

l'agonie, à partir de ce langage. La lecture du poème neutralise le temps réel en introduisant le temps de la rêverie :

Je sombrais doucement dans un rêve éveillé où une alouette ruisselante s'élançait vers le soleil plus haut que les nuages et, brûlée vive, se renversait et tombait en chantant. Le carnet gris devant moi me rappelle à la réalité. Quelle réalité ? Il doit avoir froid sur son banc (A-15).

Le carnet n'offre que peu de repères. Saint-Léonard. Grand froid. Elle était blonde. Je m'avise que depuis un moment je ne me suis pas inquiété de ce qu'il devient. La nuit est avancée ; je grelotte. Pause cognac. [...] Ses histoires buissonnantes m'ont fait perdre conscience du présent. Je ne m'en plaindrai pas (A-41).

Ainsi, le narrateur, par les lectures croisées du poème et du carnet, se transporte de l'imaginaire à la réalité. Ainsi, un lien s'établit entre l'agonie hors du temps, dans ce qu'elle a de fondamental et d'universel, et l'expérience du temps de l'agonie humaine qui se déroule dans le froid de la nuit. La dimension émotionnelle de l'agonie s'inscrit dans ce récit qui fera coïncider deux temps, deux êtres et deux destinées d'abord distincts. L'opposition présent/passé provoque d'abord la séparation temporelle des deux personnages principaux et marque la dichotomie des deux expériences : l'ancien étudiant, présent, bien vivant, et le professeur, appartenant au passé, presque mort. Un mélange de répulsion et d'attraction reliait jadis l'étudiant à son vieux professeur. L'ex-étudiant se rapproche peu à peu de son « ancien professeur de beauté », s'approprie son passé comme il s'est approprié son carnet. Maintenant solidaire du professeur devenu clochard et agonisant sur son banc, il fait de sa nuit une nuit de veille : « Encore un peu de cognac, si je veux aller jusqu'au bout de la nuit. Ne pas l'abandonner » (A-56). À la fin, le rapprochement se transforme en superposition par l'union des deux personnages, la fusion des temps passé et présent et la jonction de l'agonie qui finit à celle qui commence. Le poème assure la communication entre les deux temporalités et

scelle les deux destinées par le pouvoir des mots. L'isotopie sémantique du poème soulignée par le professeur – « la mort commune aux deux oiseaux » (A-78) – est développée parallèlement au récit de l'agonie commune aux deux hommes. La nuit sera habitée, jusqu'à la toute fin, par la présence des oiseaux, présence ravivée au point de fusionner la destinée de ces hommes à celle de l'alouette, de la caille ou du chardonneret, d'en faire une destinée commune : « Dans ses yeux, sur son visage, au creux de ses mains, la mer était grise, froide, dangereuse. Un oiseau la survolait, sentant sa fin approcher avec le rivage » (A-32).

*
* * *

Le profil du temps s'établit à partir d'une stratégie qui utilise l'opposition, la confusion et la fusion. Au départ, temps chronologique de l'univers et temps d'une vie d'homme, temps qui reste et temps écoulé, temps présent et temps passé, temps de l'ancien professeur et temps de l'ancien étudiant s'opposent l'un à l'autre, montrent leur différence. Puis le temps physique de la réalité est déjoué par l'insertion d'épisodes situés hors de ce temps, qui renvoient à un univers imaginaire, poétique ; cette désorganisation aura pour conséquence de provoquer une confusion de temps et de voix. Le roman se termine sur la fusion des deux destinées ; il n'y a pas de temps autre que le temps de l'agonie : au passé, au présent, au futur et hors du temps ; agonie pour l'autre, pour soi, pour tous. Le poème, le carnet, la vie des deux hommes se rejoignent.

Agonie se présente à la fois comme poème, poème lu et poème relu. De la lecture toujours reprise naîtra l'impression de fatalité, la conviction que le destin est d'ores et déjà prédéterminé. Le temps n'est que répétition et rien n'arrive qui ne se soit déjà produit : « C'était écrit bien avant que le texte ne s'écrive » (A-75). Il en surgira également un sentiment d'inutilité de toutes ces vies qui vivent, ont vécu ou vivront en vain l'agonie : « Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » (A-77). Ce temps de vie d'homme, extirpé de la gangue d'un temps indifférent à la signifi-

cation, cette vie à la recherche d'une signification s'efface en bout de course ; devant la permanence du temps de l'univers qui toujours s'écoule, toute vie n'est qu'un incident vain qui survient et se termine, une *agônia* faite d'angoisse et de lutte : « Le lieu n'est que d'angoisse [...]. La lutte, inutile, se donne des airs d'y croire, d'espérer que la vie triomphera » (A-77).

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- CLÉMENT, Anne-Marie (1992), « Le temps compté. Analyse du temps narratif dans *Agonie* de Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XVII, n° 3 (n° 51) (printemps), p. 485-494.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- PICARD, Michel (1989), *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit II*, Paris, Éditions du Seuil.
- VUILLAUME, Marcel (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Propositions ».)
- WEINRICH, Harald (1973), *Le temps*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

DU NARRABLE AU NON-NARRABLE :
DIRE LE TEMPS DE L'ANGOISSE

Lucie Bourassa

Université de Montréal

Ce n'était pas la peine que j'écoute les philosophes. Se fendre en quatre et en trente-six pour découvrir que le temps succède au temps. Et inversement. J'aime bien ces connards. Ils sont restés enfants par un côté, un tout petit côté. Bon. Ici, pas d'heures ni de minutes. L'instant s'est piégé dans l'herbage.

Jacques BRAULT,
Il n'y a plus de chemin.

Le lecteur familier d'*Agonie* se rappellera l'interruption qui motive la quête du récit, cette tentative de reconstitution par le narrateur de la « biographie » de son ancien professeur, à partir de ses propres souvenirs et d'un carnet ayant appartenu au vieil homme. Celui-ci avait décidé de consacrer la dernière partie d'un cours sur les universaux à la distinction entre le beau et la beauté et, pour ce faire, de commenter un poème de Giuseppe Ungaretti (« Agonie ») vers par vers. Il partit brusquement en Europe sans avoir parlé du titre (qu'il se réservait pour la conclusion), si bien que l'étudiant ne connut jamais l'ensemble de l'interprétation, d'autant plus qu'à la dernière séance il s'était endormi, ratant les

ultimes explications. Seuls la « tonalité » et une sorte de « sens global » de la dernière phrase lui étaient parvenus. Retrouver cette phrase, voilà l'objet du déchiffrement auquel il s'adonne, mais cela dix ans après le cours, alors qu'il vient de revoir son professeur et de lui subtiliser son carnet. Il ne se contente pas de se remémorer les explications sur les vers ; il les met en relation avec les épisodes de la vie du professeur (dans un récit d'événements dont l'ordre qui n'a rien de chronologique est structuré par le poème) en même temps qu'il raconte (de façon linéaire) la nuit de veille au cours de laquelle s'effectue la lecture du carnet. Le texte entier devient une quête de sens. Robert Dion le qualifie justement de « récit herméneutique » « parce qu'il est profondément interprétatif lui-même, texte et métatexte à la fois » (1995 : 86), et mentionne que si beaucoup de textes modernes se commentent eux-mêmes, *Agonie* apporte du nouveau parce que son « aspect métatextuel est fermement arrimé à la diégèse, allant jusqu'à constituer l'essentiel de celle-ci » (p. 86). Il y a là, en effet, une double singularité par rapport à la tradition herméneutique et à l'histoire littéraire récente, la première se situant sur le plan diégétique, la seconde, sur le plan compositionnel. Du point de vue herméneutique l'originalité se situe dans le fait que l'étudiant veuille apporter une *réponse* narrative à une *question* d'interprétation (« Qu'avait-il dit au juste ? »). Sur le plan de l'évolution des formes littéraires, l'originalité apparaît dans cette mise en récit d'un poème, alors qu'une bonne partie de la poésie moderne au contraire « évite le récit¹ » (ce que fait le poème d'Ungaretti d'ailleurs). Cette mise en intrigue redoublée

1. Voir à ce sujet Dominique Combe (1989). Cette nouveauté est relative, car la littérature (poésie et prose) française tend depuis quelques décennies à se renarrativiser. Par ailleurs, on peut rattacher *Agonie* à ce que Combe qualifie de roman « poétisé » : « [C]onçu comme “aventure d'une écriture” retraçant son propre devenir par une “mise en abyme” systématique, [c]e roman naît d'un travail sur le signifiant – au niveau graphique, phonique, syntaxique, sémantique – qui ne rencontre d'équivalent que dans la poésie contemporaine » (p. 115). La mise en abyme et les homologies entre les paliers d'organisation (poème, récit de la vie du professeur,

(dans l'énoncé et l'énonciation) semble prendre tout son sens si l'on fait l'hypothèse que la question initiale se déplace du problème formel des universaux (en l'occurrence, le « beau ») vers celui, plus existentiel, du temps, et si l'on admet la proposition de Paul Ricœur selon laquelle le récit serait la manière par excellence pour l'homme de comprendre et de vivre son temps. Sera retenue ici l'hypothèse selon laquelle la *question* d'*Agonie* est quête de temps et de sens du temps, mais que la *réponse* (mise en récit redoublée), loin de dissoudre toute perplexité, en entraîne de nouvelles, puisque certaines figures du temps thématiques dans ce texte semblent excéder le narrable. En se concentrant sur l'organisation narratologique du récit, Anne-Marie Clément a bien montré comment l'imbrication du poème et de l'intrigue met en évidence les caractéristiques temporelles de l'agonie (1992 ; repris ici aux pages 27-40). Mon étude veut prolonger la sienne : je m'intéresserai à l'interaction entre différents plans de manifestation langagière du temps – temps thématisé (dans la sémantique et la diégèse), temps des verbes, temporalisation rythmique –, en vue de voir comment s'intègre à la narration ce « non-narrable » de la temporalité.

HISTOIRE ET TEMPS THÉMATISÉ : COMPRÉHENSION OBSCURE, EXPLICATION INACHEVÉE, APPLICATION NARRATIVE

Si l'intrigue fait explicitement référence à la philosophie scolastique, certains de ses éléments évoquent, indirectement, une structure fondamentale de « compréhension » de l'être ou du sujet telle que la décrivent les « phénoménologies » herméneutiques². Chez Heidegger (1985), l'ouverture fondamentale de l'être-là

récit de la nuit) rapprochent *Agonie* de ces textes ; toutefois, on ne saurait affirmer que sa résistance à l'intrigue se compare à celle du nouveau roman, par exemple.

2. Je recourrai essentiellement à Heidegger (1985 ; [1927] 1993) et à Lévinas (1967 ; 1974 ; [1979] 1991 et 1993) pour sa propre philosophie, mais également pour son commentaire sur Heidegger. La dénomination

(*Dasein*) est un « comprendre » (*Verstehen*) avant toute connaissance positive, toujours lié à des « affections » (*Befindlichkeiten*) ou « tonalités » (*Stimmungen*) comme l'angoisse : c'est-à-dire que « le contact obscur avec la réalité, le poids du réel sur nous, notre fuite devant lui, tout cela est déjà une intimité, une compréhension » (Lévinas, 1967 : 77). Ce comprendre projette l'être-là vers la « significativité », la « portée » (*Bedeutsamkeit*) du monde, vers une possibilité de se « configurer » (*ausbilden*) que Heidegger nomme l'explicitation ou interprétation (*Auslegung*). Et le lien entre comprendre et affection repose sur la temporalité³. Pour Lévinas, il y a une « intelligibilité » première de l'être, qui nécessairement « se fait question » (1974 : 44) et commande un travail de dévoilement : il fait reposer cette question de l'être et sa « monstration » sur quelque chose de plus fondamental, sur un « autrement qu'être », une « subjectivité plus passive que toute passivité » (p. 30), qui est « rupture de l'identité », « exposition à l'autre » (p. 31), mais aussi « sensibilité » (p. 31) et écart de la temporalisation (p. 22). Dans les deux philosophies, pourtant très différentes, le mouvement vers le sens émerge d'une affection qui est déjà temporelle.

On peut voir des parentés entre ces élucidations sur l'être ou le sujet⁴ et la fiction d'*Agonie*, dont la question initiale vient à l'étudiant-personnage d'une compréhension diffuse plutôt que d'un simple besoin d'éclaircissement sur un exposé didactique et rationnel : « Qu'avait-il dit au juste ? La tonalité de la phrase seule

« phénoménologie » est discutable chez ces deux philosophes : le premier fait aussi une ontologie, le second cherche à se situer « au-delà » de l'ontologie.

3. « [L]es tonalités, envisagées en ce qu'elles "signifient" – et comment elles le "signifient" – existentiellement, *ne sont pas possibles sinon sur la base de la temporalité* » (Heidegger, 1985 : 239 ; [1927] 1993 : 341).

4. Les élucidations sur l'être et le sujet sont multiples, et prises dans une historicité ; je les considère comme des propositions d'explication, de pensée, non comme des postulats universels.

m'avait frappé ; comme une gifle. Son sens précis, mon demi-sommeil lui avait fait écran et me le dérobaient encore » (Brault, [1984] 1985 : 9⁵).

Ce comprendre est assorti d'affects, de pesanteur d'être, de malaise corporel (fatigue, stupeur, dégoût, angoisse, nausée, larmes). La dernière phrase avait arraché l'étudiant au sommeil pour éveiller en lui « une stupeur soudaine, un dégoût agressif » (A-7), qu'on peut lire comme de nouveaux symptômes d'une angoisse déclenchée lors du *premier* exposé sur le beau :

Je regardais le petit homme gris, ainsi l'appelais-je moi-même, et j'attendais, j'attendais, avec une sourde angoisse, je ne savais quoi de capital, de décisif, et de plus angoissant que mon angoisse. Il lut. Lentement. Chaque mot se détachait sur un fond de silence lourd. [...] Je m'enfonçais dans un dégoût inconnu (A-12).

Il va de soi (les commentateurs n'ont pas manqué de le souligner) que le récit réactive le lien étymologique entre « agonie » et « angoisse ». Or, pour Heidegger, l'angoisse met le *Dasein* en face de la solitude de son « être pour la mort ». Et le poème comme le récit inscrivent une équivalence « vivre-mourir » et thématisent un « mourir initial » : « Mourir, acte initial plutôt que terminal. [...] On commençait par où l'on croyait finir⁶ » (A-13). Selon Lévinas, l'angoisse serait au contraire l'impossibilité du néant, du « ne pas être », de l'expérience de la mort ([1979] 1991 : 28-29). Et la solitude « n'est pas l'expérience privilégiée de l'*être pour la mort*, mais la compagne, si on peut dire, de l'existence quotidienne hantée par

5. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

6. Voir aussi : « Il continuera de mourir vivant » (A-53) ; « “Mais” : l'opposition se manifeste, le texte tourne sur lui-même, et bientôt, l'infinifit “vivre” répond en écho à l'infinifit “mourir” [...] » (A-67) ; « Dors à présent, petit homme tué de naissance, dors, cœur éclaté, va, dors et ne sois plus en souci » (A-76).

la matière » (A-39), encombrement de soi, « pesanteur » (A-37), en elle-même (sans l'autre) « absence de temps⁷ » (A-38). Dans *Agonie*, angoisse et temps ou absence de temps se mêlent et se manifestent de manière très corporelle, tant chez l'étudiant que chez le professeur :

Il se laisse aller contre un accoudoir, son chapeau cabossé lui couvre le front, tout son corps plie vers le sommeil ou la mort, une même fatigue de vivre (A-20).

La fatigue m'égaré (A-28).

Il revoyait ses années invécues, le temps morne qui s'était arrêté dans son corps, à force d'insignifiance [...]. Non, ne pas donner prise à la vieille angoisse. Elle insiste pourtant, elle pèse sur la poitrine (A-32-33).

L'enfance ne dure pas. [...] On traîne son cadavre au long de l'existence. Le temps s'obscurcit. Il a vingt ans. Il se glisse dans une défroque. [...] Et ça continue, le temps, ça s'émiette, ça s'épaissit, ça granule, ça se fige (A-43).

Tout le récit présente des figurations du temps multiples, parfois contradictoires, prolongeant et transformant celles du poème, que l'on peut considérer comme un déclencheur de la question chez l'étudiant. En un sens, sa tentative de reconstitution biographique met en scène l'axiome de Ricœur (seul le raconter rend productrices les apories spéculatives sur le temps). Elle serait la façon, pour lui, d'éprouver ce qui s'annonce dans l'énigme (dans la compréhension affectée), de rassembler le divers inachevé du commentaire (explication spéculative) et – en se projetant dans l'expérience d'un destin configuré, d'un déploiement de « possibilités existentielles » – de faire de cela une application⁸ ou, en termes rhétoriques, un *exemplum*.

7. Chez Lévinas, le temps vient de l'autre.

8. C'est Jean Grondin (1990) qui a mis en évidence cette fonction d'application du récit dans la thèse de Ricœur. Il affirme que l'histoire et

DIRE LE TEMPS : LIMITES DE L'INTRIGUE

Le choix de l'ex-étudiant de creuser une question de sens par la narration, le récit d'une vie (celle du petit homme gris), paraît néanmoins mener à une impasse. La fin de la nuit réveille en lui, au moment où meurt le professeur, la mémoire de la phrase « *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » (A-77) qui reconduit l'énigme, ou la fatalité quand agonie et angoisse se confondent. Clément lit dans la conclusion du récit la fusion ultime des temporalités de l'ex-étudiant et du professeur en une seule⁹, celle de l'agonie, de même que la victoire du temps de l'univers (« indifférent à la signification », p. 38 du présent ouvrage) sur celui d'une vie d'homme. Il est vrai que vers la fin du récit les notes du carnet sont « à peu près illisibles » (A-75) et que le narrateur identifie la cause de son malaise et de ses frissons alors qu'il voit « confusément qu'il [le professeur] n'enseignait rien hormis cela. Qui n'a ni mots ni sens » (A-70).

Le retour au non-sens semble figurer une « limite » narrative face au mystère du temps. Dans la postface de *Temps et récit*, Ricœur discute ces limites : l'aporie la plus irréductible à la mise en intrigue se trouve être le caractère *inscrutable* du temps, le fait qu'on ne puisse le *faire apparaître* en tant que tel (1985 : 467-488). C'est peut-être la même limite que signalent certaines réflexions qui voient une spatialisation dans le temps narratif. Lévinas, par exemple, l'assimile à ce qu'il appelle le « Dit », « le déjà dit »,

le récit n'ont pas pour fonction de répondre à la question « Qu'est-ce que le temps ? », mais « d'illustrer le temps vécu, de révéler peut-être des versants inouïs de la temporalité, voire d'effectuer une synthèse figurative d'aspects du temps que l'analyse philosophique ne parvient pas à concilier » (p. 137). C'est le philosophe qui tire parti « des ressources imaginatives du récit afin de rendre compte, conceptuellement, de la diversité des visages du temps humain » (p. 137). Ricœur (1990) ne lui donne pas tort. Le récit travaille sur le mode de la « praxis » en déployant une multitude de « possibilités existentielles » dont le lecteur peut faire l'expérience.

9. « Il se mourait. Moi aussi. Chacun à sa manière. Tous deux ensemble » (A-77).

résultat d'une synthèse active de la conscience façonnant une synchronie, une identité, du « temps récupérable » (1974 : 64). Il distingue ce « Dit » d'un « Dire » (pouvoir de dire, signifiante) qui lui-même expose le Dit et serait lié à la vraie temporalisation. Il décrit cette dernière comme une diachronie, un écart non récupérable, une synthèse passive du « vieillissement »¹⁰ et une irruption d'altérité, pour soulever la question suivante : « La temporalisation ne saurait-elle pas signifier autrement qu'en se laissant entendre dans le Dit où sa diachronie s'expose à la synchronisation ? » (p. 67). Ricœur paraît répondre à une telle question lorsqu'il suggère deux modes possibles de répliques « non narratives » du récit à l'inscrutabilité (1985 : 482-488).

La première, thématique, consiste à explorer les bornes du temps par des figurations de l'éternité ou du mythe. Dans *Agonie*, il n'y a pas d'échappée de ce côté ; le récit thématise plutôt ses propres limites (assimilées à celles de l'existence) face à l'inscrutabilité du temps elle-même (et de l'absence de prise que nos représentations ont sur lui), en en faisant le moteur de la narration (indirectement, dans la question), puis le récit sur quoi elle s'échoue (dans la phrase remémorée).

La seconde réplique s'effectuerait par l'introduction, au sein même du récit, d'autres genres de discours que narratif, notamment la méditation, le « chant », le « lyrique ». Ricœur n'explore pas ces modes de signifier la temporalisation. Certains ont travaillé dans ce sens. Jacques Garelli les voit dans le rythme. Dominique Combe les cherche surtout dans les formes aspectuelles des verbes. Il rapproche le temps de l'intrigue du « temps vulgaire » de Heidegger,

10. « Car le laps de temps, écrit-il, c'est aussi de l'irrépérable, du réfractaire à la simultanéité du présent, de l'irreprésentable, de l'immémorial, du pré-historique. Avant les synthèses d'appréhension et de reconnaissance, s'accomplit une "synthèse" absolument passive du vieillissement. C'est par là que le temps *se* passe. L'immémorial n'est pas l'effet d'une faiblesse de mémoire [...]. C'est l'impossibilité pour la dispersion du temps de se rassembler en présent – la diachronie insurmontable du temps, un au-delà du Dit » (Lévinas, 1974 : 66).

temps des mesures, des horloges, de la chronologie et de la téléologie. Pour l'auteur de *Sein und Zeit*, ce temps n'est qu'un dérivé de la temporalité originaire, qui échappe à la représentation linéaire en passé-présent-futur, pour former trois ek-stases à la fois rassemblées en noyau et écartelées entre des horizons divergents. Combe voit dans la poésie moderne qui « résiste au récit » une tentative de faire entendre cette temporalité originaire, « antinomique du récit », enracinée « dans l'avenir comme *ek-stase* du *Souci* vers la mort » (1991 : 137). Cette résistance à l'intrigue se fait par l'abandon des verbes conjugués à l'indicatif (qui divise le temps en époques) au profit de modes valorisant l'aspect, les « tensions de durée » (participe, infinitif, optatif, subjonctif, etc.)¹¹. *Agonie*, en déployant dans une narration un poème doté de seuls verbes à l'infinitif, semble aller contre cette tendance. Ce qui apparaît paradoxal au vu des questions temporelles soulevées par le poème et thématiques dans le récit, qui semblent défier le narrable, comme le mourir initial ou comme l'angoisse.

Les linguistes associent au verbe « mourir » le mode d'action téléique, qui comporte en lui-même sa propre borne : en principe et ce, contrairement au pronominal « se mourir », *mourir* pourrait

11. Michel Collot voit aussi dans la poésie moderne un désir de se maintenir dans une temporalité « extatique », mais cette fois pour échapper au temps. Il ne repère pas cela dans des phénomènes grammaticaux, syntaxiques et compositionnels, mais dans des thèmes qui redisent l'ambivalence du présent (signifiée autrement par les spéculations philosophiques) : « [Le présent] est un point de fuite, au double sens du terme : foyer de convergence des perspectives temporelles, mais aussi échappée hors de l'ordre du temps. [...] L'ek-sistence du présent permet de dépasser continuellement la ponctualité de l'instant, et de déployer ainsi la continuité d'un "champ de présence" ouvert au regard de la prévision et de la rétrospection. Mais, du même mouvement, le présent se retire quant à lui du continuum temporel et se place hors du champ de la conscience intime du temps. [...] C'est dans ce présent intenable, comme instant ek-sistant, que réside pour les poètes modernes la dimension même de l'extase, comme sortie du lieu et effraction du temps » (1989 : 52-53).

difficilement recevoir, en contexte, l'aspect imperfectif (avoir commencé et demeurer inachevé). Guillaume (1984) voyait dans le participe et l'infinitif les manières de dire la temporalité la plus virtuelle, tensive : alors que le participe passé renvoie un procès à une « détension achevée » et le participe présent, à une « détension en cours », l'infinitif signale une « détension non amorcée ». Le poème, non narrativisé, peut inscrire son mourir à l'infinitif comme une sorte de projet, d'injonction ou de constat à l'avance¹² : rien là d'incompatible avec la borne. Mais le récit en fait autant une origine et une histoire qu'un projet (ou une projection). Comment le mourir, avec son absence d'étendue (par l'alternative : on est mort ou on ne l'est pas), peut-il être *narrable* ? La question semblera mal posée, puisque c'est l'agonie (un « se mourir ») qui est narrée, une équation entre mourir et vivre que le poème suggère et que le récit entier illustre.

L'« agonie » ici, c'est aussi l'angoisse. Quoique cette notion fut tournée dans tous les sens par les philosophes, certains traits lui restent attachés d'une analyse à l'autre : le sens étymologique d'« étroitesse » ou de « resserrement » et celui d'une relation problématique avec les possibles. Kierkegaard la liait à l'incertitude sur le caractère salvateur ou damnateur des possibilités, au « vertige de la liberté » et à l'annihilation de celle-ci dans le choix¹³. Jankélévitch attribue l'angoisse à l'anéantissement des possibles dans le choix qu'implique nécessairement le fait d'exister¹⁴. Heidegger y voit l'incertitude fondamentale sur l'être, dont procède

12. « [L]a mort commune aux deux oiseaux, elle est affirmée, par avance constatée » (A-28).

13. « De même l'angoisse est le vertige de la liberté, qui naît parce que l'esprit veut poser la synthèse et que la liberté, plongeant alors dans son propre possible, saisit à cet instant la finitude et s'y accroche. Dans ce vertige la liberté s'affaisse » (Kierkegaard, 1935 : 66).

14. « L'existence qui se décide à exister, c'est-à-dire qui est en acte, se supprime elle-même comme existence possible et renonce à une partie de soi, tout de même qu'elle renonce à être les autres êtres ; l'affirmation

toute autre incertitude. Contrairement à la peur, qui a un objet distinct du sujet (j'ai peur de quelque chose pour moi), l'angoisse n'a pas d'objet déterminé, ce devant quoi et ce pour quoi elle s'angoisse est le même, c'est le fait d'être au monde ; elle projette le *Dasein* dans une étrangeté, un « hors-de-chez-soi », car il est déjà « livré à la mort » (sa mort est toujours possible) avant même d'en avoir une conscience expresse, dans un « passé qui est déjà passé » (Lévinas, 1993 : 58). C'est pourquoi, dans cette description, l'angoisse n'est pas premièrement reliée à l'avenir, mais au passé, au fait d'être-jeté ; en revanche, dans ce « déjà-là » se rouvre l'avenir, car le *Dasein* s'y trouve en face de son « pouvoir être propre » (« ce qu'il ne peut être qu'à partir de lui-même, seul » – Heidegger, 1985 : 145 ; [1927] 1993 : 187-188), celui de mourir (de ne plus être là). L'angoisse lui permet donc la relation au possible en tant que possible (relation que Heidegger appelle le *Vorlaufen*, anticipation résolue), relation qui n'est pas choix mais suspens indéfiniment répétable¹⁵.

Ainsi, qu'on l'envisage comme vertige de la liberté, effroi devant l'anéantissement des ouvertures ou sentiment d'étrangeté et disponibilité au possible qui reste possible, l'angoisse défie la narration, car celle-ci implique choix, consécution, réalisation. Au paradoxal possible de l'impossible¹⁶ de l'angoisse heideggérienne pourrait répondre l'infinitif « mourir » du poème, dont la

de l'existence est donc croisée par la négation des possibles qui ne seront jamais plus. C'est le prix dont s'achète, ici-bas, l'érection de tout être. De là le vertige et l'angoisse de l'option ; l'option est la chose du monde qui ressemble le plus au suicide, car elle anéantit tous les possibles sauf un, qui est possible *a fortiori*, puisqu'il devient réel » (Jankélévitch, cité dans Jacob, 1989 : 96).

15. « [...] l'angoisse re-porte à l'être-jeté comme être-jeté répétable possible. Et de ce fait, elle dévoile conjointement la possibilité d'un pouvoir-être authentique qui, dans la répétition, doit revenir en tant qu'advenant vers le Là jeté » (1985 : 240 ; [1927] 1993 : 343).

16. De l'impossible, car le « pouvoir être le plus propre » est celui de « ne plus être ».

sémantique dit l'achèvement et la forme infinitive la virtualité ; y répondent toutefois bien mal les verbes conjugués à l'indicatif qui font la narration, divisant le temps en époques et donnant une image de l'ordre irréversible des événements, même quand celui de leur présentation est bouleversé.

VERBES ET RYTHME,
ENTRE LE TEMPS RÉVOLU ET LE TEMPS ROUVERT

Les longues phrases, ça donne soif. Et ça rend mélancolique ; on a le pressentiment que ça finira mal.

Jacques BRAULT,
Il n'y a plus de chemin.

Certes, linguistes et grammairiens ont montré que les temps de verbes signifient autre chose que les relations de consécution. Dès lors, cela ne serait plus « temporel » : ils signaleraient par exemple un engagement ou un désengagement énonciatif (les temps du discours et de l'histoire chez Benveniste – 1966, ceux du « monde commenté » et du « monde raconté » chez Weinrich – 1973), une délégation de parole ou encore une mise en relief des informations (les formes d'avant-plan et d'arrière plan de Weinrich)¹⁷. Les « transitions » – entre autres du groupe « passé simple–imparfait–plus-que-parfait–conditionnel » au groupe « présent–passé composé–(imparfait)–futur » (ou inversement dans certains cas) – permettent souvent, dans l'autobiographie et les récits à la première personne, de confronter une vision « ancienne » (celle du « je » protagoniste à l'époque des faits racontés) avec une vision « actuelle » ou rétrospective (celle du « je » narrateur qui fait

17. Je m'inspire beaucoup de l'article de Joaquim Dolz (1993) qui fait un excellent tour d'horizon des diverses explications linguistiques des ruptures de base temporelle dans les discours, en plus de montrer comment elles agissent sur la tension entre progression et cohésion textuelle.

un « bilan »). De façon générale, elles peuvent contribuer à la structuration du texte, en créant une démarcation entre des blocs plus ou moins dramatisés, ou en isolant une introduction, une action charnière, une clause : elles agissent ainsi sur la tension entre cohésion et progression de l'information dans un texte. À l'intérieur d'un récit au passé, le passage au « présent historique » est souvent assimilé à un processus métaphorique, l'hypotypose, qui donne l'impression de « voir » plus que d'« entendre » ce qui se passe.

Les transitions dans le récit de Jacques Brault sont nombreuses et reçoivent plusieurs fonctions. Comme l'a expliqué Clément, elles soulignent principalement l'existence de deux plans de récit et entrelacent deux histoires : celle, au présent, de la nuit du déchiffrement (assimilable au discours ou au monde commenté) ; celle, au passé, des événements de la vie du professeur (relevant du récit ou du monde raconté). Cette distinction des époques par les bases n'est pas systématique ; souvent, les faits anciens sont narrés au présent, ce qui entraîne deux perspectives sur le passé. Clément voit là l'oscillation entre une « lecture neutre » (temps du récit) et une « interprétation » (par le souvenir ou l'imagination) des faits passés, qui permet de réunir les temporalités des deux personnages dans l'agonie.

Cette oscillation agit donc également sur le rapport entre la cohésion et la progression de l'information dans le texte. Mais ici, cela dépasse la simple structuration en épisodes, car il y a, dans certains passages, une tension entre continu et discontinu dans la relation entre les bases et les événements racontés. La même séquence d'événements pourra donner lieu à une rupture de base, alors qu'une même base pourra être conservée pour relater deux épisodes disjoints (c'est-à-dire dont le repère n'est pas le même) quoique présentés à la suite. Autrement dit, les transitions temporelles ne suivent systématiquement ni le découpage séquentiel du texte, ni sa division en paragraphes. Dans la lecture, le texte se déploie alors selon plusieurs modes de découpage concurrents, ce qui agit à un autre plan de manifestation du temps que ceux de l'organisation narrative, de la grammaire des verbes et des thèmes, celui du rythme. Car le discours, tel qu'il se « déroule » dans la

parole, l'audition ou la lecture, peut être vu comme un « objet temporel » apte, à l'exemple de la mélodie dont s'était servi Husserl ([1928] 1983), à constituer notre « conscience intime du temps », à lui donner forme et à la faire éprouver, avec ses écarts et empiétements ek-statiques entre rétentions et protentions¹⁸. Contrairement à celle de la mélodie toutefois, la plasticité du texte n'est pas seulement forme du temps, mais temporalisation du sens : elle met en rapport de façon non linéaire (surtout par les récurrences) des unités sémantiques – et notamment, dans le cas d'*Agonie*, des *représentations* grammaticales et lexicales du temps.

Il convient maintenant d'examiner l'entrelacement de la fonction « ordonnatrice » des temps verbaux et du mouvement temporalisateur du texte (qu'ils contribuent fortement à produire) ainsi que des associations sémantiques qui résultent de cette temporalisation dans trois chapitres : « Sur le mirage », « Dans les premiers buissons » et « De voler ». Ces passages, dans lesquels le travail sur les temps s'associe à des phénomènes rythmiques particuliers, ont en commun de présenter une rencontre : celle du professeur avec le narrateur dans le premier cas ; celles de Michèle et de la Hollandaise avec le petit homme gris dans les deux autres cas.

« Sur le mirage » rapporte l'ultime rencontre du professeur et de l'ex-étudiant, au cinéma, et le « vol » du carnet par ce dernier. Ce moment est d'abord relié à celui de l'énonciation, par une phrase qui forme le premier paragraphe : « Tout à l'heure, j'ai revu mon ancien professeur » (A-17). Les paragraphes suivants utilisent les temps du récit pour relater le trajet du narrateur vers la salle où il verra un film des Grands Explorateurs sur le Népal, l'arrivée du

18. Cette temporalisation vient surtout des phénomènes rythmiques, prosodiques-syntaxiques, de segmentation, de liaison et de disposition des unités discursives, qui engendrent des mouvements d'anticipation et de rétrospection croisés. La tension entre cohésion et progression textuelle – dont participent les processus anaphoriques et coréférentiels qui déclenchent aussi de tels mouvements – pourrait être incluse dans cette « temporalisation » que j'appelle discursive.

professeur et le début du film. Le quatrième paragraphe retrace le cours sur le deuxième vers et passe au présent. Ce type de transition se retrouve systématiquement dans les passages sur les explications du poème et permet de rapprocher les présents de citation (des paroles du professeur) et d'énonciation (l'ex-étudiant proposant aussi parfois sa propre glose du vers) pour les confondre parfois. Pourtant, il y a plus dans ce deuxième chapitre : après le commentaire, et toujours dans le quatrième paragraphe, la narration de la soirée du film se poursuit selon la base présent-passé composé-futur surtout :

*Mirage, phénomène d'optique, courant dans les pays chauds, et qui est cause que les objets éloignés produisent une image renversée comme s'ils se reflétaient dans une mare d'eau. C'est ce qu'on appelle l'effet de miroir. D'où le miroir aux alouettes [...]. Le sens figuré donne : ce qui fascine par une apparence trompeuse. Mon bonhomme trompait par son apparence, mais ce qui me fascinait se cachait sous les apparences. Mirer : regarder avec attention. Je regarde le film ; nous approchons de la chaîne de l'Himalaya. Et je vois cet homme navré qui m'étonne. Je suis une alouette devenue étrangère à elle-même et qui se mire dans un mystère. Pourquoi est-il venu s'échouer ce soir dans une salle où l'on projette des images à la fois convenues et déroutantes ? Il n'y a rien dans le carnet là-dessus, et pour cause. **Tout à l'heure il ira dormir ou mourir.** Moi, entre mes dictionnaires, je resonge à ma songerie alors que l'eau transparente et glaciale des lacs de hautes montagnes reçoit sans se troubler le front bleu du ciel. [...] Le monde n'a pas bougé depuis cent mille ans. Les humains glissent sur les choses comme un soupir de dieu endormi. Le temps a des allures de libellule sur une fleur. Tandis que j'allongeais le cou pour deviner son profil dans la pénombre, voici que la voix du commentateur se fit grave en parlant du tantrisme. Mon encyclopédie est avare de renseignements. Vie tantrique :*

dangereuse et difficile, elle procure une illumination foudroyante et le moindre faux pas peut être fatal ou conduire à la folie. Sa vie. Sa vie même. Il a été ou il s'est tantrisé. C'est cela. Tout n'était que comédie, pour donner le change. À qui ? À soi-même. Pour ne pas dévier. Pour aller droit, en toute paix et sûreté vers... je ne sais pas. Pas encore. Dix ans, c'est long ; et le carnet n'est guère volumineux. Un moine orange s'embrase comme un pavot d'Orient sur fond blanc d'Everest. [...] On rallume. Les gens se lèvent. Moi aussi. Je reste acculé au dossier de mon siège. Où est-il ? Qui est-il maintenant ? Et j'ai su qu'il irait vers l'étang du parc. Qu'il s'assoierait sur un banc et, dans la nuit froide, resterait là, immobile, silencieux. À bout de course. Je l'ai suivi. Je l'ai guetté entre les arbres noirs. Je me suis approché à petites étapes, marchant sur l'herbe dure. Il se laisse aller contre un accoudoir, son chapeau cabossé lui couvre le front, tout son corps plie vers le sommeil ou la mort, une même fatigue de vivre. Je me trompe sans doute. Il m'a vu, m'a reconnu ; il m'attend. Vais-je lui parler ? Que lui dire ? Qu'il est mon miroir et moi, son alouette ? Que je quémande une place, une toute petite place dans son retrait ? [...] Je le prends comme un voleur. Il n'a pas bougé ; sous le bord du chapeau je n'ai décelé aucune lueur ; son souffle reste égal quoique très faible, à peine audible. On gèle. M'en aller. Sortir du miroir. M'envoyer. Je ne suis pas une alouette. Je ne comprends rien aux mirages. Je reviens du Népal et je rentre chez moi. Ne pas se leurrer. Demain, le bureau¹⁹ (A-18-21).

19. À moins d'indications contraires, j'ajoute les caractères romains, le gras et le soulignement dans les extraits.

Le présent a ici plusieurs valeurs et renvoie à des moments discontinus. On a des citations du dictionnaire (autrefois lues par le professeur ?) en style indirect libre, dont le repère est le moment du cours ; des commentaires de l'encyclopédie ou de l'ex-étudiant, qui se rapportent au moment d'énonciation ; de la narration au présent historique, qui suit, en hypotypose, l'épisode du film et du banc (« Je regarde le film »). Par contre, ce même épisode donne lieu aux rares ruptures de ce paragraphe dans l'emploi des temps : il est tantôt relaté au présent, tantôt au passé composé, après un bref retour aux temps du récit (« Tandis que j'allongeais le cou [...] »).

S'ensuit une confusion entre le présent historique et le présent d'énonciation, le moment de la rencontre et celui du déchiffrement. C'est le cas en particulier pour quelques élucubrations et questions du narrateur (sur le *sens* de l'existence du professeur et de son rapport avec lui) dont on ne sait pas toujours s'il retrace ses pensées lors de la soirée ou lors de la nuit (voir les passages en romain dans l'extrait). L'alternance du présent avec d'occasionnels passés composés ne semble distinguer les points de vue (de l'ex-étudiant pendant le film et pendant la narration) que pour mieux identifier les deux moments. Le présent historique, temps de récit, devient comme du discours, car s'y superpose le présent d'énonciation, avec les commentaires spéculatifs du narrateur. Si bien que le passé est non seulement revécu dans l'hypotypose, mais réellement *rouvert*, par la spéculation, à ce qui n'est *pas encore* (l'« ek-stase » du passé remémoré se reprojette sur une « ek-stase » du futur). Il s'ouvre d'abord sur le possible, le contingent, l'inconnu, à travers les conjectures, les hésitations :

À qui ? À soi-même. Pour ne pas dévier. Pour aller droit, en toute paix et sûreté, vers... je ne sais pas. Pas encore (A-20).

Je me trompe sans doute. Il m'a vu, reconnu ; il m'attend (A-20).

Et surtout, les questions (voir les segments soulignés dans le long extrait). Les questions sont presque les seules formes rythmiques, dans *Agonie*, à suspendre le discours, à provoquer des mécanismes

protentionnels de lecture, car ce récit comporte essentiellement des phrases courtes, vites fermées sur leur clôture, et très peu de processus de rallonge ou de suspension. Cette ouverture ek-statique du temps survient au moment où le narrateur est « altéré » par l'identification à son ancien professeur, troublé d'incertitudes et d'interrogations, immergé dans un suspens du temps chronique²⁰, et s'oppose à l'atonie du désœuvrement évoqué plus haut (« J'y suis allé, moins par intérêt que par désœuvrement » – A-17). Une telle transformation rappelle les deux éveils de l'angoisse sur fond de sommeil et d'ennui racontés dans « Mourir comme les alouettes altérées », lors de la première lecture du poème et du moment de somnolence qui fait rater la dernière phrase. Or, ce premier chapitre est aussi l'un de ceux qui comporte le plus de questions, et les passages où l'étudiant est altéré emploient quelques-unes des rares phrases suspensives d'*Agonie*²¹. Dans le second chapitre, d'autres emplois du futur ou des infinitifs de projet tendent à limiter cet inconnu, cette ouverture, à substituer la nécessité ou la résolution à la contingence ou à l'inconnu, que le repère soit celui du passé récent (dans le parc), celui du présent de narration, ou une

20. Par le « double présent » et dans la thématization : « Moi, entre mes dictionnaires, je resonge à ma songerie alors que l'eau transparente et glaciale des lacs des hautes montagnes reçoit sans se troubler le front bleu du ciel. L'air et l'eau à cette hauteur s'épousent par une splendeur tranquille. Le monde n'a pas bougé depuis cent mille ans. Les humains glissent sur les choses comme un soupir de dieu endormi. Le temps a des allures de libellule sur une fleur » (A-19).

21. « J'avais entendu la dernière phrase imparfaitement, certains mots m'échappaient, mais le sens global, plus que le bruit, m'avait réveillé net. Cette incroyable confiance, ou réflexion étonnée, peut-être murmurée, restait en suspens. Je ne savais trop comment les autres avaient réagi, mais une stupeur soudaine, un dégoût agressif me prenaient à la gorge, m'empêchaient de me lever, de quitter ma place habituelle au fond de la classe » (A-7) ; « Je regardais le petit homme gris, ainsi l'appelais-je en moi-même, et j'attendais, j'attendais, avec une sourde angoisse, je ne savais quoi de capital, de décisif, et de plus angoissant que mon angoisse » (A-12).

superposition des deux. C'est le cas dans la prédiction et dans les résolutions (voir le gras dans l'extrait).

Le cinquième chapitre met en rapport la caille du poème qui se refait une enfance « dans les premiers buissons » pour se choisir une mort décente et la jeunesse non vécue du professeur. La relation proprement dite de cette inexistence précoce occupe peu d'espace et emploie souvent des temps du récit : « Sa mélancolie qu'on a prétendue native ne pouvait que s'accroître. Elle gagna le corps et l'esprit. Il devint tout gris en dedans » (A-37). Ces passages (voir aussi les pages 39 et 41) encadrent deux longs épisodes de « promesse » qui *auraient pu* donner une vie à l'enfant et à l'adolescent : les jeux avec Michèle dans les buissons ; les retrouvailles avec celle-ci au restaurant de Saint-Léonard. Là domine le présent historique d'hypotypose, spéculatif²². La transition entre récit au passé et au présent de ces moments révolus est assurée par un présent centré sur la situation de la nuit, où se dit l'incertitude du narrateur sur les faits racontés :

Le seul soleil de cette enfance irréaliste pointait parfois dans les jeux qu'il partageait avec une petite voisine de son âge. Là non plus, je n'ai pas de nom, pas de visage, pas de voix. Le carnet porte, au bas d'une page maculée, ce qui ressemble à un prénom comme Michèle. Pourquoi pas ? (A-37-38).

À quinze ou seize ans, il faillit renouer le fil cassé de la promesse. L'anecdote reste incertaine et même controuvée. Le carnet n'offre que peu de repères. Saint-Léonard. Grand froid. Elle était blonde. Je m'avise que depuis un moment je ne me suis pas inquiété de ce qu'il devient. [...] Un soir d'excursion en plein hiver, il s'égarait avec des camarades du collègue dans les environs de Rivière-des-Prairies (A-41).

22. Ici pas de « réminiscence » directe de l'ex-étudiant : ce qui est raconté résulte seulement des souvenirs de rumeurs, de la lecture du carnet et surtout de la spéculation.

Le caractère spéculatif de ces moments de promesse est accusé par l'emploi de l'impersonnel « on », en lieu et place des désignations (le professeur, le petit homme gris, etc.) ou des pronoms « il » ou « elle ». Voici un extrait du passage sur les jeux d'enfance, où cela est plus marqué :

On est timide, un peu farouche, on se réfugie au pied de la vieille clôture qui sépare les cours, juste là où les planches pourrissent et se disloquent. On parle peu, on rit encore moins. On se promet, non pas une vie meilleure, mais une vie tout court. On est grave. Le brin d'herbe qu'il a enroulé à l'annulaire gauche de Michèle signifie la promesse. Il n'y a pas d'enfance à oublier, il n'y a jamais eu d'enfance, il y aura peut-être une jeunesse. On est côte à côte, le livre d'images à plat sur les genoux offre des couleurs fanées [...]. On n'est pas malheureux, qu'est-ce que ça veut dire ? On se raconte une belle histoire, celle de Peau d'Âne, et on est ailleurs, seul en un monde qui bientôt s'évanouira. Mais la promesse, elle, existera toujours. Tu m'attendras ? — Toi aussi ? — Chut... [...] On est si jeune et si vieux. L'instant fait les cent pas. Michèle, tu viendras demain ? — Je ne sais pas. — Je serai là quand même²³ (A-38).

Les « on » forment une anaphore (au sens rhétorique) et donnent lieu à des paradigmes rythmiques et autres parallélismes (voir les segments soulignés). Ce mouvement de retour, litanique, crée une temporalité qui « recommence ». En fait, il produit une progression à thème constant, analogique et accumulative, en associant dans la lecture la timidité, le repli (le refuge), la promesse, la proximité et le rêve. Comme c'était le cas au deuxième chapitre, ce passé ravivé s'ouvre sur un avenir, mais cette fois c'est par une série de verbes au futur qui forment des échos par leurs terminaisons (voir le gras).

23. Le romain est de Brault.

La série commence, dans l'épisode des jeux, par une opposition incertaine avec le passé (« Il n'y a pas d'enfance à oublier [...] il y aura peut-être une jeunesse » – A-38) pour associer ensuite l'incertain au certain, la question (« *Tu m'attendras ?* ») à l'affirmation de la promesse (« la promesse, elle, existera toujours ») ; elle revient dans l'épisode du restaurant en liant le rêve, le projet ou la résolution de fuite (« On fuira vers une autre terre [...]. On sera bohémien et bohémienne [...]. Ils ne nous trouveront pas, ils ne sauront même pas où chercher » – A-42). Ici le possible rouvert est moins celui de l'inconnu que celui d'une continuité entre futur proche (que marquent certains verbes du premier passage : « tu viendras demain ? ») et futur éloigné (que soulignent les projets du second passage, l'affirmation de la promesse du premier).

D'autres retours associent des significations qui referment l'avenir. On le verra en comparant la clôture du paragraphe des jeux avec un extrait antérieur :

*On est grave. Le brin d'herbe qu'il a enroulé à l'annulaire gauche de Michèle signifie la promesse. Il n'y a pas d'enfance à oublier, il n'y a jamais eu d'enfance, il y aura peut-être une jeunesse. On est côte à côte [...] (A-38).
C'est fini. Le brin d'herbe a glissé dans la poussière. On s'en va chacun de son côté. Il n'y a pas d'enfance. Il n'y a qu'une détresse muette et qui se met à bruire plus tard, quand il est trop tard (A-39).*

Certains futurs font de même, dans le passage sur les buissons comme dans celui du restaurant :

*On fera son veuvage des buissons sans se plaindre à personne. On ne pourrait pas expliquer (A-39).
Le cœur ne tiendra pas bien longtemps ; lui aussi a horreur du vide (A-40).
Il s'en ira, c'est entendu, c'est fatal (A-42).
L'attente ne durera qu'une vie d'homme (A-42).*

Entre les deux épisodes où le professeur a failli avoir une enfance et une jeunesse, on trouve d'autres futurs qui ont cette fois le vrai sens d'un « futur historique », « dans le révolu » :

Toutes sortes de buissons pourtant couvraient leurs têtes ébouriffées. Ils avaient peine à marcher ; une esquisse de danse frétillait dans leurs jambes. Par la suite, quand il fréquentera le collègue et se traînera dans les couloirs aux odeurs de moisi, une fenêtre lui offrira en perspective, entre deux cheminées d'usines, un coin de champ vacant où l'ortie se mêle au chardon. Ses yeux brouillés reverront Michèle, la maigreur des épaules, la nuque de chevreau, devinées à travers les hautes herbes. Il devra rester ainsi, devant la fenêtre sale, tandis que des camarades dans son dos multiplieront les quolibets. Et le Père Préfet surviendra (A-39).

Ils surviennent après un ressouvenir au passé de l'époque des jeux. Ils n'auraient pas été nécessaires pour marquer l'ultériorité. Ils ont une double fonction de mise en relief – par opposition avec les passés qui précèdent et par rappel phonétique des futurs de la promesse qu'ils viennent nier d'une certaine façon : plus encore que les futurs de prédiction de la fin du chapitre « Sur le mirage », ils perdent la valeur de « fécondité des possibles » pour inscrire la nécessité²⁴.

Le chapitre « De voler » emploie, comme celui intitulé « Dans les premiers buissons », les présent et futur pour relater une rencontre, après avoir commencé la narration de l'épisode au passé (voyage en Hollande avec passage par une Belgique pullulant de

24. Cette tendance des futurs à marquer la fermeture autant que l'ouverture se confirme dans le paragraphe où est relatée l'explication du cinquième vers : « Un oiseau mourant se refait une enfance, c'est une façon de se choisir une mort décente. Le premier buisson venu conviendra. On y fera son nid définitif » (A-40). Il aurait fallu étudier la signification des futurs dans tout le récit.

Français lors des épisodes de Mai 68). Le continu-discontinu des bases et séquences y marque par endroits une identification du narrateur au professeur, le rapprochement de moments séparés, et ainsi une réouverture du passé sur d'autres possibles. Comme le vers « de voler » est séparé de « parce qu'elle n'a plus désir » dans le poème, plusieurs phrases suspensives dans ce chapitre se détachent des brèves conclusives. Il y a ici coïncidence entre l'ek-stase temporelle ouverte par la syntaxe dans la lecture et une temporalité ekstatique thématisée, car ces phrases surviennent lorsque le professeur est *affecté* ou *altéré* : soit il est allégé de lui-même, l'ek-stase étant ici suspension du temps, oubli ; soit il est pris de vertige, ému (au sens littéral), elle se fait alors déchirure, tension entre le souvenir et l'espoir, le désir ou l'appréhension vagues, qui tranche sur l'atonie des « années invécues », du « temps morne qui s'était arrêté dans son corps » (A-32). La plupart du temps, ces mouvements se succèdent ou s'entrecroisent. Alors que l'homme gris se promène, la distraction heureuse de sa déambulation est rompue par la rencontre d'une troupe de comédiens ambulants qui éveille un souvenir :

Imaginant au bout de son regard une toile de Van Gogh, jamais peinte, il se délivrait par petites touches violentes, des tournesols piqués d'yeux de corbeaux, il s'allégeait de toute possibilité d'angoisse, avec la gamme complète des jaunes à l'arrière-plan, il avançait ainsi, au hasard, et buta contre un attroupement. [...] Où avait-il assisté à un spectacle en plein air ? Il était revenu à la maison bouleversé, sa mère en avait haussé les sourcils, ce devait être au parc Lafontaine, les marionnettes aux gestes cassés, aux voix nasillardes, et son rire, soudain, qui l'avait presque terrifié tant il était imprévu, incontrôlable. Mais les gens autour de lui se rapprochent, se serrent les uns contre les autres, le sourire aux lèvres, l'œil allumé, ça va commencer, ça y est, ça recommence, et malgré la langue qu'il ne comprend pas, les mimiques des acteurs vont rouvrir la lézarde (A-54-55).

Pendant qu'il est assis sur le banc d'un parc, la voix de la Hollandaise fait basculer la paix immobile du présent en rouvrant blessure et promesse (comme la voix du professeur avait éveillé l'angoisse chez l'étudiant) :

Seule une presque insensible sensation de présence toute proche a fait tressaillir celui, inconnu, qu'il est depuis son arrivée au square. Une voix d'abord, une voix étrangère, veloutée, un peu rauque dans les basses, lente, subtilement modulée. Les mots ne font pas sens, ce doit être la langue du pays. La voix existe comme par elle-même, détachée de sa source humaine, il jurerait que c'est il y a très longtemps, du côté de Saint-Léonard en hiver et encore plus longtemps, à l'abri d'une vieille clôture de planches, et la voix porte ces deux voix enfuies, avant blessure et promesse, à l'encontre de ce qui était prévu, arrangé. Il éprouve une révolte absurde, une montée de colère (A-57).

Au moment où le professeur « se transforme et se dépouille de sa grisaille » (A-58), au moment où, devant le monument de Zadkine, quelque chose de la promesse est sur le point de s'accomplir, où le désir sera jusqu'à un certain point assumé (« Ils vont s'aimer » – A-60), de nouveau la phrase s'ouvre sur la suspension en même temps qu'elle dit un passé et un avenir lointains :

Van Gogh et Rembrandt resteront des images de papier, ils s'estomperont peu à peu dans la mémoire vieillissante, se rideront, se craqueleront, s'émietteront ; un peu de poussière les confondra plus tard, un jour de jeux d'enfants sous un soleil piailleur, et tout recommencera dans une cour à l'abri d'une clôture fatiguée quand un petit garçon et une petite fille ouvriront à plat sur leurs genoux un album où Peau d'Âne n'en finit pas de se défraîchir (A-61).

Ces ouvertures sont aussitôt refermées par le mouvement rythmique du sens, par le resserrement des phrases suivantes, les

associations de sens qu'entraînent certaines récurrences comme les anaphores et les parallélismes :

Il se sort de là en vitesse (passage du spectacle en plein air : A-55).

Il se sourit et, assis, ne bouge plus. Il est comme rarement il fut. Il est. Où donc ? Qu'importe. [...] Il n'est plus. Ici ou là, au diable (avant et après l'épisode de la voix au square : A-57) ;

ou elles sont refermées par la signification des séries phonétiques formées par les verbes au futur. Certes, dans les moments euphoriques de la rencontre, quelques-uns de ces verbes qui ressortissent au dialogue direct ou narrativisé inscrivent des modalités qui ouvrent l'avenir. C'est la promesse qui lie, dans une occurrence, l'avenir proche de l'amour à l'avenir lointain : « *Et je reste avec toi toujours, je suis et je suis pas là aussi. [...] Il rit. Il a quinze ans. Il a huit ans. Et de mémoire d'homme aucun bateau n'est sorti ou ne sortira du port de Rotterdam²⁵* » (A-60). Ce sont surtout l'espoir et le projet des retrouvailles dans l'avenir proche : « Elle chuchote à son oreille qu'elle doit retourner chez sa mère. [...] Quand la reverra-t-il ? Demain, après le travail. Elle trouvera une excuse pour sa mère. Elle viendra au square. Il l'attendra » (A-61). Mais l'avenir est plus souvent celui de la résolution ou de la prédiction d'un « retour à la normale », à « ce qui était prévu, arrangé » (« Il rentrera. Il reprendra ses cours. Il continuera de mourir vivant » – A-53) ; il s'éloigne alors du possible pour s'approcher de la nécessité ou de la fatalité, et se referme sur elles quand, à la prédiction, se mêlent des futurs historiques :

Et il poursuivra son dialogue en se rasant. Nul n'aura raison. Les répliques s'enchaînent, invariables, depuis trente ans (A-56).

25. L'italique est de Brault.

La soirée sera vide et légère. Au bar, un Américain se plaindra de la qualité des steaks et, d'aloys en chateaubriand, lui racontera sa vie. Deux biographies en un jour, ça fait beaucoup. Bah ! le bateau partira : c'est écrit sur l'eau (A-61-62).

La plus grande concentration de verbes au futur se trouve dans la dernière longue phrase suspensive (de la page 61, citée plus haut). Leur statut passe du futur historique (« Van Gogh et Rembrandt resteront des images de papier, ils s'estomperont peu à peu dans la mémoire vieillissante, se rideront, se craqueleront, s'émietteront ; un peu de poussière les confondra plus tard [...] ») à celui de la prédiction, prédiction générale dans un avenir éloigné, voire à « l'infini » (« un jour de jeux d'enfants sous un soleil piailleur, et tout recommencera dans une cour à l'abri d'une clôture fatiguée quand un petit garçon et une petite fille ouvriront à plat sur leurs genoux un album où Peau d'Âne n'en finit pas de se défraîchir »). Un mouvement rétentionnel (rimes des futurs) s'entrelace à la suspension protentionnelle de la syntaxe, pour associer aux sèmes du passage inéluctable de l'entropie (« resteront », « s'estomperont », « se rideront », « se craqueleront », « s'émietteront ») ceux du recommencement de ce qui fut (« recommencera », « confondra », « ouvriront »). Si bien que cette phrase, dans ses divers éléments rythmiques et sémantiques, combine la fermeture de la fatalité avec la réouverture ek-statique des possibles, ces deux dimensions du futur (ou du futur du passé) qu'on a vu constamment alterner dans les passages de « rencontres » où apparaît une interaction significative entre le déploiement temporel du texte et l'organisation-disposition des événements par les temps verbaux. C'est par là, tout autant que dans la configuration narrative, que la démarche « herméneutique » redoublée de l'ex-étudiant et du récit dans son entier se fait « quête de sens du temps ». C'est peut-être là aussi que se manifeste, sur le plan discursif, le non-narrable de la temporalité virtuelle, inachevée, de l'angoisse.

LE TEMPS DE L'ANGOISSE : UNE DOUBLE PERSPECTIVE

On se souvient que, chez Heidegger, l'angoisse est ce qui restitue la primauté du suspens et du possible, au cœur du révolu, qu'elle conduit au « répétable ». La notion de répétition ou de récapitulation (*Wiederholung*) est aussi ce qui sert au philosophe à dériver de la temporalité la plus originaire de « Souci » de chaque homme à celle de l'historialité, c'est-à-dire non pas de l'histoire faite, mais de ce qui la rend faisable. La résolution devançante, qui revient sur l'être-jeté et sur l'être pour la mort, « devient [...] la répétition d'une possibilité transmise d'existence » (1985 : 265 ; [1927] 1993 : 385) où le *Dasein*, « libre pour la mort, [...] se délivre à lui-même en une possibilité héritée et néanmoins choisie » (1985 : 265 ; [1927] 1993 : 384). Cette répétition n'est pas une simple restitution du passé, mais la rencontre de la « possibilité de l'existence ayant été Là » (1985 : 266 ; [1927] 1993 : 386). Comme le dit Ricœur, la répétition, en restituant « la primauté de la résolution anticipante au cœur de l'aboli [...] ouvre dans le passé des potentialités inaperçues » (1985 : 139) et défait l'opposition habituelle entre le « caractère déterminé, achevé, nécessaire du passé » et le « caractère indéterminé, ouvert, possible du futur » (p. 140).

Les passages d'*Agonie* où le temps a semblé s'« ouvrir » de manière « ek-statique » s'inscrivent tous dans un processus de répétition de la « possibilité de l'existence ayant été Là », alors que les personnages subissent un ébranlement qui tranche avec l'atonie générale de leur vie : le narrateur est affecté lors du début du cours et de son interruption (premier chapitre) et lors de son ultime rencontre avec le professeur (deuxième chapitre), tandis que cela arrive au professeur au contact de Michèle enfant, de Michèle adolescente (cinquième chapitre) et finalement de la Hollandaise (septième chapitre).

Chacun de ces passages fait plus que restituer le passé pour instaurer un sens du temps depuis l'avenir. Dans l'épisode « Sur le mirage », où l'étudiant s'identifie à son professeur, le suspens réitéré de la question et la superposition des présents historique et

d'énonciation refait de l'indéterminé, ouvre une possibilité de sens. L'emploi des présent et futur spéculatifs et le retour des formules prosodiques dans le chapitre « Dans les premiers buissons » donnent à la lecture qu'effectue le narrateur de la vie passée du professeur une dimension de « pas encore », en reliant le présent imaginé de son enfance ou de son adolescence à un futur éloigné, celui de l'espoir, de la promesse. Un phénomène semblable se produit dans la relation de la visite à Rotterdam alors que les temps, les récurrences et les longues phrases suspensives attachent au moment reconstitué de la rencontre le futur proche de la promesse réalisable (du désir assumé). S'ouvrent ici, également, le souvenir et le futur éloigné ou à l'infini, ce qui associe les extases temporelles à un perpétuel recommencement.

Mais le travail conjoint des temps verbaux et du rythme ne marque pas que cette réouverture d'un avenir dans le révolu ; on a vu qu'ils présentaient deux perspectives sur l'avenir. Par exemple, aux futurs spéculatifs (du narrateur) ou de projet (prêtés au personnage du professeur) se mêlent et font écho des futurs historiques, ou « futurs par rétrodiction », qui sont recouverts par « la nécessité du passé » et semblent « faire prévaloir un sentiment de fatalisme » (Duval, 1990 : 207). On peut rapprocher ces perspectives des deux déterminations complémentaires qui caractérisent nécessairement, selon Raymond Duval, la notion d'avenir, tout en conduisant « à une alternative qui constitue l'aporie de toute pensée sur l'avenir » (p. 183). Ces déterminations sont le « pas encore » et le « sera présent ». Le « pas encore » est « séparation ouvrant la durée », il permet de garder à l'avenir « la fécondité d'une "infinité de possibles" » (p. 183) et suppose avec lui une relation d'essence modale (possible, impossible, contingent, nécessaire) dont découlent tous les « affects d'attente », comme ceux que présentent les réouvertures d'*Agonie* (question vers l'inconnu, l'indéterminé ; espoir ; promesse ; désespoir ; certitude ; etc.) ; la tension inhérente au fait de « soutenir la possibilité comme possibilité » (l'angoisse heideggerienne) en relève. Le « sera présent » envisage la « sélection inéluctable que l'écoulement du temps impose », il regarde le futur comme déjà accompli, l'avenir y devient un équivalent du passé :

il est lié à notre représentation du temps comme suite ordonnée et successive d'instant (le futur ne donne plus lieu à des « embranchements »).

C'est à travers le déploiement du discours qu'apparaît dans *Agonie* une très forte tension entre ces deux déterminations de l'avenir. À l'ouverture de « potentialités inaperçues dans le passé », qui confèrent à ce dernier le « caractère indéterminé, ouvert, possible du futur », répond systématiquement la fermeture de certains futurs, qui reçoivent, au contraire, le « caractère déterminé, achevé, nécessaire du passé ». Ce dernier mouvement inverse donc celui de la « répétition » par laquelle s'intègre le non-narrable de l'angoisse ou du « pas encore ». Et c'est lui qui peu à peu semble s'imposer. À l'indétermination angoissée de la question initiale du narrateur vers l'inconnu, se substitue lentement la perspective nécessitariste des « futurs de rétrodiction », qui rabattent constamment la fatalité sur la promesse.

Cela est par ailleurs thématiquement dans les propos du narrateur : vers la fin, on le voit souhaiter que le professeur ait *déjà su* ce qui l'attendait au moment où il expliquait « Agonie » : « Je rêve qu'il anticipait cet épisode de sa vie pendant qu'il présentait le vers final » (A-74). Et dans l'histoire même : chacun des ébranlements d'un personnage entraîne chez lui un réflexe de fermeture, de retrait. Plus globalement, dans l'évolution de l'organisation du discours, le caractère « ek-statique » de la temporalité, qui résulte de l'interaction des verbes et du rythme, semble finalement se subordonner à la diégèse, se rabattre sur un temps spatialisé, achevé, linéarisé, où l'on peut tout réordonner : car si, dans les sept premiers chapitres, le continu-discontinu des bases temporelles et des séquences de texte pluralisent les valeurs des temps verbaux en engendrant parfois une ambiguïté sur la fonction de leurs changements, dans les deux derniers ce phénomène s'estompe, et le rôle des verbes redevient essentiellement celui d'ordonner les événements dans la consécution ou de distinguer les deux plans de narration. On est bien en face d'un récit, qui a supposé choix, consécution, réalisation et qui par là devrait demeurer, dans une perspective heideggerienne, du côté de notre existence quotidienne,

de la « préoccupation, qui vise essentiellement à rendre disponible le possible et donc à l'anéantir comme possible » (Dastur, 1994 : 54), et non du côté de l'ouverture à l'angoisse, à la « pure possibilité » de l'impossibilité. *Agonie* dessine en effet un triple anéantissement des possibles : narratifs (pour le lecteur à mesure que le récit avance), herméneutiques (pour le narrateur à mesure que la reconstitution s'achemine vers le pas de sens final) et existentiels (pour le professeur à mesure que sa vie passe).

Mais une telle conclusion subordonne trop le sens de la durée, l'ouverture au « pas encore » à la conception heideggérienne de l'être pour la mort, dont on a souvent critiqué l'entière détermination du temps humain par la finitude individuelle. Pour Lévinas, par exemple, cette pensée comporte une clôture incompatible avec la temporalisation :

Le sens de la mort est dès le départ interprété comme fin de l'être-au-monde, anéantissement. L'énigme est effacée du phénomène. La temporalité ou durée du temps, sans être identifiée avec l'interprétation vulgaire (flux), est interprétée comme au-devant-de-soi, être à-être qui est aussi question en tant que pré-compréhension : question avec donnée (1993 : 46).

Pour lui, comme pour Heidegger, la temporalisation se fait premièrement dans l'extase de l'avenir, mais cet avenir ne peut être ce qui est su, projeté, doit être ouvert sur l'altérité radicale. Cet inconnu peut émerger de la mort, mais pas de la sienne propre (on n'en peut faire l'expérience), plutôt de celle de l'autre, qui n'est pas alors un simple anéantissement, car elle inquiète ceux qui restent « par un surplus ou un défaut de sens », soulève une « question sans réponse [...] » (p. 47). La philosophie recherche de toute façon une explication cohérente, ce que ne fait pas *Agonie* qui, malgré son apparent aplatissement final dans la succession et le révolu, a engendré en cours de lecture une appréhension tensive de la temporalité, et avec elle des associations sémantiques d'où émergent des représentations mobiles et complexes du « pouvoir être propre » et de l'angoisse. Celle-ci apparaît bien, parfois, telle une

réouverture fondamentale de l'inconnu, des possibilités d'existence ayant été là. Mais elle semble aussi résulter de l'impossibilité de maintenir cette ouverture, qui provient peut-être de celle d'assumer sa propre mort ou, ici, plus précisément, de l'inutilité d'un tel héroïsme. On ne peut réfuter que tout semble surgir d'un « mourir » initial, cependant il n'est pas moins vrai que l'éclosion du temps « extatique » se manifeste aussi quand « la blessure s'élargit par où suinte un semblant de vie » (A-64). Le « pas encore » de la question, du désir, de l'espoir surgit en particulier quand les personnages sont *ébranlés par l'autre, altérés*, alors que l'expérience temporelle *propre* du sujet, quand il revient à sa solitude, serait plutôt l'insignifiance quotidienne du temps « morne », non devenir mais imperceptible et fatal passage, « étroitesse, [...] resserrement d'être ».

Une oreille attentive entendra, jusque dans la conclusion d'*Agonie*, l'imbrication étroite de la possibilité et de la fatalité, à travers la signifiante (dans les identifications et différenciations phoniques des terminaisons de verbe et des négations) :

Ses mains rougeaudes aux doigts carrés n'échapperont plus la craie ou la brosse, ne farfouilleront plus les papiers sur la table, n'essuieront plus les verres des lunettes en un geste rituel qui nous faisait présager une réflexion incongrue. [...] Nous ne rentrerons pas au pays. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays²⁶. C'était, textuellement, la phrase. Le lieu n'est que d'angoisse, une étroitesse, un resserrement d'être. La lutte, inutile, se donne des airs d'y croire, d'espérer que la vie triomphera. Mais il est sur son banc, défait, décomposé. Il n'attendait rien d'autre. Je n'irai pas au bureau. Ni sur sa tombe, si on lui en donne une. Je n'irai pas. Je mourrai sans mourir. Alouette, caille, chardonneret, quand vous

26. Le romain est de Brault.

reviendrez du soleil, quand vous rentrerez au pays agonisant, vos ombres se déchiquetant aux aspérités du sol, chantez, je vous prie, chantez à vous étouffer.

Le « sera présent » de l'un, fatale agonie du professeur ou de l'étudiant, s'assortit d'une exhortation à l'autre qui réinscrit le « pas encore »²⁷.

27. Les séries phonétiques associées à la fatalité (en /Ra/ et en /R5/) et au pas encore de l'exhortation (/e/) se croisent.

BIBLIOGRAPHIE

- BENVENISTE, Émile (1966), « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, p. 237-250.
- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- CLÉMENT, Anne-Marie (1992), « Le temps compté. Analyse du temps narratif dans *Agonie* de Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XVII, n° 3 (n° 51) (printemps), p. 485-494.
- COLLOT, Michel (1989) *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France.
- COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.
- COMBE, Dominique (1991), *La pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires. (Coll. « Langage ».)
- DASTUR, Françoise (1994), *La mort. Essai sur la finitude*, Paris, Hatier. (Coll. « Optiques. Philosophie ».)
- DION, Robert (1995), « Formes de l'explication littéraire dans *Agonie* de Jacques Brault », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, p. 79-88.
- DOLZ, Joaquim (1993), « Bases et ruptures temporelles : étude de l'hétérogénéité temporelle des esquisses biographiques », *Langue française*, « Temps et discours, études de psychologie du langage », n° 97, p. 60-80.
- DUVAL, Raymond (1990), *Temps et vigilance*, Paris, Vrin.
- GRONDIN, Jean (1990), « L'herméneutique positive de Paul Ricœur. Du temps au récit », dans Christian BOUCHINDHOMME et Rainer ROCHLITZ (dir.), « *Temps et récit* » de Paul Ricœur en débat, Paris, Cerf, p. 121-137. (Coll. « Procope ».)
- GUILLAUME, Gustave (1984), *Temps et verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, suivi de *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, avant-propos de Roch Valin, Paris, H. Champion.

- HEIDEGGER, Martin ([1927] 1993), *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 17^e éd.
- HEIDEGGER, Martin (1985), *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Authentica.
- HUSSERL, Edmund ([1928] 1983), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. de Henri Dussort, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Épiméthée ».)
- JACOB, André (dir.) (1989), *Encyclopédie philosophique universelle. 2. Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, t. 1.
- KIERKEGAARD, Sören (1935), *Le concept d'angoisse*, trad. de Knut Ferlov et Jean-J. Gateau, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- LÉVINAS, Emmanuel (1967), *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin. (Coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».)
- LÉVINAS, Emmanuel (1974), *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Kluwer Academic, Le livre de poche. (Coll. « Biblio essai ».)
- LÉVINAS, Emmanuel ([1979] 1991), *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Quadrige ».)
- LÉVINAS, Emmanuel (1993), *Dieu, la Mort et le Temps*, établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland, Paris, Grasset. (Coll. « Figures ».)
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit. Tome I*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit II*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- RICŒUR, Paul (1985), *Temps et récit III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- RICŒUR, Paul (1990) « Réponses », dans Christian BOUCHINDHOMME et Rainer ROCHLITZ (dir.), « *Temps et récit* » de Paul Ricœur en débat, Paris, Cerf, p. 187-212. (Coll. « Procope ».)
- WEINRICH, Harald (1973) *Le temps*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

L'AGONIE DU *LOGOS*
UNE LECTURE D'*AGONIE* DE JACQUES BRAULT

Jacques Paquin

Université du Québec à Trois-Rivières

Le récit *Agonie* peut être lu comme une mise à l'épreuve du langage et du savoir, qu'il aborde simultanément par le biais de la prose et du poème¹. Le niveau le plus manifeste, sur lequel s'érige la structure du récit, est le commentaire du poème. Cette préoccupation s'inscrit d'ailleurs au cœur du poème qui sert d'ouverture et de matrice à l'ensemble : « Mais non pas vivre de plaintes^o comme un chardonneret aveugle. » L'équation posée entre l'agonie et le langage s'appuie sur une position existentielle qui défend la mort stoïque contre une mort affichée. Ni les alouettes ni la caille n'usent du langage pour manifester leur agonie, alors que le chardonneret exprime ouvertement sa douleur. Les deux formes d'expérience du langage qui sont énoncées dans *Agonie* témoignent ainsi d'une valorisation négative de l'expression de la souffrance. Chez le narrateur, la réception du commentaire du poème suscite le rejet, marqué physiquement par la nausée ; l'aspect esthétique, fondement du discours du professeur (le poème « Agonie » devant servir d'illustration à la beauté), est remis en question dans la mesure où

1. Étant donné que cette étude prend place parmi des textes qui sont tous consacrés au même récit, je me dispenserai de résumer l'intrigue.

le narrateur réagit comme s'il se trouvait devant un événement horrible ou inadmissible. De même, un jugement de valeur en faveur d'une rétention du langage est porté dans le poème. Le rapport entre langage et agonie, valorisé négativement dans le récit, est donc renversé au profit de l'association entre mort et non-langage. La conception négative du langage exprimée dans le poème a des incidences similaires sur l'ensemble des discours qui traversent *Agonie*. Par analogie avec l'agonie du professeur et celle du chardonneret se développe une quête du savoir qui va de pair avec la disparition progressive de toute forme de discours.

Cette agonie des discours n'épargne en outre aucune des deux grandes formes d'écriture qui se font écho dans *Agonie*. On sait que la mise en relation de la poésie et de la prose a longtemps préoccupé les créateurs et les théoriciens (de l'abbé Du Bos à Gérard Genette, en passant par Valéry et Mallarmé) qui ont voulu en tracer ou en estomper la ligne de démarcation. La réflexion de Jacques Brault prolonge quant à elle la conception de Sartre exprimée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Dans « Notes sur un faux dilemme », Brault distingue entre la prose et la poésie qui incarnent à ses yeux les deux grandes formes du langage : « J'appelle *poésie* le langage-valeur et où la totalité verbale se veut objet et fin, extérieure et inaliénable. La poésie tend à *être* le sens. J'appelle *prose* le langage-outil, opératoire et apte à libérer le sens qu'il a² » (Brault, [1975] 1994 : 73). En appliquant cette distinction au récit qui m'occupe, je pourrai dire que le sens, dans sa forme objective, réside dans le poème « Agonie » et que la « libération du sens » serait l'apanage du commentaire sur le poème³. En opposant de la sorte un langage-valeur et un langage-outil, Brault accorde une plus-value à la poésie par rapport à la prose. Il rejoint par ce biais la conception sartrienne du langage qui opposait la poésie et la

2. La première version de ce texte, publiée chez Parti Pris, date de 1964.

3. Le récit qui découle du poème est une forme de commentaire narré du poème, tout comme l'explication de poème appartient au commentaire.

prose dans la perspective d'une réflexion sur la littérature engagée. Cette conception se double d'une opposition symétrique entre l'essence et l'existence, l'éternel et le quotidien. Le vers, emblème de la poésie, connote le transcendant, l'éternel et même le littéraire. La prose exerce une fonction pragmatique, théorique ou critique ; la poésie occupe le pôle plus proprement créateur.

À la source du récit figurent le commentaire du poème ainsi que les discours du savoir qui l'entourent. Comme c'est le cas dans certaines publications antérieures de Brault, la prose vient désigner un événement qui prend le plus souvent la forme d'un choc auditif⁴ : « Sa voix, toute vibrante encore autour de moi, allait m'atteindre, me pénétrer, quand un brouhaha me fit sortir de ma torpeur » (Brault, [1984] 1985 : 7⁵). Dans *Agonie*, c'est le poème qui suscite à lui seul cet événement. Le récit se déploie en un double commentaire : d'abord, le professeur annonce qu'il va commenter le poème jusqu'à la fin de ses cours ; ensuite, se dégage, à partir des vers du poème, une lecture de la vie d'un homme. Il y aurait deux proses en fait, celle du récit et celle des discours. Étant donné la perspective que j'emprunte, je laisse délibérément de côté l'aspect diégétique du récit. C'est sur la prose des discours que portera la majeure partie de cette analyse. Si la glose est le résultat de « deux textes qui peuvent se mêler et qui finissent par se substituer l'un à l'autre » (Charles, 1985 : 133), on peut considérer la structure d'*Agonie* comme le développement, à partir du poème éponyme d'Ungaretti, d'une glose tantôt générée par le discours, tantôt par la trame narrative.

4. Le premier texte en prose de *L'en dessous l'admirable*, écrit en italique, commence ainsi : « *Quelques sons nés au secret m'arrivèrent, un soir, en désordre, débris d'un monde naufragé, presque perdu corps et biens* » (Brault, [1975] 1986 : 202). On trouve une ouverture comparable dans *Poèmes des quatre côtés* : « Par un de ces *dimanches bannis de l'infini*, je reçois des quatre côtés un appel (d'où vient-il ?) indéchiffrable » (Brault, 1975 : 14 ; l'italique est de l'auteur).

5. Dorénavant, les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

Le commentaire met en œuvre plusieurs discours du savoir, terme auquel je donne la plus grande extension possible. Le poème prend place dans le cadre d'un cours de scolastique (« l'exemple par excellence d'une culture du commentaire » – Charles, 1985 : 125) dont l'objet et la méthode reposent sur le commentaire de textes, en vertu de l'autorité d'autres textes. La lecture et le commentaire du poème ont par conséquent une visée didactique : illustrer les universaux de la scolastique, au rang desquels se trouve l'idée du beau. Ce savoir n'est pas à l'œuvre dans le récit, à peine en est-il fait mention au moment où le professeur enchaîne du premier vers à la référence à Cajetan sur la beauté, en usant d'un vocabulaire technique et désuet qui escamote et enlève tout pouvoir et toute pertinence à ce type de discours. Par ailleurs, la lecture et l'explication du poème interviennent dans le but d'illustrer un des universaux de la philosophie scolastique. Le poème introduit par le professeur est comparable au texte sacré des scolastiques, qui sert de support au discours de la glose. Le poème agit dès lors comme tout texte fondamental, *Urtext* et texte de révélation. En effet, on ne peut manquer de voir dans les liens qui unissent le poème et son commentaire, qui déclenche une quête du savoir, le même rapport que celui qui s'établit entre les textes religieux de la révélation et leur exégèse. L'ensemble du récit revient inlassablement sur ce texte, qui en constitue le fondement essentiel⁶. Les stratégies d'interprétation du professeur demeurent toutefois assez limitées, simplistes même, puisqu'elles reposent en majeure partie sur un savoir encyclopédique (étymologie, dictionnaires). Ces facilités critiques sont raillées par le narrateur qui s'amuse à en prévoir les tactiques de lecture. D'autres savoirs seront franchement écartés ou ignorés, qu'ils soient théoriques (« Il n'échafaudait pas de théorie ni ne jouait avec les symboles » – A-75) ou érudits (le locuteur fait

6. Comme l'écrit Michel Foucault, « [l]e moutonnement indéfini des commentaires est travaillé de l'intérieur par le rêve d'une répétition masquée : à son horizon, il n'y a peut-être rien d'autre que ce qui était à son point de départ, la simple récitation » (1971 : 27).

fréquemment part de références culturelles ignorées – volontairement ou non – par le commentaire du professeur). De fait, malgré l'importance du commentaire caractéristique de la scolastique, le discours du professeur, en délaissant le cours magistral au profit de la lecture et de l'explication de poème, enfreint les règles de ce type de cours, ce qui a pour effet de déstabiliser la classe. L'introduction d'une lecture de poème a de quoi surprendre, étant donné l'orientation du cours, axé sur les universaux.

Conséquemment, est d'emblée écarté le recours aux autorités, fondement de tout discours se soumettant au commentaire de textes, ce qui entraîne progressivement l'abandon du discours public pour le discours intime. En passant du général au particulier, des « universaux » à la singularité d'un objet esthétique, le maître relègue aux oubliettes et la glose reliée à la philosophie scolastique et la gestuelle qui soutient et complète les marques oratoires de la leçon. Le professeur « tourne le dos », littéralement, aux règles élémentaires de la didactique : « Mais il ne s'embarrassait d'aucune terminologie. Il considérait le vers affiché au tableau et, nous tournant carrément le dos, il parlait d'une voix nouvelle, bien posée, agréable même. Nous ne prenions plus de notes. Nous écoutions, perplexes » (A-13). En taisant le nom de l'auteur du poème (il se contente d'annoncer qu'il va faire la lecture d'un poème traduit de l'italien), le professeur écarte de surcroît une analyse à caractère « historique » (biographie de l'auteur, contexte social, idéologique, etc.). Le poète reste dans l'anonymat à l'instar du professeur et du narrateur. En somme, le poème ne met en scène aucun sujet lyrique, il n'accorde de présence qu'à des oiseaux⁷. Cet anonymat se traduit dans la diégèse par le dépouillement progressif du professeur qui adopte le mode de vie des itinérants. Quant au narrateur, qui écrit des slogans pour une agence de publicité, il ne signe jamais ses textes. Autre source d'information, le potin est de provenance

7. Il faut reconnaître toutefois que l'oiseau, comme c'est souvent le cas dans la poétique du haïku, représente la *persona* de la figure du poète.

imprécise, le récit s'érige en partie en fonction des rumeurs estudiantines. En outre, un parallèle est établi entre le glissement vers l'anonymat social et un emploi antérieur du narrateur qui consistait à glaner et à quêter des détails croustillants sur les vedettes de l'heure : « Fouineur de profession pour un journal à potins, j'ai passé cinq années, avant l'agence de publicité, à faire les poubelles du beau monde » (A-46). En ce qui concerne le commentaire final du professeur (« *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » – A-77), il frappe le locuteur à la façon d'un slogan publicitaire ou politique. Il s'en distingue toutefois, car plutôt que d'être un acte illocutoire axé sur l'affirmation, il vient infirmer une vérité supposée bien établie. Ajoutons que le slogan et le potin reprennent, sur le mode prosaïque, le ton propre aux vers du poème proches de l'aphorisme. Ainsi, contrairement aux discours officiels, le poème et la petite phrase d'explication produisent un discours de déni. En fait, on dirait que le récit proclame la mise au banc des discours d'affirmation au profit de la dénégation de tout discours. Je reviendrai plus loin sur les incidences que cela peut avoir sur la conception du savoir à l'œuvre dans le récit.

Les explications données par le professeur ne satisfont que partiellement le locuteur qui montre à plusieurs reprises des signes d'impatience. À propos du vers « passée la mer », le locuteur exprime son scepticisme, qui vise tout autant la morale du poème que le commentaire du professeur : « Ah ! je n'y croyais pas tellement, à cet héroïsme de pacotille, pas plus qu'au commentaire assourdi du pauvre type [...] » (A-32). Initialement il y a résistance au savoir, tangible dans l'apathie qui gagne la classe. L'intervention du poème, parole étrangère jetée au milieu d'une matière sèche, vient réveiller les esprits ; mais l'attention du locuteur subit des hauts et des bas, va de la conscience aiguë des vers du poème à la stupeur qui lui fait perdre tous ses repères sensoriels. C'est à cause d'un de ces moments de somnolence que le locuteur rate une phrase qu'il s'évertuera à rappeler. Le savoir – la petite phrase devait donner accès au sens global du poème par le biais de l'intitulé – prend d'abord sa source dans la perception sensorielle (la nausée de l'étudiant évoquée plus haut). On notera que la suite du

récit consistera à retrouver, l'espace d'une nuit blanche au cours de laquelle le narrateur fera la lecture du carnet en buvant du cognac, le savoir transmis par le professeur. Cette quête du mot à mot du dernier commentaire du professeur sur le titre du poème renverse la situation de départ : sur les bancs de l'université, l'étudiant était une proie facile pour le sommeil ; sorti de l'université, il passe une nuit blanche à lire le carnet ; le professeur, autrefois lecteur et commentateur du poème, est devenu silencieux et somnole à son tour sur un banc (public). La mise entre parenthèses du savoir par les deux hommes se traduit par le sommeil, celui de la raison, mais aussi par un exil vis-à-vis de soi. L'étudiant qui avait régurgité la connaissance venue de la petite phrase, ingurgite de l'alcool, métonyme du savoir auquel il a accès par le biais du carnet. La résistance au savoir du début et la soif de connaître de la fin créent une évidente analogie entre le protagoniste et les alouettes altérées du poème ; d'ailleurs, le professeur ne donne-t-il pas à l'épithète « altérées » le sens d'« assoiffées » ? L'enseignement par le professeur (comme celui du poème) dans son ensemble mène à un constat à valeur négative, qui vient nier une existence.

Cet enseignement n'offre cependant rien qui soit accessible au langage, puisqu'il « n'a ni mots ni sens » (A-70). D'un savoir fondé sur l'autorité des textes et des exégètes, le récit passe à la « réflexion étonnée » (la phrase finale) pour donner lieu à un discours qui se situe hors du langage et du sens. L'expérience dont rend compte le locuteur en observant et en se remémorant son professeur ne se laisse appréhender ni par les mots ni par le sens. Au discours du savoir s'est substitué un exemple de vie d'homme qui incarne une vérité qui échappe au *logos*. Bien que le récit soit le produit du *logos* (le commentaire du poème), il mène le locuteur au non-langage et au non-savoir. La lecture du carnet où s'échafaude cette lecture aveugle (sans voir, donc sans savoir) est significative à cet égard. Le carnet comporte d'énormes lacunes tout comme l'explication du titre manque. Dans un cas, la lacune est d'ordre auditif, dans l'autre la lecture est souvent rendue impossible par l'absence d'informations. Le narrateur se voit obligé de combler les lacunes à partir des rares informations du carnet. La carence

auditive, qui pousse le locuteur à chercher la phrase finale dans sa mémoire, se double d'une lecture aveugle, laquelle consiste à inventer la vie du professeur. Les sens font défaut et, par conséquent, font obstacle au sens du poème. Le carnet est « avare de détails » et par surcroît sa « centaine de feuillets ne comportent que des notes brèves, rédigées au crayon, effacées par endroits, à peu près illisibles » (A-75). Le locuteur-lecteur est contraint d'inventer pour connaître : il comble les lacunes de l'explication du professeur ; il reconstitue une histoire à partir des informations laconiques du carnet (« Je brode ; je glose » – A-40). Comme dans le poème, le discours du commentaire prend une dimension eschatologique. Le point ultime de cette dimension est atteint dans le surgissement de la dernière phrase qui devait servir d'explication à l'intitulé. La négation d'un discours se fait cette fois en relation avec le Texte national, dont la faillite évacue tout discours de la fondation ; du point de vue individuel, elle se reflète dans l'illusion de la communication dont rend compte la relation entre le professeur et la prostituée qui n'a lieu qu'à la faveur d'une imposture. De même, elle dévoile la rencontre impossible entre le narrateur et le professeur qui n'ont aucun échange véritable. Tous les discours de la prose reproduisent la perte ou l'absence, que ce soit celle de mémoire et des repères habituels pour le narrateur ou le dépouillement progressif du professeur (perte de son statut, de sa mère, du langage à la suite de son accident, etc.). Mais surtout, la perte du carnet vient briser le dernier lien qui rattachait le professeur-clochard à la vie. Dans ce carnet ne se lit aucune plainte, ne sont rapportés que des faits, et encore, ils sont le plus souvent lacunaires. Le professeur, dans sa vie et dans son carnet, s'est résolument tourné du côté de la mort stoïque, où le langage ne se manifeste pas par le chant ou la plainte, mais par une écriture à peu près indéchiffrable.

Quant à la poésie, elle constitue la première forme de discours, la source même de tout le récit, par le truchement du poème « Agonie ». Ce poème est tiré de l'œuvre poétique de Giuseppe Ungaretti, parue sous le titre de *Vie d'un homme* (1973), et fait partie des poèmes publiés entre 1914 et 1919, regroupés sous le

titre « L'allégresse ». La section à laquelle appartient « Agonie » s'intitule quant à elle « Fin du premier temps ». Fait remarquable, le dernier vers de 1973, publié dans la collection « Poésie », diffère de la version qui nous est livrée dans le récit *Agonie*. L'édition originale donne à lire « comme un chardonnet aveuglé », et le récit reproduit « aveugle ». Comme il est peu probable qu'il s'agisse d'une erreur de transcription, on peut supposer que Brault a délibérément choisi « aveugle », proposant sa propre traduction (ou non-traduction), sans doute pour tirer profit d'un jeu sémantique plus riche⁸. Le poème « Agonie » développe son propre discours, identifiable à une forme et à un genre précis (le poème et la poésie), son auteur a une existence historique, et la publication est datée. Outre le fait qu'il se trouve dans le recueil du poète italien, ce poème joue un rôle fondamental dans le récit de Brault : il apparaît en exergue du récit proprement dit ; ensuite, chacun de ses vers devient le titre d'une division du récit ; enfin, il fait partie du carnet du professeur de scolastique, si bien que pour le lecteur réel l'accès au poème d'Ungaretti équivalait indirectement à ouvrir le carnet du professeur dans lequel a été recopié le poème qui sert d'amorce au récit. Quant au récit lui-même, il sert d'extrapolation au poème (et à chaque vers) par la narration et le commentaire. La fonction du titre est respectée : le titre du poème occupe la même position que celui du récit et ne figure donc pas à l'intérieur de la division en chapitres. Le narrateur devait avoir accès à l'explication du titre, mais ses attentes ont été vaines en grande partie. Fait à souligner, la reproduction de chacun des vers de l'exergue en tête de chaque division du récit n'en respecte pas la disposition typographique. En effet, les vers sont occasionnellement reproduits en passant à la ligne. Sans doute peut-on attribuer ces modifications à

8. À la différence d'« aveuglé », l'épithète « aveugle » suggère la permanence de cet aveuglement (non pas nécessairement accidentel) ; en outre, elle est portée par un réseau de connotations culturelles dont le récit rend compte, entre autres par la référence à Œdipe. Enfin, il permet l'association avec « la lecture », plus difficilement conciliable avec « aveuglé ».

des contraintes de mise en pages, mais on peut y voir également déjà une sorte d'appropriation et d'altération (même légère) de la forme du poème. Du moment que le poème devient objet focalisé par l'instance narratrice, il prend un sens et une forme qui risquent de s'écarter du texte de départ. Quelle que soit l'explication retenue, il n'en demeure pas moins que, en pénétrant dans l'univers fictif, le poème se trouve modifié, et cette altération, qu'elle soit visible à travers la typographie ou les commentaires, caractérise le travail du texte narratif, puisque raconter, c'est nécessairement interpréter. On peut en dire tout autant de la lecture du poème qui, au-delà du prétexte fourni par le professeur pour parler du beau, cache une intention : « S'il a choisi ce poème pour illustrer ses derniers cours, c'est qu'il avait un motif » (A-28).

Le poème « Agonie » propose aussi, comme la prose, une conception du langage, ne serait-ce que par l'organisation du discours qui le caractérise. À un étudiant qui lui fait remarquer que le poème ne comporte pas de verbe principal, le maître répond : « [...] nous [sommes] en présence d'un constat, et non pas d'une réflexion, encore moins d'une interrogation » (A-67). Mais ce que l'universitaire aurait pu ajouter, c'est que le poème se donne comme un mode d'emploi. Il semble construit un peu à la manière d'une définition, avec une orientation éthique qui présuppose une réponse à la question « qu'est-ce que l'agonie ? » ou « que devrait être l'agonie ? ». La signification de ce discours se situe toutefois à un niveau plus profond, puisque le rôle attribué à ce poème est d'établir la distinction entre le beau et la beauté : « [I]l déclara qu'il consacrerait ses cours, jusqu'à la fin, au beau. Il ajouta, après une légère hésitation : *Et aussi à la beauté* » (A-11). C'est pour répondre à une « colle » (« Quelle est la différence ? » demandera une étudiante) que le professeur sortira son carnet gris où il a noté le poème. Le poème sert donc d'illustration au beau et à la beauté, tous deux en prise directe sur la mort. Le poème énonce non seulement un constat, mais il enseigne un art de mourir en beauté. Objet esthétique, il transmettrait en même temps une idée du beau et de la beauté. On songe aussitôt aux textes de Baudelaire qui établissent cette distinction entre le beau en tant qu'idée abstraite et

la beauté incarnée dans la singularité d'un être. D'un côté, l'idée platonicienne du Beau, de l'autre, sa matérialisation dans la vie d'un individu ou dans les contingences de la vie quotidienne. La beauté, selon Baudelaire, comportait une double facette, l'une tournée vers l'éternel, l'autre vers le transitoire et le fugitif, dont il a matérialisé la double nature par l'image du thyrses. Le poème « Agonie », dans l'orientation que lui donne le professeur en posant la question sur le plan esthétique, oriente la lecture du récit : le poème relèverait du Beau (incarnation esthétique de l'idée du Beau), alors que le récit de vie du professeur serait l'incarnation circonstanciée de cette mort en beauté, c'est-à-dire sans épanchement par les plaintes.

Le poème génère aussi un commentaire. Il ressemble à une grille de lecture à la fois pour le professeur qui semble y lire sa propre destinée et pour le narrateur qui lira (c'est-à-dire interprétera) la vie du professeur. Mais au lieu de servir d'illustration à la beauté, le poème provoquera une angoisse irrépressible chez le locuteur et le professeur. La réaction de dégoût du locuteur est aussi inattendue que la venue du fragment d'explication que sa mémoire a retenu. Cela tient à un choix de lecture. Ni le locuteur ni le professeur ne semblent y chercher quelque confirmation des canons de la beauté tels qu'ils sont proférés par la scolastique. Leur réaction commune, au contraire, est existentielle, et ce n'est sans doute pas un hasard si l'étudiant éprouve une nausée, tout comme le Roquentin du roman éponyme. Les deux protagonistes font l'expérience d'une rupture entre la conscience individuelle et le monde qui les entoure. Le dégoût que provoque la phrase prononcée par le professeur marque la rupture avec un commentaire jusque-là prévisible et banal, voire décevant à maints égards. L'affirmation incongrue, qui enfreint les règles instituées par le commentaire de texte, crée une distorsion entre la poésie et la prose.

Si le poème peut être générateur du récit, et d'une glose, les deux étant indissociables dans les faits, c'est parce que lui-même est relié à un cotexte, il puise dans une autre vie d'homme, la « vie d'un homme », titre des œuvres complètes d'Ungaretti. On trouve dans cette œuvre nombre de fragments qui ont pu servir d'amorce

au récit de Brault. L'œuvre d'Ungaretti et *Agonie* retracent l'existence d'un homme, celle du professeur de philosophie scolastique ; toutefois, si *Agonie* reconstitue la déchéance d'un être médiocre qui finira par abandonner tout statut social, *Vie d'un homme* exprime au contraire l'ambition de laisser derrière soi « une belle biographie » et son auteur formule le souhait que son œuvre témoigne du fait qu'« [i]l est devenu un homme mûr au milieu d'événements extraordinaires auxquels il n'est jamais resté étranger » (Ungaretti, 1973 : 332). Le récit *Agonie* reproduit ainsi en négatif les vœux du poète italien. Le petit professeur ne vivra aucun événement hors du commun (il passera à côté des événements de Mai 68), et sa vie l'achemine vers l'extranéité la plus totale : il se retrouve dans un pays étranger, immergé dans une langue étrangère (on croira à l'hôpital où on le soigne qu'il parle une autre langue). Ungaretti disait de la section à laquelle appartient le poème « Agonie » que « ce vieux livre est un journal » (p. 332). De façon moins spécifique, on trouve dans l'ensemble des sections des œuvres complètes des intitulés qui semblent avoir inspiré le propos du récit de Brault : « Vagabond », « La mort méditée », « L'amour », « La douleur », « Le carnet du vieillard ». Certes, ces rapprochements demeurent sujets à caution, et on ne saurait faire reposer la construction d'un récit aussi organisé qu'*Agonie* sur une série de titres plus ou moins suggestifs. Il ne faudrait pas écarter pour autant l'idée que l'auteur d'*Agonie* ait puisé librement dans l'œuvre de l'écrivain italien pour bâtir son intrigue. D'ailleurs, il ne se serait pas contenté des intitulés ; il a repris presque intégralement les premiers vers de « Don », dans les « Derniers poèmes » (Dors à présent, cœur inquiet° Dors à présent, va, dors) : « Dors à présent, petit homme tué de naissance, dors, cœur éclaté, va, dors et ne sois plus en souci » (A-76). Enfin, l'illumination du clochard (« Il s'illuminait. Il titubait dans sa nuit comme la flamme d'une chandelle » – A-69) tire sans doute son origine du plus connu des poèmes d'Ungaretti, « Matin », dont Philippe Jaccottet propose la traduction suivante : « Je m'éblouis° d'infini. » *Agonie* n'agit donc pas uniquement comme texte-source d'une non-traduction ; le récit possède une face cachée, la vie d'un (autre) homme.

Dès lors, on peut se demander si la juxtaposition d'« Agonie » et de l'intitulé global, *Vie d'un homme*, n'a pas constitué un point de départ fertile en comparaisons antithétiques. D'un côté, le poème (fidèle ou presque à l'original), de l'autre, la relation d'une vie d'homme (dans le recueil d'Ungaretti et dans le récit en prose). Le rapprochement entre l'agonie et l'existence est déjà à l'œuvre dans le poème, et elle est mise en valeur par l'explication de poème. Elle réconcilie ce qui semble s'opposer au départ, par exemple, le premier vers du poème (« Mourir comme les alouettes altérées ») et l'avant-dernier vers (« Mais non pas vivre de plaintes »). Le professeur soulignera le parallélisme des constructions syntaxiques qui permettent de lever la contradiction apparente : « [...] oui, c'est ainsi exactement, à cause de la négation fortement marquée l'équivalence vivre/mourir est claire et nette » (A-67). La lecture d'*Agonie* constitue donc une forme de déconstruction, non pas tant de l'œuvre initiale dans laquelle prend place le poème « Agonie » mais du discours tenu par le poète sur sa propre écriture. À la vie illustre d'un grand poète, le récit oppose le dénuement d'un obscur professeur, à la renommée se substitue la médiocrité. La biographie, traduite sous la forme des œuvres complètes d'un poète reconnu, cède la place à la reconstitution d'une décrépitude dont rendent compte le carnet laconique et le poème.

Le récit *Agonie* peut donc être lu comme l'agonie de tous les discours, qu'ils soient d'ordre didactique, théorique, idéologique, voire amoureux. Dans les « Notes sur un faux dilemme », la poésie et la prose étaient deux formes de langage opposées dans leur rapport au sens : la poésie était l'incarnation formelle du sens, la prose avait pour fonction de « délivrer » le sens en vue de le communiquer. L'entreprise du poème et de la prose dans *Agonie* vise à estomper tout discours – le lyrique autant que le politique –, et c'est du choc des deux que vient la réaction violente du narrateur. La prose et la poésie convergent vers la même issue, l'abolition de tout langage qui se contenterait d'être éloquent. Dans le poème, c'est ce langage qui est pris à partie ; dans la prose, l'accession du professeur à la clochardise le délivre du social comme il le délivre du sens et du langage. Le rapprochement entre le poème et la prose, outre

les variations sur lesquelles se fonde tout le récit à partir de chacun des vers du poème, naît du rapprochement entre la phrase finale et les deux derniers vers du poème (« Mais non pas vivre de plaintes⁹ comme un chardonneret aveugle »). Le parallèle entraîne le désaveu de toute forme de chant, que ce soit le chant personnel (lyrique) ou le chant du pays (collectif). Le langage (celui de la poésie et celui de la prose) est en outre marqué par la duplicité, puisque dans la perspective d'*Agonie* parler ou chanter ne servent qu'à retarder et à masquer la fin. La poésie peut donc être une « patrie fallacieuse⁹ », comme l'a déjà écrit Brault. Prose et poésie sont jugées négativement lorsqu'elles se confinent dans un simple exercice rhétorique et qu'elles tournent à l'éloquence.

Si le professeur a opté pour une mort stoïque, le personnage-narrateur s'est toujours refusé à « déchanter ». À la fin du récit, en conviant les oiseaux du poème à chanter jusqu'à l'étouffement, le récit actualise l'un des proverbes de la section des « Derniers poèmes » d'Ungaretti :

*On commence par chanter
Et l'on chante pour finir* (1973 : 299).

Le récit de Brault met en œuvre une entreprise qui n'est pas nouvelle et qui consiste à séparer l'homme d'une forme de *logos* (il serait exagéré et faux d'affirmer que Brault vise la disparition de tout *logos*) qui traduit le rêve (impossible) de la transparence. Dans « Une grammaire du cœur », Brault prétendait écrire « pour en arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il serait superflu de le lire » ([1975] 1994 : 19). *Agonie* ne raconte pas autre chose en conviant la prose à gloser et le poème à chanter leur propre disparition.

9. « Et j'irai malgré tout vers cette patrie fallacieuse, vers cette poésie cachée dans la prose des jours, vers l'éternel qui habite l'instant et lui donne par manière d'ironie et de paradoxe un air fugitif » (« Congé », Brault, 1989 : 60).

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques (1975), *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Le Noroît.
- BRAULT, Jacques ([1975] 1986), *Poèmes 1*, Saint-Lambert, Le Noroît/La Table rase.
- BRAULT, Jacques ([1975] 1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- CHARLES, Michel (1985), *L'arbre et la source*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- UNGARETTI, Giuseppe (1973), *Vie d'un homme : poésie 1914-1970*, trad. de l'italien par Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin, Paris, Éditions de Minuit/Gallimard.

POÉSIE ET RÉCIT
DANS *AGONIE* DE JACQUES BRAULT :
L'INTERTEXTE MIRONIEN¹

Robert Dion

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

L'homme agonique, et c'est bien pour cela qu'il est en agonie, n'a trouvé de passage, fragile, dérisoire à ses propres yeux, qu'en la parole souffrante et joyeuse de la poésie.

Jacques BRAULT,
« Miron le magnifique », *Chemin faisant*.

D'emblée, avant même que ne se déploie le récit, *Agonie* (Brault, [1984] 1985²) indique son rapport à la poésie. Placé en épigraphe, le poème éponyme de Giuseppe Ungaretti constitue déjà, pour ainsi dire, le programme du récit à venir. C'est le poème qui semble donner au récit sa trame narrative. Mais on sait que les rapports entre les deux textes sont beaucoup plus complexes qu'il n'y paraît de prime abord : le récit de Jacques Brault contient en effet

1. Ce texte a d'abord paru, sous une forme légèrement différente, dans le numéro 28 de la revue *Urgences*, en mai 1990.

2. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

un commentaire du poème, commentaire qui donne forme à la narration. Il appert ainsi que chacun des deux textes est le miroir de l'autre – effet architectonique répercuté dans la thématique de ces textes.

Je n'insisterai pas sur les relations entre le récit de Brault et son intertexte apparent, le poème d'Ungaretti, puisque j'ai déjà abordé cette question dans une étude où j'ai tenté de dégager leurs rapports métatextuels³ (Dion, 1991). J'envisagerai plutôt le rapport plus ou moins « crypté » entre le livre de Brault et son intertexte poétique caché/exhibé, le cycle de « La vie agonique » de Gaston Miron⁴. Intertexte *caché*, puisque Brault ne signale à aucun moment dans son œuvre la présence du texte mironien, mais néanmoins *exhibé*, dans le titre même du récit – ce titre, *Agonie*, que le professeur fictif ne commentera pas, peut-être parce que l'ensemble du texte, commentaire et fiction, en constitue l'expansion – où il est difficile de ne pas voir celui du cycle poétique de Miron, d'autant plus que Brault s'est en quelque sorte fait le théoricien de l'« agonique » dans son célèbre article de 1966 « Miron le magnifique » (Brault, 1975a).

De nombreux indices conduisent à lire *Agonie* à travers le prisme de « La vie agonique », indices qu'il faut évidemment relever. Plus encore, il importe de poser deux questions : en quoi *Agonie* constitue-t-il un discours sur la poésie, et spécialement sur la poésie de Miron⁵ ? Le récit de Brault est-il façonné par cette

3. Pour la question du métatextuel, voir Magné (1986).

4. Se pose encore ici l'éternel problème des études mironiennes, à savoir l'existence de multiples versions des mêmes textes. J'adopte par commodité l'édition de luxe parue à l'Hexagone (Miron, 1994), non sans garder en mémoire l'édition des Presses de l'Université de Montréal (1970) et l'édition Maspero (1981). Je me référerai aux textes de Miron par la seule mention M- suivie du numéro de la page.

5. Je rappelle au passage que la présente étude a paru à l'origine dans un dossier consacré au « Roman comme poétique » – au roman poétique aussi bien qu'au roman comme poétique de la poésie.

poésie sur laquelle il tient – plus ou moins directement – un discours ? Ces interrogations me portent au cœur de mes préoccupations, à savoir le discours d'un genre sur un autre genre certes, d'un texte sur un autre texte aussi, par ces moyens qui permettent la plus grande intimité entre eux, le *commentaire* (qui restaure néanmoins une certaine distance, permettant ainsi l'explicitation d'un texte par l'autre) et les pratiques dites *hypertextuelles* (qui président, au contraire, à leur superposition).

L'agonie évoquée dans le récit de Brault et dans « La vie agonique » est une lutte et une angoisse, comme le veut l'étymologie du mot⁶. Cette étymologie est d'ailleurs narrativisée à la toute fin du récit : « Le lieu n'est que d'angoisse, une étroitesse, un resserrement d'être. La lutte, inutile, se donne des airs d'y croire, d'espérer que la vie triomphera. Mais il est sur son banc, défait, décomposé⁷ » (A-77). Ce qui rapproche Brault de Miron, en premier lieu, c'est une commune définition de l'agonie. Le titre du poème d'Ungaretti ne sera pas directement explicité dans le récit de Brault, puisqu'il est mis en scène tout au long du texte : on n'a qu'à penser à l'agonie du professeur et aux agonies multiples du narrateur⁸. Ce titre est en outre « commenté » par anticipation, si je puis dire, dans « Miron le magnifique » où Brault livre, par le biais des poèmes de Miron, sa propre conception de l'agonique. Comme

6. Agonie : du grec *agônia*, en passant par le latin ecclésiastique *agonia*, « lutte, angoisse ». L'agonie est l'état dans lequel le malade lutte contre la mort ; elle est aussi « [e]xtrême angoisse, grande peine d'esprit. [...] Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde » (Littré). Brault n'affirmait-il pas en 1969, dans la revue *Europe*, « Miron entre en poésie comme en un combat sans fin. Pressentant ce qu'il écrirait plus tard, il note dès 1953 : "ici l'homme est agonie" » (p. 152-153) ?

7. « Je suis ici à rétrécir dans mes épaules° je suis là immobile et ridé de vent » (« Monologues de l'aliénation délirante », M-78).

8. Agonies multiples que le narrateur confesse comme autant de morts miniatures : faillite professionnelle (A-10), échec de l'amour (A-18), échec de sa vie (A-26, 29), etc.

on le lit en marge de « Miron le magnifique », l'agonique est d'abord une intonation :

Qu'il s'agisse du pays et des luttes sociales, de l'amour partagé ou déserté, de l'histoire et du monde, de la poésie elle-même, bref quel que soit le sujet du poème, son sens obvie ou caché, toujours et jusque dans les détails d'écriture, la voix de Miron se caractérise et doit s'entendre comme une angoisse cernée de courage (Brault, 1975a : 27-28).

Angoisse, courage : sont convoqués ici encore les *topoi* de l'agonie. Pour Brault, la poésie de Miron est cette voix angoissée qui veut surmonter l'angoisse – angoisse de naissance qui maintient l'homme, et particulièrement le « Québécois », en état d'agonie. On aura une assez juste idée du pouvoir quasi magique que Brault confère à la poésie si l'on se rappelle que, au moment où le professeur doit lire le poème d'Ungaretti en classe, le narrateur d'*Agonie* note ceci : « Je regardais le petit homme gris, ainsi l'appelais-je en moi-même, et j'attendais, j'attendais, avec une sourde angoisse, je ne savais quoi de capital, de décisif, et de plus angoissant que mon angoisse. Il lut » (A-12). En clair, selon Brault, l'agonique mironien désigne la médiation du langage entre ce qui paraît devoir rester irrémédiablement séparé : le dedans et le dehors, l'amour et le politique, l'intime et le collectif. Les poèmes de Miron apparaissent comme les procès-verbaux d'un combat sans fin entre ces domaines cloisonnés, ainsi qu'entre le texte et le non-texte ou, pour reprendre la dichotomie mironienne bien connue, entre le poème et le non-poème : c'est en cela qu'ils témoignent d'une vie en agonie, d'une lutte à finir. Dans les poèmes de Miron se rencontrent les exigences contradictoires de la vie et de la poésie ; c'est sans doute pour cette raison qu'ils sont toujours en porte-à-faux. Chez Miron, le langage n'est pas libre de prendre son envol, il est au contraire cerné par un monde à dire.

Mais c'est paradoxalement parce que la poésie « pure » lui est interdite que Miron y parvient le plus souvent. La poésie, parole de lutte et d'angoisse, est toujours provisoire et nécessairement

insatisfaisante ; elle doit donc être constamment revue, re-fondée, voire réécrite. Miron s'y emploie de telle façon, et avec une telle constance, qu'il se révèle peut-être, contrairement à un préjugé tenace, le plus « formaliste » des poètes de sa génération, en tout cas celui qui a le plus eu conscience de l'« ouverture » du texte moderne, de son essentiel inaccomplissement. Cet aspect n'a pas échappé à Brault qui remarque, dans « Miron le magnifique », que « [c]ette poésie évolue curieusement ; toujours en mouvement, jamais interrompue, elle se reprend, se module à l'infini d'un texte à l'autre [...]. Tous les textes tremblent ainsi d'une espèce d'irrésolution à se fixer » (Brault, 1975a : 23-24). Le sens tremblé, la dépossession du sens, définissent en propre l'agonique. Ce sens dérobé, en l'occurrence le sens de la poésie, est d'abord à saisir par le commentaire. Chez Miron, la poésie prend ainsi parfois l'aspect d'une poésie didactique⁹ ; de même, chez Brault, le roman s'assimile ponctuellement à une exégèse, à une explication de texte (Dion, 1995). Dans *Agonie* l'auteur multiplie les traits discursifs empruntés au discours analytique : définitions de termes relevées dans les dictionnaires (A-12, 18, 19, 27, etc.), discours métatextuel de type grammatical ou logique (A-13, 48-49, etc.), discours exégétique et interprétatif, notamment.

9. Le titre « Recours didactique » désigne dans l'édition de 1970 un poème du cycle de « La vie agonique » et une section complète du recueil constituée de textes en prose, ce qui établit une intéressante correspondance entre écriture de la prose et écriture de la poésie (pensons à la reprise en prose par Baudelaire de certains poèmes des *Fleurs du mal*). En outre, il arrive qu'on rencontre dans les poèmes des vers aux intentions didactiques patentes qui prennent la forme d'une prose rythmée ; il en est ainsi des vers : « voici ma vraie vie – dressée comme un hangar –° débarras de l'Histoire – je la revendique° je refuse un statut personnel et transfuge° je m'identifie depuis ma condition d'humilié° je le jure sur l'obscur respiration commune° je veux que les hommes sachent que nous savons » (« Monologues de l'aliénation délirante », M-79). Notons en passant que « Recours didactique » sert de sous-titre à deux poèmes de « La vie agonique » (il s'agit de « Années de déréliction » et de « Sur la place publique ») et que la section éponyme du recueil disparaît dès l'édition Maspero.

Modalité linguistique et poétique d'une agonie associée, *grosso modo*, à la fragmentation et à l'aliénation du moi ainsi qu'à la coupure d'avec l'altérité, le collectif, l'agonique est tout aussi déterminant dans la trame du récit de Brault que chez Miron. La hantise de l'échec, qui selon Brault caractérise l'agonique mironien et trouve son expression dans une tension entre la nécessité de lancer l'écriture à l'assaut du sens et la peur d'échouer lamentablement (ce qui conduit à recommencer le poème sans cesse)¹⁰, se retrouve également dans *Agonie* ; afin de justifier son intérêt presque maladif pour son professeur, le narrateur du récit va jusqu'à confesser : « J'ai su à l'évidence que je n'avais pas cessé de vouloir lui dérober son secret. Pour voir en face mon propre secret. Est-ce bien le mot qui convient ? Ma hantise plutôt, "ma hantise" serait plus juste. La peur panique de rater définitivement, de rater quoi ? » (A-11). L'emploi en construction absolue du verbe « rater » en dit long sur l'étendue du ratage pressenti. Par ailleurs, le narrateur fasciné, qui, une nuit durant, ne peut se déprendre de la fascination qu'exerce sur lui un personnage somme toute assez falot¹¹, ne donne-t-il pas l'exemple de cette *absence à soi* qui est le propre de l'homme en agonie¹² ? Quelle est donc l'identité de ce narrateur qui ne peut se voir vraiment que dans le miroir de l'autre irréductiblement autre (et sombrer avec lui, comme l'alouette altérée du poème d'Ungaretti) ? Englué dans une agonie qui le dépasse, le narrateur est assimilé par Brault à une figure exemplaire du *dépaysement* : situé hors de soi, il est de surcroît hors de son lieu propre.

10. « Partout l'agonie et au milieu la parole qui s'essaye à une impossible médiation » (Brault, 1975a : 37).

11. « Mais je ne peux me déprendre du conglomerat° je suis le rouge-gorge de la forge° le mégot de survie, l'homme agonique » (« L'homme agonique », M-71).

12. Pour que cesse l'agonie, il faut, comme le rappelle Miron, passer « à travers les tunnels de son absence » (« Héritage de la tristesse », M-72) et retrouver sa « nue propriété » (« L'homme agonique », M-71).

Le dépaysement a une très grande importance chez Brault et, cela va de soi, dans la poésie de Miron. Il donne le fin mot du récit et représente une image privilégiée de l'agonie collective : « *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » (A-77), a dit le professeur lors de sa dernière séance. Pendant tout le récit, le narrateur tente de se ressouvenir de cette phrase ; le récit s'achève lorsqu'elle revient à sa conscience. Dans la béance de cet oubli tient la totalité du récit. Cette notion de dépaysement, après avoir produit sur l'étudiant un effet somatique (l'envie de vomir des premières pages), s'impose à lui comme une sorte d'agonie symbolique partagée, alors que plusieurs années plus tard lui et le professeur arrivent enfin au bout de leur concrète agonie (la nuit de veille de l'ex-étudiant, la mort du professeur sur son banc). L'individuel débouche ici sur le collectif : à l'agonie du narrateur se superpose celle du professeur, puis celle du pays. On peut donner plusieurs sens à cette métaphore du pays ; dans le contexte d'une lecture intertextuelle, on ne peut pas ne pas penser à ces vers en exergue à « La vie agonique » : « En mon pays suis en terre lointaine » (Villon) et « En étrange pays dans mon pays lui-même » (Aragon), ou à ces vers de Miron :

*Il est triste et pêle-mêle dans les étoiles tombées
livide, muet, nulle part et effaré, vaste fantôme
il est ce pays seul avec lui-même et neiges et rocs
un pays que jamais ne rejoint le soleil natal*
(« Héritage de la tristesse », M-72).

Centrale chez Miron, la thématique du pays apparaît, inopinément, à la toute dernière page du récit de Brault. Tout se passe comme si elle ne se manifestait que pour accentuer le parallélisme avec l'œuvre de Miron, mais ce parallélisme est subtilement miné. Dans *Agonie*, il n'est pas question d'un pays à reconquérir ou à faire, comme chez Miron :

*je n'ai jamais voyagé
vers autre pays que toi mon pays*
(« Pour mon rapatriement », M-74) ;

nous te ferons, Terre de Québec
lit des résurrections
 (« L'octobre », M-88).

Il y est plutôt question d'un pays problématique, impossible, d'un pays-mirage. L'œuvre de Brault se trouve en fait à subvertir le discours de la poésie mironienne et à mettre au jour le *surcodage* (Jenny, 1976) qui est, en 1984, celui de la « poésie du pays » des années 1950 et 1960. Cette prise de distance vis-à-vis de l'inter-texte est respectueuse cependant, et le dialogisme évite toute carnalisation parodique.

Il est tentant par ailleurs d'établir une analogie entre le personnage du professeur dans *Agonie* et le « protagoniste » des poèmes de « La vie agonique »¹³. En effet, l'« homme gris » du récit de Brault n'est pas sans rappeler le « damned Canuck », l'« homme du cheap way » mironien. C'est la même figure du dépossédé « silencieux raboteux rabot[é] », la même aliénation et une pareille insignifiance. Le professeur, comme le « je » des poèmes, « est dans l'échec par-dessus la tête » (Miron, 1989 : 48). On aura un meilleur portrait de la condition de ce sous-homme, le Québécois aliéné, à lire les extraits suivants de la correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely :

*Ma poésie n'est pas s'en [sic] se ressentir de ce climat.
 C'est l'angoisse de ceux qui ne veulent pas disparaître et
 qui rejoint l'angoisse de l'homme tout court atteint dans
 sa liberté la plus personnelle (p. 22).*

*J'écris dans l'impossible. Je rate. Je bafouille tous les
 alphabets. Je me cherche les indices de moi. Je m'affaisse.
 Perdant pied et lucidité (p. 41).*

13. Signalons qu'il y a aussi analogie entre le personnage du professeur et l'énonciateur de l'article intitulé « Une grammaire du cœur » (c'est-à-dire Brault lui-même), qui raconte l'histoire d'un amour d'enfance en tous points similaire à celui qu'évoque le professeur dans *Agonie* (Brault, 1975b : 17-18).

Tout simplement et consciemment, je me suis aliéné à moi-même. Aliénation de toute affectivité, sans pour autant démissionner sur le plan de l'action. Aliénation aussi sur le plan de la création par voie de conséquence, puisque celle-ci était liée à mon affectivité. C'est tout (p. 131).

Au total, le récit de Brault apparaît comme un travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes, dont ceux d'Ungaretti et de Miron ; il évoque et transforme quelques poèmes du corpus mironien avec lesquels il entre en résonance thématique. Il fait cependant plus que cela, et c'est là où je veux maintenant en venir. Commentaire du poème d'Ungaretti, *Agonie* constitue du coup le commentaire d'un roman sur la poésie, d'un genre sur un autre genre : le récit vient, en quelque sorte, meubler les interstices du poème. D'un poème qui, paradoxalement, *progresses* en se recommençant trois fois avec trois actants différents (l'alouette, la caille, le chardonneret), il fait un récit (forcément) plus linéaire où deux actants anonymes (le narrateur et le professeur), par un jeu de miroir, finissent par n'en faire qu'un seul. *Agonie* illustre concrètement l'interpénétration des deux genres, le poème d'Ungaretti réapparaissant dans les titres des chapitres, dans le commentaire lui-même (qui souvent le paraphrase) et dans la trame narrative du récit. Mais il y a autre chose. Évocation plus ou moins directe de « La vie agonique », le récit de Brault peut passer pour sa *réécriture*. On entre dès lors dans le domaine de l'intertextualité *stricto sensu*. J'avance l'hypothèse – peut-être téméraire – que l'ouvrage de Brault reprend sur le mode romanesque certains éléments du poème intitulé « Héritage de la tristesse » (M-72-73)¹⁴. La superposition des deux textes me paraît d'abord justifiée par leur clause respective :

14. Le récit entre également en résonance avec d'autres textes de Brault. Je ne citerai qu'un seul exemple tiré de *Moments fragiles*, recueil de poèmes publié la même année qu'*Agonie* : « La chevêche aux grands

*les vents qui changez les sorts de place la nuit
vents de rendez-vous, vents aux prunelles solaires
vents telluriques, vents de l'âme, vents universels
vents ameutez-le¹⁵ et de vos bras de fleuve ensemble
enserrez son visage de peuple abîmé, redonnez-lui
la chaleur*

*et la profuse lumière des sillages d'hirondelles
(« Héritage de la tristesse », vers 26-32) ;*

*Alouette, caille, chardonneret, quand vous reviendrez du
soleil, quand vous rentrerez au pays agonisant, vos
ombres se déchiquetant aux aspérités du sol, chantez, je
vous prie, chantez à vous étouffer (A-77).*

Ces deux passages ont en commun le ton, relativement rare, de l'exhortation. Le poème et le roman se terminent par une incitation à faire quelque chose, manifestée par une série de verbes à l'impératif : « ameutez », « enserrez » et « redonnez » chez Miron, « chantez » (deux fois) chez Brault. De plus, les deux textes se signalent par une même syntaxe anaphorique ; celle-ci, évidente chez Miron, se retrouve également dans le texte de Brault, qu'on pourrait sans peine redisposer ainsi :

*Alouette, caille, chardonneret,
quand vous reviendrez du soleil,*

yeux d'enfant° s'étonne tout au bout du monde° voir la vacuité de ce printemps° elle ne craint pas de faiblir mourir° elle craint seulement de survivre° à cette agonie » (Brault, 1984 : 69). Voici en vrac quelques analogies avec *Agonie* : la métaphore de l'oiseau (la chevêche est un rapace), l'utilisation des verbes à l'infinitif, la mention de l'agonie. Notons que le recueil intitulé *Il n'y a plus de chemin*, paru au Noroît et à la Table rase en 1990, reprend le motif du clochard si prégnant dans *Agonie* ; du point de vue graphique, ce recueil pourrait au surplus être assimilé au petit carnet gris du professeur.

15. On lisait dans les éditions précédentes : « vents ameutez-nous » ; le changement de pronom qui renvoie au « il » du poème, le pays, resserre encore davantage le lien avec le « il » d'*Agonie*, le professeur.

*quand vous rentrerez au pays agonisant,
vos ombres se déchiquetant aux aspérités du sol,
chantez, je vous prie,
chantez à vous étouffer.*

Les parentés lexicales entre les deux clausules sont tout aussi frappantes : au « soleil » du récit correspondent les « prunelles solaires » et la « profuse lumière » du poème ; les « hirondelles » de celui-ci répondent à l'« alouette », à la « caille » et au « chardonneret » de celui-là ; et au « peuple abîmé » de Miron renvoie le « pays agonisant » de Brault.

Toutefois, par-delà ces correspondances, un véritable renversement sémiotique s'opère entre le poème de Miron et le récit de Brault, comparable à celui que j'ai noté plus haut à propos de la notion de pays – qui de pays à fonder chez Miron devient pays illusoire chez Brault. Dans le poème, les « vents telluriques » aux « bras de fleuve », qui ressortissent autant aux domaines aquatique et terrestre qu'au domaine céleste, annoncent les paisibles et aériens « sillages d'hirondelles », tandis que l'alouette, la caille et le chardonneret du récit, qui participent, eux, de l'élément aérien, semblent irrémédiablement promis à la chute (par le truchement de leurs « ombres ») et à l'étouffement. Dans un cas, les vents terribles mais bénéfiques rendent au « peuple abîmé » la « chaleur » et la « lumière » (par le biais des « sillages d'hirondelles ») ; dans l'autre, les oiseaux, en rentrant au pays agonisant, sont attirés au sol qui les déchiquette (métonymiquement : il déchiquette les « ombres ») et ne chantent que pour mieux s'étouffer. À la conclusion relativement euphorique de Miron s'oppose donc, dans une parfaite antisymétrie, la fin désespérée de l'œuvre de Brault.

Cela dit, il n'y a pas que les excipit de ces deux textes qui se fassent écho. Entre eux se tisse tout un réseau de rappels qui me porte à croire que l'un a pu servir, sinon de synopsis, du moins de point de départ (d'*hypotexte*) à l'autre, ne fût-ce que comme lointain souvenir de lecture. Qu'est-ce que le récit de Brault, en effet, sinon celui d'un « héritage de la tristesse » – tristesse, en l'occurrence, transmise de mère en fils, et peut-être inoculée au narrateur

par son ex-professeur ? Je ne m'engagerai pas ici dans la voie des vagues analogies et des échos métaphoriques ; je voudrais seulement signaler que chacune des cinq strophes du poème de Miron comporte des syntagmes qui ont pu servir de matrice au récit de Brault. Par exemple, on relève dans la première strophe les vers que je citais ci-haut (« Il est triste et pêle-mêle dans les étoiles tombées° livide, muet, nulle part et effaré, vaste fantôme° il est ce pays seul [...]°, etc. »), qui renvoient au « *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » de la fin d'*Agonie*. On remarque aussi dans cette strophe deux métaphores (presque des synesthésies) qui accusent une étonnante parenté avec les « alouettes altérées » du poème d'Ungaretti : Miron y évoque « un sommeil désaltérant° pareil à l'eau dans la soif vacante des graviers » (vers 5-6) ; cette « soif vacante » est sans doute à rapprocher de l'explication que donne le professeur au sujet du curieux « altérées » du poème d'Ungaretti : « *La soif creuse un besoin, un désir de changement* » (A-14) – une vacance ? La deuxième strophe pourrait évoquer l'épisode du récit où l'on voit le professeur gisant sur son banc, le « il » du poème étant susceptible par son ambiguïté même de désigner à la fois le « pays » (ce qu'il désigne effectivement dans le poème de Miron) et un sujet humain ; quant au « je » qui inaugure la strophe, il fait figure de témoin apercevant le « il » brûlant « en longs peupliers d'années et d'oubli » (vers 10). Cette confusion du pays et de l'humain dans un « il » ambigu, sans antécédent immédiat (le « pays » indexé par ce « il » est mentionné pour la dernière fois au quatrième vers de la première strophe), est tout à fait dans l'esprit du livre de Brault. Les troisième et quatrième strophes, pour leur part, où règne toujours la confusion entre un pays « humanisé » et un sujet humain, pourraient être assimilées dans le contexte de la présente analyse à une description du professeur, principal protagoniste d'*Agonie* : ce « il » « prostré » (vers 13) « parmi ses haillons de silence aux iris de mourant » (vers 15), arborant un « sourire échoué de pauvre avenir avili » (vers 16), ne serait-il pas susceptible de désigner, outre le « pays que jamais ne rejoint le soleil natal » (vers 4), le gris et falot professeur de beauté ? Et les vers :

*démuni, il ne connaît qu'un espoir de terrain vague
qu'un froid de jonc parlant avec le froid de ses os
le malaise de la rouille, l'à-vif, les nerfs, le nu
dans son large dos pâle les coups de couteaux cuits
il vous regarde, exploité, du fond de ses carrières*
(« Héritage de la tristesse », vers 19-23),

en plus de dépeindre un pays aliéné, n'esquisseraient-ils pas aussi la silhouette du médiocre professeur ? N'annonceraient-ils pas l'« espoir de terrain vague » que fait naître l'épisode de l'excursion à Rivière-des-Prairies (où le futur professeur croit retrouver, après une errance dans un *no man's land* désert et glacé, la petite Michèle de sa prime enfance) ? Et comment résister à la tentation d'attribuer aux étudiants les « coups de couteaux » dans le « large dos pâle » (gris ?) du professeur, lequel finira bien d'ailleurs par tourner vers eux son regard exténué ? Pour ce qui est de la dernière strophe du poème, qui constitue sa clausule, j'ai suffisamment insisté sur ses parallélismes formels et thématiques avec *Agonie* pour ne pas y revenir.

Le rapport entre *Agonie* et « La vie agonique » est d'abord intertextuel dans la mesure où le récit réactive certains éléments déjà contenus dans les poèmes de Miron, en plus de remettre en circulation certaines idées de Brault sur la poésie mironienne jadis exprimées dans « Miron le magnifique ». En second lieu, on peut affirmer que le récit et le cycle poétique sont également liés par des rapports d'intergénéricité : de même qu'*Agonie* représente une exégèse du poème d'Ungaretti, il se révèle un commentaire indirect du cycle poétique de Miron, tout comme l'agonie braultienne constitue un avatar de l'agonique mironien. Ainsi, tant dans la fiction que dans le commentaire, *Agonie* est un discours sur la poésie (sur celle d'Ungaretti et sur celle de Miron). Est en outre affirmée dans le récit de Brault la valeur didactique de la poésie, ne serait-ce que parce que le poème d'Ungaretti sert de texte de référence (*d'exemplum*) dans le cours de philosophie du protagoniste. À cette valeur didactique de la poésie s'ajoute enfin la valeur didactique du récit, *Agonie* prenant ouvertement le parti d'analyser un texte poétique –

procédé antiromanesque s'il en est, du moins à priori. Force est de constater, en définitive, que l'ouvrage de Brault est non seulement le point de jonction de deux genres littéraires, mais aussi de deux didactiques complémentaires.

C'est sans doute le didactisme du récit de Brault qui lui permet d'intégrer en profondeur, dans sa trame même, celui de la poésie de Miron. L'une des caractéristiques fondamentales de cette intertextualité réside, il ne faut pas craindre d'insister là-dessus, dans le fait qu'*Agonie* et « La vie agonique » sont entre autres des textes à visée d'enseignement, ce qui rend le texte de Miron particulièrement apte à être saisi par un autre texte qui en est le commentaire et la réécriture hypertextuelle. Il s'agit évidemment de didactiques différentes dans les deux cas : le récit de Brault est en grande partie un métadiscours analytique ; le cycle poétique de Miron, un discours lyrique à caractère parfois prescriptif. Il reste néanmoins que c'est la rencontre de deux *intentés* relativement proches qui donne à cette cohabitation des textes son caractère unique. Et c'est cette rencontre qui rend si précieuse celle que Brault a faite un jour des poèmes de Miron.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques (1969) « Gaston Miron », *Europe*, n° 478-479 (février-mars), p. 152-159.
- BRAULT, Jacques (1975a), « Miron le magnifique », dans Jacques BRAULT, *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, p. 19-48.
- BRAULT, Jacques (1975b), « Une grammaire de cœur », dans Jacques BRAULT, *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, p. 17-18.
- BRAULT, Jacques (1984), *Moments fragiles*, Saint-Lambert, Le Noroît.
- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- BRAULT, Jacques (1990), *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Lambert/Cesson (France), Le Noroît/La Table rase.
- DION, Robert (1990), « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien », *Urgences*, « Le roman comme poétique », n° 28 (mai), p. 56-67.
- DION, Robert (1991), « Littérarité et métatexte littéraire : l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 179-194.
- DION, Robert (1995), « Formes de l'explication littéraire dans *Agonie* de Jacques Brault », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, p. 79-88.
- JENNY, Laurent (1976), « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.
- MAGNÉ, Bernard (1986), « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. 14, n° 1-2 (printemps-été), p. 77-88.
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely*, Montréal, Leméac.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone.

LA COMPRÉHENSION AGONISANTE

Walter Moser

Université de Montréal

L'ÉPREUVE INTERPRÉTATIVE

Dans une étude qui porte sur le roman d'apprentissage, Susan Suleiman (1979) propose la notion d'« épreuve interprétative » pour décrire la tâche qui incombe au héros de certains récits. C'est là une notion que j'aimerais adopter et utiliser dans ma tentative d'aborder *Agonie* de Jacques Brault selon une approche herméneutique. Toutefois, je laisserai de côté le qualificatif « passive » que Suleiman emploie pour différencier l'interprétation d'une « véritable » action endossée par un héros. Je parlerai au contraire d'un faire herméneutique qui est une épreuve active puisque, dans bien des textes littéraires, cette épreuve tient lieu d'action ou, plus simplement encore, elle est, au premier degré, l'action racontée. Je plaiderai de la sorte pour une herméneutique qui intègre à titre de composantes constitutives et importantes les moments de l'interprétation en tant que production, performance et application. Dans la mesure où il s'agit ici d'interroger l'œuvre de Brault dans sa dimension herméneutique, il appert que ces trois composantes y occupent une place de choix.

Bien des textes littéraires donnent à l'acte interprétatif une modalité d'action parmi plusieurs. Dans *Agonie*, on peut affirmer qu'il représente la principale modalité d'action. En plus, il y est

inscrit d'une manière particulièrement complexe. Le faire herméneutique est constitutif de ce texte et s'y manifeste de multiples façons et à divers niveaux. Si on considère la composante narrative de ce roman, force est de constater que l'histoire racontée est un acte interprétatif double. Le texte nous offre le récit de l'interprétation d'un poème en situation pédagogique par le professeur de philosophie qui est le protagoniste de ce récit. Cet acte interprétatif est cependant médiatisé par la tentative du « je » narrateur, l'élève qui lit et interprète le carnet de son professeur afin de mieux comprendre ce dernier. Mais le faire herméneutique ne respecte pas les délimitations d'un objet textuel clos, il agit au contraire en tant qu'opérateur principal de l'ouverture de l'œuvre : d'une part, on découvre que tout le texte d'*Agonie*, récit de sa propre genèse en quelque sorte, découle d'un poème de Giuseppe Ungaretti – portant le même titre –, ce qui lui confère le statut d'une expansion narrative d'un commentaire interprétatif ; d'autre part, on trouve le lecteur réel d'*Agonie*, interpellé par le code herméneutique¹ que se veut l'énigme qui lui est donnée à résoudre : comment comprendre l'étrange parcours biographique de ce professeur de philosophie qui est devenu clochard et qui mourra sur un banc du parc Lafontaine ? Mon activité d'interprète, tout en dépassant le texte et en l'ouvrant sur de possibles interprétations, a son point de départ dans la structure même ; elle y est inscrite comme une continuation nécessaire. Enfin, ajoutant à la complexité du faire herméneutique à la fois inscrit dans cette œuvre littéraire et généré par elle, l'efficacité herméneutique du texte a déjà produit une série de « lectures » qui commencent à constituer une tradition qu'aucun nouvel interprète ne saurait ignorer.

En clair, la tâche de l'interprète d'*Agonie* consiste à interpréter à travers des interprétations préalables un texte littéraire qui se donne à lire comme une expansion narrative de l'interprétation

1. Je reprends l'expression proposée par Roland Barthes dans *S/Z* (1970). Elle se révèle très pratique, même si elle est bien trop limitative pour cerner tout le faire herméneutique et pour décrire l'acte interprétatif.

d'un poème, en même temps qu'il raconte la difficulté du jeune narrateur de comprendre, en interprétant son carnet, ce professeur qui a interprété « Agonie » d'Ungaretti en classe. J'illustrerai la complexité de cette tâche en la décomposant en divers niveaux et en m'arrêtant brièvement à chacun des niveaux.

EN AMONT : LA GENÈSE DU TEXTE

Le texte est rigoureusement et explicitement conçu comme le produit d'une lecture interprétative du poème d'Ungaretti : rigoureusement parce que chaque vers du poème sert de titre à un chapitre du roman ; explicitement parce que cette genèse du roman devient matière à narration. Nous avons donc affaire ici à un procédé qui est à l'œuvre depuis bien longtemps déjà en littérature, qui n'a pourtant accédé à une prise en charge théorique que récemment par le biais de la notion d'intertextualité². La littérature est autophage : un texte se nourrit d'autres textes et fournit à son tour le matériau pour la composition de nouveaux textes. Ce réemploi des matériaux textuels ne va cependant jamais sans un moment interprétatif.

Brault, qui aime ironiser à propos de ceux qui font de la critique et de la théorie une profession³, a mis en pratique la théorie du « texte scriptible » avant la lettre et peut-être sans la connaître. C'est par ces termes que Barthes désigne des textes qui, lus, débouchent sur une nouvelle activité d'écriture⁴. Ces textes provoquent le

2. Il faut noter qu'il s'agit d'une intertextualité particulière : explicite et générative par voie d'interprétation.

3. Attitude surtout visible dans ses essais (entre autres « Au cœur de la critique » – Brault, 1975 : 51-59 ; *La poussière du chemin* – Brault, 1989 : 49, 50), mais aussi dans *Agonie* : « Mes professeurs de littérature, qui se livraient à des recherches de pointe, auraient parlé d'isotopie sémantique. Nous aurions eu droit à une analyse subtile et à des schémas complexes » (Brault, [1984] 1993 : 28 ; dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page).

4. Également dans *S/Z* (Barthes, 1970).

lecteur, le poussent à s'engager à son tour dans une activité de production textuelle. Dans plusieurs de ses essais, Brault s'emploie à conceptualiser, si ce n'est à théoriser, sa propre activité d'écriture après avoir lu et à partir de ce qu'il a lu. Sa « théorie » de la lecture-écriture émerge ainsi comme une composante cardinale de sa réflexion sur sa propre activité d'écrivain. « On écrit parce qu'on a lu » pourrait alors devenir la devise de cette théorie de la production littéraire⁵ (1989 : 234).

Où se placerait l'acte interprétatif dans cette théorie ? Par moments, on a l'impression que le mot « lecture » prend une valeur si active chez Brault qu'il comporte et absorbe le faire herméneutique. Cependant, l'auteur différencie parfois lire et interpréter ; l'interprétation devrait alors être intercalée entre lecture et écriture comme un chaînon indispensable, mais parfois invisible, non explicite. On trouve cette « théorie herméneutique » de Brault notamment dans *Chemin faisant*, dans un passage que Michel Lemaire a commenté dans son article sur « Jacques Brault essayiste » (1987 : 223-224). Brault avoue : après la lecture, « un peu comme un musicien ou un comédien, j'interprète le texte, je le joue sur moi, en moi » (1975 : 58). Lemaire n'a pas relevé dans son analyse l'aspect « performance » que devient l'interprétation pour Brault : interpréter ne consiste pas à chercher et à retrouver un sens caché par l'auteur dans les profondeurs du texte ; interpréter un texte, c'est le travailler, le produire, le faire ressortir dans une activité qui s'apparente à la performance musicale ou théâtrale⁶. Du coup, l'interprétation englobe le moment de la production. Brault rejoint et réactive de la sorte une acception ancienne de l'herméneutique en vertu de laquelle le verbe *hermeneuein*, contrairement à sa version latine

5. Notons à ce sujet l'intertextualité prégnante dans les écrits de Brault (citation, intertexte), en amont et à l'intérieur de son propre texte.

6. Voir à ce sujet le conte « Le chevalier Gluck » (dans les *Kreisleriana*) d'E.T.A. Hoffmann qui a recours à la même figure musicale pour parler de l'interprétation-création.

interpretare, ne voulait pas uniquement dire trouver le sens d'un énoncé, mais le transmettre dans une nouvelle énonciation (Pépin, 1975).

DANS LE TEXTE : LA REPRÉSENTATION DE L'ACTE INTERPRÉTATIF

L'action du texte est essentiellement portée par deux personnages : le professeur, en voie de clochardisation, qui est le personnage principal, et son élève, également en voie de marginalisation sociale et professionnelle, qui assume en plus la fonction de narrateur. L'épreuve interprétative de chacun d'eux devient objet de narration, ce qui veut dire que la représentation de l'acte interprétatif est double, qu'elle a lieu à deux niveaux narratifs différents. Si la représentation de l'acte interprétatif est en soi un trait très fréquent de l'œuvre littéraire, ce redoublement pratiqué par Brault est plutôt exceptionnel. Cette caractéristique d'*Agonie* confère une importance particulière au faire herméneutique et le rend, à un autre niveau, intéressant pour une approche herméneutique.

La première épreuve interprétative racontée est celle du professeur qui commente un poème d'Ungaretti. Il est fréquent qu'un personnage principal se trouve dans l'obligation de subir une telle épreuve. Par contre, l'issue de cette épreuve varie grandement selon les œuvres. Je rappelle quelques cas dont la mise en parallèle avec *Agonie* permettra de faire ressortir sa manière spéciale de traiter ce lieu commun.

Dans l'épisode du dîner de Turin, le jeune Jean-Jacques des *Confessions* connaît une heure de gloire et de bonheur quand il est invité par son hôte à interpréter la devise de la maison, *Tel fieri qui ne tue pas*. La réussite de cet acte interprétatif élève le héros au-dessus de sa condition sociale et surtout au-dessus des convives aristocrates qui ont échoué lamentablement dans la même épreuve interprétative. Le triomphe, hélas, est de courte durée, car l'ordre ainsi inversé est vite rétabli. Or ce moment suffit pour que Jean Starobinski (1970), qui a rendu cet épisode célèbre en en proposant une lecture herméneutique, parle d'un potentiel révolutionnaire de l'acte interprétatif. En fait, un changement de l'ordre social et

politique prend souvent son origine dans la réinterprétation d'un texte premier, dans la production d'un sens différent, déviant par rapport à une interprétation officielle. On ne saurait mieux prouver que l'interprétation est une épreuve active.

Autre cas célèbre d'un acte d'interprétation représenté dans la diégèse même d'un roman : la scène de la cathédrale dans *Le procès* de Kafka. C'est Joseph K. qui est mis à l'épreuve quand l'ecclésiastique lui donne à interpréter la parabole de « L'homme devant la loi ». L'épreuve proprement dite échoue : Joseph K. ne réussit pas à proposer une interprétation acceptable ; ce qu'il propose, trop univoque et entaché d'un excès d'identification subjective avec le personnage quémandeur dans la parabole, est repris et corrigé par l'ecclésiastique. Par contre, cette épreuve donne lieu à une véritable leçon d'herméneutique que l'ecclésiastique administre au héros : il est vrai que l'interprétation vise comme son objet un texte premier (appelé avec une allusion à peine voilée « l'Écriture »), mais cet objet lointain ne pourra jamais être atteint. Demeurant néanmoins la visée ultime, il devient un point de fuite fantomatique qui aura déclenché une activité herméneutique riche et concrète. Ce qui est réel, et ce qui compte finalement, c'est la série d'interprétations qui se sont accumulées et superposées à travers les générations d'interprètes et qui, constituant une véritable tradition, attestent l'efficace du texte premier.

Dans « La Marquise d'O... » de Kleist – et dans bien d'autres textes d'ailleurs –, l'épreuve d'interprétation prend une tournure bien plus négative pour le personnage principal – et par ricochet pour le lecteur empirique. Tout est centré sur une ellipse, expliquée par l'évanouissement de l'héroïne, à laquelle l'acte d'interprétation doit donner sens : sauvée par un officier russe, la marquise a-t-elle été violée par lui ? Le texte ne livre pas son secret, l'énigme n'est pas résolue. Ce qui peut être lu comme l'échec de l'acte interprétatif a cependant son envers : c'est le triomphe de la résistance du texte à l'interprétation ou, comme un discours théorique plus récent se plaît à le formuler, c'est l'indétermination du sens ayant comme corollaire la pluralité du sens, puisque chaque interprète devra désormais assumer la violence faite au texte pour lui imposer son sens.

Comparée à ces trois exemples puisés dans la littérature, l'épreuve interprétative mise en scène par Brault ne se solde ni par un triomphe ni par un échec. Le poème d'Ungaretti ne semble pas offrir de résistance à l'acte interprétatif, le sens du poème ne semble pas faire problème. Livré pour ainsi dire « à fleur de texte », dans cette phrase unique qui illustre trois comportements d'oiseau, dont deux souhaitables quoique menant à la mort et un rejeté quoique prolongeant la vie, le sens paraît épuisé. Or il a besoin d'expansion, d'élaboration. Voilà pourquoi l'interprétation devient glose, commentaire expansif ; le poème se transforme en élaboration narrative. La narration est la « fabrication progressive » du sens du poème, pour paraphraser le titre d'un essai de Kleist⁷.

Pour revenir à l'interprétation au sens plus étroit du terme, c'est-à-dire aux commentaires que le protagoniste consacre à chaque vers et qui se trouvent donc insérés dans chaque chapitre du roman, sa particularité tient dans le fait qu'elle coïncide avec une autre activité : l'enseignement. L'acte interprétatif devient l'acte pédagogique par excellence. La lente élaboration-expansion du sens est déjà transmission du sens et semble avoir besoin de la relation professeur-élève pour avoir lieu. En d'autres termes, l'élaboration du sens est une activité orientée vers un destinataire qui la partage, ce qui garantit une socialité minimale à l'acte interprétatif. Reprenons les termes de Brault lui-même : « [...] j'interprète le texte [...] mais pour une tierce personne (unique, nombreuse) et cette finalité me garde (devrait me garder) de prendre pour des vérités de simples opinions » (1975 : 58). À sa manière, il articule la question de la validité de l'interprétation.

Cette particularité peut également être rattachée à la tradition herméneutique dans la mesure où elle s'inscrit dans ce que Paul Ricœur appelle l'herméneutique kerygmaticque. Selon cette tradition, il s'agit d'annoncer le sens, de le rendre public dans une communauté qui, en contexte religieux, est celle des croyants. Chez saint Augustin, l'exégèse (trouver le sens) et la divulgation du sens

7. *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden.*

sont deux moments différents qu'il traite d'ailleurs dans deux livres différents de son *De doctrina christiana*. Selon lui, il faut d'abord faire le travail interprétatif, puis si ce travail est couronné de succès, c'est-à-dire quand le sens (du texte biblique) est trouvé, on peut le transmettre par le prêche. Chez Brault, ces deux moments du faire herméneutique sont fusionnés.

La seconde épreuve interprétative revient à l'élève et narrateur. Il a deux textes à interpréter : la parole du maître et le carnet rédigé par ce dernier. La manière dont il a obtenu ce carnet reste mystérieuse, car il s'agit autant d'un acte de transmission volontaire que d'un acte de subtilisation. Donné ou volé, ce carnet devient la source principale pour le récit du narrateur. C'est pour lui le texte à interpréter ultimement, car il s'est imposé la tâche de comprendre l'étrange personnage qu'est son professeur. Et le carnet est la clé de cette compréhension, davantage que les informations glanées lorsqu'il suivait les cours du maître.

Nous nous trouvons ici en présence de la formulation la plus traditionnelle de la tâche herméneutique. Que ce soit Schleiermacher qui postule que comprendre un texte c'est, en dernière instance, comprendre la génialité de l'auteur qui a produit ce texte, ou Dilthey dont l'effort de connaître ce qui est propre à une autre subjectivité passe par la compréhension des « monuments permanents » (des textes écrits) qu'elle a produits, dans les deux cas il s'agit de comprendre un texte comme médiation pour la compréhension-connaissance d'un (autre) sujet humain.

EN AVAL : LA PRODUCTION INTERPRÉTANTE OU LA QUEUE DE LA COMÈTE

On peut voir en la genèse d'un texte l'émergence d'une nouvelle comète au ciel de la littérature. Le texte est le noyau de la comète, les commentaires et interprétations qu'il génère – en quelque sorte en aval – forment sa queue. Il est vrai qu'on peut considérer la queue de la comète comme un épiphénomène, mais il n'en est pas moins vrai que c'est là son aspect le plus spectaculaire. L'impressionnante quantité de textes secondaires surgis en aval

d'un texte attestent l'efficace historique de ce texte. D'un point de vue herméneutique, je plaiderai pour qu'on considère la comète comme un phénomène global, noyau et queue intégrés. Ce qui veut dire que l'activité interprétante, même si elle a lieu après la parution du texte auquel elle se réfère et se rapporte, et en dehors de lui, fait partie d'un phénomène dépassant les limites matérielles, méthodologiques, historiques du texte et crée en interaction avec le texte-noyau un phénomène qui est de l'ordre de la tradition gadamérienne.

Or, il est vrai que tout « texte scriptible » interpelle le lecteur, le pousse à s'engager à son tour dans une activité de production textuelle. J'ajouterai que cette production « secondaire » ne peut pas ne pas comporter au moins une composante herméneutique. Mais le texte a-t-il le pouvoir, en vertu de ses propriétés structurales, de déterminer le travail de l'interprète ? La question est d'une grande pertinence pour *Agonie* qui exploite l'activité interprétante plus à fond que d'autres textes. Le commentaire sur le poème, l'exégèse-enseignement, l'interprétation du carnet, l'entreprise globale de compréhension, sont-ce autant d'instructions données à l'interprète que je suis ? Programment-ils mon activité interprétante ? En d'autres termes, ce texte en particulier soulève avec une grande acuité la question de la liberté de l'interprète. Conformément à une formulation qui a cours dans le débat herméneutique contemporain, il s'agit de la question des limites de l'interprétation : jusqu'à quel point l'interprète doit-il obéir aux instructions, donner suite à ce qu'Umberto Eco appelle « l'intention de l'œuvre » (1992) ?

En guise de réponse à ces questions, j'adopterai avec conviction le principe selon lequel l'interprétation est production d'un texte découlant d'un texte antérieur. Ce qui n'est pas sans rappeler ce que Michel Foucault dit du commentaire comme modalité de production de discours qui assure à la fois une génération continue et infinie de discours (il y a toujours un commentaire à faire) et une restriction des discours bien formés et admissibles dans l'ordre du discours (le commentaire doit dire encore une fois et une fois pour toutes le sens d'un texte premier) (1971 : 26-28). Ce principe

comporte d'ailleurs un aspect quantitatif qui ne saurait être mieux illustré que par la relation entre le poème d'Ungaretti et le roman de Brault et que le narrateur met en œuvre à son tour tout en l'explicitant : « Il ne parla pas si longuement. Je brode ; je glose » (A-40).

En même temps je fais mien également le principe de l'application en herméneutique, à savoir accorder la liberté à l'interprète de faire ce que bon lui paraît, de produire son propre sens, mais aussi reconnaître que toute interprétation appartient à une situation historique et culturelle particulière. En ce sens, l'acte interprétatif est soumis aux exigences qui lui viennent du texte et à celles qui lui viennent de la situation interprétative à laquelle le texte est herméneutiquement appliqué – que l'interprète le veuille ou non.

« La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé » d'André Brochu est un bon exemple d'une application herméneutique ayant pour objet le texte d'*Agonie*. Du moins cette étude comporte-t-elle un moment d'interprétation très clairement identifié et d'ailleurs explicitement assumé par son auteur :

Bien sûr, l'auteur n'énonce ici aucun précepte, aucun enseignement. Le sens que j'indique est un sens possible, inscrit dans une logique des choses que l'écrivain se contente de faire apparaître, sans aucunement l'imposer. Ce sens n'est sûrement pas le seul possible même si, aujourd'hui, il peut sembler plus plausible qu'aucun autre (p. 18 du présent ouvrage).

Le renvoi à l'« aujourd'hui » de l'activité interprétante évoque la situation à laquelle cette activité s'applique. Cette situation détermine le résultat de l'interprétation – le sens possible proposé – autant que le fait la configuration interne de l'œuvre.

Cet exemple d'une interprétation déjà existante d'*Agonie* illustre, finalement, une autre composante du faire herméneutique en aval d'un texte : l'interprète n'est pratiquement jamais face à un texte herméneutiquement vierge. Entre lui et le texte à interpréter s'intercalent toujours des lectures interprétantes qui se sont déjà consolidées dans une production textuelle. Qu'il le veuille ou non, qu'il en prenne connaissance ou non, il aborde toujours le texte à

travers des interprétations antérieures ; il repère le noyau de la comète par la médiation lumineuse de sa queue. L'interprétation est indubitablement déjà commencée, l'efficace du texte a immanquablement déjà commencé à constituer une tradition.

Admettre qu'on arrive *post factum* à la tâche d'interprétation, que l'interprétation a été commencée ailleurs et par d'autres, c'est faire un principe méthodologique de ce que j'appellerai la lecture triangulaire. Trois positions sont données dès le départ : le texte à interpréter, mon activité interprétante et l'interprétation antérieure. En d'autres termes, j'aborde toujours le texte à travers une interprétation préalable. Cette configuration peut être reproduite, un triangle s'emboîtant dans un autre triangle ; on construit ainsi la chaîne des moments d'interprétation qui se décante historiquement dans l'épaisse couche de médiations interprétatives aperçue chez Kafka. À mon avis, c'est Paul De Man qui a eu recours à ce principe méthodologique de la manière la plus sophistiquée, ce qui lui a permis de faire ressortir la nature processuelle du discours critique et de la faire correspondre au processus rhétorique attribué par lui au texte ; c'est en rapport avec ce principe qu'il a élaboré la question de la lucidité/cécité dans l'acte critique (voir entre autres De Man, 1971).

En esquissant ainsi l'épreuve interprétative et en la projetant sur l'horizon d'un faire herméneutique plus englobant, j'ai pu évoquer les contours d'un programme herméneutique maximal. Au passage ont pu être indiqués des liens avec diverses approches qui ne se disent pas herméneutiques et dont certaines sont même hostiles à cette dénomination. Tout cela non pas dans une intention impérialiste, mais dans l'intention de rappeler combien la tradition herméneutique est vaste et ramifiée, comme une nappe parfois invisible qui sous-tend nos efforts de lecture et d'écriture. En outre, j'ai pris soin de relier ce vaste programme à *Agonie* afin de montrer comment ce texte crée un paysage herméneutique très dense et complexe. Il ne sera évidemment pas possible d'appliquer ici la totalité de ce programme. Force m'est de restreindre le travail d'interprétation proprement dit à quelques aspects du texte, tout en prenant soin, cependant, d'alimenter ce travail de réflexions sur les enjeux théoriques impliqués.

NÉGATIVITÉ ET CLÔTURE

Les éléments du texte que j'aimerais explorer de plus près sont au nombre de deux : la négativité et la clôture, plus exactement, la négativité comportant l'espoir de sa conversion en quelque chose de positif, la clôture comme révocation de l'ouverture vers l'autre.

NÉGATIVITÉ

Le ton est donné d'entrée de jeu : « agonie » veut dire « combat de mort ». Et le titre ne trompe pas ; dès la première lecture, le lecteur se trouve envoûté par un univers négatif. Cette négativité devient la première perception et saisie globale du texte. Elle donne lieu à une divination, première hypothèse de sens qui, selon un principe méthodologique herméneutique prôné surtout par Schleiermacher, est incontournable mais doit être suivi d'un travail analytique qui vise à « construire le sens »⁸.

Cette négativité se manifeste aux niveaux sémantique et narratif du texte. Que ce soit dans le portrait – physique et moral – du protagoniste, dans les commentaires de son entourage, dans le choix des couleurs ou encore dans les diverses thématiques, un grand nombre de contenus sont soit négatifs, soit négativement connotés. À l'instar des « professeurs de littérature » connus du narrateur, je parlerai en fait d'une isotopie sémantique (A-28) de la négativité. À cela s'ajoute, au niveau narratif, la biographie du protagoniste, qui revient à un processus progressif de dégradation.

Bien que cette tonalité sémantique globale ait son origine dans le poème commenté et dépende en quelque sorte d'Ungaretti, elle se déploie et s'agglomère autour du protagoniste de Brault. Il est comme le trou noir qui aspire tout et teinte tout de sa négativité. Le gris est sa couleur, ou plutôt la non-couleur qui le définit et qui

8. Voir en particulier « L'exposé abrégé de 1819 » (p. 99-156) et le second « Discours de l'Académie de 1829 » (p. 193-211) dans *Herméneutique* (Schleiermacher, 1987).

rejaillit sur son entourage : il est « le petit homme gris » (A-12, 65), « tout gris en dedans » (A-37), à l'extérieur aussi, d'« une grise apparence » (A-14), « vêtu de gris » (A-10). Il tient un « carnet gris comme lui » (A-56) que le narrateur s'évertuera à interpréter.

Qui est ce personnage à la triste figure, défini, par un jeu de mots, comme un « professeur de tristesse » (A-54) ? Il n'a ni nom ni visage et échappe toujours, en raison d'une imprécision, d'une indétermination, aux efforts du narrateur de le caractériser et de le connaître (A-48). En attendant, on le désigne par des expressions pour le moins négatives : le « pauvre type » (A-32), « le minable » (A-9, 18), « une ombre de cloporte » (A-37), quelqu'un qui « s'efface de l'existence » (A-28). Même constat en ce qui concerne les affects évoqués pour décrire sa « misère morale » (A-26) : détresse (A-37, 39, 47), mélancolie (A-33), ennui (A-11), angoisse (A-32, 35), désarroi (A-48), dégoût (A-12).

Narrativisée sous la forme d'une biographie reconstituée par le narrateur à partir du carnet gris, sa vie se présente également sous le signe de la négativité, qu'il s'agisse de l'échec (A-51, 52), de la misère (A-26), de la médiocrité (A-26). En rapport constant avec le poème « Agonie », il y est question d'un « mourir vivant » (A-53), d'un « vivotement » (A-37) conforme à la désolante devise « [o]n ne tombe pas quand on vit en dessous de tout » (A-54). Et pourtant, il y a eu des moments d'espoir (les études, le séjour à l'Université Columbia), des lueurs de bonheur (les amours enfantines). Hélas ! ce ne sont que promesses non tenues, qu'espoirs vains ; à partir de là tout n'est que perte, glissement, dégradation dont les ferments sont l'enfance avortée (A-37, 38, 39) ; l'absence du père ; la vie de privations avec la mère ; les études ; l'enseignement ; un voyage en Europe qui, avec Mai 68 pour toile de fond, devient une étrange errance de pays en pays ; la mort de la mère⁹. Et pour reprendre

9. Cette période de la vie du professeur tient du roman d'apprentissage certes, mais elle le montre désabusé. La mort de la mère pendant le voyage du fils renvoie d'ailleurs à *Henri le Vert* de Gottfried Keller, dont

l'expression de Borduas, je dirais que la suite se situe sous le signe du « refus global » (« le grand refus », « années de repli » – A-65, 67) qui est cependant moins une attitude de rejet qu'une renonciation ; il va jusqu'à « ne plus avoir désir » (A-48) – rappel du thème ungarettien « senza voglia » –, jusqu'à quitter son emploi. L'oubli et le silence s'accroissent (A-65, 69), « le corps se dégrade » (A-69), et « il gliss[e] graduellement jusqu'à la complète clochardisse » (A-67) qui aboutit, par une nuit froide d'octobre, à l'agonie sur un banc du parc Lafontaine.

Ce récit d'une vie en dégradation progressive peut être apparenté au roman réaliste et il a alors une portée sociocritique : les vicissitudes d'une existence en milieu québécois, défavorisé, au sein d'une famille monoparentale. Ce récit aurait pu devenir celui d'une ascension sociale si la courbe ne s'était trop vite infléchie vers la marginalisation et vers l'agonie. Ce qui authentifie cette lecture, ce sont les éléments autobiographiques que le récit contient. Je ne m'y attarderai pas. Il est évident toutefois que le récit dévie de ce modèle : la bifurcation vers la clochardisation introduit une figure fantasmatique, presque mythique.

Ce mythe du clochard est récurrent dans l'œuvre de Brault (voir l'article de Brochu aux pages 13-26 du présent ouvrage). Avertis par cet élément, et surtout par le traitement peu réaliste que Brault lui accorde, nous sommes renvoyés à notre tâche de lecteur et orientés sur la voie d'une tout autre lecture de la même biographie. Elle devient la narration d'une destinée immuable, transcendante, incontournable. En fait, la relecture nous révèle des éléments qui confirment cette hypothèse. D'abord, la circularité donne une forme d'accomplissement presque cosmique au cours de cette vie socialement ratée : né en novembre, le protagoniste meurt en octobre, complétant de la sorte un cycle automnal caractérisé par le froid¹⁰. Son sort est réglé (« petit homme tué de naissance » –

le héros revient trop tard de ses années d'apprentissage et éprouve un regret ineffaçable de n'avoir pas revu sa mère vivante.

10. Voir à ce sujet ce que Gilles Marcotte (1987) dit de l'automne et plus particulièrement du mois de novembre dans la poésie de Brault.

A-76). Et ce sort a tendance à se muer en vocation quand on lit le signe de la transfiguration du clochard qui, au creux de sa misère, semble « se dissoudre en clarté. Transparaître » (A-23), comme il l'avait déjà désiré lors d'une tentation religieuse exotique :

Son corps se dégradait. Le manque de sommeil et de nourriture le rendait transparent. Il s'illuminait. Il titubait dans sa nuit comme la flamme d'une chandelle. Quiconque l'approchait par accident, c'était généralement le cas, s'étonnait de ce visage raviné dont chaque creux semblait un refuge pour la lumière ambiante (A-69).

Cette illumination intérieure s'opérant au plus noir de ses tribulations existentielles nous engage dans la logique d'un discours religieux. On touche ici à la grande conversion, moment où la souffrance se transforme en gloire, la misère humaine en sainteté et, partant, le récit réaliste en hagiographie, comme l'a bien entrevu Brochu :

La clochardise est un sacerdoce et une transfiguration [...]. [...] Le clochard illuminé, c'est l'en dessous devenu l'admirable, le sous-homme qui triomphe ailleurs, qui a laissé derrière lui cette humanité dont le lot quotidien est un pâteux malaise [...]. [...] Le clochard est le seul véritable mystique occidental (p. 24 du présent ouvrage).

La figure mi-réaliste, mi-religieuse du marginal est une constante dans l'œuvre de Brault. Elle fait écho à la vie du Christ, mais elle dépasse la mystique occidentale et ne souscrit à aucune religion en particulier. Yves Laroche nous rappelle qu'en elle s'agglomèrent également des éléments culturels orientaux : « On pourrait multiplier à l'infini les exemples de vagabondage et d'ermitage tirés de la culture orientale » (1992 : 96).

En résumé, deux constatations s'imposent sur le traitement de la figure du clochard dans *Agonie*. C'est en elle et par elle que l'auteur opère le renversement axiologique qui transforme le négatif en positif ; ce renversement adopte la forme verticale ou transverse qui est typique du discours religieux. La nature religieuse

de cette transfiguration n'est cependant pas explicitée et, par conséquent, n'est pas assumée par l'auteur. Ainsi, ce qui aurait pu être le récit d'une ascension sociale et qui est devenu le récit d'une ascension sociale ratée est projeté sur la trajectoire crypto-religieuse d'une rédemption : l'agonie aura été une voie vers la lumière, l'illumination, la clarté transcendante.

CLÔTURE

J'essaierai de montrer que, sur le thème de la clôture, le récit de Brault suit une logique analogue, une même rhétorique de l'espoir non réalisé, de l'élan arrêté et finalement du renversement. Dans la plupart des cas, le parcours est l'inverse de celui que j'ai observé par rapport au thème de la négativité : il va de l'ouverture à la clôture, du positif au négatif. Pourtant, ce deuxième thème se révélera bien plus intrinsèquement lié à la structure élémentaire même de la question herméneutique.

Tous les commentateurs d'*Agonie* l'ont noté : le début de ce texte s'ouvre sur un autre texte, un geste d'ouverture radicale dans la mesure où l'autre texte, le poème d'Ungaretti, sert de matrice génératrice au roman. Ce poème se trouve en position liminaire, ce qui veut dire qu'il occupe une des marges du texte, mais pas n'importe laquelle¹¹. Il s'agit de ce seuil¹² qui relie le texte à une parole poétique qui l'a précédé. Dans un sens peu exploité par Eco, nous avons affaire ici à une « œuvre ouverte ». Le trait distinctif d'*Agonie* est cette ouverture en amont, qui n'est d'ailleurs pas suivie d'un trait structurel analogue en aval.

Ouverture radicale certes, mais ouverture limitée. Il me paraît important de montrer que, dans son geste exceptionnel d'ouverture, Brault s'est pourtant retenu et ce, à deux égards qui me paraissent

11. Brault a également exploré et exploité d'autres marges du texte, par exemple dans *Chemin faisant*, où la marge normalement vide de la page accueille une seconde colonne de texte.

12. On retrouve ici la problématique que Gérard Genette a explorée dans *Seuils* (1987).

pertinents lorsqu'on les examine à la lumière de l'herméneutique. D'abord, il se sert de la traduction française de Jean Lescure. Il est étonnant qu'un écrivain qui a mené une réflexion originale sur la traduction de la poésie, réflexion qui aboutit à sa théorie de la « nontraduction¹³ », se soit contenté de la traduction de Jean Lescure. Étonnant qu'il n'ait pas ouvert son texte sur l'autre langue. Non que la traduction à laquelle, étonnamment, il fait entièrement confiance soit mauvaise ou problématique, mais il y a là une limitation très nette de l'ouverture sur l'autre texte. Ne passe par ce seuil qu'une altérité limitée, déjà médiatisée par la même langue.

En ce qui a trait à l'herméneutique, cela est pertinent dans la mesure où la traduction, traditionnellement, est considérée comme une opération paradigmatique¹⁴. Au point qu'une herméneutique qui se veut générale, qui ne se borne pas à une opération ou à un corpus précis, doit explicitement dépasser ce premier lieu de son inscription pratique (Gadamer, 1976 : 230-231). Il est évident que l'ouverture sur l'autre langue aurait donné une profondeur et une acuité bien plus grande à la question de « connaître le sens de ces mots » (A-30) qui est thématifiée dans le récit en rapport avec la double interprétation du poème d'Ungaretti et du carnet du professeur-clochard.

L'auteur ne sort pas de sa langue, ne fait pas d'incursion dans une autre langue. Cela est confirmé au niveau diégétique par le comportement de son protagoniste. Quand il voyage en Europe, celui-ci découvre la pluralité et l'altérité des langues. En fait, la question est thématifiée lors de sa rencontre avec une prostituée à Rotterdam et ce, en deux temps. D'abord, il est exposé à une langue à ce point différente qu'il ne perçoit que ce qui est infra-sémantique,

13. Voir notamment son essai très intéressant, de 1977, « Sur la traduction de la poésie » (Brault, 1989 : 201-215).

14. Voir à ce sujet le chapitre « Understanding as translation » dans un des classiques de la théorie de la traduction : *After Babel. Aspects of Language and Translation* (Steiner, 1975 : 1-48).

la qualité de la voix : « Une voix d'abord, une voix étrangère, veloutée, un peu rauque dans les basses, lente, subtilement modulée. Les mots ne font pas sens, ce doit être la langue du pays » (A-57). Cette voix agit comme un signe de mémoration car, par un effet d'inquiétante familiarité, elle évoque en lui sa langue maternelle et les seuls moments heureux de son enfance. Or cette ouverture échoue à nouveau : « Il demande si elle parle anglais. [...] Je sais le français, un peu. — Ah ! vous parlez français ? — Oui, pas bien » (A-57-58). À partir de cet échange sur la langue de communication, on peut présumer que la conversation continue en français. Résumons : contact avec une autre langue ; geste d'ouverture à cette autre langue qui s'avère dotée d'une force d'interpellation profonde ; ouverture suivie d'un ajustement qui rend le premier geste inutile. Le dialogue a lieu dans la langue du protagoniste.

Dans les deux cas – Brault face à Ungaretti ou le protagoniste face à l'inconnue hollandaise –, la possibilité d'ouverture sur l'altérité langagière est inexplorée, n'est finalement pas réalisée. Le résultat est la clôture sur la langue propre, qui devient du coup langue unique. Le texte littéraire apparaît ainsi tel un espace où le langage est circonscrit ; le dialogue avec l'altérité langagière, quelle qu'elle soit, n'a pas lieu.

De plus, l'ouverture restreinte sur l'autre texte a des conséquences herméneutiques importantes d'un ordre différent. Tout le récit de Brault est soutenu par un seul poème d'Ungaretti et tient de là sa coloration généralement négative. En réalité, Brault a dû choisir ce poème parmi beaucoup d'autres. Et ce choix n'a pu se faire sans un acte interprétatif. Il y a donc bien là ouverture sur l'autre poète, et la préférence accordée au poème « Agonie » procède d'un processus d'interprétation mettant en œuvre une forme de cercle herméneutique selon lequel à l'anticipation d'un sens, qui peut être devenue projection de sens, aura répondu la spécificité sémantique (négative) du poème.

Brault a dû prélever ce poème dans un ensemble poétique plus vaste, dans un univers littéraire qui a ses propres structures : le recueil. Or, le recueil dont le poème provient s'intitule *L'allegria* (la joie), ce qui inscrit immédiatement une tension sémantique si ce

n'est une structure antiphrastique par rapport à « Agonie ». Le fait de ne pas avoir poussé son ouverture sur Ungaretti jusqu'au recueil empêche Brault en quelque sorte d'occuper et d'explorer cet espace dialectique. En d'autres mots, la négativité si générale et si exclusive que nous avons observée ne provient pas d'Ungaretti, elle découle d'un choix délibéré de Brault. C'est à lui que revient la décision de clôturer sémantiquement et narrativement son univers dans la négativité. Il a renoncé à pousser son ouverture jusqu'au recueil d'Ungaretti où l'« agonie » se trouve subordonnée à la « joie », ce qui offre une dynamique que Brault a négligée et l'espace d'une différence que Brault a clôturé d'entrée de jeu.

Enfin, la réduction de l'ouverture a lieu encore dans le parcours biographique du protagoniste, parcours qui se trouve par ailleurs symbolisé par l'oiseau migrateur du poème d'Ungaretti. À première vue, cette vie est marquée par le mouvement et le déplacement. Cette ouverture sur l'ailleurs est inscrite dans le texte et dans le personnage principal de multiples façons : le déplacement lors des années de formation, le déménagement (surtout le départ de son amie d'enfance), le voyage, le vagabondage. Une grande partie du récit est consacrée au voyage en Europe qui, rétrospectivement, apparaîtra comme le voyage de la dernière chance.

Une chance qui n'a pas été saisie, ou simplement qui n'a rien donné, car c'est après son retour que commence sa marginalisation. Mais surtout, ce passage par l'ailleurs n'aura rien apporté au personnage. L'ouverture spatiale est annulée lorsque le professeur en voie de clochardisation s'installe à Montréal et son cercle de vie se rétrécit de plus en plus. Ses déambulations dans l'espace public sont à l'image des cercles concentriques qui se resserrent jusqu'au point mort. Au moment de la clôture maximale, le chez-soi devient le lieu de l'agonie. Il meurt sur un banc public pendant que le narrateur s'enferme chez lui. Une vie qui avait d'abord été marquée par diverses formes de nomadisme se termine dans un sédentarisme fatal. L'ouverture sur l'ailleurs, et surtout le dialogue entre l'ici et l'ailleurs, n'ont pas pu être maintenus. Contrairement à ce qu'affirme Brault à propos de la traduction, la médiation – porteuse de vie – du même par l'autre est manquée :

Car c'est autant ma condition de Québécois que ma passion pour la poésie qui m'a obligé à me rapatrier par le détour du dépaysement. Mal dans ma langue comme on est mal dans sa peau, j'ai fini par admettre en pratique que le rapport vital de soi à soi passe par la médiation d'autrui (1989 : 212).

Structuralement parlant, cette vie est l'extension narrative du symbole de l'oiseau migrateur qui revient mourir chez lui. On peut s'étonner qu'Ungaretti ait choisi, dans le vaste espace symbolique de l'oiseau migrateur – espace qui comporte des contenus positifs tels le départ vers un climat plus clément, l'annonce de la belle saison, le retour au lieu d'origine pour la reproduction, la liberté et surtout la légèreté du voyage aérien –, justement ce moment négatif de fin de parcours agonisant, cette image désolante de la terre natale mortifère. C'est cette valeur symbolique, et non la joie, que Brault est allé chercher et a trouvée chez Ungaretti.

Ainsi se dégage un paradigme qui habite *Agonie* de part en part, une espèce de narratème élémentaire qui le caractérise : un élan d'ouverture vers l'autre, vers l'ailleurs, est freiné et suivi par la clôture agonisante dans l'ici et le même. Si l'on transpose ce paradigme dans la structure de la tâche herméneutique, on est obligé de constater qu'il en représente l'échec.

Dans son premier « Discours de l'Académie de 1829 », Schleiermacher circonscrit la tâche herméneutique dans des termes on ne peut plus explicites : comprendre, c'est franchir une distance qui s'installe entre le même (*das Eigene*) et l'autre (*das Fremde*). Chez Schleiermacher, cette distance est surtout de nature intersubjective, mais des théories antérieures et ultérieures la qualifient aussi de temporelle, d'historique, de culturelle. Pour Schleiermacher, cette tâche ne saurait être abordée avec des chances de succès – la compréhension – que dans une zone qui se situe entre deux extrêmes. Ces extrêmes tombent en dehors du champ herméneutique, que la différence entre les deux positions soit trop radicale, la distance trop grande, ce qui n'admettrait aucun terrain commun et rendrait toute compréhension impossible, ou que la

compréhension aille de soi, ce qui abolirait la distance et, du coup, tout travail herméneutique comme tâche à accomplir.

Pour l'herméneutique la distance a donc une double valeur. Elle est d'abord un obstacle à franchir par le travail de l'interprétation ; c'est là sa perception négative. Elle est en même temps la condition de la possibilité de la tâche herméneutique et, en tant que telle, elle est non seulement incontournable, mais positivement constitutive. Sans distance entre le même et l'autre, entre l'ici et l'ailleurs, entre le maintenant et le jadis, il n'y a pas de compréhension, pas d'herméneutique. De plus récentes théories dans des champs divers ont insisté sur ce second aspect : Paul Ricœur parle de la fonction positive de la distanciation (1986 : 102), Hans-Georg Gadamer déclare que « c'est dans cet entre-deux (*das Zwischen*) que l'herméneutique a son véritable lieu » (1976 : 135).

Il appert maintenant que le paradigme élaboré dans le texte de Brault comporte un mouvement qui sort du champ de l'herméneutique, puisqu'il tend à abolir l'autre position, ce qui équivaut à abolir la distance et à abîmer le sujet dans l'agonie de la mêmeté. C'est ce que j'aimerais illustrer dans l'évolution de l'épreuve interprétative du narrateur.

DE LA COMPRÉHENSION À L'IDENTIFICATION : L'ÉPREUVE HERMÉNEUTIQUE MANQUÉE

Le narrateur est l'ancien élève du protagoniste, il a assisté aux cours dans le cadre desquels ce dernier a commenté le poème d'Ungaretti. Il a subtilisé à son professeur le carnet gris, sorte de registre d'une vie et d'une pensée, et s'adonne maintenant à l'exploration de cette vie mystérieuse dans l'espoir de comprendre après coup cet étrange personnage. La relation entre le narrateur et le protagoniste est donc fortement marquée par l'épreuve interprétative que s'est imposée le plus jeune des deux. Elle inscrit d'ailleurs la tâche herméneutique dans une de ses versions les plus traditionnelles, romantique et idéaliste. Sont campés deux individus (le même et l'autre), chacun enfermé dans sa propre subjectivité (distance) dont l'un veut comprendre et par là connaître

l'autre. Pour ce faire, il a besoin de s'appuyer sur des signes matériels, objectifs, que l'autre a laissés comme documents – fugitifs (la voix) ou permanents (le texte écrit) – donnant accès à son vécu subjectif. Jusqu'ici, on a affaire au résumé de Dilthey (1947).

C'est à peu de choses près dans ces termes qu'est présentée dans le texte de Brault la tâche du narrateur face à son professeur. Il l'a bien connu, mais il ne l'a pas compris. Ce n'est que rétrospectivement qu'il s'engage dans son exploration herméneutique en réunissant ses souvenirs personnels, les récits d'autrui, les rumeurs et surtout, en guise de document clé, le cahier gris. Le fait qu'il y ait une distance entre les deux et que cette distance constitue un obstacle aux efforts du jeune interprète est thématiqué dans le texte sous de multiples formes.

D'abord, il est question de secret (A-11) et d'énigme (A-29), ce qui suggère qu'il y a un sens caché à découvrir¹⁵. Ensuite, il y a la difficile compréhension : « Je ne sais si nous comprenions bien ce qu'il disait, si c'était compréhensible » (A-14) ; la résistance à la compréhension : « Ces choses qui résistent à ma compréhension et à mon expression » (A-69) ; ou simplement ce constat : « Et je ne comprends toujours pas » (A-71-72). Fait également partie des résistances à la compréhension dans une relation intersubjective l'affectivité négative, dans le cas présent l'espèce d'aversion que « le minable » inspire : « Nous ne l'aimions pas, sans le détester. Il inspirait un calme mépris aux garçons, et aux filles une pitié tranquille » (A-9). Quelle que soit la manifestation concrète de la distance et de la différence, le personnage à comprendre reste « étranger ».

D'autres difficultés découlent de la valeur des documents qu'il s'agit d'interpréter. Ils restent lacunaires, imprécis, présentent des contradictions et jettent un halo d'indétermination sur l'objet à interpréter ainsi que sur le personnage à comprendre. C'est le cas surtout du carnet gris : « Inutile de consulter le carnet. Cette

15. Je rappelle que c'est dans ce sens précis et limité que Barthes parle de « code herméneutique ».

centaine de feuillets ne comportent que des notes brèves, rédigées au crayon, effacées par endroits, à peu près illisibles » (A-75). C'est de cet état brouillon du document principal qu'émerge l'espèce d'eurêka herméneutique : « Il [le carnet] appelle justement une lecture aveugle. Ne pas voir ; ne pas parler, ne pas écouter. Le retrait intégral. Tout se tient et s'ordonne. Oui, je commence à comprendre » (A-75). Enfin, le verbe comprendre n'est plus à la forme négative. La compréhension est avouée, une compréhension toute négative cependant, comme l'envers de la compréhension : je comprends que l'autre ne voulait pas être compris, qu'il voulait couper tous les ponts de la communication, s'abîmer dans une différence radicale qui rend désormais l'épreuve interprétative impossible à passer. La seule chose qui puisse encore être comprise, c'est le fait qu'on ait glissé en dehors du champ herméneutique, que toute possibilité de dialogue interprétatif soit abolie.

À deux pages de la fin, le narrateur adopte une nouvelle stratégie dont le potentiel était d'ailleurs déjà annoncé dans la relation ambivalente qu'il a entretenue avec le protagoniste tout au long de l'histoire. Dès le début, une attirance, une séduction inavouée se mêlaient à ses réactions de rejet, si ce n'est de mépris : « [...] le minable pour qui j'éprouvais attirance et répulsion » (A-18). Le sentiment positif envers l'œuvre et la personne à comprendre comptait, pour une herméneutique de type romantique, parmi les conditions nécessaires à une compréhension de nature empathique. Cette relation affective positive est timidement affirmée : « Un semblant de sympathie a failli naître en moi » (A-8), et prend parfois la forme interrogative : « Pourquoi est-ce que je m'attache à cet homme qui ne m'est rien ? » (A-65). Elle est d'ailleurs à l'origine d'un jeu subtil de superposition des deux personnages de la part de l'auteur, jeu qui nécessite divers procédés qui vont de la simple comparaison (« Et solitaire je fus, solitaire je reste. Comme lui » – A-10) jusqu'à des substitutions de pronoms (« [...] il était entré dans le silence [...]. Le froid de la nuit me gruge les os. Je laisse ouverte la fenêtre, de crainte d'étouffer. Les rumeurs de la ville s'atténuent. Tel est mon silence à moi » – A-65), en passant par la mise en parallèle (« [...] il frôlait la certitude qu'il

mourrait de médiocrité. Mais comment mourir quand on ne vit pas ? Je regarde ma propre vie, une ruine » – A-26)¹⁶.

On notera en passant que toutes ces superpositions concernent les moments noirs et les aspects négatifs de la vie du professeur. C'est ainsi qu'une attirance positive au départ (sympathie) devient une identification dans la négativité. En effet, le paradigme de l'identification se substitue peu à peu à celui de la compréhension. Comprendre l'autre signifie peu à peu s'identifier avec l'autre, devenir l'autre, être l'autre. C'est comme si Brault poussait à l'extrême, dans son personnage-narrateur, les défauts tant critiqués de l'herméneutique identificatrice. Soudain le narrateur court-circuite le travail herméneutique en abolissant la distance qui le sépare de l'autre personnage. Le paradigme identitaire qui émerge ainsi trouve un appui voilé dans la figure du père : « Il est mort, à présent. [...] Perdu, orphelin, je suis à bout de souvenirs et de désolation. Je pouvais le haïr et l'aimer, le perdre et le retrouver » (A-76).

Cette évocation de la paternité par le biais du mot « orphelin » mue la relation professeur-élève en une relation père-fils. Le fossé des générations est comblé par les liens du sang. Filiation masculine dans laquelle le jeune narrateur s'abîme au moment culminant de son identification. L'identification avec l'autre, devenu le même, crée en fin de parcours cette communauté fusionnelle et mortifère qui en vient à se situer en deçà et à l'extérieur de la tâche herméneutique. Identité, abolition d'altérité et agonie deviennent synonymes : « Nous nous sommes reconnus sans le manifester. Il se mourait. Moi aussi. Chacun à sa manière. Tous deux ensemble. L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays » (A-76-77).

16. On trouve des procédés analogues dans le roman de Christa Wolf intitulé *Christa T.* en français ; la traduction ampute justement l'élément qui instaure la relation d'analogie avec *Agonie* : *Nachdenken über Christa T.* La narratrice fait une enquête sur son amie décédée et réfléchit à (*nachdenken über*) cette vie vécue dans la différence et dans la marginalité.

Cette apparition du « nous » au terme de l'agonie clôture le texte. Il ne s'agit plus du groupe d'élèves intrigués par leur étrange professeur au début du texte. Ce « nous » est issu du télescopage de l'interprétant et de l'interprété qui se solde, il est vrai, par l'effacement de l'étrangeté. Mais cet effacement n'a pas lieu dans une compréhension mutuelle, interactive, il a plutôt lieu dans une identification qui aspire le jeune interprète dans l'immobilité agonisante de la figure paternelle qu'est venu assumer son professeur vieux avant l'âge. La compréhension est désormais forclose, la différence et la distance entre les deux positions ayant imploré dans cet acte d'identification.

L'histoire est finie. Quelle peut en être la suite ? La question est doublement pertinente. D'une part, Brault révèle dans le paragraphe final la phrase que le narrateur avait mal entendue au début et qui donne à son récit une signification historique sur le destin du « pays ». D'autre part, l'interprétation est un travail historique en soi – surtout selon la théorie gadamérienne – et devient, à moins d'être forclose, une tâche sans fin : entretien, dialogue, interaction *entre* le même et l'autre.

Le texte porte explicitement en germe une élégie : « chanter à s'étouffer » le pays agonisant (A-77). Moins évidente, la figure du saint paria, son illumination transcendante en fin de parcours, suggère une transfiguration verticale. Ne reste-t-il au jeune narrateur, élève devenu orphelin, une fois abîmé dans le « nous » mortel avec son professeur, qu'à le suivre dans cette voie s'élevant au-dessus de toute herméneutique humaine ?

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- BRAULT, Jacques (1975), *Chemin faisant*, Montréal, La Presse.
- BRAULT, Jacques ([1984] 1993), *Agonie*, Montréal, Boréal.
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (1991), *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BROCHU, André (1987), « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (n° 35) (hiver), p. 212-220. [Repris ici aux pages 13-26.]
- CLÉMENT, Anne-Marie (1992), « Le temps compté. Analyse du temps narratif dans *Agonie* de Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XVII, n° 3 (n° 51) (printemps), p. 485-494. [Repris ici aux pages 27-40.]
- DE MAN, Paul (1971), *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press.
- DILTHEY, Wilhelm (1947), « Origine et développement de l'herméneutique », dans Wilhelm DILTHEY, *Le monde de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, vol. I, p. 319-340.
- ECO, Umberto ([1962] 1991), *Opera aperta, forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- GADAMER, Hans-Georg (1976), *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil.
- GÉNETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LAROCHE, Yves (1992), « L'Orient poétique de Jacques Brault ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- LEMAIRE, Michel (1987), « Jacques Brault essayiste », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (n° 35) (hiver), p. 222-238.

- MARCOTTE, Gilles (1987), « Poésie de novembre », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (n° 35) (hiver), p. 239-249.
- PÉPIN, Jean (1975), « L'herméneutique ancienne. Les mots et les idées », *Poétique*, n° 23, p. 291-300.
- RICCEUR, Paul (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1987), *Herméneutique*, Genève, Labor/Fides.
- STAROBINSKI, Jean (1970), « Le dîner de Turin », dans Jean STAROBINSKI, *L'œil vivant II : la relation critique*, Paris, Gallimard, p. 98-169.
- STEINER, George (1975), *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press.
- SULEIMAN, Susan (1979), « La structure d'apprentissage : "Bildungsroman" et roman à thèse », *Poétique*, n° 37, p. 24-42.
- UNGARETTI, Giuseppe ([1942] 1978), *L'allegria*, Milano, Mondadori.

LE TRAVAIL DE L'AXIOLOGIE
DANS *AGONIE* DE JACQUES BRAULT¹

Joseph Melançon

Université Laval, CRELIQ

Il aura suffi d'un court roman de 77 pages pour que le poète Jacques Brault instaure une énigme dans le champ romanesque. À l'égal de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, *Agonie* est une figure emblématique dans la révolution des formes littéraires. Pourtant, son écriture demeure canonique, et sa lisibilité ne pose aucun problème. Aucune recherche d'effets faciles et nulle tentative de brouillage, telles l'absence d'intrigues ou d'anecdotes, la suppression de la ponctuation, l'incohérence de l'action, ne viennent entraver la lecture. Brault conserve son authenticité de poète-philosophe dans la mise en fiction d'une question que le narrateur n'arrive pas à formuler, de peur de se détruire. « Dans ce récit étrange, dira Réginald Hamel, où la séduction des images est immense, dont l'écriture s'inscrit comme naturellement dans une perfection un peu inquiétante [...] il n'y a pas d'espoir, car le désir est une blessure déjà guérie » (1985 : B3). L'énigme est dans la mort du désir : « Perché di volare non ha più voglia », dira Giuseppe Ungaretti², le

1. Une première version de cet article a paru dans le collectif intitulé *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses* (Melançon, 1992).

2. « Parce qu'elle [la caille] n'a plus désir° de voler », vers du poème en exergue, traduit par Jean Lescure.

poète fétiche du roman. Elle est aussi dans la construction même du sens, qui s'élabore en métatexte et surplombe la mise en discours d'un événement didactique. C'est pourquoi *Agonie* donne lieu à de nombreuses lectures dont aucune ne saurait se suffire à elle-même. Celle que je propose tente d'explorer un hors-lieu du texte qui peut éclairer quelque peu, me semble-t-il, la mise en forme des énoncés. Le travail de l'axiologie dans l'avènement de la signification, en effet, est un travail souterrain qui risque sans cesse de nous échapper, car il est la force aveugle de l'évidence. Mais il sera utile sans doute d'en décrire les ressorts avant de la voir en action dans le roman de Brault.

L'AXIOLOGIE

L'axiologie, en tant que théorie des valeurs, s'est développée dans la filiation de Kant. En déterminant les conditions subjectives de la raison pratique, Kant établissait dans le sujet le principe de la moralité, de même que la source de l'entendement. Il n'y a plus alors de connaissance de l'en-soi, mais du pour-soi. C'est pour nous, comme l'a signalé Yvon Belaval, que « l'entendement est habilité à traiter de substances et de causes » ([1973] 1978 : 12). Il s'ensuit une autonomie et une valorisation de la conscience d'une telle nature que le sens et l'ordre moral ne peuvent relever que du sujet, hors des choses en elles-mêmes. Ce primat de la subjectivité instaure l'ordre des valeurs. « Ce qui est » devient « ce qui est connu » et « ce qui est connu » est établi, dans la pratique, par une valorisation éthique. C'est pourquoi le « devoir », lié à la volonté comme bien absolu et inconditionnel³, est un à priori du jugement

3. « Ainsi la différence entre les lois d'une nature à laquelle *la volonté est soumise* et celles d'une nature *soumise à une volonté* (eu égard au rapport de cette volonté à ses actions libres) consiste en ce que, dans la première, les objets doivent être causes des représentations qui déterminent la volonté, tandis que dans la seconde, la volonté doit être cause des objets, si bien que la causalité de la volonté a son principe déterminant exclusivement dans la faculté de la raison pure, qui, pour cette raison, peut aussi être appelée une raison pure pratique » (Kant, [1788] 1971 : 44).

moral. Le « je sais » de la raison pure coïncide avec le « je dois » de la raison pratique. Ce qui « doit être » fonde le jugement de « ce qui est ». La subjectivité est alors, paradoxalement, à l'origine de l'objectivité, puisque le « devoir-être » est la « raison » de l'être. En définitive, la valeur prime sur le réel. L'axiologie l'emporte sur l'ontologie. On voit poindre déjà, au XVIII^e siècle, une certaine philosophie des valeurs qui conduira Fichte à un rejet total de la chose en soi. Pour ce dernier, « toute réalité prend son sens et par conséquent son existence intégrale dans les actes de la conscience » (Philonenko, [1973] 1978 : 185). Ferdinand Alquié dira avec raison que la doctrine kantienne est « la source des modernes théories des valeurs » ([1788] 1971 : xi). On y reconnaît, en tout cas, une certaine dialectique contemporaine du pour-soi et de l'en-soi et une morale de l'ambiguïté (Beauvoir, 1946).

Toutefois, les premiers axiologues allemands, tel Scheler ([1913] 1943), étaient partisans d'une objectivité réelle des valeurs, d'évidence immédiate (on peut percevoir la beauté sans passer par l'analyse de ses caractéristiques formelles), à la source même des jugements de valeur. Il en sera autrement des axiologues français, Lavelle (1951-1955) et Polin (1944) notamment, qui associeront la valeur à un jugement fondé sur une préférence et une liberté créatrice. Cette oscillation entre la subjectivité et l'objectivité de la valeur fait sans doute partie de sa définition, du moins dans le discours, comme j'essaierai de le montrer.

En passant de la philosophie à la linguistique, la valeur semble se départir de son origine subjective. Dans le *Cours de linguistique générale* de Saussure, « la langue, faut-il le rappeler, est un système de valeurs pures » (1972 : 155). « Chaque terme, préciset-il, a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes » (p. 126). La valeur est donc dans le système lui-même avant d'être dans le sujet. C'est ainsi que l'entendront les formalistes russes qui seront les premiers, en théorie littéraire, à créer un champ spécifique pour l'axiologie. Voloskinov, par exemple, considérera comme une expression axiologique « toute évaluation incarnée dans un matériau » (cité dans Todorov, 1981 : 271). La valeur prendra alors le sens d'une référence et non d'une appréciation. Mais ce serait

oublier que la valeur linguistique ne recouvre pas la valeur sémantique, actualisée dans le discours, qui est, en définitive, la seule valeur significative, au sens premier du terme. Il demeure tout de même que la valeur comporte, en philosophie comme en littérature, une certaine ambivalence qui contribue à superposer le sujet et l'objet et à créer une ambiguïté qui peut se révéler fort utile pour l'argumentation telle que décrite par Chaïm Perelman (1958).

Cette ambiguïté a d'ailleurs un fondement étymologique. Dans son étymologie grecque, l'*axion* désigne ce qui a du poids, ce qui est digne, ce qui a du mérite, ce qui a une valeur. Par voie de conséquence, l'*axion* est lié à l'estime. L'axiologie, du point de vue de son énonciation, est dès lors un jugement sur l'estimable qui peut relever, à la fois, de l'énonciateur et de ses références, du sujet et de l'objet, sur fond lexical, car il n'est pas de langue qui n'inscrive déjà, dans son vocabulaire, des marques positives ou négatives de l'estimable. C'est pourquoi, dans cet exposé, je voudrais remonter brièvement jusqu'aux valeurs lexicales pour mettre en perspective et en relief le travail et la fonction de l'axiologie. Cette mise en place d'un certain nombre de notions constituera la première partie de mon analyse. Je les ai condensées le plus possible, parfois jusqu'à la caricature, mais je redoute qu'elles n'occupent encore trop de place. L'analyse d'*Agonie*, dans la deuxième partie, y gagnera, je l'espère, en économie d'explications et de justifications.

LA VALEUR DISCURSIVE

Tous les lexiques comportent des termes qui expriment directement la relation de valeur d'un sujet à un objet. On conviendra que « horreur », « merveilleux », « sympathique » sont bien les mots disponibles pour exprimer des jugements de valeur déterminés. Il n'y a rien à dire là-dessus. Or l'usage peut fort bien en détourner la signification. C'est ainsi qu'on entendra un « C'est merveilleux ! » pour ridiculiser une assertion aberrante, un « C'est sympathique ! » pour s'abstenir d'un commentaire désagréable, ou encore un « C'est curieux ! » pour camoufler des réticences. Ces

significations contextuelles, sans doute aléatoires, montrent bien que la valeur, au départ, est le résultat d'un acte singulier d'appréciation, bien qu'elle ait son lexique.

Il y a, toutefois, dans le même discours, des valeurs qui sont engendrées par des oppositions internes, distinctes de celles des systèmes linguistiques, qui sont systémiques et arbitraires. Elles sont même distinctes des antonymes qui ont des modes d'existence autonomes (« le laid » *versus* le « beau », le « multiple » *versus* « l'un »). Les valeurs discursives sont plutôt des valeurs produites à partir de termes neutres : « chauffard » par rapport à « chauffeur », « scientifique » par rapport à « scientifique ». Elles sont surtout de type péjoratif. Elles comportent un marquage toujours identifiable. Ce marquage, *in praesentia* dirait la rhétorique, est un procédé de dérivation qui inscrit la valeur sur la surface du langage et en permet une saisie immédiate. Une telle dérivation peut être considérée, au reste, comme une première manifestation du discours axiologique. Elle manifeste un construit de « l'estimable », avec sa valence positive ou négative. Marc Angenot l'appelle « axiogène », dans son remarquable ouvrage *La parole pamphlétaire* (1982 : 15).

Les termes axiogènes par nature sont différents des « axiologèmes » qui constituent des catégories sémantiques du discours. Ceux-ci sont polysémiques, malléables, mouvants et ils peuvent passer sans entraves d'un champ de pertinence à un autre. « Le mot-valeur, dit Angenot, est un collimateur » (p. 134). En examinant le *Discours aux Français* d'Emmanuel Berl, par exemple, il remarque que le mot liberté « se déplace, se métaphorise, varie en extension d'une phrase à l'autre » (p. 134-135) pour recouvrir des phénomènes tout à fait hétérogènes. Il s'agit tout autant des libertés individuelles, du libéralisme, de la liberté économique, des pays libres, que de la liberté de presse ou de la liberté de circulation entre les contrées. L'axiologème, si je lis bien, apparaît comme une base classématique des jugements de valeur. Il serait l'homologue, en quelque sorte, du classème, mais au niveau de la manifestation discursive et non au niveau de surface. Il produirait donc une forme d'isotopie rhétorique.

Il semble bien, toutefois, que l'axiologème se caractérise moins par sa dispersion sans frontières ou ses déplacements sans médiations que par sa perte de contenu. Ainsi, le mot-valeur « liberté » subsume toutes sortes d'acceptions dans le texte de Berlet, par conséquent, n'en retient aucune. C'est sans doute un cas extrême en axiologie, où le sujet d'énonciation s'approprie le sens même des mots pour subvertir la signification de l'énoncé. Un tel énoncé pamphlétaire montre bien toutes les possibilités d'argumentation dans les jugements de valeur.

L'axiogène, en tant que valeur dérivée, et l'axiologème, en tant que valeur-isotope, sont donc des valeurs discursives. Ils ne sont pas pour autant des valeurs proprement axiologiques, car il y aura toujours, en axiologie, une opération de camouflage pour gommer toute subjectivité et donner aux valeurs un profit de crédibilité. C'est pourquoi le discours moraliste, particulièrement axiologique, parlera d'échelles de valeurs, comme si elles existaient par elles-mêmes, comme si elles étaient des objets autonomes, semblables aux valeurs en bourse.

LA VALEUR AXIOLOGIQUE

L'axiologie parvient à objectiver les valeurs discursives en transformant les qualifications en dénотations : « la bravoure », non la qualité d'un acte, jugé brave ; « la beauté », non les préférences d'un individu ou les critères d'une culture ; « l'honneur », non les intérêts d'une famille, d'une classe, d'une nation ; « le bon goût », non les habitudes et les coutumes. La liste pourrait être longue de ces valeurs qui occultent les opérations qui les ont engendrées. Ainsi, la valeur s'objective ou, plutôt, elle mime l'objet. On parlera de la valeur d'un tableau, de la valeur d'un argument ou de la valeur d'une action. Tout semble alors se passer comme si ces valeurs étaient fixées par la « nature des choses ». C'est que l'effet de valeur placé dans un objet est aussi un effet d'objet, un effet dans l'objet.

Le champ de validité de l'axiologie, telle que j'essaie de la définir en tout cas, est ce champ des manipulations qui transforment la prédication en signification, le syntagme en paradigme et le

procès en lexique. Je reprendrai la définition de l'axiologie que j'ai proposée en 1984, dans un article sur « Le statut de l'axiologie ». Je pense toujours que l'axiologie est « un paradigme préconstruit de valeurs réifiées qui se décèlent dans le discours par des inférences sémantiques, figuratives et argumentatives » (Melançon, 1984 : 255). J'aimerais ajouter tout de même que cette axiologie m'apparaît, aujourd'hui, relever de l'énoncé, non du signifié.

L'ÉNONCÉ AXIOLOGIQUE

Si le signifié est l'envers du signifiant, l'énoncé est l'envers de l'énonciation, donc du discours. La différence est de taille, car le signifiant et l'énonciation sont de deux ordres entièrement différents. L'un renvoie à la langue, l'autre au discours. L'un est du domaine de la linguistique, l'autre est du ressort de la sémantique. Par conséquent, il faut éviter de confondre le signifiant avec l'énonciation et, partant, l'énoncé avec le signifié, comme le fait Gérard Genette à l'occasion (1972 : 72).

Avec l'énoncé surgissent les règles et les conditions de la cognition, laquelle n'est pas d'ordre linguistique, mais épistémique. C'est ici que prend place un large champ théorique, en train de s'élaborer, sur le travail des inférences et leurs effets cognitifs dans la lecture. On peut soutenir sans trop de risques, à l'instar de Christian Vandendorpe (1989), qu'il ne suffit pas de savoir lire pour comprendre une fable. Il ne suffit pas non plus d'expliquer l'enchaînement des propositions pour rendre compte des cinq processus de l'acte de lecture que décrit Gilles Thérien (1990). Il y a un saut qualitatif à effectuer pour se départir de la linguistique lorsqu'on aborde l'énoncé axiologique, même si la texture de celui-ci est faite de mots, de phrases et de propositions. Une maison peut être faite de pierres sans qu'il faille se référer uniquement à la nature des pierres et à leurs propriétés pour la décrire, encore moins pour rendre compte de la forme ou de la fonction de cette maison. De même, l'énoncé ne se réduit pas à la phrase, ni à des suites de phrases, car il les déborde de toutes parts. Il ne s'agit pas, entendons-nous bien, d'un non-dit ni d'un présupposé. « L'énoncé, dit pertinemment Michel Foucault, est à la fois non visible et non

caché » (1969 : 146). Il n'est pas visible parce qu'il est recouvert par la phrase, il n'est pas caché parce qu'il se constitue avec des choses dites. C'est que l'énoncé est bien autre chose qu'une forme. Il est une fonction. Un édifice a bien une forme que l'on peut décrire tout comme une phrase, mais il a la signification que lui donne sa fonction.

LA FONCTION AXIOLOGIQUE

La première fonction de l'énoncé est de relier l'énonciation à un domaine de discours. Cela est vrai jusqu'à l'évidence dans les savoirs constitués. L'énoncé historique, juridique, politique ou tout autre énoncé de cet ordre relie l'énonciation à un champ de savoir déterminé. C'est ce champ, en premier lieu, qui permet à l'énoncé de signifier, de définir la position de l'énonciateur et de légitimer les propositions qu'il contient. Plus radicalement, l'énoncé renvoie l'énonciation à ses propres possibilités d'existence. On néglige toujours, en raison sans doute d'une aveuglante évidence, de tenir compte du principe que les choses doivent être possibles avant d'être. C'était déjà le postulat majeur de la métaphysique d'Aristote. C'était encore la hantise de Kant dont toutes les questions ont porté sur les possibles.

Ainsi, l'énoncé manifeste la possibilité d'une énonciation du sujet et indique, par là même, la position que doit occuper un individu pour investir cette fonction et devenir sujet de discours. Autrement son discours devient schizophrénique. On n'accepte pas, par exemple, les énoncés de quelqu'un qui voudrait occuper la position de Napoléon ou de Jeanne d'Arc dans leur fonction de sujet d'énonciation. On dira qu'il est fou. On ne reconnaît aucune valeur juridique à un jugement qui ne vient pas d'un juge, ni une valeur légale à une définition de droit qui ne vient pas du législateur. En posant l'énoncé, on pose la possibilité pour un individu d'occuper la position du sujet de l'énonciation. Cela semble un truisme, mais cela a des conséquences souvent imprévisibles.

L'énoncé que formule un sujet renvoie donc son discours à son contexte d'énonciation. Ce renvoi est manifeste dans le discours

didactique. Un enseignant peut toujours dire, comme tout le monde, que le soleil se lève et se couche chaque jour, mais il ne peut le dire qu'à côté de sa fonction d'enseignant, en dehors de sa salle de cours. Posée dans le cadre des conditions didactiques d'énonciation, une telle assertion est automatiquement disqualifiée. Le soleil ne tourne plus autour de la terre. Il y a, bien sûr, des conditions et des contraintes d'énonciation plus subtiles, mais elles n'en sont pas moins présentes dans tout énoncé. C'est dans ce sens, du moins, que je veux parler du travail de l'axiologie. Il présuppose une conception du langage où des contraintes, des limites et des impératifs externes, tels différents ordres de valeurs, conditionnent l'énonciation d'un sujet. Ce travail, en l'occurrence, est motivé et géré par une fonction tout comme l'est celui d'un ministre, d'un administrateur, d'un scientifique et (pourquoi pas ?) d'un littéraire.

La fonction de l'axiologie n'est pas banale. Si on l'observe dans le discours pamphlétaire, comme l'a fait Angenot de façon si pénétrante, là où l'argumentation est manifestement axiologique, sinon thymique, on constate que l'axiologie produit des effets à de multiples niveaux de signification, car le pamphlétaire est un homme d'humeur qui est d'autant plus violent que celui qu'il tente de contrer le nie, le rejette ou le méprise. C'est un système entier de valeurs qui est en œuvre pour alimenter la polémique.

Ce travail de l'axiologie reste très perceptible dans l'essai, pour demeurer dans un genre littéraire plus usuel. Là, toutefois, où il est le plus dissimulé et le plus retors, c'est dans la poésie et le roman. Encore que des analyses que j'ai pu faire de la poésie de Gaston Miron (1970) m'ont convaincu des possibilités de le déceler dans plusieurs détours du texte. Je tenterai de le dépister dans *Agonie* (Brault, [1984] 1985³) qui, à première vue, ne présente guère de valeurs préconstruites qui prédétermineraient la figurativité du récit. Peut-être que la véritable mise à l'épreuve d'une théorie est précisément celle qui s'applique à un objet qui lui est le

3. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

plus allergique. On risque toujours d'être débouté, bien sûr, mais on a le mérite d'avoir tenté une épreuve de vérité.

QUATRE NIVEAUX D'ARTICULATION DIÉGÉTIQUE

Brault, à l'époque du premier tirage très limité d'*Agonie*, en 1984, avait à son crédit six recueils de poésie, deux études sur des poètes et deux essais⁴. Rien de surprenant à ce que son incursion dans le monde romanesque se fasse sous le signe de la poésie. La distribution des épisodes en neuf chapitres est fondée sur les neuf vers du poème « Agonie » d'Ungaretti, placé en exergue.

Cette première structure diégétique, plutôt singulière, qui ne s'organise nullement sur la temporalité des événements ni sur leur logique, renvoie à la rareté, à l'unique, à l'originalité que valorise la littérature depuis les romantiques. Pour Angenot, c'est un lieu axiologique, dans le *topos* du probable (1982 : 389). J'ajouterais que l'inscription d'un poème dans un roman, davantage dans la structure d'un roman, apparaît comme le marquage d'une volonté de contester des catégories littéraires ou de recatégoriser les éléments constitutifs des genres et des classements.

Or, il arrive, à un deuxième niveau d'organisation, que cette contestation des genres et des disciplines soit thématisée. Le personnage principal est un professeur de philosophie qui utilise un poème pour enseigner les universaux. Pour montrer la différence entre le beau et la beauté, l'un universel, l'autre individualisée, il lit le poème d'Ungaretti. Au grand étonnement des étudiants, il décide, durant les dernières semaines, de consacrer le reste de son cours à ce poème. Il les prévient qu'il commentera un vers à chaque cours et qu'en conclusion il s'occupera du titre (A-13). C'est pourquoi chaque chapitre contient, le plus souvent à la fin, un commentaire sur les neuf vers de type parfois lexical, parfois biogra-

4. *Mémoire* (1965), *La poésie ce matin* (1971), *Poèmes des quatre côtés* (1975), *L'en dessous l'admirable* (1975), *Trois fois passera* (1981), *Moments fragiles* (1984) ; Alain Grandbois (1968), *Saint-Denys Garneau : œuvres* (1970) ; *Trois partitions* (1972), *Chemin faisant* (1975).

phique, parfois tout simplement parallèle. Une certaine axiologie, j'y reviendrai, traverse ces types de commentaires.

À un troisième niveau d'articulation, une attente est construite qui joue le rôle de suspense pour le lecteur. Puisque le vieux professeur, de 45 ans environ, distille un « ennui brumeux » et que le narrateur a une fâcheuse tendance à somnoler durant les cours, celui-ci a été malencontreusement surpris par un demi-sommeil qui lui a dérobé, à la dernière leçon, le commentaire sur le titre. La recherche de ce commentaire sur le titre le conduit, dix ans plus tard, à dérober le carnet gris du vieux professeur endormi sur un banc du Parc Lafontaine, à Montréal. C'est de ce carnet qu'il avait tiré le poème d'Ungaretti et c'est sans doute dans le même carnet, pense le narrateur, qu'il consignait ses commentaires.

À dix ans de distance, l'ex-étudiant, qui croupit dans une petite agence de publicité et qui a revu furtivement son professeur lors d'une conférence sur le Népal, fait la lecture, durant toute une nuit, de ce petit carnet. À travers cette lecture indiscreète, la biographie du professeur prend forme et, à ce quatrième niveau d'organisation, une chronologie est mise au jour, parfois inscrite dans le carnet, parfois reconstituée par le narrateur à partir de ses souvenirs et de ses déductions.

Cette chronique, à un quatrième niveau, nous informe que le professeur vivait seul avec sa mère et qu'il l'a laissée malade pour aller à un congrès à Annecy, en mai 1968. Il n'a pu s'y rendre, comme c'était à prévoir. Mais il a traversé la mer sur Le France et a séjourné deux jours à Paris, bouleversé par la colère des étudiants. Cette traversée fait écho à un vers du poème : « passée la mer ». Au lieu du lac d'Annecy, c'est Rotterdam qui devient sa destination et, avec Rotterdam, toute la Hollande.

Que c'est gentil, la Hollande ! Les prospectus n'ont pas menti. Le pays est vraiment plat. Tout en eau et en herbe. Les vaches plus placides qu'ailleurs. Tulipes et fromages en abondance. De grands peintres, de grands penseurs. Spinoza, bien sûr, honni par sa communauté ; Rembrandt, bien sûr, failli aux yeux des siens (A-53).

Il y rencontre une Hollandaise qui le confond avec son petit Jan qu'elle a perdue. Après une nuit d'amour, c'est le fantôme du professeur, selon elle, qui retourne à Montréal pour retrouver une mère décédée. Il erre, fait mille travaux de service et finit à « l'œuvre de la soupe », avec les clochards. Une attaque cardiaque l'em-mène à l'hôpital où il agonise. C'est à la fin de ce dernier chapitre que le narrateur s'identifie au personnage : « Il se mourait. Moi aussi. Chacun à sa manière. Tous deux ensemble. L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays » (A-77).

LES PRÉCONSTRUITS AXIOLOGIQUES

Si je reviens aux commentaires, je constate qu'ils relèvent, en grande partie, de la scolastique formaliste et de la glose. Le premier vers qui s'énonce ainsi « Mourir comme les alouettes altérées » est commenté en ces termes :

Il y avait cet infinitif, « mourir », qui constituait le véritable début du texte, l'« attaque », disions-nous en Lettres, ou l'« incipit », expression favorite des néo-critiques. [...] Le pluriel des alouettes défiait le singulier du moment, de même que la féminité enclose dans la soif, le besoin d'eau, venait contrer le neutre du verbe. [...] Une étudiante, alors qu'il allait se rasseoir, lui demanda si « assoiffées » n'eût pas été d'un meilleur effet (elle disait : un meilleur « rendu ») que ce curieux « altérées ». [...] Être altéré, c'est devenir autre. [...] La soif creuse un besoin, un désir de changement. [...] D'où il s'ensuivait qu'« altérées » était plus fort et plus évocateur qu'« assoiffées » (A-13-14).

Ce commentaire rappelle trop les gloses de Montaigne et les arguties des scolastiques pour ne pas y renvoyer. De fait, il est question, par la suite, des universaux : « le beau en tant que tel, *ut sic* », la « quiddité ». C'est ce moment-là que le narrateur choisit pour sombrer doucement dans « un rêve éveillé où une alouette ruisselante s'élançait vers le soleil plus haut que les nuages et,

brûlée vive, se renversait et tombait en chantant » (A-15). Les aventures d'Icare valent bien les subtilités de Cajetan. Parlant de la philosophie scolastique, le narrateur commente : « [...] on n'avait pas idée d'enseigner matière aussi désuète » (A-9).

Une telle scolastique, jamais revendiquée, constitue un pré-construit axiologique, sous-tendue par la philosophie des universaux. Cette tradition est, à la fois, mise en scène et contestée dans la figurativité du poème et la dialectique du commentaire. Une même dialectique, d'ailleurs, conduit le narrateur à se moquer tout aussi méchamment des sémioticiens que des scolastiques : « Mes professeurs de littérature, qui se livraient à des recherches de pointe », remarque-t-il en commentant la mort commune des deux oiseaux, « auraient parlé d'isotopie sémantique » (A-28). Il est alors valorisant pour le vieux professeur de 45 ans de ne s'embarasser, comme le souligne le narrateur, « d'aucune terminologie ».

Cette glose libre, sans système et sans catégories, se prolonge tout au long du roman. Tantôt « passée la mer » devient « [l]a mer à passer, la mer à dépasser, la mer à trépasser... » (A-33) ; tantôt « sur le mirage » donne lieu à cette réflexion : « Les humains glissent sur les choses comme un soupir de dieu endormi » (A-19) ; tantôt « dans les premiers buissons » évoque l'école buissonnière pour le professeur et « se cacher pour mourir » pour le narrateur (A-40) ; tantôt « parce qu'elle n'a plus désir » est l'occasion d'une protestation : « [...] on n'échappe au désir que pour être repris par le désir. [...] On change de désir, on ne change pas » (A-48).

De tels commentaires postulent une herméneutique de la poésie. Celle-ci détiendrait toujours une signification première, cachée, qu'il faut dévoiler. Cette herméneutique est reversée dans le roman : « S'il a choisi ce poème pour illustrer ses derniers cours, note le narrateur, c'est qu'il avait un motif » (A-28). Une double herméneutique de cette nature relève de l'exégèse biblique, reconduite par la scolastique. Ce n'est pas seulement la Bible, en effet, qui requiert une quête de vérité, mais tout aussi bien son commentateur Jérôme qui a instauré le texte canonique, nommé la Vulgate. Ce paradigme axiologique que Northrop Frye appelait « le grand Code » circule dans le roman et travaille la signification.

L'anecdote, au demeurant, décrit explicitement le contexte particulier d'une formation littéraire exégétique. Le professeur a été formé dans un collège classique et des rumeurs veulent qu'il ait embrassé les ordres, le diaconat, peut-être même la prêtrise. Ce qui est sûr, c'est qu'il avait d'abord « végété dans divers collèges, enseignant le grec et le latin à des classes de garçons bruyants et cruels. Par on ne savait plus quel concours de circonstances, il avait échoué à l'université en qualité d'assistant-professeur de philosophie » (A-24). À la fin, « pour des raisons obscures et pas très nobles, on l'avait casé dans l'enseignement de la philosophie scolastique » (A-24). Cette note biographique rend vraisemblable le type de commentaire pratiqué, lequel accorde une grande importance à la recherche sémantique, de tradition gréco-latine⁵. Ne se rendait-il pas à Annecy pour « un congrès de latinistes » (A-31) ?

LES VALEURS FORMELLES

Aux Pays-Bas, il est obnubilé par les peintres et leurs personnages. La belle hollandaise de Rotterdam, c'est la « Jeune fille au turban » de Vermeer (A-74) ; Amsterdam, c'est son cher Vincent ou son sublime Rembrandt (A-55). Mais « la peinture ne l'intéresse pas » (A-55). Rembrandt et Van Gogh ne sont que des « images de papier » (A-61), que ses « miroirs » (A-55). La figure qui sert à rendre compte de cette procuration tout au long du roman est la figure littéraire de *Peau d'Âne* quand, petit garçon, il le lisait sur ses genoux, à côté d'une petite fille (A-61). La peinture et la littérature n'y sont pas présentes pour elles-mêmes, comme arts ou comme esthétiques, mais comme signaux, comme indices. Elles ont valeur d'identification, de référence culturelle, d'inférence, de présupposé, de préconstruit. Elles sont utilisées comme des formes qui ont perdu leur contenu. Elles sont des axiologèmes.

5. Il faut lire, à ce propos, l'article fort éclairant de Robert Dion : « Formes de l'explication littéraire dans *Agonie* de Jacques Brault » (1995).

L'intrigue, à son tour, est créée sur une fausse attente. Le carnet ne recèlera pas le commentaire sur le titre et ne révélera pas le sens d'« Agonie ». Celui-ci sera à trouver par déduction, par interprétation. La seule phrase, d'ailleurs en italique dans le roman, que le narrateur pourra interpréter sera la suivante : « *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » (A-77). Mais le pays est, rappelons-le, un « lieu de connivences ». C'est dans ce sens glossématique qu'il faut lire, il me semble, quelques-unes des dernières phrases du roman : « Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. [...] La lutte, inutile, se donne des airs d'y croire, d'espérer que la vie triomphera. Mais il est sur le banc, défait, décomposé. Il n'attendait rien d'autre » (A-77).

La biographie devient le commentaire tant recherché du titre. L'agonie du héros exilé est celle de l'absence de pays. Le roman acquiert alors le sens du poème : mourir comme l'alouette et la caille, par mirage et par absence de désir de voler, ne pas vivre de plaintes comme un chardonneret aveugle. Dans la dernière phrase du roman, cela devient : « Alouette, caille, chardonneret, quand vous reviendrez du soleil, quand vous rentrerez au pays agonisant, vos ombres se déchiquetant aux aspérités du sol, chantez, je vous prie, chantez à vous étouffer » (A-77). Robert Dion (1990 ; repris ici aux pages 91-105) a montré de façon saisissante et convaincante les rapports subtils que le roman de Brault entretient avec « La vie agonique » de Miron (1970 : 47-62), dont il fut l'un des chantres.

ÉPILOGUE

Le roman se termine sur une métaphore qui, loin de clôturer le récit, l'ouvre sur une énigme qui recouvre toute la signification de l'œuvre. Ce nouveau poème, motivé cette fois par le roman, déplace le sujet de l'agonie. C'est le pays qui agonise et qui entraîne dans sa mort le héros défait. On ne sait plus très bien lequel entraîne lequel, mais leur agonie est mutuelle. Tout comme on ne saurait dire si le récit enchâsse le poème ou si le poème enveloppe le roman, mais ils construisent mutuellement une forme littéraire particulière. La sémantique mouvante qu'impliquent la glose et

l'exégèse présuppose d'ailleurs une valorisation extrême de la forme que le narrateur met en récit pour la reconstruire autrement.

C'est une sorte d'axiologie formelle, en définitive, qui traverse l'expression et le contenu de l'œuvre pour y instaurer la signification. Le travail et la fonction de l'axiologie, dans *Agonie* de Brault, seraient somme toute de dialectiser les formes littéraires tout en accordant à cette dialectique une valeur romanesque en guise d'effet de retour. On n'est pas loin de ce que Roman Jakobson appelait la « littérarité » (1963 : 218).

BIBLIOGRAPHIE

- ALQUIÉ, Ferdinand ([1788] 1971), « Introduction », dans Emmanuel KANT, *Critique de la raison pratique*, trad. de François Picavet, Paris, Presses universitaires de France, p. VII-XXXIV.
- ANGENOT, Marc (1982), *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot.
- BEAUVOIR, Simone de (1946), *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard.
- BELAVAL, Yvon ([1973] 1978), « La révolution kantienne », dans Yvon BELAVAL (dir.), *La révolution kantienne*, Paris, Gallimard. (Coll. « Histoire de la philosophie ».)
- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- DION, Robert (1990), « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien », *Urgences*, n° 28 (mai), p. 56-67.
- DION, Robert (1995), « Formes de l'explication littéraire dans *Agonie* de Jacques Brault », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, p. 79-88.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HAMEL, Réginald (1985), « Mourir comme des oiseaux », *La Presse*, 10 août, p. B3.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- KANT, Emmanuel ([1788] 1971), *Critique de la raison pratique*, trad. de François Picavet, Paris, Presses universitaires de France.
- LAVELLE, Louis (1951-1955), *Traité des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2 vol.
- MELANÇON, Joseph (1984), « Le statut de l'axiologie », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 4, n° 3-4 (September-December), p. 253-272.

- MELANÇON, Joseph (1992), « Le travail de l'axiologie dans *Agonie* de Jacques Brault », dans Louise MILOT et Jaap LINTVELT (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 75-88.
- MIRON, Gaston (1970), *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- PERELMAN, Chaïm, et Lucie OLBRECHTS-TYTECA (1958), *Traité de l'argumentation*, Paris, Presses universitaires de France, 2 vol.
- PHILONENKO, Alexis ([1973] 1978), « Fichte », dans Yvon BELAVAL (dir.), *La révolution kantienne*, Paris, Gallimard. (Coll. « Histoire de la philosophie ».)
- POLIN, Raymond (1944), *La création des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1972), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- SCHELER, Max ([1913] 1943), *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values*, Evanston, Northwestern University Press.
- THÉRIEN, Gilles (1990), « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, « Discours : sémantique et cognition », vol. 18, n° 2, p. 67-80.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- VANDENDORPE, Christian (1989), *Apprendre à lire des fables, une approche sémio-cognitive*, Montréal, Le Préambule. (Coll. « L'Univers des discours ».)

AGONIE DE JACQUES BRAULT
OU COMMENT CONTOURNER LE FÉMININ

Lucie Joubert
Université Queen's

Le mouvement féministe aura entraîné dans son sillage une nouvelle approche du texte tantôt appelée lecture féministe, tantôt lecture au féminin, qui renvoie respectivement à une certaine position idéologique de réception ou à son avatar plus contemporain qui cherche à inscrire cette question bien particulière dans le contexte plus large de la *généricité*. Les praticiens d'une telle lecture se sont d'abord penchés, en toute logique, sur les textes de femmes ; ils cherchaient alors à confirmer la distinction du féminin dans les marques du texte : déconstruction de la syntaxe traditionnelle (lire patriarcale) ; création de personnages de femmes « trop forts pour être vrais », pourtant nécessaires, qui défient dans la fiction le discours dominant (Walker, 1990 : 44) ; réécriture/relecture de l'Histoire, pour n'en nommer que les enjeux les plus évidents.

Parallèlement à cette reconnaissance du féminin est apparue une conception de la lectrice qui apprend à résister – selon le terme de Judith Fetterley – à la prétention du texte à l'universalité, engendrant un paradoxe pour le moins ironique : ainsi, à la célèbre phrase de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient », dénonçant le conditionnement qui amenait les femmes à correspondre à une certaine idée très étroite de la *féminité*, on pourrait maintenant répliquer qu'« on ne naît pas lectrice, on doit le

devenir », tant la littérature a été perçue jusqu'à tout récemment comme une entité englobant le masculin et le féminin au nom de l'esthétique ou de l'art, assimilation fallacieuse mais commode que le féminisme a mise à mal.

La lecture au féminin serait-elle donc aussi un conditionnement ? Oui, dans la mesure où elle doit s'inscrire en faux contre un conditionnement préalable qui faisait de la lectrice un *lecteur* désigné par un masculin très peu universel. Mais cette obstruction volontaire et systématique à une lecture plus traditionnelle, qui paraît réductrice à première vue, permet au contraire d'accéder à un autre de ces « mondes possibles » souhaités par Umberto Eco et d'élargir le champ d'analyse d'une œuvre donnée. C'est le cas, ici, du roman *Agonie* de Jacques Brault qui sera lu sous l'angle du féminin, incorporant à la fois l'étude des images féminines et des *idées* sur le féminin, de même que la résistance de la lectrice à ces images et à ces idées.

L'entreprise peut sembler hasardeuse. En effet, le roman en question n'est pas des plus *marqués* en ce sens : protagonistes masculins ; relation trouble professeur-étudiant qui annule toute interprétation œdipienne ; univers d'hommes, puissamment poétique, qui contourne même le féminin par la quasi absence des femmes¹. Dans ce roman serré et laconique, où rien n'est laissé au hasard, où chaque phrase, chaque mot est méticuleusement pesé, les indices du féminin prennent un nouveau relief. Le défi n'en est que plus intéressant, et je fais miens les mots de Joseph Melançon sur la même œuvre : « Peut-être que la véritable mise à l'épreuve d'une théorie est précisément celle qui s'applique à un objet qui lui est le plus allergique. On risque toujours d'être débouté, bien sûr, mais on a le mérite d'avoir tenté une épreuve de vérité » (p. 143-144 du présent ouvrage).

1. Tout se passe comme si le roman évitait soigneusement le piège des conflits prévisibles entre les deux sexes pour les faire naître ailleurs. Professeur et étudiant, par exemple, échappent au modèle romanesque relevé par Monique Lafortune dans *Œdipe à l'université ou les liaisons dangereuses entre professeurs d'université et étudiantes* (1993).

Et l'épreuve du féminin, en quelque sorte, se jouera dans le rapport de généricité entre la lectrice et l'œuvre masculine, car, le rappelle Fetterley, « what is an essentially simple act of identification when the reader of the story is male becomes a tangle of contradictions when the reader is female » (1978 : 9). La lectrice doit dès lors demeurer vigilante devant des mots en apparence transparents dont la signification a été *apprise* depuis si longtemps qu'elle semble aller de soi (Belsey et Moore, 1989 : 4-5). Une telle approche de lecture ne tient rien pour acquis ; les métaphores convenues peuvent cacher des possibilités étonnantes alors que des personnages anodins ou très secondaires prennent soudain une forte dimension symbolique.

C'est le cas pour *Agonie*. Le roman, à la construction en acrostiche, s'amuse à mêler les niveaux de narration, se moque de la chronologie et joue constamment avec la vérité : il est à la fois « poème, poème lu et poème relu » (Clément, p. 38 du présent ouvrage). Éternel triangle de fiction, il invite par sa structure même à une lecture du féminin à trois niveaux. La métaphore du féminin, d'abord, à travers l'étude du poème genèse qui amalgame le texte et l'interprétation qu'en fournit le professeur ; la femme réelle, celle qui résiste, précisément, à la métaphore ; et la femme symbolique en ses trois figures fractionnées et traditionnelles de vierge, mère et putain qui surgit dans le carnet oublié. Ces éléments féminins seront ainsi offerts à la lectrice par l'étudiant-narrateur, l'œil et la voix du roman ; bien qu'à distance du féminin dans le texte, c'est lui qui le *détermine* ; par lui la lectrice a accès aux explications du professeur, aux mouvements de la classe et surtout au fameux journal. Source de diffusion du féminin, le narrateur exerce sur ce féminin un contrôle qui se cristallisera pour devenir de plus en plus serré lors de son intrusion dans le vieux carnet.

Dès le début du roman, le professeur exprime son intention de parler du beau et de la beauté², en élaborant son cours autour

2. Je n'entrerai pas dans les nuances que fait le professeur entre les deux termes, je renverrai plutôt le lecteur au chapitre intitulé « L'appel

d'un vers du poème « Agonie » de Giuseppe Ungaretti, poème d'ailleurs donné en exergue. S'amorce alors le travail de métaphorisation du féminin par le biais des alouettes dont « [l]e pluriel [...] défiait le singulier du moment, de même que la féminité enclose dans la soif, le besoin d'eau, venait contrer le neutre du verbe [mourir] » (Brault, [1984] 1985 : 13³). Ces alouettes agonisantes, précise le narrateur qui répète les paroles du professeur, constituent « un excellent gibier, qui se prend au filet ou au miroir » (A-12-13). Miroir : mot propre à assurer le lien entre l'interprétation la plus pragmatique de la beauté et le piège qu'il représente pour la femme-alouette. Prisonnière de son image, la femme ne peut que se heurter continuellement à elle-même, se laissant happer et annihiler par la trompeuse réflexion de ses mouvements. D'aucuns voient dans ce choix du mot « alouette » l'intention d'évoquer l'idée d'un danger quelconque, universel⁴ ; j'y lis plutôt un péril spécifiquement féminin : le risque de confondre constamment, à cause du miroir tyrannique, le simple reflet de soi avec la réalité.

L'intervention d'une étudiante lors de l'analyse de ce premier vers est particulièrement significative : lectrice – auditrice ? – résistante, elle demande « si “assoiffées” n'eût pas été d'un meilleur effet (elle disait : un meilleur “rendu”) que ce curieux “altérées” » (A-14). La suggestion de l'étudiante, en apparence anodine, permet deux mouvements importants dans le texte : l'intrusion, à ce moment du récit, de la femme *réelle*, faite de chair et de sang, qui cherche à faire obstacle, jusqu'à un certain point, à la métaphore du féminin, et la résistance ensuite du professeur au mot avancé ainsi

désordonné du lointain » dans *Le proche et le lointain* de Claude Lévesque (1994), qui traite le sujet en profondeur et sous l'angle nécessaire de la philosophie. Cependant, je reviendrai à l'occasion sur certaines idées émises dans ce chapitre.

3. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

4. Lévesque, notamment, écrit : « [C]e piège (comme Pandora, le féminin par excellence) où le lecteur va se laisser prendre [...] » (1994 : 14).

que la récupération subséquente de l'image par le narrateur. Cette ébauche de discussion, puis les réticences de part et d'autre, prennent racine dans une question élémentaire et fondamentale d'identité : « *Être altéré, c'est devenir autre* », dit le professeur, en pleine métamorphose lui-même au moment de prononcer ces mots ; « [l]a soif creuse un besoin, un désir de changement » (A-14). Si la notion de transformation est positive en soi et implique un certain courage quand on l'oppose à la stagnation ou au *statu quo*, le verbe « mourir » a tôt fait de réduire à rien ces velléités de dépassement. De fait, le professeur a vite « repris son ton monocorde » (A-14) alors que le narrateur sombre dans « un rêve éveillé où une alouette ruisselante s'élançait vers le soleil plus haut que les nuages et, brûlée vive, se renversait et tombait en chantant » (A-15). La référence à Icare devient ici le symbole de l'échec du féminin qui cherche à se dépasser et à sortir de lui-même, ou à se libérer des contours exigus qu'on lui impose ; échec dont se dissocie avec force l'étudiant : « Je ne suis pas une alouette » (A-20).

L'image amorce aussi, dans un autre ordre d'idée, le processus de *filtrage narratif* de l'étudiant-narrateur : à partir de ce moment, on comprend que même les paroles *répétées* au hasard des cours, les faits qui jusque-là semblaient constituer – ultime oxymore – la *réalité* de cette fiction, les événements du carnet qu'on se laisse raconter par l'étudiant usurpateur seront désormais *altérés* eux aussi. L'interprétation du féminin devient alors doublement sujette à caution, puisqu'elle passe par deux instances masculines.

L'exemple de la caille appelle à la prudence. Alors que le narrateur affirme que la classe n'écoutait guère (A-27), le professeur procède à une autre analyse métaphorique du féminin : « "Caille" constitue aussi un terme d'affection pour un enfant ou pour une femme. [...] Caille, femme, enfant : même succulence, même danger latent, même confiance naïve. Des êtres menacés par la force brutale du désir » (A-27). Si la comparaison n'est pas exclusivement féminine, elle évoque tout de même certains aspects typés de la condition des femmes – vulnérabilité, passivité de la victime – avec assez de précision pour susciter la réaction d'une « étudiante futée » (A-28), autre femme réelle, qui résiste vraisemblablement à

ce qu'elle pressent de l'analyse, à savoir « la mort commune aux deux oiseaux » (A-28).

Il est significatif que les personnages réagissant à l'interprétation des métaphores proposée par le professeur soient dans les deux cas des femmes alertes, à l'affût du discours de l'homme. Les questions posées, pratiques, trahissent une résistance à la parole de l'autorité – ou ce qui est censé être tel – et confèrent aux étudiantes une attitude de combattantes qui tranche avec l'allure peu assurée du professeur et l'ennui profond du narrateur. Certes, le maître conserve son titre dans cette quête de la vérité (il a forcément le dernier mot), mais la victoire est suspecte : les auditrices rejettent avec méfiance cette association convenue du féminin avec les éléments naturels sans doute parce qu'elle est trop réductrice et tend à présenter la figure féminine comme un *objet* de poursuite, de quête, de connaissance (Beer, 1989 : 71).

Et les quelques fragments de descriptions physiques d'une étudiante en particulier achèvent de creuser l'écart entre ces femmes solides, *vivantes*, et ces oiseaux qui battent de l'aile célébrés par le professeur-poète. Ainsi une « grande rouquine [...] rit silencieusement d'un rire qui [secoue] ses épaules de gymnaste » (A-10) : les références à l'habileté physique et au feu de la passion font obstacle aux images féminines éthérées et au « petit homme gris » qui les propage, décrit en détail dans son insignifiance, sa pâleur froide et sa maladresse. Dépourvu du « prestige de la carrière [qui] confère aux professeurs d'université davantage de pouvoir sur l'étudiante » (Lafortune, 1993 : 11), le maître n'inspire aux filles qu'une « pitié tranquille » (A-9). Œdipe peut dormir en paix.

Cependant, un des aspects les plus troublants de ce roman, parce qu'il sous-tend toute l'œuvre et qu'il rappelle, symboliquement, la difficulté pour le féminin de se dire, demeure sa construction diaristique tronquée. Pierre angulaire du roman, le carnet – journal fictif – constitue une mise en abyme, justement, de l'écriture biographique. De fait, la voix jamais vraiment entendue du professeur, les événements résumés, interprétés et réinventés dans une certaine mesure par le narrateur-étudiant obligent à une redéfinition du genre. Le héros, si l'on peut dire, se voit dépossédé du

texte de sa vie qui, tombé entre des mains inconnues, deviendra la vie d'un autre, revue et corrigée.

Typiquement féminine, cette situation – la parole bafouée – évoque ce que Shoshana Felman désigne comme « the voice of what cannot be named, or the *I* missing » (1993 : 142). Ce « je manquant » n'a pas de nom, à l'instar du professeur anonyme, et n'existe que pour être mieux redéfini par celui – ou celle – qui se l'approprie. Ici, tout comme dans les œuvres de femmes à tendance biographique, « the Nameless *I* who, present as an absence, is the bearer of the silence [of the novel] is, therefore, the voice of a [man] who is speaking insofar as [he] is *voiceless*, executed, dead » (p. 145). Dès lors, le texte n'est plus un journal ni une confession, il est plutôt le testament d'une existence niée, qui tente d'affirmer sa parole envers et contre tous (p. 16). La version de l'étudiant, qui étouffe celle du professeur, évoque une prise de contrôle sur l'Autre, l'étranger, l'ennemi secret⁵ (p. 56). Voix patriarcale s'il en est, la reconstruction proposée par le narrateur ne peut plus être posée comme *vraie*, elle doit être *relue* ; la lectrice résiste désormais non pas au texte en tant que tel, mais au compte rendu de ce même texte fourni par un narrateur qui, seul, y a accès.

Ce parti pris pourrait être périlleux s'il n'était appuyé par le narrateur lui-même qui avoue combler les interstices secrets du laconique carnet par des spéculations : « Là non plus, je n'ai pas de nom, pas de visage, pas de voix » (A-38). Contraint d'imaginer ce qui n'est que suggéré, il « brode » et il « glose » (A-40), de moins en moins en mesure de délimiter avec précision où commence *sa* fiction : « Ce fameux pique-nique, cela vient-il de lui ou de moi ? » (A-26). Dans un tel contexte et dans la même dynamique, les présences féminines, fugaces mais importantes, qui traversent la

5. L'hypothèse selon laquelle le professeur a peut-être laissé *volontairement* le carnet à la disposition du narrateur ne change rien à l'affaire : cette ultime abdication de soi constitue tout de même un indice de la reconnaissance du pouvoir dominant et le renoncement à son identité.

vie du professeur deviennent aussi des « histoires inventées » et des mensonges « jamais complètement faux » (A-24) qu'il faut relire et interpréter avec précaution.

Ainsi, la structure symbolique des personnages féminins relève du plus pur stéréotype, « allowing the feminine only the role of muse – as composite whore and mother » (Kolodny, 1985 : 59). Vierge-muse-épouse, mère ou putain, les filles et les femmes du roman ne dépasseront pas les limites étroites de ces assignations de rôles, répondant avec tant de précision aux modèles souhaités que leur prévisibilité éveille le doute : peut-être la responsabilité en incombe-t-elle au narrateur qui trahit par là son manque d'imagination ou ses propres aspirations ? Tout préoccupé qu'il est de se *rerouper* dans le carnet, de s'y mirer (tel Narcisse), il accorde peu d'importance aux intruses qui troublent son face-à-face avec lui-même.

La vierge s'appelle – peut-être – Michèle et raconte l'histoire de Peau d'Âne, cette « princesse qui a eu le courage de sacrifier sa couronne et d'accepter toutes les épreuves pour sauvegarder sa vertu » (Laffont-Bompiani, 1990 : 762). Intouchable et intouchée, Michèle/Peau d'Âne réapparaît ailleurs dans le roman sous d'autres noms, symbole des amours cachées et avortées, jamais vraiment amorcées. Très secondaire en fait, le personnage de la vierge explique sans doute la maladresse subséquente du professeur avec la gent féminine, sert surtout à annoncer son antithèse, la putain, qui tentera de combler, l'espace d'une courte nuit, le besoin d'amour jamais rassasié du professeur qui « contemple à travers elle Andromaque sur les remparts de Troie » (A-59) et qui croit la revoir, à l'hôpital, sous les traits de « la “Jeune fille au turban” de Vermeer » (A-74). Ici encore, comme avec Michèle, la figure féminine anonyme ne peut exister pour elle-même. En effet, outre la difficulté de « nommer » les femmes, on note l'empressement du professeur (ou du narrateur, à ce moment de la lecture) à leur accoler une identité supplémentaire, issue de la littérature ou de la peinture, plus symbolique et significative, comme si le personnage en soi n'était pas suffisamment intéressant... ou, au contraire, était trop menaçant.

Et la femme, qui aurait pu être *réelle* et bien *vivante*, s'efface devant le personnage de fiction dans une distance commode qui protège contre les blessures du cœur. On sent là les contradictions du narrateur surtout qui avoue, dans un élan spontané : « J'aurais dû me marier, avoir des enfants. [...] une illumination soudaine au coin de la rue quand je reviens éccœuré du bureau, mon petit garçon ma petite fille et toi *ma sans-nom*⁶, quelqu'un a guetté mon retour [...] » (A-30). Comme si cette même Andromaque, la représentation « des vertus familiales et domestiques » (Laffont-Bompiani, 1990 : 59), était devenu *son* idéal, et l'avait rattrapé au détour d'une page du carnet.

Dernière figure de la trilogie des stéréotypes féminins, le personnage de la mère opposera sa présence et sa force accusatrices au flou fantasmatique de la vierge quasi muette et de la putain qui – ce n'est pas un hasard – parle avec difficulté la langue *maternelle* du fils. Encore une fois, la mère remplit des fonctions convenues : gardienne de la « vertu » du fils, elle sert d'écran protecteur entre lui et l'étudiante venue demander une révision de notes (A-25), elle éveille la culpabilité du voyageur peu assuré (A-52), elle commande ses choix de vie (A-24). Omniprésente, la « mère-spectre » (Lafortune, 1993 : 83) « engendre à la fois attraction et répulsion » (Lévesque, 1994 : 54) ; elle meurt pourtant, pendant la traversée symbolique du fils qui suggère, en classe, une paraphrase du vers du poème étudié : « *la* [mère] à *trépasser* » (A-33). La critique a saisi « quelque chose de blasphématoire et de transgressif dans ce jeu où, somme toute, la mère, la sainte mère, [fait] l'objet d'une dérision et, plus encore, d'un véritable souhait de mort » (Lévesque, 1994 : 52). Je vois plutôt une mécanique narrative assez traditionnelle : la création de ce que Karen Gould appelle une « overdetermined patriarchal mother » (1992 : 119) engendre un désir, souvent inconscient mais considéré comme *légitime*, de se débarrasser de l'emprise du personnage. Dans *Agonie*, la mort de la mère est un soulagement manifeste pour le fils.

6. Je souligne.

On touche là, il me semble, un exemple des différences fondamentales entre la lecture *tout court* et la lecture au féminin. Alors que la critique masculine s'attarde au caractère « sacré » du lien maternel, la lectrice, mère elle-même ou mère en puissance et lasse de cette sanctification, s'arrête à la dimension profane et pragmatique du personnage. C'est cette constante résistance aux idées reçues qui fait l'intérêt d'une telle lecture, à plus forte raison lorsqu'elle se penche sur un roman comme *Agonie* ; l'œuvre, en effet, contourne le féminin en offrant des métaphores aussitôt réfutées par des femmes « réelles » quoique presque absentes et des stéréotypes si flagrants qu'ils incitent à la prudence.

En définitive, le féminin, dans ce roman, est masqué et gommé par le narrateur : la mainmise qu'il exerce sur la narration devient l'astucieuse illustration d'une totale appropriation de l'autre. Dépossédé de son existence par quelqu'un qui la réinvente, le professeur se retrouve « étranger à lui-même et au monde », un « Juif errant, une âme nomade » (Lévesque, 1994 : 56) ; le Juif, poursuit Lévesque, « a toujours été associé à la figure de l'errance, au nomadisme, mais aussi aux caractéristiques traditionnelles du féminin : la fluidité, l'inconsistance, l'indécision, l'ambiguïté, l'incapacité de se fixer à un État » (p. 56). Mise à part la résistance légitime que l'on peut opposer aux substantifs qui, dans un tel contexte, apparaissent comme une caractérisation expéditive et singulièrement péjorative du féminin (justifiée par le recours à l'incontournable *tradition*), l'analogie entre le héros et le féminin – par la fluidité et l'ambiguïté surtout – devient tentante. De là à faire du professeur une figure féminine, il n'y a qu'un pas que je m'abstiendrai de franchir.

Ce serait, en effet, simplifier – et stéréotyper à mon tour – la complexité du lien entre deux figures masculines, lien trouble qui pourrait donner lieu à une tout autre lecture. La relation professeur-étudiant deviendrait – peut-être – une quête très particulière du *filis*. Privé de père lui-même, le professeur va transcender cette absence en devenant une présence obsédante et dérangement pour l'étudiant/fils. Dans un renversement intéressant des mouvements usuels des générations, ce n'est plus au père à *reconnaître* l'enfant mais bien

au fils à admettre et à assumer les liens, même symboliques, qui le rattachent au père.

Agonie est plutôt l'expression d'une déroute d'autant plus saisissante qu'elle évite, précisément, les sentiers battus des luttes de pouvoir prévisibles entre individus. Le roman pose, bien sûr, cette question des rapports de force, en des termes nouveaux toutefois : la puissance de l'écriture de Brault fait de la rencontre de ces deux hommes une douloureuse réflexion sur la connaissance de soi et de l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

- BEER, Gillian (1989), « Representing women : re-presenting the past », dans Catherine BELSEY et Jane MOORE (dir.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, London, MacMillan Education, p. 63-80.
- BELSEY, Catherine, et Jane MOORE (1989), « Introduction : the story so far », dans Catherine BELSEY et Jane MOORE (dir.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, London, MacMillan Education, p. 1-20.
- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- CLÉMENT, Anne-Marie (1992), « Le temps compté. Analyse du temps narratif dans *Agonie* de Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XVII, n° 3 (n° 51) (printemps), p. 485-494. [Repris ici aux pages 27-40.]
- FELMAN, Shoshana, (1993), *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
- FETTERLEY, Judith (1978), *The Resisting Reader : A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington/London, Indiana University Press.
- GOULD, Karen (1992), « Refiguring the mother : Quebec women writers in the 80s », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 6 (automne), p. 113-125.
- KOLODNY, Annette (1985), « A map for rereading : gender and interpretation of literary texts », dans Elaine SHOWALTER (dir.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books, p. 46-62.
- LAFFONT-BOMPIANI (1990), *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Laffont. (Coll. « Bouquins ».)
- LAFORTUNE, Monique (1993), *Œdipe à l'université ou les liaisons dangereuses entre professeurs d'université et étudiantes. Essai*, Montréal, VLB éditeur.
- LÉVESQUE, Claude (1994), *Le proche et le lointain. Essais*, Montréal, VLB éditeur.

- MELANÇON, Joseph (1992), « Le travail de l'axiologie dans *Agonie* de Jacques Brault », dans Louise MILOT et Jaap LINTVELT (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 75-88. [Repris ici aux pages 135-152.]
- WALKER, Nancy A. (1990), *Feminist Alternatives. Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*, Jackson/London, University Press of Mississippi.

AGONIE OU LA FICTION
D'UNE AUTO/BIOGRAPHIE OBLIQUE¹

Barbara Havercroft

Université du Québec à Montréal

Marie-Josée Roy

Université du Québec à Montréal

Agonie de Jacques Brault ([1984] 1985²) est de ces textes dont la beauté et la polysémie invitent à une relecture constante. Il a été question, dans différentes études sur ce roman, d'exil de soi, de croisement entre prose et poésie, de discours métatextuel, de littérarité ou d'intertextualité, d'explication littéraire ou d'herméneutique, de complexité narrative ou de perspectives narratives³.

1. Cet article s'inscrit dans le projet de recherche intitulé « Les nouvelles formes de l'autobiographie : théories et pratiques », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada que nous tenons à remercier de son soutien financier.

2. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

3. Nous pensons aux articles « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé » (Brochu, 1987 ; repris ici aux pages 13-26), « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien » (Dion, 1990 ; repris ici aux pages 91-105), « Littérarité et métatexte littéraire : l'exemple

Jusqu'à maintenant, il n'existe cependant aucun article qui aborde la dimension autobiographique d'*Agonie*. Tandis que Robert Dion remarque que le carnet du professeur abandonné à son ex-étudiant « constitue une manière de journal intime » (1991 : 183), André Brochu mentionne au passage que le dispositif narratif du roman « n'est pas sans rappeler fortement l'écriture autobiographique, notamment celle du journal intime, où les actes de narration s'insèrent entre les événements racontés et sont souvent eux-mêmes thématiques » (p. 16 du présent ouvrage). Pourtant, à notre connaissance, aucune lecture ne s'est attardée aux effets énonciatifs complexes, inhérents à l'écriture autobiographique, qui parsèment ce texte. Le récit de l'ex-étudiant, qui tente de retracer la vie de son ancien professeur à partir du journal intime de celui-ci, peut effectivement se lire comme la *biographie d'une autobiographie*, puisque l'ex-étudiant tente de reconstituer l'histoire du carnet gris et de son auteur. De plus, cette entreprise scripturale provoque un retour de l'étudiant sur sa propre vie, de telle façon que le récit devient une *autobiographie oblique* dont l'issue est la rencontre des deux identités, celle du professeur et celle de son lecteur, autour d'un même échec, d'une même destinée agonique.

Évidemment, le statut romanesque d'*Agonie* installe d'emblée un écart générique important par rapport à l'autobiographie proprement dite⁴ et au roman autobiogra-

d'*Agonie* de Jacques Brault » (Dion, 1991), « Formes de l'explication littéraire dans *Agonie* de Jacques Brault » (Dion, 1995), « Le temps compté : analyse du temps narratif dans *Agonie* de Jacques Brault » (Clément, 1992 ; repris ici aux pages 27-40), « Peinture aveugle : le problème de la "perspective" dans un texte narratif » (Ouellet, 1988).

4. Nous faisons ici référence à l'incontournable définition de l'autobiographie de Philippe Lejeune : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14). Lejeune soutient que l'autobiographie, pour être déclarée comme telle, doit se soumettre à un *pacte autobiographique* reposant sur l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, « renvoyant en dernier ressort au

phique⁵ : il n'y a pas lieu de faire endosser à Brault l'identité de l'un ou l'autre de ses personnages, et rien n'indique que les événements racontés soient tirés du *bios* de l'auteur. C'est assurément dans un contexte de fiction que s'inscrivent ces réflexions sur l'écriture auto/biographique.

Rappelons que ce récit consiste en un échafaudage de quatre textes dont le principal, le récit de la nuit de lecture et d'écriture de l'ex-étudiant, en englobe deux autres : le commentaire du professeur sur le poème de Giuseppe Ungaretti et le carnet gris de ce même professeur. L'enchâssement énonciatif est soutenu par le quatrième texte, « Agonie », le poème d'Ungaretti placé en exergue, qui donne son titre au roman et dont un vers est repris au début de chacun des chapitres. À première vue, le seul élément de cette construction relevant de l'écriture autobiographique est l'histoire de la vie du professeur, consignée dans son carnet au fil des années. Pourtant, ce carnet n'est que très rarement cité dans le récit ; c'est plutôt l'ex-étudiant, voleur ou héritier du carnet, qui s'instaure en biographe et refait, à partir de sa lecture et de ses souvenirs plus ou moins précis, la vie de celui qui fut son professeur de philosophie scolastique dix ans auparavant. Nous ne connaissons donc l'autobiographie du professeur qu'à travers la lecture qu'en fait l'ancien étudiant.

Devant cette structure complexe, les modalités de l'écriture biographique – l'histoire de la vie de quelqu'un (le professeur) écrite par un autre (l'étudiant) à la troisième personne – glissent progressivement vers celles de l'autobiographie. S'il n'élabore pas de *projet* autobiographique, le narrateur fictif d'*Agonie* fait néanmoins le récit de sa propre vie à travers la reconstitution de

nom de l'auteur sur la couverture » (p. 26). Ce pacte serait implicitement garant de la sincérité de l'auteur et de l'authenticité des événements narrés.

5. Toujours selon Lejeune, un roman autobiographique est un texte de fiction où « le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer » (p. 25).

l'histoire de l'autre. Du narrateur homodiégétique qui tente de reconstruire, comme témoin, l'histoire de la vie du professeur, il devient le narrateur autodiégétique de sa propre agonie ; il récupère le journal intime du petit homme gris pour mettre au jour sa propre grisaille : « J'ai su à l'évidence que je n'avais pas cessé de vouloir lui dérober son secret. Pour voir en face mon propre secret » (A-11). Il s'agit donc d'une autobiographie fictive⁶ où les frontières entre les formes génériques sont effacées au même rythme que s'entremêlent les vies du professeur et de l'ex-étudiant, surtout grâce à l'oscillation pronominale et à l'indétermination énonciative. Ainsi, les divisions entre les quatre discours intratextuels s'estompent, au fur et à mesure que s'élabore l'identification métaphorique des deux hommes aux oiseaux du poème d'Ungaretti.

Au fil du récit, nous sommes entraînés dans un travail d'éveil de la mémoire, de dissipation de brumes, d'élucidation d'un mystère. D'entrée de jeu, le narrateur insiste sur son « non-souvenir » du commentaire du professeur sur le dernier vers du poème, dix années plus tôt : « Qu'avait-il dit au juste ? La tonalité de la phrase seule m'avait frappé ; comme une gifle. Son sens précis, mon demi-sommeil lui avait fait écran et me le dérobait encore. Il faudrait traverser cette grisaille de la conscience, reconstituer la phrase entière ; et juger » (A-9). Il semble que ce soit là le programme que se propose l'ex-étudiant : traverser le flou du souvenir, du demi-sommeil et des années pour déceler le sens de la vie de ce professeur caché peut-être derrière cette phrase non entendue et qui se révélera, l'espère-t-il, à la lecture du « carnet de légende » (A-9). Malgré ses efforts, le narrateur demeurera toutefois dans son rêve éveillé, dans l'indistinct : « Je m'é gare à force de souhaiter l'impossible » (A-70).

6. Une autobiographie fictive est un roman où « un narrateur fictif produit un récit rétrospectif de sa vie » (Cohn, 1989 : 21, note 14 ; notre traduction). Concernant les distinctions génériques entre l'autobiographie, le roman autobiographique et l'autobiographie fictive, voir Starobinski (1970) ; Lejeune (1975 et 1983).

À ce propos, Pierre Ouellet remarque avec justesse que l'omniprésence du « gris » dans le texte contamine autant le carnet et son auteur que la perception de ceux-ci : « L'objet du regard, le professeur, est gris, le sujet du regard, l'étudiant-narrateur, voit à travers sa propre grisaille, et le moyen ultime du regard pour le narrateur, soit le carnet du professeur, est "gris comme lui" : du voir au non-voir il n'y a donc qu'une mince frontière » (1988 : 60). Si la frontière est mince entre le voir et le non-voir, elle est également précaire entre le souvenir et le non-souvenir. En outre, le carnet, qui devait permettre de vérifier ou de « confirm[er les] souvenirs » (A-9) de l'ex-étudiant, devient rapidement une source d'informations trouée, incomplète : « Les mots et les phrases me reviennent en désordre, je n'arrive pas à reconstituer fidèlement la scène, coincée quelque part dans ma mémoire. Le carnet gris là-dessus ne m'est d'aucune utilité » (A-14). Le carnet comme la mémoire de l'ancien étudiant font lamentablement défaut. Dès lors, le narrateur-biographe comble ces lacunes et reconstitue la vie du professeur selon ce qu'il en imagine au moment de l'énonciation narrative : « Ce fameux pique-nique, cela vient-il de lui ou de moi ? » (A-26). De cette façon, l'invention et l'imagination prennent le relais du souvenir. Là où le biographe accomplit généralement un travail (prétendument) objectif de mise en scène du passé de l'autre, le narrateur d'*Agonie* offre plutôt son interprétation actuelle de la vie passée du professeur, rappelant la manière de l'autobiographe qui ne peut échapper à la prépondérance de l'instant présent malgré sa volonté d'être fidèle au passé.

L'usage de nombreux modalisateurs⁷ trahit justement l'investissement subjectif de l'ex-étudiant, alors que les informations

7. Notre emploi du terme « modalisateur » correspond à la définition proposée par Catherine Kerbrat-Orecchioni, à savoir « les procédés signifiants qui signalent le degré d'adhésion (forte ou mitigée/incertitude/rejet) du sujet d'énonciation aux contenus énoncés [...], aux verbes [...] considérés comme des "évaluatifs sur l'axe d'opposition vrai/faux/incertain", et aux adverbes qui leur font pendant » (1980 : 118-119).

sont trop vagues ou les souvenirs trop éloignés pour reconstruire avec exactitude la vie du professeur : « Est-il impensable qu'on n'ait jamais été enfant ? Ce fut son cas. *Je le crois*. Près du parc Iberville, *il a dû naître*, un jour de novembre. [...] Le père, *paraît-il*, venait d'Acton Vale ; j'en parle par *ouï-dire*. Pas de photos, pas de lettres, et nul souvenir⁸ » (A-37). Comme ce passage en témoin, les multiples indices de la modalisation dans *Agonie* prennent plusieurs formes lexicales qui se situent toutes sur l'axe d'incertitude. Le narrateur se sert à quelques reprises du verbe « croire » (voir aussi les pages 46 et 53) pour marquer son manque d'informations sur la vie de l'homme gris. Cette incertitude s'exprime également par l'emploi du verbe « devoir » à valeur de doute ou d'hypothèse : « Ils [le professeur et la femme de Rotterdam] ont dû sentir la faim » (A-60), « ce devait être, je le devine, un étonnement radical » (A-60), « quelque société savante avait dû dénicher son nom dans un annuaire » (A-31). D'autres verbes, tels que « paraître » (A-37), « prétendre » (A-45) et « se souvenir de » à la forme négative (A-24), contribuent, eux aussi, au discours incertain de l'ex-étudiant. De plus, des modalisateurs adverbiaux (« peut-être » – A-45) côtoient des substantifs (« rumeurs » – A-46, « suppositions » – A-45 et « ouï-dire » – A-37) qui signalent à la fois les détails vagues d'un discours rapporté peu fiable et l'inexactitude de ces propos. Bien loin de la retranscription « objective » de l'autobiographie du professeur, le travail de l'ex-étudiant devenu biographe se révèle davantage une avancée imaginaire dans une énigme.

D'autres procédés discursifs témoignent de l'inscription de la subjectivité du narrateur. Certains passages en italique par exemple, présentés comme des extraits du journal intime, proviennent d'une source énonciative ambiguë. D'une part, il est peu vraisemblable que les conversations (avec Michèle d'abord puis avec la femme de Rotterdam) soient rapportées dans le carnet en style direct telles qu'elles sont souvent transcrites dans le récit (A-38,

8. Nous soulignons.

A-57-63). D'autre part, lorsque les dialogues ne sont pas rapportés en style direct, le narrateur emploie le style indirect libre pour insérer ces dialogues dans son propre discours, sans transition aucune. Ce mélange de registres discursifs a pour effet de créer une superposition des voix :

On est côte à côte, le livre d'images à plat sur les genoux offre des couleurs fanées, comme tes yeux, Michèle, et la marmaille à côté crie et pleure, et l'ivrogne et sa mégère se chamaillent, un chat efflanqué traverse le toit du garage, ça sent derrière ton oreille le gros savon de lessive. On n'est pas malheureux, qu'est-ce que ça veut dire ? On se raconte une belle histoire, celle de Peau d'Âne, et on est ailleurs, seul en un monde qui bientôt s'évanouira. Mais la promesse, elle, existera toujours. Tu m'attendras ? — Toi aussi ? — Chut... — Hier, ils t'ont fait mal à l'école ? — Pas trop. — J'embrasse ta main qui a saigné. — Non, ne fais pas ça, ne fais plus jamais ça. On est si jeune et si vieux. L'instant fait les cent pas. Michèle, tu viendras demain ? — Je ne sais pas. — Je serai là quand même. Peau d'Âne s'est endormie sur leurs genoux. Ils demeurent joue contre joue, on dirait que les crieurs d'aubes anciennes vont soudain à l'heure du souper crier leur séparation⁹ (A-38-39).

Même s'il se distingue par le changement de caractères et les tirets, le dialogue des enfants se greffe au discours du narrateur sans procédé introductif, de sorte que le lecteur ne sait plus si les voix sont transposées, citées telles qu'elles apparaîtraient dans le carnet, ce qui est peu probable, ou si elles sont mimées ou inventées par l'ex-étudiant, ce qui est plus vraisemblable. Celui-ci précise, d'ailleurs, au sujet de la petite voisine : « Là non plus, je n'ai *pas de*

9. Une convention typographique nous oblige à recourir au romain ici pour les extraits en italique dans *Agonie* (N.D.E.).

nom, pas de visage, pas de voix. Le carnet porte, au bas d'une page maculée, ce qui ressemble à un prénom comme Michèle. Pourquoi pas ?¹⁰ » (A-38). Le narrateur nomme la voisine, lui attribue un nom, mais, surtout, il prête sa propre voix aux enfants, à la manière d'un ventriloque. Ce faisant, il outrepassa la voix autobiographique du journal intime pour créer son propre récit d'un événement imaginé à partir des notes du carnet et pour que résonnent dans son texte ces « voix enfuies » de l'enfance du professeur (A-57).

Si l'ambiguïté énonciative s'instaure par ce processus de « ventriloquie », elle s'intensifie davantage par la narration à la troisième personne indéfinie : qui est l'énonciateur du « on » ? S'agit-il du narrateur du journal intime, le professeur, dont les propos sont mimés en style indirect libre par l'ex-étudiant ? L'hypothèse selon laquelle l'ex-étudiant imagine ce dialogue, met en scène les personnages du journal intime et est le sujet de l'énonciation nous amène à croire qu'il s'inclut du même coup, discrètement, en tant que référent possible du pronom « on » général et indéfini, au moyen de l'usage discursif du « on » ayant la valeur référentielle du « nous » (un « je » élargi de la présence d'autres sujets)¹¹. La narration au « on » s'amorce à la suite de la décision de nommer Michèle – au début de la scène inventée – et revient au « ils » lorsque l'instant se fige : « Peau d'Âne s'est endormie sur leurs genoux. Ils demeurent joue contre joue » (A-38). Tout se passe comme si, pour un bref moment, le narrateur se projetait dans la scène imaginée, « comme un fantôme » (A-27), de la même façon que lors du pique-nique (inventé ?) du professeur et de sa mère (A-26-27). Grâce à la narration au pronom « on », il s'attribue à la fois le discours et l'événement.

10. Nous soulignons.

11. Dans un article où elle insiste sur l'hétérogénéité du fonctionnement discursif de « on », Françoise Atlanti analyse justement certains énoncés où « on » endosse la valeur référentielle de « nous ». Pourtant, contrairement au « nous », le « on » dissimule l'identité et la présence explicite de l'énonciateur ou des énonciateurs (Atlanti, 1984).

La pluralité référentielle créée par les jeux pronominaux caractérise aussi bien le fonctionnement du « je » que celui du « on ». Puisque deux récits autodiégétiques se superposent – celui du carnet du professeur et celui de la nuit de lecture et d'écriture de l'ex-étudiant –, deux sujets d'énonciation distincts sont susceptibles d'endosser, chacun son tour, le « je » de l'énonciation. Toutefois, comme nous l'avons montré précédemment, grâce au style indirect libre, le discours passé du professeur est réactualisé (ou même inventé), plutôt que cité, par la voix de l'ex-étudiant. Par conséquent, à certains endroits, les deux référents possibles du « je » de l'énonciation se mêlent, ce qui se voit à la fin de l'épisode où figure la petite voisine et dont la provenance énonciative est incertaine : « Peau d'Âne est morte. Hier. *J'ai* froid. Maman... non, ça ne veut rien dire ce nom, ça ne veut rien dire pour un petit vieux de huit ans. On fera son veuvage des buissons sans se plaindre à personne¹² » (A-39). Quelques pages plus loin, le narrateur (l'étudiant) « grelotte » (A-41), « [l]'engourdissement [l]e gagne » (A-56) : « J'ai de plus en plus froid » (A-55-56). Cette répétition relie l'isotopie du froid – d'autres occurrences du froid se manifesteront au fil du texte – aux deux hommes : le « je » qui a froid réfère à la fois au professeur enfant (dont le discours est mimé par l'ex-étudiant) et à l'ex-étudiant lui-même. Cette isotopie du froid unit aussi les deux personnages dans le présent de l'énonciation narrative, c'est-à-dire au moment de leur nuit commune, l'un sur son banc de parc, l'autre devant la fenêtre ouverte. Ensuite, le retour du pronom « on » (A-39 et ailleurs dans le texte) crée un entrecroisement des deux référents déjà associés à ce pronom indéfini.

L'embrouillement des identités provoqué par les pronoms à référents multiples se poursuit sur le plan onomastique, car aucun nom propre n'est octroyé aux deux personnages principaux du récit. Michèle est le seul personnage nommé et ce, uniquement parce que son nom est deviné, déduit par le narrateur d'après les

12. Nous soulignons.

notes barbouillées du carnet. Non seulement cette absence de noms propres contribue-t-elle à l'indétermination référentielle des pronoms mais, de surcroît, elle rompt avec un critère important de l'autobiographie traditionnelle. Dans cette dernière, le nom propre¹³ du sujet autobiographique est essentiel afin de neutraliser « le danger de cette indétermination de la première personne » (Lejeune, 1975 : 34). D'après Lejeune, le « je » d'un récit de vie, point de jonction référentielle de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, ne peut être autobiographique que s'il renvoie au nom d'une personne réelle. Dans *Agonie*, l'absence du nom propre du narrateur (biographe du professeur, autobiographe de son propre récit de vie) et du professeur (sujet autobiographique de son journal intime, mais personnage principal à la troisième personne de la biographie reconstituée par son étudiant) nous ramène à l'indiscutable fictivité du récit, en même temps qu'elle renforce l'intercalation des deux récits de vie. L'identité respective des deux protagonistes se profile derrière un pronom caméléon, un « signe vide¹⁴ » (le « je », dans ce cas-ci), facilitant l'entrecroisement de leurs identités, de leurs destins.

L'anonymat des deux personnages principaux du récit contraste avec les multiples évocations de noms propres de peintres et d'auteurs connus, tous porteurs de connotations révélatrices, qui contribuent à éclaircir et à entremêler les récits et les identités du professeur et de l'ex-étudiant. Il se trouve que trois des peintres évoqués, en l'occurrence Rembrandt, Fabritius et Van Gogh, ont justement produit des autoportraits. En outre, Rembrandt fut le maître de Fabritius qui enseigna à Vermeer, un autre peintre

13. En ce qui a trait au nom propre, voir Lejeune (1975 : 22, 26-27, 33 et 35).

14. « Le langage [a créé] un ensemble de “signes vides”, non référentiels par rapport à la “réalité”, toujours disponibles, et qui deviennent “pleins” dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours » (Benveniste, 1966 : 254).

mentionné dans le texte. Cette dimension filiale¹⁵ rappelle évidemment celle qui existe entre le professeur de philosophie scolastique et son étudiant. L'abondance onomastique crée d'autres rapports entre les deux protagonistes et les personnages cités, car plusieurs de ces noms connotent la déchéance, déchéance qui reflète celle des personnages d'*Agonie* : Spinoza, le philosophe « honni par sa communauté » (A-53) ; Rembrandt, « failli aux yeux des siens » (A-53) ; Vermeer, le peintre méconnu de ses contemporains ; Tchekhov, tourmenté par la souffrance humaine ; enfin, Van Gogh qui a mis fin à ses jours. Tous ces noms propres sont autant de signes de figures déchues, participant, par association, à la représentation de l'échec du professeur et de celui de l'ancien étudiant du même coup.

L'identification du professeur à ces peintres et à ces auteurs renommés se dessine davantage lorsque le narrateur précise : « La peinture ne l'intéresse pas. Ces deux-là [Van Gogh et Rembrandt], ce sont ses miroirs » (A-55). Seulement, ce sont des reflets éphémères, « des images de papier [qui] s'estomperont [...], se rideront, se craqueleront, s'émietteront » (A-61). C'est la précarité de l'identité du professeur qui est ainsi soulignée. L'évocation de personnages célèbres symbolisant sa déchéance ne parvient pas non plus à déterminer l'identité fuyante du professeur. L'absence de fixité, de constance, du petit homme gris et des peintres et auteurs auxquels il s'identifie est aussi figurée par la mer dans un autre passage : « Il [le professeur] se remémore Van Gogh, sa face ravagée, il réentend la voix brisée de Tchekhov, pourquoi ces deux-là, ici,

15. À propos de l'idée de filiation, il est intéressant de noter que ce « nom bizarre, Lijnbaan » (A-72) que répète le vieil homme pendant son délire est traduit dans certains dictionnaires néerlandais/français par « corderie » (*Nederlands-frans Handwoordenboek* ; 25^e édition revue et corrigée, 1982 : 244). Ce mot en contient d'ailleurs deux autres : « lijn » pour « lien, corde, laisse », à l'origine du premier, et « baan » pour « chemin, voie, piste » (*Le Robert & Van Dale. Dictionnaire néerlandais/français*, 1993 : 51, 393). Ces mots néerlandais évoquent les liens qui unissent les deux hommes sur le chemin de leur rencontre imaginaire.

sur cette eau qui ne prend *jamais de forme fixe* ?¹⁶ » (A-47). Par ailleurs, le déictique « ici » y joue un double rôle. D'une part, il déplace l'énonciation narrative de l'étudiant dans le contexte du professeur, sur le bateau, créant ainsi, encore une fois, l'ambiguïté énonciative relative aux réflexions du professeur rapportées librement ou imaginées par le narrateur. En faisant simultanément référence à deux situations d'énonciation différentes, à savoir celle du narrateur-étudiant dans sa nuit de lecture/écriture et celle du professeur en bateau sur l'Atlantique, le déictique spatial « ici » rapproche les deux histoires, les deux moments, les deux destins¹⁷. D'autre part, le déictique « ici » permet d'attribuer l'image de l'instabilité de la mer à l'espace d'écriture du narrateur-biographe qui n'a plus de prise sur son sujet : « Il m'échappe. Il s'estompe » (A-45).

Toutes les stratégies discutées précédemment, c'est-à-dire la narration au « on » indéfini, la pluralité référentielle du pronom « je », l'ambiguïté énonciative, l'absence de noms propres des personnages, l'abondance d'autres noms propres, la fluidité de l'identité du professeur et des images auxquelles il s'associe, confèrent aux deux personnages principaux un flou identitaire qui contribue à esquisser des correspondances entre eux pendant que les mêmes brumes, le même gris les entourent. Le journal intime du professeur nourrit la réflexion (auto)biographique de l'ancien étudiant, et celui-ci s'inspire de sa propre vie pour comprendre et écrire celle du professeur. L'indistinction entre les deux identités augmente alors au fur et à mesure que l'ex-étudiant se reconnaît dans l'existence agonique du professeur : « [...] j'épouse de très près une destinée qui m'est étrangère. Je m'y reconnais » (A-40).

16. Nous soulignons.

17. Il importe de noter que cette phrase est suivie d'un passage au « je », en italique, un extrait cité ou imaginé du carnet, dans lequel le sujet réfléchit à sa propre postérité.

Sa lecture du carnet à peine amorcée, le narrateur installe une relation de mépris entre lui-même et l'homme gris qui représente l'échec : « le minable pour qui j'éprouvais attirance et répulsion » (A-18) ; « Ne pas devenir cela... Je réussirais ou je crèverais. Tout, plutôt que la médiocrité » (A-29). Mais au fil de la nuit, le dédain de l'étudiant s'adoucit, et l'opposition entre les deux hommes s'atténue. Ce rapprochement des deux personnages se traduit notamment par l'oscillation pronominale. Au début de son entreprise biographique, le narrateur raconte la vie du professeur à la troisième personne, puis il glisse, par l'association de sa vie à celle du professeur, vers le commentaire autobiographique à la première personne : « [...] il se retenait de penser, il évitait de marcher sur son ombre, comme d'autres rasant les murs, il frôlait la certitude qu'il mourrait de médiocrité. Mais comment mourir quand on ne vit pas ? Je regarde ma propre vie, une ruine » (A-26). Dans cet extrait, la comparaison entre le « je » du narrateur et le « il » du professeur s'effectue par le recours à un passage au neutre, sans sujet, avec le verbe « mourir » à l'infinitif, entourant la question de la mort dénaturée, de la mort sans la vie. Plus le récit avance, plus le « je » du narrateur endosse le discours du professeur, comme en témoignent les exemples cités antérieurement. En plus de l'emploi du discours indirect libre qui sert à rapprocher les deux identités et les deux récits de vie, des passages épisodiques où la narration est faite au nom d'un « on » indéfini et pluriel permettant d'attribuer la signification de l'énoncé aux deux hommes (A-20, 38-39, 42-43, 48 et 60), montrent que l'ex-étudiant adhère aux propos comme à la vie du petit homme gris.

En revanche, c'est autour du pronom « nous », à la fin du récit, à la fin de la nuit, que se produira la rencontre des deux personnages. Même s'il cherchait de prime abord à se distinguer de son professeur – ce qui se manifeste par l'opposition entre le « je » et le « il » : « *Je vivrai. Il est mort*¹⁸ » (A-23) –, le narrateur efface cette distance identitaire par la suite, en se joignant au destin du

18. Nous soulignons.

clochard : « *Il se mourait. Moi aussi. Chacun à sa manière. Tous deux ensemble. L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays*¹⁹ » (A-77). Cet énoncé porte les marques linguistiques (« il », « moi », « tous deux », « nous ») de la progression vers la réunion annoncée, souhaitée, tout au long du récit. La rencontre avortée, dix ans auparavant (« Croyait-il que j'allais lui parler ? Je ne lui avais jamais adressé la parole. Qu'aurais-je eu à lui dire ? » – A-8), se déroule non pas dans le parc, mais dans l'espace imaginaire de la lecture, de la nuit commune. En fait, la première adéquation entre les deux hommes s'est manifestée dans le texte autour de la solitude : « Et solitaire je fus, solitaire je reste. Comme lui » (A-10). À la fin du récit, voilà que les solitudes se rejoignent dans la reconnaissance d'un même destin : « Nous nous sommes reconnus sans le manifester » (A-76).

Les transitions temporelles constituent un autre procédé textuel qui provoque l'enchevêtrement des deux récits de vie, notamment dans les passages entre le passé du professeur et le présent d'écriture de l'ex-étudiant : « Je le regarde, *maintenant*, assoupi dans le train qui se déplace en douceur²⁰ » (A-54). À la manière du fantôme de l'épisode du pique-nique, le narrateur se déplace dans l'espace et le temps passés du professeur, manifestant du même coup son attendrissement pour celui en qui il reconnaît sa propre vulnérabilité.

Sur l'effet de ces passages dans le temps, Anne-Marie Clément remarque avec justesse que

[...] *la continuelle confrontation du présent et du passé permet de raconter simultanément les deux histoires. C'est cependant l'influence du passé, repris dans le présent, l'union des deux temps, fenêtre ouverte sur la nuit, qui change la perspective, qui transforme la nuit de lecture en nuit d'agonie. Cette ouverture est créée par le*

19. Nous soulignons.

20. Nous soulignons.

poème qui perce une brèche dans le temps ; à l'image des trous noirs du cosmos, il permet les voyages dans le temps, la communication entre des univers parallèles. Alors que la nuit bat la mesure du temps qui reste, que le carnet retient le temps écoulé, le poème réunit ces deux temps d'où émergera la signification, la compréhension du temps de l'agonie (1992 : 489).

Le poème produit donc le syncrétisme du passé et du présent et, de surcroît, il fournit un espace poétique de rencontre des personnages grâce au fonctionnement des nombreuses métaphores d'oiseaux. Le narrateur fait le récit de la vie du professeur en suivant le déroulement du poème (plutôt qu'en suivant une chronologie linéaire), afin d'établir des correspondances métaphoriques entre le vieil homme et les oiseaux. Et l'ancien étudiant s'identifie lui-même, à son tour, métaphoriquement aux oiseaux du poème, soit comme une « alouette devenue étrangère à elle-même » (A-19), soit comme une pauvre caille qui n'a « plus envie de voler bas » (A-29), qui n'a « plus désir » (A-49). Finalement, c'est au triste sort du chardonneret plaintif qu'il s'associe : « Il aura fallu que ce petit homme gris trotte comme une souris dans quelque recoin de ma vie, et me voilà face au néant, un néant falot, un néant de doux raté. Je me plains... » (A-65, voir aussi le titre du dernier chapitre du livre, en l'occurrence, « Comme un chardonneret aveugle »). Si le poème et son commentaire métatextuel provoquent le rapprochement des temps, ils sont également porteurs de l'entrecroisement des identités des deux hommes, tous deux destinés à l'agonie, malgré leurs efforts, tels des chardonnerets aveugles.

Dans son analyse de la littérarité du métatexte d'*Agonie*, Dion souligne l'interaction des divers discours enchâssés :

Tout se passe comme si le récit naissait du seul contact des discours qui lui donnent sa matière et sa cohérence : le discours interprétatif du professeur, qui constitue la matière de l'histoire racontée, est suscité par le texte du poème, et le discours interprétatif du narrateur, par le texte du carnet (1991 : 183).

Effectivement, le discours du professeur sur le poème permet la compréhension de son journal intime et dirige le narrateur dans son entreprise de biographe. Conséquemment, l'autobiographie oblique du narrateur, engendrée par le « contact » avec le discours intime du professeur, est aussi tangente au poème. C'est en passant par le texte poétique que des concordances entre les deux vies s'établissent et que l'ancien étudiant se reconnaît dans l'agonie de son professeur. À la fin de l'analyse, toute signification (auto)biographique – le sens donné au *bios* du professeur et au *bios* de l'ancien étudiant – est ancrée dans le poème. Les deux récits de vie, enchevêtrés par les diverses stratégies discursives que nous avons illustrées, sont tissés en filigrane au poème d'Ungaretti et portent un sens qui se situe bien au-delà des anecdotes biographiques ; ils tendent plutôt à être eux-mêmes métaphores de l'absence de sens d'une vie destinée à l'agonie.

Alors que l'autobiographie traditionnelle met en scène le parcours individuel ainsi que l'évolution d'une vie et d'une identité, *Agonie* est le lieu de retrouvailles imaginaires, dans l'espace scriptural et métaphorique, de deux êtres aux identités agoniques, voués au *non-devenir*. Malgré la séparation des deux protagonistes, annoncée par la mort du vieil homme sur son banc, la fusion des deux personnages se prolonge dans l'inéluctable déroulement de l'existence de l'étudiant. Le récit rétrospectif de la vie du professeur et de son agonie touche à sa fin, mais l'autobiographie oblique du narrateur demeure inachevée, ouverte sur sa future agonie : « C'était écrit bien avant que le texte ne s'écrive » (A-75).

BIBLIOGRAPHIE

- ATLANTI, Françoise (1984), « ON l'illusionniste », dans Almuth GRÉSILLON et Jean-Louis LEBRAVE (dir.), *La langue au ras du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 13-29.
- BENVENISTE, Émile (1966), « La nature des pronoms », dans Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Éditions Gallimard, p. 251-257. (Coll. « Tel ».)
- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- BROCHU, André (1987), « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (n° 35) (hiver), p. 212-220.
- CLÉMENT, Anne-Marie (1992), « Le temps compté : analyse du temps narratif dans *Agonie* de Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XVII, n° 3 (n° 51) (printemps), p. 485-494.
- COHN, Dorrit (1989), « Fictional versus historical lives ; borderlines and borderline cases », *The Journal of Narrative Technique*, vol. 19, n° 1 (hiver), p. 3-24.
- DION, Robert (1990), « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien », *Urgences*, n° 28 (mai), p. 56-67.
- DION, Robert (1991), « Littéarité et métatexte littéraire : l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littéarité*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 179-194.
- DION, Robert (1995), « Formes de l'explication littéraire dans *Agonie* de Jacques Brault », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 18-19, p. 79-88.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LEJEUNE, Philippe (1983), « Le pacte autobiographique (bis) », *Poétique*, n° 56, p. 416-434.

OUELLET, Pierre (1988), « Peinture aveugle : le problème de la “perspective” dans un texte narratif », *Protée*, vol. 16, n° 1-2 (hiver-printemps), p. 53-65.

STAROBINSKI, Jean (1970), « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, p. 257-265.

L'ENTRÉE EN AGONIE

Pierre Ouellet

Université du Québec à Montréal

Entre le beau et la beauté, il y a toute la différence entre l'identité et la différence. En passant de l'un à l'autre, le récit subitement chavire, change de ton, prend toute son intensité tragique : à travers le philosophe, la philosophie entre alors en agonie, et la vérité devient nomade, se clochardise.

Claude LÉVESQUE,

« L'appel désordonné du lointain. Lecture d'*Agonie* de Jacques Brault », *Le proche et le lointain*.

L'écriture intimiste poussée dans son dernier retranchement est une agonie. Un passage dangereux vers l'insensé. L'extase du matin ou l'haleine des fleurs, oui, très bien, mais plus loin, s'il vous plaît, encore plus loin. Pour l'instant : dur et atroce. Une écriture intimiste requiert une lecture intimiste. Il faut avoir mal à l'autre, physiquement, par le transfert d'un langage décanté, qui n'a d'existence que s'il chancelle dans un corps qu'il rend malade. On entre à son tour dans la salle d'attente.

Jacques BRAULT,

« Salle d'attente », *Au fond du jardin*.

On tend l'oreille au silence, à travers le bruit, pour entendre une parole et en saisir le sens. Il faut un œil tendu dans le vide, suspendu à l'espace, pour atteindre à la chose vue, et regardée. On franchit l'inexistence avant de toucher à « ce qui est », pour l'œil et pour l'oreille, tombé sous le regard et comblant l'ouïe. Les sens s'éveillent de leur sommeil de plomb, puis de paille, léger comme l'air, avant d'entrer *en collusion* – oui – avec ce qui les frappe, soudain : l'alarme du réveille-matin, le cri du chardonneret, qu'on entend résonner dans sa tête à chaque pensée qui nous sort du lit, vide et muet, où l'on passe sa vie, inconscient d'être, et nous sort de la nuit, par la peau des yeux et des oreilles, nous extrayant de cette torpeur où vivre nous dépasse, grossi de l'intérieur, et engrossé, par cette mort où l'on se rêve, inexistant, irrespirant, dans un cauchemar de chaque instant, plongé dans un pesant endormissement, un mourissement, une agonie des sens mis en veilleuse et en catatonie, le poids de la conscience sur soi comme une cire sur les tympans et sur notre œil la cataracte du rêveur. On est dans la salle d'attente de sa vie, encore, mais on dirait que c'est la mort que l'on attend, déjà – on l'entend geindre dans le cadran, l'oiseau, sa plainte, son chant, et dans ces phrases qui nous traversent la tête, dormant, rêvant, avec leur drôle de sens, leurs drôles de cris.

L'être somnole, en soi, puis brusquement le ton d'une voix, à peine murmurée, le sens d'une phrase, à demi esquissée, tel l'incipit d'un poème ou d'un roman, nous sort de notre engourdissement, cette léthargie de vivre à l'état léthal d'une existence à blanc : tout entre en résonance, soudain, l'oreille avec la voix puis l'œil avec le sens, dans la plus grande *intimité* – ce mot ne veut pas dire, seulement, l'être privé, le familier, il désigne aussi le profond, comme lorsqu'on dit avoir l'*intime* conviction de quelque chose, qui prend racine dans beaucoup de terre, beaucoup de sens, dans de la chair et dans du sang. L'intime est une force, *rentrée* – en agonie ? peut-être – au fond de soi, si enfoncée qu'elle apparaît, de l'extérieur, comme une faiblesse : une défaillance, mais forcenée, une retenue comme on dit retenue d'eaux pour les barrages dont on tire de l'énergie, de la force encore, mais invisible, que l'on sent plutôt, courant qui passe dans les veines, du cœur à l'âme par tous les nerfs

poussés à bout. Kant parle du « sens intime », sixième sens guidant les cinq autres, comme du sentiment d'existence que nous avons tous, même dormant, même rêvant, du simple fait que notre âme gît, profondément, dans les limites du corps, organe de l'être enfoui dans la chair, l'espace et le temps nous enveloppant d'une seconde peau, épaisse couverture du pur apparaître qui nous protège du froid comme de l'effroi, propriété double du vide, hors soi, en soi, d'où vient l'angoisse, le sens ultime d'*agônia*. Pénétrer l'intimité de l'être nous fait entrer en agonie, comme on entre, clandestinement, dans un pays inconnu ou qui n'existe plus, un non-pays ou un « pays agonisant » (Brault, [1984] 1985 : 77¹) : on ne sait pas ce qui nous attend mais on l'attend, passionnément, et patiemment, *intimement* – dans une appréhension de chaque instant : « Le lieu n'est que d'angoisse, une étroitesse, un resserrement d'être » (A-77), le temps lui-même y est d'anxiété, l'étirement lâche, serré, du néant vaste, comme dévasté.

L'intimiste exemplaire, paradoxal, écrit Jacques Brault à propos de Samuel Beckett, *ne s'accorde pas une intimité soyeuse, chatoyante de souvenirs émus et de sensations ressuscitées dans leur fraîcheur naïve, non et non, il s'accroche à une intimité dure, il s'y écorche ; mais s'il saigne, il n'a jamais léché ses blessures. [...] Il écrit [...] Il fait une pause en râlant. Il se lève et sitôt s'agrippe à la table qui tombe sur une chaise qui tombe sur le plancher qui tombe dans sa misère de plancher. Puis [il] rentre en agonie écrivante*² (Brault, 1996 : 100).

On ne sort du sommeil de la nuit que pour entrer dans l'angoisse du jour, ce sommeil plus lourd, qui accable l'esprit – l'unique levier qui rende supportable ce poids sur notre tête est une plume, dont la

1. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

2. C'est moi qui souligne.

pression sur le papier soulève les kilos de peur et la poussière où l'âme se terre, désenterrée, à l'aide d'une phrase, une « incroyable confiance », une « réflexion étonnée, peut-être murmurée », restée « en suspens » (A-7) – une phrase tel un bruit d'eau coulant en un filet devenu torrent, à force de drainer dans son sens les larmes non versées dont elle fait en chaque mot, et chaque silence, son lit de mort ou d'agonie, en aval comme en amont.

Si on ouvre « un livre comme on ouvre une fenêtre » (Brault, 1996 : 82), on entre en agonie comme on entre dans une histoire finie, qui va bientôt finir, qui sera bientôt finie, dans la profonde intimité de qui écrit d'une « voix faiblissante » contre la « *moins* » (p. 101), à l'instar de « celui qui tombe », l'auteur des *Foires et autres textes*, du professeur d'Agonie, l'homme à la voix grise et au carnet gris, de l'étudiant qui lit par-dessus lui, courbé sur son épaule voûtée, tombée, presque au plancher, et de Brault lui-même, qui fait le récit de l'irréritable, dont il faut parler, pourtant, pour ne pas s'endormir, définitivement, comme ce jeune vieillard sur son banc de parc dont les yeux tombent sur son cœur qui tombe sur le malheur qui tombe sur sa vie brève, tombée si bas qu'on ne la remonte plus, sans ressort qui lui retendrait l'âme, ce vieux réveil à *recriquer* tous les matins. L'agonie écrivante n'est pas l'écriture agonisante : elle tient *en éveil* – au bord, toujours, de son ultime sommeil. Elle est ce qu'on dit de la poésie : « l'homme y veille sa propre mort » (Maulpoix, 1996 : 35, 38), tenu en alerte toute la nuit, par sa musique, par son silence, même lorsqu'il dort, et croit rêver.

Certes, il n'y a plus de chemin – que la poussière du chemin, dont on ne sait plus quoi faire : la balayer d'un revers de main ? La garder en tas au fond du jardin ? Il y a pourtant le petit matin, encore, quelques moments fragiles, et en dessous l'admirable : *il faut écrire*, donc, *agonir* la mort. Pousser devant soi le chariot de l'écrit pour y recueillir toute cette poussière qui traîne et, parfois, cueillir dedans, ultime moment de joie, de l'asphodèle ou quelque chose qui s'en approche : une fleur presque, parmi le chienlent, parmi la chienlit. La vie s'allège du simple fait qu'on peut l'écrire : les mots pèsent dans la bouche, et dans la tête, alourdissant la mémoire et la langue qui les retournent dans tous les sens, avant

qu'on ne les jette sur le papier, trouvant dans l'encre leur sens précis, léger – ce presque rien qui nous *maigrît*. Écrire : un « accompagnement » de vivre, jusqu'à la mort, parfois, un « raccompage » plutôt, comme on revient chez soi, dans cette « mort antécédente » (Lévesque, 1994 : 22), qui n'est pas la *décédante* que l'on croit, mais l'imminente prénaissance, un avant-naître où l'être et le néant vont bien ensemble, raccommodés, par *en dessous*, en un poème ou en un récit, tel *Agonie*, dans « le rythme par quoi la mort donne à vivre » (Brault, 1996 : 74), dans « le style juste, où la mort est la *mère* des formes » (p. 123).

Giuseppe Ungaretti le dit : « Mourir comme les alouettes altérées^o sur le mirage » ; Brault le redit : « Mourir, acte initial plutôt que terminal » (A-13) – une chose nous est laissée en héritage à la naissance, mirage sans doute, mais inné, natal : ce sont les morts qui nous précèdent, dont nous portons le deuil jusque dans nos langes, et dans la petite enfance à chaque jour niée, l'enfant second que leur souvenir incarne, en nous, fragile, proche de l'oubli, en gestation durant des années, naissant sans vie dans tout ce que nous vivons, vivrons, blessé à l'âme probablement, luttant à mort contre le virus de l'*être* pour lequel la poésie elle-même n'a pas trouvé de panacée. On ne sera jamais vacciné contre le pire, même lisant, même écrivant – la vie ne s'arrête pas, même dans les mots, même dans une voix, haussée jusqu'au silence, de nous rappeler notre absence passée, présente et infiniment prolongée, dans celle des proches, au loin, les disparus, les endeuillés d'eux-mêmes jusque dans le noir de leur regard, fermé. On ressemble à ses morts : on a leurs yeux, leur bouche, leurs mains – on les reconnaît dans chacun de nos traits, comme s'ils nous avaient conçus, inséminés dans la tête de nos père et mère, parents d'adoption, qui trouvent au pas de leur porte ce colis d'air, de vent, pas plus lourd qu'un livre, qu'aura déposé un jour ou une nuit, nous y abandonnant, l'un de nos morts antécédents.

Agonie, le poème, le roman, dit ce mirage qui nous fait croire que mourir est devant nous alors qu'il est derrière, et sur nos pas, comme notre ombre, au petit matin, que la nuit précède, l'ombre du professeur pour l'étudiant qui d'heure en heure en subit

l'ascendant – c'est ce que montre la structure en miroir du livre de Brault, où l'on se heurte, alouette sans ailes, aux multiples reflets que la nuit jette sur la lumière du jour. Ils nous font prendre la vie pour la mort et inversement, ou les deux sens d'*agonia* l'un pour l'autre : mourir, lutter contre la mort – comme dans le mot *hôte* ses sens contraires : est-ce la mort qui nous reçoit, à la dernière heure, ou nous qui la recevons, dès le premier jour ? Qui est l'ombre, qui est la chair ? Qui sont au juste les convives ? Et à quelle table les convie-t-on ? Celle qu'on dresse à ses morts pour les accueillir : dans la mémoire, dans le souvenir ? Celle qu'ils dressent à nos mânes pour les sacrifier : à l'oubli, ou au passé ? Je n'en sais rien. Je ne sais qu'une chose : *Agonie* parle de la convivialité des morts et des vivants – dans la rencontre, inespérée, d'un homme qui dort tout habillé au milieu de sa vie et d'un autre qui passe une nuit d'insomnie à en dénuder les rêves, et les cauchemars, pour le réveiller de cette existence où « [I]es humains glissent sur les choses comme un soupir de dieu endormi » (A-19). On n'entre en intimité avec l'autre qu'en agonie avec soi-même, s'opposant à tout ce que vivre met en travers de sa vie pour l'empêcher de suivre sa pente, son inclinaison pour le plus bas, où tout cesse d'être grave, de graviter, dans une lutte désespérée contre la chute, autour du même banc de parc où l'on finit par s'abandonner à soi, livre ouvert à la dernière page, traînant négligemment dans cette poussière que notre passage sur terre aura à peine soulevée, le temps qu'elle nous retombe dessus plus lourde du poids d'une vie tout entière vécue, d'un livre tout entier lu.

On entre dans ce livre en lutte contre le sommeil qui gagne nos membres un à un, les nerfs jusqu'à la tête, à la conscience qu'on perd, puis retrouve plus forte, dès que la fatigue d'être se retire sous l'effet des mots, des phrases, dans le reflux des rêves qui laissent à découvert des plages entières de réalité nue, que le désir, de nouveau, sinon l'espoir, peut investir par le menu, ressuscitant le monde avec le sens que la vie reprend, et chaque chose sous le jour neuf que nos sens alertés leur prêtent et leur empruntent dans le même mouvement.

*
* *

Étrangement – est-ce si étrange ? – les premières phrases de ce texte me sont venues, nettes, précises, dans le demi-sommeil, au petit matin, dans le silence et l’obscurité où on dirait que je les ai *trouvées*, le jour à peine levé, peu avant moi, le réel et la conscience n’existait pas, à peine, après cette longue quarantaine de la nuit, à demi sortis de leurs rêves, remis de leur malheur, comme qui sort de prison après avoir purgé une si lourde peine qu’elle pèse sur ses paupières durant le reste de ses jours. Je m’étais endormi sur cette question : que faire d’*Agonie*, dont on me demande de parler encore ? Non pas : que dire de ce livre, mais qu’en faire, littéralement. Qu’en faire dans ma vie. Dans celle des autres – courbés sur leur lecture, penchés sur leurs blessures. Rouvrir des plaies ? Les refermer – telles les pages du livre, trop douloureuses pour la pensée ? Que leur faire faire de ce livre qui m’est devenu si consubstantiel que je n’ai plus besoin de n’en rien faire : *c’est lui qui me fait* – comme tant d’autres, dont je suis fait, désormais, non pas de chair et d’os seulement, mais de silences et de mots, d’images ou d’idées qui me hantent jusque dans mon sommeil, d’où il me semble qu’elles me tirent à chaque instant pour m’y replonger l’instant suivant, me remettre la tête dans mon aveuglement, ma surdité tenace, mon incompréhension crasse des voix et des phrases, des vues et des visions qui habitent mes nuits et me traversent l’esprit, fantômes sortis vivants des pages d’*Agonie*, boîte de Pandore plus riche en surprises de toutes sortes qu’une boîte crânienne ouverte sur chaque histoire de ma vie.

On ne s’endort pas sur une question, cette insomnie de l’esprit, quand même les sens sont engourdis. On sait que le sommeil, et la petite mort des sensations qui accompagne notre état semi-comateux tout au long de la nuit, créent les conditions de *viduité* sans lesquelles la pensée propre au questionnement ne peut avoir lieu et prendre son temps. Le sommeil veille sur mes pensées pendant que je n’y suis pas, toute surveillance de la raison aussitôt relâchée – je n’ai plus d’identité, n’ai plus conscience de moi :

alors, seulement, cet autre en moi qui pense, débarrassé de ma présence, pourra prendre conscience de ce qu'*il est* vraiment, vivant cette *nouvelle vie* d'où pourront naître, au réveil ou juste avant, des images autres que celles qui me renvoient à moi, tournant en rond dans le miroir où se complaît la réflexion, à l'état de veille ou de raison, cet état second, en fait, alors que les torpeurs de la nuit sont un état naissant, perpétuellement, un état *nescient*, dirait Brault, l'état de grâce de la pensée qui se rencontre avec elle-même, parlant en silence de personne à personne, avant qu'elle ne se prenne pour objet et ne se mette à jacter.

L'antécédent de la pensée est cette absence à soi que le sommeil protège – où elle se voit, s'entend, se touche, puis couche avec elle-même, le temps qu'on a le dos tourné, et la conscience chloroformée. L'éveil des sens, au petit matin, tout barbouillés encore des noces que la pensée fête avec elle-même en l'absence de toute réalité qui la veille, garde la trace jusque tard dans la journée de ce sommeil paradoxal où la vue semble, derrière les yeux, tendue à rompre vers une vision, sans image, et où l'oreille, dans l'oreiller, paraît suspendue à quelque écoute hors de tout son, le corps lui-même courbé sur soi, tendu, pendant, épaules voûtées, dos creux, reins cambrés, sa forme épousant celle d'un énorme point d'interrogation, de chair et d'os, l'épine dorsale de l'existence, tout l'être prostré, dans la position de qui attend l'ultime réponse à ses questions. J'imagine l'étudiant du livre de Brault courbé sur son bureau, comme on repose en chien de fusil au creux de son lit, la nuit, et *attendant*, les nerfs tendus, que quelque chose se passe, qui le rappelle à la vie, aussi brusquement que si on lui criait son nom, lui, l'anonyme absolu, et qu'il l'entendît telle une question, sinon un ordre à quoi rien en lui ne répond, la chose restant sans écho autre que le son sourd d'une conscience qui s'éveille comme si elle rêvait encore.

Toute question est cette tension, vive, cette suspension, longue, dans le vide et le silence, la nuit et le bruit de fond où la réponse se dérobe, s'esquive. Ce rendez-vous manqué, où la vérité ne vient pas, s'annonçant pour telle heure, tel jour, mais en retard d'une vie, au moins, est sans aucun doute la cause que l'on écrit.

Récit, poésie : le journal tenu heure par heure d'une attente que « l'attendu », « l'inattendu » même élargiront aux dimensions d'une vie, ce fossé, ce bris, ce silence et ce bruit entre la question que pose notre naissance, l'inexistence née, et la réponse en différé qu'y apporte notre mort depuis toujours annoncée. Écrire, philosopher : élargir le vide où erre la vérité avant qu'elle ne se fige en fait, en vrai. Voilà ce qu'on peut dire : on ne *pose* pas de questions, on les lance, les jette, dans le silence et le vide où elles ne trouvent de réponse qu'au vol, à la dérobée, ne se reposant jamais, ne se déposant nulle part. C'est le destin de la caille, selon le poème d'Ungaretti, de passer la mer avec patience avant de trouver le repos de l'autre bord, dans les buissons où le désir s'étirole, les questions mourant sans réponse comme les oiseaux sans plus de force pour reprendre leur vol. C'est celui du double héros d'*Agonie* de franchir l'espace et le temps : l'océan pour le professeur, dix ans d'attente pour l'étudiant – ensemble ils font un Ulysse du pauvre, sans Pénélope, sans Ithaque, sans Télémaque, surtout sans Odysée, un Ulysse tragique, bien plus qu'épique, un Ulysse comique, plus que mythique –, et c'est notre sort à nous, aussi, « entrés en agonie *lisante* », de franchir au vol ou à la nage l'océan de voix et de paroles qu'un livre creuse sous nous yeux pour nous conduire sur *l'autre rive*, ce bord glissant du vide qu'il n'arrête pas d'approfondir, d'agrandir par le dedans aux dimensions d'un continent gris, perdu, éternellement à la dérive.

Ce franchissement est un affranchissement : on se libère du besoin de réponse qui hante la question, la leste, la grève, nous met du plomb dans l'aile et dans la tête, nous pèse sur la conscience du poids d'un ciel désert, où même les cailles sont des cailloux. L'étudiant et le professeur font le vide autour de leur vie, ce point d'interrogation et de suspension qu'incarne dans le système de ponctuation de l'existence, où le néant l'emporte sur le présent, le délié sur le trop-plein, le point final sur les longues périodes et les plus beaux alexandrins, le manque de souffle qui nous prend à la gorge au bout de chaque phrase et de chaque pensée, l'air entré en elles par notre bouche, par nos oreilles, par notre mémoire aussi, les allégeant du poids de sens qui nous entraîne dans leur chute.

*
* * *

Le jour hérite de la nuit : notre vie est l'héritière des morts, ces démunis absolus, ces déshérités de l'être, sans autre bien que leur mort seule, qui poursuit son œuvre jusqu'à nous, l'achève, la signe de notre nom. Tout lecteur est l'exécuteur testamentaire de l'auteur : il en reçoit procuration, à chaque livre lu, vécu, qui l'autorise à agir pour lui – l'enjoint à une *imitation*. La *mimesis* d'*Agonie*, ses effets de miroir, de piège aux alouettes, d'attrape-caille, qui crèvent les yeux aux chardonnerets, ne résident pas dans l'habileté des mots à imiter les choses, mais dans celle, plus grande, de son lecteur à imiter l'auteur, et ses personnages, dans le sens précis où l'on parlait jadis d'imitation des saints, des fous aussi bien, non pour dire qu'on en reproduit les actes avec fidélité, telle une photo le réel ou comme la vie le roman, mais pour montrer qu'on en tire quelque leçon, quelque « lecture » littéralement, quelque *lekton*, diraient les Grecs, où reconnaître en soi comme chez les autres « ce qui s'exprime » de l'être dès qu'on le laisse agir, parler, courir à sa perte, en toute ingénuité.

Les livres n'imitent rien, c'est nous qui les *imitons*, épousant leur destin, leurs causes et leurs idées, même les plus indéfendables, qui mènent à tout abandonner, eux compris, avenir, passé, présent de presque rien. On est sur un banc, on lit : on a volé ce livre à un homme qui gît, à ses côtés, sans doute vivant mais qui n'en paraît rien, dormant, rêvant, rentré à vie en agonie écrivante dont chaque moment vécu, mourant aussitôt, on ne sait plus trop, s'inscrit à l'encre sympathique dans ce carnet qu'on tient, retient, qui est une mémoire et un avenir encore, dont on se fait présent, personnellement, don d'une vie abandonnée à ceux qui l'empruntent sans rien demander, en l'absence de chemin et de tout but, et sans jamais la rendre autrement que dans le sens nouveau, non vu, que cet « emprunt » lui donne comme au mot qui passe d'une langue à l'autre son sens obvie, dévié – leçons de vie qu'un livre donne, sans compter, à ceux qui en reçoivent leur part de néant, sans doute la plus belle, la moins encombrante, la plus allégeante,

car elle soulage de soi, la plus alléchante, car elle nous jette au loin, par-dessus l'océan, et la fosse du temps.

Voilà : on a reçu le legs. Le carnet gris que l'étudiant aura « volé » à son professeur de philosophie, je le tiens entre mes mains, maintenant, dans cette mince plaquette qui a « volé » son titre à un bref poème d'Ungaretti : *Agonie*, récit. On s'inscrit, lisant, dans une descendance – comme qui écrit *sous influence*. On retient d'un livre, comme on retient d'un père, d'une mère : la forme du visage, la largeur du torse. On ne s'est pas volé : on s'emprunte à ses proches, les plus lointains. On vient de plus loin que soi, toujours, où l'on retourne souvent, en vain – comme le voleur qu'on est, malgré tout, malgré soi surtout, sur les lieux désertés de son premier larcin : là traîne un livre, encore, qu'il faut prendre et reprendre pour une nouvelle lecture, qui efface les précédentes, vouées à une mort sûre dès lors que leur sens aura quitté le livre pour une autre mémoire, un autre oubli, qui ne lui appartient plus, à l'instar d'une vie qui voit peu à peu son propre sens l'abandonner, embrasser le non-sens auquel on se résigne, mourant, parce que vivant on ne se résout pas à la plainte, tel le chardonneret, non plus qu'au miroir des images, telle l'alouette altérée par le mirage – et le poète par le poème où c'est sa soif de disparaître qu'il désaltère, bien plus que cette dessiccation de l'être que la mer entière ne suffit pas à retremper à sa source, tarie à vie.

Le mirage dont Brault parle, qui suscite la plainte, fait tomber les cailles comme des mouches et altère les alouettes, relève d'un étrange phénomène optique – un effet de perspective qui est un phénomène *chronique*, plutôt, tragi-comique : on se voit aller à la mort du point de vue de la mort, toujours, d'où l'illusion qu'on a de venir d'elle, d'en procéder. Elle nous a dans l'œil : elle nous a à l'œil – on tombe à chaque instant sous son regard, comme si on lui tombait des yeux : larme par larme, chacune coulant de cette source comme si la vie n'était que le bassin des pleurs que l'on verse sur elle. Causalité et finalité se renversent l'une dans l'autre, tels la mémoire et le destin, le peu d'avenir et le trop de passé – on ne sait plus où on en est : du présent mort, de l'absence vivante, drôle de ménage et de mélange où les pères et les mères ne reconnaissent

plus leurs enfants, ni leurs parents, tous nés du même néant et y retournant. L'écrivain agonique le sait : on ne crée pas seulement *ex nihilo* mais *ad nihilem* – à partir du vide et dans sa direction, *dans son sens*. Plus : en partance vers lui, en partage avec lui, le matériau véritable de l'écrit étant du « vide », mais dense, que l'on pétrit de l'œil, et de l'oreille, comme du « sens », mais vide, une extrême vacance, une pure *vagance*, écrivait Brault³.

Cette vacuité, un livre seul peut la remplir, comme le carnet qui aura comblé quelques instants la vie de l'homme gris, lui donnant un peu de sens – qu'un autre homme, une autre vie, grisonnante elle aussi, grisillante au milieu de la nuit, plus grise que l'insomnie qui atteint l'âme mortellement, reprend à son compte, reprend à sa charge, prenant le risque d'en révéler le secret : un livre est à *la place* d'une vie, dont il comble l'absence, pour un temps seulement, dans l'illusion qu'écrire a un sens que vivre lui emprunte, repoussant la mort de la main qui pousse au-devant d'elle la plume agitée, d'où coule, comme des larmes qu'on y aurait remuées, l'encre indélébile d'une voix morte, toute vibrante encore autour de soi, peut-être murmurée, restée en suspens.

Si je tourne autour de ce livre depuis des années, c'est que j'y cherche mes *absences* – mes absents aussi. Je me dis : tournant autour du vide qu'un livre à peine soulevé creuse dans sa vie, l'on finit par se retrouver à la place de *ce qui nous manque*, terriblement – dont l'être nous est légué, apocryphement, en échange d'une mémoire à perpétuer, passant le livre comme on passe la parole avec le silence, sans rien garder pour soi qu'une ou deux taches d'encre sur le bout des doigts. *Agonie* le dit : les *absents* n'ont jamais tort – ils ont raison de nous, d'une raison autre, qui nous dépasse, et les emporte du même élan qu'ils l'emportent sur ce que nous sommes, à la vitesse du vent, à la vitesse néant. Nous sentons à la lecture des livres qu'ils inspirent leur souffle faible passer sur

3. « [...] la dissipation de soi ne vise pas autre chose que se délester, se rendre à une liberté nuageuse, se perdre dans une *vagance* ludique », (Brault, 1996 : 53-54).

L'ENTRÉE EN *AGONIE*

nous, en nous, notre mémoire et notre visage effleurés du dedans
par le souvenir flottant dans l'air de leur propre visage parti en
fumée, dans un ultime soupir – Brault dit : dans un *expir*.

BIBLIOGRAPHIE

BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.

BRAULT, Jacques (1996), *Au fond du jardin*, Montréal, Le Noroît. (Coll. « Chemins de traverse ».)

LÉVESQUE, Claude (1994), « L'appel désordonné du lointain. Lecture d'*Agonie* de Jacques Brault », dans Claude LÉVESQUE, *Le proche et le lointain. Essais*, Montréal, VLB éditeur, p. 11-78.

MAULPOIX, Jean-Michel (1996), *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France.

TÉMOIGNAGE

BRAULT ET CAMUS :
QUELQUES RÉFLEXIONS
AU MOMENT DE
LA PARUTION NÉERLANDAISE D'AGONIE¹

Jaap Lintvelt

Centre d'études canadiennes, Université de Groningue

Autour des années 1980, la littérature québécoise a été introduite aux Pays-Bas en traduction néerlandaise. *Agonie* de Jacques Brault a été un des premiers textes traduits (Brault, 1986). Ensuite ont paru quelques romans de Marie-Claire Blais, d'Anne Hébert et un de Jacques Savoie².

1. Une version néerlandaise de cette présentation a paru en 1988 sous le titre « *Sterven als de verdorste leeuweriken. Over Agonie van Jacques Brault* » (Lintvelt, 1988).

2. De Marie-Claire Blais : *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, 1966 = *Een winter in het leven van Emmanuel*, Utrecht, Bruna, 1967 ; Amsterdam, Van Gennep, 1989. *Un joualonnais sa joualonie*, Montréal, Éditions du Jour, 1973 = *St. Lawrence blues*, Utrecht, Bruna, 1976. *L'ange de la solitude*, Montréal/Paris, VLB/Belfond = *Engel van Eenzaamheid*, Amsterdam, Van Gennep, 1991. D'Anne Hébert : *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 = *De sneeuw van Kamouraska*, Amsterdam, Thoth, 1991. *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 = *De zeezotten*, Amsterdam, Thoth, 1988 (Rainbow Pocketboeken,

Dans le but de faire connaître la littérature québécoise et canadienne-anglaise à un public large, la revue néerlandaise *Bzzlletin* y a consacré un numéro thématique. J'y ai contribué par une présentation d'*Agonie* que je reprendrai ici et dans laquelle j'analyse la relation entre le personnage-narrateur et son ancien professeur de philosophie. Pour ce faire, j'établis plusieurs correspondances entre le roman de Brault et l'œuvre de Camus.

Le roman de Brault a été fort bien reçu par la presse néerlandaise qui en vante le style poétique et serré, l'originalité et la pensée existentialiste. On note la relation entre la poésie de Giuseppe Ungaretti et la vie du professeur de philosophie, de même que le rapport entre ce professeur et son ancien étudiant. Puisqu'une partie de l'action se déroule en Hollande, la critique signale aussi les références aux peintres néerlandais (Rembrandt, Vermeer, Fabritius, Van Gogh) et au monument de Zadkine à Rotterdam.

Lors d'une soirée sur le Népal, le personnage-narrateur revoit un ancien professeur, dont il a suivi – dix ans plus tôt – un cours consacré aux universaux, cours illustré par les vers du poème « Agonie » d'Ungaretti³. Après la projection, le professeur se retire dans un parc où il agonisera sur un banc. L'ayant suivi, le narrateur prend son carnet, estimant qu'il « l'avait posé sur le banc, tout exprès » (Brault, [1984] 1985 : 9⁴) et qu'il lui avait ainsi « légué » (A-29). Rentré chez lui, il tente de reconstituer la vie du professeur, en se basant sur les notes du carnet et sur ses souvenirs personnels.

1995). *Le premier jardin*, Paris, Éditions du Seuil, 1988 = *De verboden stad*, Amsterdam, Thoth, 1989. *L'enfant chargé de songes*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 = *Met dromen beladen*, Amsterdam, Thoth, 1993. De Jacques Savoie : *Les portes tournantes*, Montréal, Boréal, 1984 = *De draaideur*, Amsterdam, Van Gennep, 1989.

3. Je laisse de côté la relation entre le poème d'Ungaretti et les épisodes de la vie du professeur, analysée en détail par André Brochu (1987, repris ici aux pages 13-26) et par Robert Dion (1991).

4. Dorénavant les références à cette œuvre seront signalées par la seule mention A- suivie du numéro de la page.

Dans *Le mythe de Sisyphe* (1965), Camus décrit trois aspects du sentiment de l'absurde : la « lassitude » qu'entraîne une « vie machinale » (« Lever, tramway, quatre heures de bureau »), « l'étrangeté » et « l'hostilité » de la nature, et « l'absurde » de la mort, car « enfin il s'agit de mourir ». *L'étranger* (1957) peut être interprété comme une illustration de cette pensée philosophique (Manly, 1964). Au début du roman, Meursault se plie à la routine de son travail dans un bureau. L'étudiant d'*Agonie* s'enlise lui aussi dans sa « routine cotonneuse » (A-12) et l'existence du professeur ressemble à un « long tunnel vide. Il n'est pas bien ; il n'est pas mal. Il n'est pas » (A-27). Meursault prend conscience de l'absurde lorsqu'il doit affronter la mort (la mort de sa mère, le meurtre de l'Arabe provoqué par l'hostilité de la nature et sa propre condamnation à mort). Le personnage-narrateur d'*Agonie* parvient également à une prise de conscience à la fin du roman.

La phrase initiale de *L'étranger*, « Aujourd'hui, maman est morte », semble trouver un écho dans *Agonie*, lorsque le professeur murmure : « Maman est morte » (A-48). À la morgue, Meursault a « somnolé un peu », fuyant le sentiment de l'absurde par le sommeil. Dès le premier chapitre d'*Agonie*, le narrateur signale qu'il avait « somnolé » (A-30), de sorte qu'il n'avait pas entendu « la dernière phrase » (A-7) par laquelle le professeur avait conclu le cours. Malgré son « demi-sommeil » (A-9), il avait pourtant réagi avec tant de « dégoût » (A-7) à cette « incroyable confiance » (A-7), à cette « note lugubre » (A-8), qu'il semblait éprouver une « nausée » (A-8) existentielle et avait dû vomir. Dans le dernier chapitre, intitulé « Comme un chardonneret aveugle », le narrateur prend conscience que lui aussi s'était aveuglé en fuyant dans le sommeil : « Et moi, m'étais-je à dessein enseveli dans l'hébétéude du sommeil pour ne pas entendre, pour ne pas recevoir comme un appel, en être chargé ? » (A-76).

Le roman adopte une structure cyclique, car à la fin du livre le narrateur se rappelle la remarque oubliée du professeur auquel il se sent apparenté :

Il se mourait. Moi aussi. Chacun à sa manière. Tous deux ensemble. L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays. Une promesse ? Non. Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays. C'était, textuellement, la phrase. Le lieu n'est que d'angoisse, une étroitesse, un resserrement d'être. La lutte, inutile, se donne des airs d'y croire, d'espérer que la vie triomphera. Mais il est sur son banc, défait, décomposé. Il n'attendait rien d'autre (A-77).

Brochu met cette clause en rapport avec l'échec du référendum sur la souveraineté du Québec, et y voit une « belle et pure expression du défaitisme national » (p. 17 du présent ouvrage). Cependant, le roman de Brault dépasse cette problématique nationaliste par l'universalité de sa pensée existentialiste et de son écriture. Selon Brault, dont la vraie « patrie d'écrivain, c'est la langue », « il ne faut pas chercher à être écrivain québécois. On l'a beaucoup trop cherché. Il faut écrire » (Melançon, 1987 : 203, 202).

Le personnage-narrateur entretient une relation ambivalente avec son professeur : il éprouve à la fois « attirance et répulsion » (A-18), il peut le « le haïr et l'aimer » (A-76). Aliéné de lui-même, il tente de trouver son identité dans le « miroir » (A-20) du professeur qui forme son double : « Je suis une alouette devenue étrangère à elle-même et qui se mire dans un mystère » (A-19). Il est fasciné par la vie du professeur auquel il s'identifie : « [...] j'épouse de très près une destinée qui m'est étrangère. Je m'y reconnais » (A-40). Tout au long de la nuit, il fait la lecture du carnet, dans l'espoir de connaître le secret de sa propre identité en perçant le « mystère » du professeur : « J'ai su à l'évidence que je n'avais pas cessé de vouloir lui dérober son secret. Pour voir en face mon propre secret. Est-ce bien le mot qui convient ? Ma hantise plutôt, « ma hantise » serait plus juste. La peur panique de rater définitivement, de rater quoi ? » (A-11). Le narrateur compare l'échec de la vie du professeur à sa propre existence ratée : « [...] il frôlait la certitude qu'il mourrait de médiocrité. Mais comment

mourir quand on ne vit pas ? Je regarde ma propre vie, une ruine. Ici et là des échappées de tendresse ; et le retour au délabrement » (A-26). Lorsqu'il était étudiant, il espérait pouvoir échapper à la médiocrité de son professeur mais, dix ans plus tard, force lui est de constater sa désillusion et sa solitude : « Ne pas devenir cela... Je réussirais ou je crèverais. Tout, plutôt que la médiocrité. C'est le rien qui peu à peu m'a investi, et la médiocrité a suivi comme une ombre. Je suis seul et sec » (A-29). Au cours de ses études, il rêvait d'une réussite de grande envergure dans la carrière journalistique ; il n'aura réussi à travailler que pour un « journal à potins » et plus tard pour une « agence de publicité » (A-46) : « Devenir journaliste, un vrai, un grand, chargé de reportages d'importance internationale. Depuis cinq ans je croupis dans une petite agence de publicité ; je rédige des slogans et des messages pour la radio ou la télévision. Et solitaire je fus, solitaire je reste. Comme lui » (A-10).

Même pendant son voyage en Europe, le professeur se sent toujours poursuivi par « l'échec, le maudit échec, qui le rattrapait au delà de l'océan, sur le bord d'une autre vie » (A-51). Attirés par « le mirage », les deux personnages ont tous deux l'idée d'aller voir le même film sur le Népal. Après le spectacle, le professeur s'abandonne à son agonie sur un banc dans le parc. Le narrateur, qui est allé voir ce film parce que « ce genre de reportages-documentaires correspondait à [ses] espérances de journaliste avorté » (A-17), conclut : « Je ne comprends rien aux mirages. Je reviens du Népal et je rentre chez moi. Ne pas se leurrer. Demain, le bureau » (A-20-21). Il semble retomber alors dans la routine monotone, caractéristique de l'absurde selon Camus. Il finira pourtant par se révolter :

La lutte, inutile, se donne des airs d'y croire, d'espérer que la vie triomphera. Mais il est sur son banc, défait, décomposé. Il n'attendait rien d'autre. Je n'irai pas au bureau. Ni sur sa tombe, si on lui en donne une. Je n'irai pas. Je mourrai sans mourir. Alouette, caille, chardonneret, quand vous reviendrez du soleil, quand vous rentrerez au pays agonisant, vos ombres se déchiquetant aux aspérités du sol, chantez, je vous prie, chantez à vous étouffer (A-77).

Après avoir terminé le roman, le lecteur peut se demander si la vie du narrateur suivra le même cycle que celle du professeur qui a mené pendant plusieurs « années de repli » (A-66) une existence méditative de philosophe-clochard, depuis que « le grand refus s'est creusé en lui » (A-65). À la fin du livre, le narrateur semble avoir accepté l'absurde de la mort. Il donne l'impression de vouloir rendre sa vie plus active (en chantant jusqu'à l'étouffement) et de suivre l'exemple de l'alouette et de la caille (« mourir, les ailes déployées, lucidement » – A-32), et celui d'Icare (« Voler. Tomber » – A-61). La fin du roman reste donc ouverte.

En outre, le carnet du professeur constitue une mise en abyme du roman : « Tout se tient et s'ordonne » (A-75). Mais, en même temps, le roman reste énigmatique et correspond ainsi aux conceptions esthétiques de Brault : « [...] le secret des œuvres littéraires qui valent, c'est que, justement, elles ont un secret. Ce n'est pas par une analyse, par un examen qui se voudrait exhaustif qu'on arrivera à épuiser ce secret, à le faire se révéler ou à percer son énigme » (Melançon, 1987 : 190).

Jacques Brault



Agonie

I B I S - R E E K S

Couverture de l'édition néerlandaise de 1986 :
De val van Icarus, anoniem, 1493

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques ([1984] 1985), *Agonie*, Montréal, Boréal Express.
- BRAULT, Jacques (1986), *Agonie*, trad. d'Ernst van Altena, Amsterdam, Thoth.
- BROCHU, André (1987), « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (n° 35) (hiver), p. 212-220. [Repris dans André BROCHU (1992), *Le singulier pluriel*, Montréal, l'Hexagone, p. 165-176.]
- CAMUS, Albert (1957), *L'étranger*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- CAMUS, Albert (1965), « Le mythe de Sisyphe », dans Albert CAMUS, *Essais*, Paris, Gallimard, p. 195-198. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- DION, Robert (1991), « Littéararité et métatexte littéraire : l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littéararité*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 179-194.
- LINTVELT, Jaap (1988), « Sterven als de verdorste leeuweriken. Over *Agonie* van Jacques Brault », *Bzzlletin (De Canadese literatuur)*, n° 152, p. 80-83.
- MANLY, William (1964), « Journey to consciousness : The symbolic pattern of Camus's *L'étranger* », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXXIX, n° 3, p. 321-328.
- MELANÇON, Robert (1987), « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XII, n° 2 (n° 35) (hiver), p. 188-211.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
Robert Dion	5
LA POÉSIE DANS LA PROSE, OU LE CLOCHARD ILLUMINÉ	
André Brochu	13
ANALYSE DU TEMPS NARRATIF DANS <i>AGONIE</i> DE JACQUES BRAULT	
Anne-Marie Clément	27
DU NARRABLE AU NON-NARRABLE : DIRE LE TEMPS DE L'ANGOISSE	
Lucie Bourassa	41
L'AGONIE DU <i>LOGOS</i> UNE LECTURE D' <i>AGONIE</i> DE JACQUES BRAULT	
Jacques Paquin	75
POÉSIE ET RÉCIT DANS <i>AGONIE</i> DE JACQUES BRAULT : L'INTERTEXTE MIRONIEN	
Robert Dion	91

LA COMPRÉHENSION AGONISANTE Walter Moser	107
LE TRAVAIL DE L'AXIOLOGIE DANS <i>AGONIE</i> DE JACQUES BRAULT Joseph Melançon	135
<i>AGONIE</i> DE JACQUES BRAULT OU COMMENT CONTOURNER LE FÉMININ Lucie Joubert	153
<i>AGONIE</i> OU LA FICTION D'UNE AUTO/BIOGRAPHIE OBLIQUE Barbara Havercroft Marie-Josée Roy	167
L'ENTRÉE EN <i>AGONIE</i> Pierre Ouellet	185
BRAULT ET CAMUS : QUELQUES RÉFLEXIONS AU MOMENT DE LA PARUTION NÉERLANDAISE D' <i>AGONIE</i> Jaap Lintvelt	201

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Déjà publiés

- Aurélien Boivin, Maurice Émond
et Michel Lord (dir.),* LES AILLEURS IMAGINAIRES.
LES RAPPORTS ENTRE LE FANTASTIQUE
ET LA SCIENCE-FICTION
- Aurélien Boivin, Maurice Émond
et Michel Lord,
Paul-André Bourque et al.,
Denis Carrier,* BIBLIOGRAPHIE DE LA SCIENCE-FICTION
ET DU FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS (1960-1985)
ÉDITER DES ŒUVRES MÉDIATIQUES
BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE D'YVES THÉRIAULT
(1940-1984)
- Roger Chamberland et
André Gaulin,
Robert Dion (dir.),* LA CHANSON QUÉBÉCOISE.
DE LA BOLDUC À AUJOURD'HUI
CAHIERS D'AGONIE.
ESSAIS SUR UN RÉCIT DE JACQUES BRAULT
- François Dumont
et Frances Fortier (dir.),
Nicole Fortin
et Jean Morency (dir.),
Dominique Hudon,* LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE : LA RECHERCHE
EN ÉMERGENCE
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE :
LES NOUVELLES VOIX DE LA RECHERCHE
BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE ET CRITIQUE
DES ARTICLES DE REVUES
SUR LOUIS FRÉCHETTE (1863-1983)
- Félix Leclerc,
Maurice Lemire (dir.),
Michel Lord
et André Carpentier (dir.),
Joseph Melançon (dir.),* TOUT FÉLIX EN CHANSONS
LE ROMANTISME AU CANADA
LA NOUVELLE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE.
DE LA TRADITION À L'INNOVATION
LE DISCOURS DE L'UNIVERSITÉ
SUR LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
- Joseph Melançon, Nicole Fortin
et Georges Desmeules (dir.),
Joseph Melançon, Clément Moisan
et Max Roy,* LA LECTURE ET SES TRADITIONS
- Joseph Melançon et al.,* LE DISCOURS D'UNE DIDACTIQUE.
LA FORMATION LITTÉRAIRE DANS
L'ENSEIGNEMENT CLASSIQUE AU QUÉBEC
(1852-1967)
- Louise Milot, Aurise Deschamps
et Madeleine Godin,* LA LITTÉRATURE AU CÉGEP (1968-1978).
LE STATUT DE LA LITTÉRATURE DANS
L'ENSEIGNEMENT COLLÉGIAL
LE CŒUR À L'AVENTURE

*Louise Milot
et Fernand Roy (dir.),*

*Denis Saint-Jacques, Jacques
Lemieux, Claude Martin et
Vincent Nadeau
Yolaine Tremblay,*

LES FIGURES DE L'ÉCRIT. RELECTURE DE
ROMANS QUÉBÉCOIS, DES *HABITS ROUGES*
AUX *FILLES DE CALEB*

CES LIVRES QUE VOUS AVEZ AIMÉS.
LES BEST-SELLERS AU QUÉBEC
DE 1970 À AUJOURD'HUI
MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guéneau

Diffusion pour le Canada : Gallimard Itée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : Socadis

Diffusion pour la Suisse : Le Parnasse Diffusion
20, rue des Eaux-Vives, Genève, Suisse
Téléphone : 41.22.736.27.26 Télécopieur : 41.22.736.27.53

Diffusion pour l'Europe : Exportlivre/Librairie du Québec
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
C. P. 307, Saint-Lambert (Qc), J4P 3P8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV « L'IMPRIMEUR » INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MAI 1997
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Dépôt légal, 2^e trimestre 1997
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

CAHIERS D'AGONIE

ESSAIS SUR UN RÉCIT DE JACQUES BRAULT

Comment une œuvre littéraire devient-elle un « classique instantané » ? La réaction des premiers lecteurs y est sans doute pour beaucoup. Mais une autre étape est nécessaire avant que l'œuvre s'inscrive définitivement au palmarès des textes majeurs d'une culture : il faut encore que les spécialistes de la littérature l'auscultent, la classent, en fassent apercevoir les beautés plus secrètes, plus durables.

Couronné par le Prix du Gouverneur général, le court récit de Jacques Brault intitulé *Agonie* est de ces œuvres qui ont rapidement accédé au statut de « classique » : lecteurs et critiques ont en effet répondu sur-le-champ aux appels que le texte lançait à ses destinataires. Le présent ouvrage, pour une part *anthologie*, consigne quelques-unes de ces « réponses » ; il rassemble également six études *inédites* provenant de chercheurs et de chercheuses de divers horizons (féminisme, herméneutique, sémiotique, etc.). En plus de mettre en valeur l'une des réussites exemplaires de la littérature québécoise récente, il vise à présenter certaines réussites de la critique contemporaine. Il se veut en outre un instrument pédagogique susceptible de faire apparaître la diversité des démarches théoriques et des méthodes applicables à un même texte littéraire.

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE :

PAUL-ÉMILE SAULNIER, *CAHIERS D'AGONIE* N° 2, 1997.

PAPIER SOMERSET, FUSAIN, CRAYON COMTÉ À PARIS

ISBN 2-921053-71-3



9 782921 053716