

Le contemporain intempestif ou Jacques Brault au jardin des ombres

Frédérique Bernier

Numéro 3, hiver 2004

Expériences du paysage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2208ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bernier, F. (2004). Le contemporain intempestif ou Jacques Brault au jardin des ombres. *Contre-jour*, (3), 61–70.

Le contemporain intempestif ou Jacques Brault au jardin des ombres

Frédérique Bernier

*Vingt-cinq fleurs tombées dans un coin du jardin
Qui font pencher en nous tout le jardin
Qui font chavirer en nous tout le jardin
Crouler tout le jardin*

Saint-Denys Garneau, *Poèmes retrouvés*

En quel temps logeons-nous lorsque la lecture d'une œuvre nous redonne le commencement du monde comme si celle-ci l'avait préservé sous sa peau de papier? Appartenons-nous encore à quelque contemporanéité quand le battement d'une phrase nous rappelle soudain, mieux que les journaux étalant leur viande humaine et quotidienne en mots réguliers, la précarité de toutes les existences? Et de quelle jeunesse se réclamer alors que c'est la voix d'une « libellule mélancolique », dont le discret coup d'aile ne date pas de la dernière pluie, qui nous fait advenir, bien plus que n'importe laquelle des fraîches nouveautés Renaud-Bray, à une vie dont la vivacité même tient au côtoiement d'une torpeur ressemblant à la mort? On éprouve là le paradoxe du présent et de la présence littéraires, de cette présence issue d'un absentement qui n'est pas un abandon du monde mais qui paraît veiller plutôt à ce que le temps n'engloutisse pas tout à fait les êtres et les choses dont il dispose.

« On écrit avant et après — jamais à l’instant même, qui ne peut que se vivre — suspendu hors du temps, ailleurs en ce monde, oui, libéré de tout “bon sens”¹ », dit Jacques Brault dans « L’instant d’après », un des essais-poèmes qui compose *Trois fois passera*, ce beau recueil rafistolant, tel l’épouvantail qui en occupe les premières pages, le bavardage de l’oiseau et le silence de l’arbre. Écrite à l’orée des années 1980, durant cette période charnière entre la descente en solitude de *L’en dessous l’admirable* et les paysages épiphaniques de *Moments fragiles*, cette phrase signale bien ce que la démarche scripturaire de Brault peut avoir d’anachronique, de suspendu, de lointain, en même temps qu’elle donne à lire cette attention à l’instant, au surgissement d’un « presque-rien » dont la présence est déjà mordue de disparition et que le geste d’écrire, précisément, vient border, dans le moment de son après comme dans l’accueil de son imminence.

Cette position de suspens si chère à Brault, et qu’on pourrait croire arrimée à l’éternel, se révèle en effet infiniment soucieuse de ce qui passe, de cet instant même « qui ne peut que se vivre » et dont l’existence fugace se trouve comme embrassée par deux traits qui en ponctuent l’impossible narration. On sait comment, sur le plan du langage, l’hermétisme et la stricte clôture du littéraire sont aussi fermement refusés par Brault qu’est revendiquée pour l’écriture une indispensable gratuité, un secret irréductible et irrécupérable par lequel subsiste cette « valeur de petit reste » du poème — conception subtile de la responsabilité inhérente à la parole littéraire qui trouve une de ses plus belles formulations avec cette « clarté close » employée au sujet de René Char dans *Chemin faisant*. La même exigence prévaut sur le plan temporel. Ainsi les livres de Brault se tiennent à égale distance d’une éternité et d’une actualité qui ont en commun de se suffire à elles-mêmes, d’oublier que le mourir œuvre à même la vie, et cultivent les grâces ténues du contre-temps : « peut-être que l’après, c’est lui, entouré d’une frange d’incertitude, qui tient la promesse de l’avant² »

Les chroniques rassemblées sous le titre de *Ô saisons, ô châteaux* redisent sur un autre ton cette double nécessité de l’éloignement et de l’écoute attentive

¹ Jacques Brault, « L’instant d’après », *Trois fois passera* précédé de *Jour et nuit*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1981, p. 64.

² *Ibid.*, p. 61.

de la situation, du retrait dans une somnolence distraite³ et de l'ancrage dans la prose des jours, posture d'équilibriste soutenue jusque dans l'affection railleuse d'une adresse au lecteur : « Je sais depuis longtemps, très chers, que vous me trouvez "vieux jeu" — et vous m'en aimez peut-être davantage⁴ ». Résistant farouchement aux modes et aux courants littéraires ou théoriques dominants, affichant son allergie à l'égard de certaines tendances formalisantes de la poésie des dernières décennies — du « multilinguisme babélistant⁵ » ainsi que des « préciosités mérites » des « partisans du hoquet oblique ou transversal et de la syntaxe gigotante comme un plat de gélatine⁶ » —, cultivant l'écart et la distance nécessaires à l'*étrangement* (un des maîtres-mots de sa poétique), se targuant même d'une certaine désuétude, l'œuvre de Brault n'en habite pas moins son temps. À un point tel d'ailleurs que Gilles Marcotte a pu dire d'elle qu'elle constituait « un des sismographes les plus exacts [...] du dernier quart de siècle », le critique reconnaissant dans le parcours du poète, de *Mémoire* à *Moments fragiles*, « les étapes essentielles d'une histoire intime du Québec⁷ ».

Mise en jeu de diverses manières au fil de l'œuvre, la figure du contemporain permet d'appréhender ce paradoxe d'un congé solidaire, ce décalage bizarrement coïncident, ainsi que le souci de communauté au principe de cette manière oblique d'habiter le temps. Sans être elle-même soustraite à une certaine temporalité de l'œuvre, cette figure essentielle appelle une lecture différente de celle — aussi commune que commode pour les historiens de la littérature — qui voit dans le parcours de Brault le simple passage d'une valorisation de la mémoire à un repli dans le furtif, d'une poétique de l'affirmation collective à une esthétique de l'effacement du sujet. D'une extraordinaire diversité de registres, de rythmes et de tonalités, le recueil *Au bras des ombres*, publié en 1997, témoigne bien de la coexistence de différentes trames temporelles et de la pérennité des préoccupations humaines sous-jacentes aux premières œuvres. Comme si l'effacement était aussi chez Brault le mode d'une persistance.

³ Cette somnolence qui permet à l'étudiant d'être frappé de plein fouet, aux premières pages d'*Agonie*, par l'étrange phrase de son professeur qui ne sera d'ailleurs révélée qu'à la toute fin, le récit opérant justement son contre-temps.

⁴ Jacques Brault, « Papiers décollés », *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, 1991, p. 50.

⁵ « Sagesse de la poésie », *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 217.

⁶ « Les précieuses minuscules », *Ô saisons, ô châteaux*, *op. cit.*, p. 65.

⁷ Gilles Marcotte, « Poésie de novembre », *Voix et images*, vol. XII, n° 2, hiver 1987, p. 248.

C'est sur une suite intitulée « Temps invariable » que s'ouvre d'ailleurs *Au bras des ombres* et plus particulièrement sur la ronde archaïque (et apollinairienne) d'un laitier dont la promesse aurorale rappelle celle de *La poésie ce matin*⁸. Aussi dirait-on que le temps des ombres, qui évoque la nuit et la mort, ménage une brèche comparable à celle qu'entrouvre le rêve — brèche par laquelle se trouve assurée la survivance de cette « musique des bouteilles choquées », de ce tremblement lacté qui semble celui-là même de l'origine⁹. Dans *Au bras des ombres* comme c'était déjà le cas dans les *Moments fragiles*, frêles épiphanies qui conservent en elles la balafre d'une blessure atavique, le cliquetis du verre et la mélodie évanescence et duveteuse de la « naissance des nuages » se superposent, sans jamais le recouvrir complètement, au bruit de la « nuit des étoiles jaunes ». Traversant *Mémoire*, la Shoah se trouve nouée ici aussi au destin même de la parole poétique, comme à celui des projections collectives — à ce « mal du pays » dont parle la suite « Utopiques » — que cette poésie ne cesse de recueillir jusque dans ses motifs les plus intimes. Par un glissement d'images qui rappelle à nouveau les télescopages oniriques — la lueur jaune d'une lampe devenant étoile cousue sur les habits des Juifs — c'est, trente ans après la « Suite fraternelle », l'apparition d'un autre visage familial, celui de cette mère qui « ne connaissait pas Nietzsche » et dont l'extrême humilité résiste à l'écriture, qui reconduit en effet le poète au néant que charrient les mots « après ce qui n'a pas d'après¹⁰ » :

ma mère David le cordonnier
Abraham et Sarah les horlogers
colloquent quelque part des étoiles
en leurs communes cendres
et qui font des trous noirs
*aux lumières de notre temps*¹¹

⁸ « J'écoute pour la millième fois le commencement du monde / Le temps se déplie s'explique en espace le lait tinte aux yeux du laitier / Est-ce l'hiver est-ce l'été nous ne savons plus / Entre nous l'instant tombe / [...] / tremblerons-nous ensemble au bout du trottoir / transis de nous voir enfin ombres illuminées » (« Un jour quelconque », *La poésie ce matin*, dans *Poèmes I*, Saint-Lambert, Le Noroît / La table rase, 1986 [1971], p. 191).

⁹ Dans *Traversée des ombres*, Jean-Bertrand Pontalis s'étonne aussi de ce renversement par lequel l'ombre portée devient le signe même de la « consistence » d'un corps vivant : « seule l'ombre qui, elle, manque de chair, n'est qu'une surface comparable à l'eau plane d'un étang, seule l'ombre désincarnée — comme le sont les fantômes, les images de nos rêves et nos morts et nos disparus — donne une chair à l'être humain ». (Paris, Gallimard, 2003, p. 17).

¹⁰ Pour reprendre le titre du premier poème où apparaît ce motif de l'étoile jaune.

¹¹ *Au bras des ombres*, Saint-Hippolyte / Paris, Le Noroît / Arfuyen, 1997, p. 30.

Témoigne également de la fidélité de Brault à ses ombres d'origine, et des tendres communions qu'elle occasionne parfois, le retour dans ce recueil d'un père balayeur de rues qui rencontre en Hölderlin un collègue funambule. Mais plus que les retournements hölderliniens, c'est l'ombre de Celan qui se profile alors que le vœu d'effacement et la découpe du vers prennent acte d'une parole empêchée qui barre toute possibilité de complaisance dans la richesse du verbe :

*quelle horreur de recuit mais déjà
ce qui se dit a trop de cris
silence jusqu'à l'os cosse de cendre
nous enveloppe disparais-nous
dans mon jardin où je fouille
la terre mienne cousine germaine
la nuit des étoiles jaunes
et ce poème*
*impossible*¹²

Loin d'inviter au refuge dans le confort d'une quotidienneté sublimée ou de convier au repos dans les plates-bandes joliment oublieuses de l'histoire humaine, les marges rêveuses de la lecture et de l'écriture, indissociables chez Brault, constituent ainsi des seuils permettant à la fois de garder ouverte la promesse de l'instant, du recommencement, et d'entrer en communauté intime et mémoriale avec les absents, les anonymes, les morts, de cheminer au bras de quelques ombres, d'accompagner quelques étoiles enveloppées de nuit.

« Avoir écrit, avoir aimé, avoir été je-tu et nous, et maintenant à l'instant d'après, on ne peut plus que dire, et seul, ceci : Vous... Quelle sera cette voix en écho¹³? », se demande encore Brault dans « L'instant d'après ». Marquée dès ses tout débuts par l'adresse à l'autre (le frère disparu, l'ami inconnu, le très cher lecteur, le père muet, le troubadour oublié, l'amante endormie), trouée par la « voix en écho » de l'auteur lu, cité, traduit, évoqué, parfois même inventé — autant de figures d'un contemporain à la fois étranger et familier, proche et lointain —, l'œuvre de Brault

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ « L'instant d'après », *op. cit.*, p. 61.

met en jeu une hospitalité qui bouleverse allègrement les chronologies et dont l'apparente légèreté paraît indissociable du centre de gravité qui la réclame. Creusant ici un passage entre Hölderlin et Lao Tseu, tramant là quelque rencontre inopinée entre Villon et Miron, ou entre les poétesses Komachi, Sylvia Plath et Louise Labbé, soulignant l'effet haïku chez Apollinaire, aménageant autour d'une orange des « amitiés posthumes » entre Cézanne et Marie Uguay, bref dilatant le temps et l'espace avec une aisance qui rappelle la mission assignée à l'écrivain par Virginia Woolf, celle de circuler librement dans les âmes¹⁴, les poèmes et les essais de Brault sont toujours hantés par une conscience aiguë de la finitude et de la précarité du séjour humain.

Ce double ancrage dans l'intempéstif et dans la durée mortelle structure d'ailleurs le récit *Agonie* qui fait entendre la voix d'un poète italien à travers celle, décalée et monocorde, d'un obscur professeur devenu clochard, en même temps qu'il donne à lire une rencontre vécue comme à retardement, par le biais d'un carnet de notes ramassé sur un banc de parc, entre deux êtres pareillement égarés, oubliés par le temps. « L'espace d'une minute, nous avons formé un lieu de connivence, un pays¹⁵ », dira l'ancien étudiant en terminant la lecture du carnet de son vieux professeur. Et si cette rencontre aussi altérante que furtive s'achève, aux dernières pages du livre de Brault, sur l'évocation du pays agonisant — « *il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays* » —, il n'est pas sûr qu'au lieu même de cette agonie quelque transfiguration ne soit pas encore possible, que le récit du destin apparemment sans issue du professeur n'ouvre pas, en tant qu'il est partagé dans la lecture et *accompagné* par le poème d'Ungaretti, la possibilité d'une autre vie, d'une autre communauté.

Que l'agonie représente également la chance d'un recommencement, c'est ce que laissait déjà entendre la lecture que faisait Brault du motif et de l'intonation agoniques dans les marges de « Miron le magnifique ». Et jusque sous un titre apparemment si exempt de promesse que *Il n'y a plus de chemin*, où la poésie est plus que jamais rongée par la prose de Personne, toute l'œuvre de Brault ne

¹⁴ Mais déjà, chez Baudelaire, le poète n'entre-t-il pas « dans le personnage de chacun » comme « ces âmes errantes qui cherchent un corps » ? (« Les fous », *Petits poèmes en prose. Le spleen de Paris, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 170).

¹⁵ *Agonie*, Montréal, Boréal Express, 1985, p. 77.

cessera de réaffirmer cette contiguïté oxymorique de la difficulté d'être et de la grâce, de l'en dessous et de l'admirable, le mouvement de l'écriture revendiquant chaque fois « cette infime possibilité de ressurgir lumineux d'un abîme d'ombre¹⁶» et rappelant, avec Emily Dickinson, que « nous sommes toujours en danger de magie¹⁷ ». L'écoute et l'accueil en soi de la voix de l'autre — voix souvent murmurante, ténue, « minimale », comme sur le point de disparaître — est certainement l'un des gestes les plus porteurs, chez Brault, de cette restauration du sens et du présent — de cet appel à devenir enfin « contemporain de soi-même¹⁸ », pour reprendre l'expression dont use l'essayiste pour marquer sa rencontre avec l'œuvre d'Henri Michaux.

Cette hospitalité textuelle prend, je l'ai dit, diverses formes : on pensera notamment aux « nontraductions » de *Poèmes des quatre côtés*, aux essais d'« accompagnement », mais aussi à la récurrence de la forme épistolaire, à la prégnance de la citation, à cette insistance de l'adresse. Certaines pratiques récentes d'écriture croisée ou d'entre-traduction réaffirment l'importance fondamentale de ce rapport au texte de l'autre chez Brault tout en signalant l'étrange alchimie qui préside à ces rencontres et le caractère spectral, fantomatique encore, de la présence qu'ils mettent en œuvre : « Très tôt, une troisième voix, qui n'était ni de l'un ni de l'autre, s'est fait entendre : le poème nous échappait », dit la couverture du renga intitulé *Au petit matin*, « Je n'est ici ni Jacques Brault ni Robert Melançon ; nous signons pour couvrir son anonymat¹⁹ ».

À la fois terriblement proche et reçu du lointain, accueilli comme un membre de la famille venu pour l'étranger, le contemporain tel qu'il apparaît chez Brault, dans la mesure où il participe d'une temporalité propre à la lecture et à

¹⁶ « Drôle de métier », *La poussière du chemin*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ Emily Dickinson, citée dans *La poésie ce matin*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁸ « Le genre Michaux », *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, 1994, p. 157. L'importance de cet accueil de la voix et le pouvoir de transfiguration impartis à ce murmure suspendu au bord de l'inaudible se dit encore dès les premières lignes d'*Agonie* (*op. cit.*, p. 7) : « Sa voix, toute vibrante encore autour de moi, allait m'atteindre, me pénétrer, quand un brouhaha me fit sortir de ma torpeur. [...] Cette incroyable confiance, ou réflexion étonnée, peut-être murmurée, restait en suspens. »

¹⁹ Jacques Brault et Robert Melançon, *Au petit matin*, Montréal, l'Hexagone, 1993. « Si la poésie est aussi la voix de l'autre en soi-même, alors ce petit livre constitue peut-être, et à maints égards, une transfiguration », dit encore le liminaire du tout dernier recueil de Brault, cosigné par E. D. Blodgett et paru sous le titre de *Transfiguration*, Saint-Hippolyte / Toronto, Le Noroît / Buschek Books, 1998, p. 9.

l'écriture, où sa présence émane de l'encre et du papier, a effectivement quelque chose du spectre, mais il est surtout porteur d'une justesse, d'une certaine intonation, d'un « cela même » dans l'écriture qui restitue à la présence, qui rend au présent, tout en gardant en elle la trace fugitive du corps de l'autre absent. « Cela même » qui fait d'un écrivain ce qu'il est et qui nous le rend contemporain, qui lui donne le pouvoir de nous rendre contemporains de nous-mêmes, nouvellement présents au monde et pourtant attentifs à ce qui ne cesse de disparaître, c'est ce que s'attache à recueillir la série de petits essais ou « accompagnements » parus en 1996 sous le titre de *Au fond du jardin*. De la justesse, Brault dit magnifiquement, dans « Mûrir et mourir », qu'elle est « ce ton unique en ce lieu précis et en cet instant précis par quoi deux êtres humains, qui ne se connaissent pas et sans doute ne se connaîtront jamais, font amitié à une telle hauteur et dans une telle immédiateté qu'on jurerait, à l'instar des enfants, qu'un peu de parole abracadabrante a changé la vie en une autre vie²⁰ ».

Cette justesse qui tient au rythme, à la manière dont une langue dispose du temps, elle est aussi ce par quoi les phrases de Brault entrent en intimité avec celles des autres, y risquant leur voix propre jusqu'à se perdre en elles. « Écrivain ou lecteur ? on ne s'y reconnaît plus », disent les dernières lignes de « Mûrir et mourir ». « Qu'est-ce qui nous fait vivre et revivre en dépit de tout ? Un peu de parole, un peu de silence, un inavouable au sein de l'aveu, par quoi, séparés, nous demeurons ensemble. Car il vient un temps où toutes les cendres sont mêlées²¹ » ajoute encore Brault dans cet essai de *La poussière du chemin*. Plus que jamais a-t-on affaire dans *Au fond du jardin* à ce tissage de l'intime et de l'agonique, à cette « convivialité des morts et des vivants²² » que remarquait Pierre Ouellet dans son analyse d'*Agonie* — convivialité en mineur qui donnait déjà leur tonalité à « Gens de mon quartier », cette galerie de portraits consacrés à Saint-Denys Garneau, Grandbois, Char, Nelligan, Michaux, Baudelaire et Juan Garcia dans *Chemin faisant*.

Dans les cinquante-cinq essais minuscules qui composent *Au fond du jardin* et qui restituent les voix d'autant d'écrivains de l'intime (diaristes, épistoliers, chroniqueurs, auteurs de récits à la première personne et de poèmes secrets), le proche

²⁰ « Mûrir et mourir », *La poussière du chemin*, op. cit., p. 49.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² Pierre Ouellet, « L'entrée en agonie », dans Robert Dion (dir.), *Cahiers d'Agonie*, Sainte-Foy, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 190.

et le familier sont, comme le quotidien chez Blanchot, essentiellement conjugués à ce qui échappe, à ce qui fuit, à cette présence ténue qu'il faut justement recueillir, accompagner au lieu de sa dissipation. Comme c'était le cas dans « Gens de mon quartier », la mort hante en effet l'hommage. Mais Brault fait tout pour contourner ce que cette mort peut avoir de monumentalisant, de « statufiant » pour un écrivain. Restituée à son caractère anonyme et commun par le biais de l'effacement du nom propre des auteurs — ne restent en effet, ici et là, que quelques prénoms — la mort s'insinue plutôt dans le recueil à la manière d'une faille, comme l'inscription privilégiée d'une fragilité, d'une précarité dont émanerait la possibilité même de la communauté. « En bilieux qui se respecte, je me persuade que ce qui rassemble les humains, c'est moins la coïncidence des intérêts positifs que la communauté dans le manque²³ », commente Brault dans « L'être et le béant ». L'ironie en moins, mais avec encore cette humeur bilieuse qui n'exclut ni la légèreté ni l'humour, *Au fond du jardin* met en scène une semblable communauté dans le manque et dans la béance.

À l'intérieur de cette société qui unit Brault à « Franz, Marcel, Juan, Antonin, Sylvia, Gérard et les autres²⁴ » — collectivité ouverte aux réprouvés, aux « sans-noms » et à tous les « muets de la terre²⁵ » — entrent à leur tour les lecteurs, un peu comme on entre dans cette étrange « Salle d'attente » d'hôpital décrite au cœur du livre. « 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 malade²⁶ », insiste Brault. Dangereuse fréquentation, pensera-t-on, que cette lecture ainsi compromise jusqu'au bout de sa peau. Et c'est bien une des forces discrètes de *Au fond du jardin* que de dépouiller les auteurs en cause du corps glorieux qui leur est conféré par le passage du temps, de ressaisir dans leur œuvre l'inflexion bien temporelle d'un geste chancelant, d'évoquer « ces petites choses qui parlent si bien après coup non pas des humains en général mais de celle-ci, de celui-là²⁷ », tout en rappelant que la révélation du plus intime débouche aussi sur l'anonyme et que la vérité d'une présence doit beaucoup à cette faculté d'inventer qui, elle, n'a pas d'âge.

²³ « L'être et le béant », *Ô saisons, ô châteaux*, op. cit., p. 57.

²⁴ « Salle d'attente », *Au fond du jardin*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1996, p. 75.

²⁵ « Saint-Denys Garneau 1968 », *Chemin faisant*, op. cit., p. 140.

²⁶ « Salle d'attente », *Au fond du jardin*, op. cit., p. 76.

²⁷ « Petites choses », *Au fond du jardin*, op. cit., p. 20.

*Au jardin sombré sous les ombres
je cultive des reflets pour mirer
au plus épais des nuages
l'espace insaisissable²⁸*

Ce poème extrait de *Au bras des ombres* paraît faire singulièrement retour sur l'entreprise du précédent recueil d'accompagnements. Faits de chair et de papier, tout ensemble lus, connus, rêvés et imaginés, s'en trouvant à la fois réincarnés et rendus à leur infinie mortalité, les écrivains qui défilent dans *Au fond du jardin* témoignent bien des drôles de tours et de détours que la littérature, à ses heures buissonnières, fait subir à ce temps qui est «l'école du néant²⁹». Mélancolique, Jacques Brault ? Très certainement. Mais aussi, et en vertu même de cette mélancolie, créateur de contemporanéités, de ces «instants verticaux» «où tout finit et tout commence»; gardien de ce petit reste par quoi «heureusement, l'histoire demeure une science inexacte, par quoi le passé n'est pas forclos»; conducteur enfin de cette «chaleur aimante et souvenante qui redessine inlassablement la figure du monde dans la bouche d'ombre³⁰».

Cet art du sursis ou du «retardement³¹», cette faculté qu'a l'œuvre de Brault d'aménager des seuils entre un «déjà plus» et un «pas encore» et de soutenir ce que le poète décrit lui-même comme «une espérance désespérée où le futur a l'air d'être passé, ou hier prend figure de demain³²», ce don aimant de l'intempestif, donc, je voudrais en retenir moi-même la douce saveur d'amande amère quand l'heure retombe sur les murs gris, quand l'ombre n'a plus souvenance de la «touffe de fougère» qui s'épanouit en elle. Emprunterai-je alors à cet auteur sa manie de l'adresse ? Chère libellule, il nous tarde d'entendre à nouveau votre voix — vibration en suspens dans l'air du temps.

²⁸ *Au bras des ombres*, op. cit., p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 34.

³⁰ «Juste avant 1984», *La poussière du chemin*, op. cit., p. 37.

³¹ Isabelle Daunais usait déjà de cette expression dans sa fine lecture de *Au fond du jardin* «Un étrange bruissement d'insecte», *Liberté*, vol. XXXIX, n° 5, octobre 1997, p. 160-165.

³² «L'instant d'après», *loc. cit.*, p. 68.

* Une première version de ce texte a fait l'objet d'une communication présentée lors du colloque *La littérature québécoise depuis 1980* tenu à l'Université McGill les 1^{er} et 2 mai 2003.