

Moderne par tradition : Émile Nelligan et les synesthésies (Baudelaire, Ghil, Benveniste, Deleuze et retour)

« La Nature est du temps au fond d'un tonneau noir

La mélodie expire en le soir qui futige »

Émile Nelligan, signant « Charles Baudelaire », *Harmonies Du Soir*¹

« Nul plus haut enseignement artistique ne me parait pouvoir être reçu que du cristal »

André Breton, *L'Amour fou*

Position des problèmes

En 1993, plus de cent ans après la publication du *Traité du verbe* de René Ghil, manifeste synesthésique généralement relégué au rang de document d'histoire littéraire, voire d'attestation d'impasse artistique, un célèbre philosophe annonçait, sur la quatrième de couverture de son nouvel essai sur la littérature, les problématiques suivantes :

- Comment le dehors du langage est fait de visions et d'auditions non langagières, mais que seul le langage rend possibles.
- Pourquoi les écrivains sont dès lors, à travers les mots, des coloristes et des musiciens².

Véritable serpent de mer de la théorie linguistique et littéraire moderne, la question des synesthésies refaisait surface dans l'œuvre du « dernier Deleuze », après avoir été notamment approchée par Saussure³, Merleau-Ponty⁴ et Barthes⁵. Et c'est, pour schématiser, entre Deleuze et Ghil que nous souhaiterions ici saisir sa présence opérationnelle chez Nelligan. C'est-à-dire dans un contexte, une datation, au sein d'une série d'influences, mais aussi et peut-être surtout dans ce qu'elle a de toujours active aujourd'hui, dans notre lecture et pour la réflexion sur la poésie.

On ne trouve pas, sauf erreur, dans la bibliographie nelliganienne d'article ou de chapitre de livre directement consacrés aux synesthésies. Cette lacune est surprenante, étant donnée l'importance manifeste de cette problématique dans le rapport au monde et dans l'imagination métapoétique du poète de Montréal. La question surgit ainsi dès que l'on regarde les titres des poèmes, nombre d'entre eux attribuant à la poésie des propriétés visuelles (parfois picturales) ou sonores (généralement musicales) : *Aubade rouge*, *Caprice blanc*, *Tristesse blanche*, *Lied Fantastique*, *Mélodie de Rubinstein*, *Rêve de Watteau*, *Sonnet d'or*, *Violon d'adieu*. Autant de titres qui peuvent être lus sur le plan

¹ Dans *Œuvres complètes II*, [désormais *O. c. II*], éd. Jacques Michon et André Gervais, Bibliothèque québécoise, Montréal, 2006, p. 89.

² Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993.

³ Voir notamment Marco Mazzeo, « Les voyelles colorées : Saussure et les synesthésies », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n°57, 2004, p. 129-143.

⁴ *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 263 sq.

⁵ Voir Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, pour une sémiotique plastique*, Hadès – John Benjamins, 1985, p. 108-113. Jean-Marie Floch cite notamment un passage de *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 180.

métapoétique. Rappelons qu'un brouillon de plan de recueil retrouvé montre que Nelligan songeait à intituler l'ouvrage qu'il rêvait *Le récital des anges* ; cet ouvrage aurait contenu une partie intitulée « Lied », et une autre, « Intermezzo⁶ ». Dans l'organisation des poèmes décidée par Louis Dantin, l'accent est davantage porté sur le pictural, avec les parties « Eaux fortes funéraires » et « Pastels et porcelaines ».

Ce silence critique s'explique peut-être par la difficulté d'aborder, justement de façon critique, l'articulation synesthésies / littérature. La définition même du premier terme n'est pas forcément évidente. Par synesthésie, le dictionnaire entend : « Phénomène d'association constante, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents⁷. » S'agit-il alors, pour un écrivain, de transmettre une association ressentie cliniquement (par lui ou par l'un de ses personnages fictifs), le texte n'étant qu'un médium relativement peu important ? Ou bien nous centrons-nous sur le texte, et voyons-nous l'expérience synesthésique comme l'association de couleurs, sons, ou autres éléments captables par les sens à des unités littéraires (lettres, phonèmes, syllabes, mots, rythmes...) ? Enfin, la référence synesthésique ayant culminé à l'époque symboliste et dans le style « artiste », parle-t-on d'associations de sensations artistiques, qui pourraient créer un texte-musique ou un texte-peinture ? L'on rencontrera ces trois définitions dans notre article, et nous chercherons à situer Nelligan par rapport à elles.

D'autres difficultés se lèvent. L'histoire littéraire de la question synesthésique reste largement à faire, ce qui rend malaisé le travail d'historicisation de l'œuvre en la matière. Il est enfin et surtout complexe de penser une poétique des synesthésies. Il s'agit en somme d'articuler un *logos* à un objet évanescant, voire impossible (au moins cliniquement, si l'on envisage la transmission de sensations simultanées précises d'un individu à un autre par un biais textuel non descriptif), et aux sources en partie ésotériques (Swedenborg, via Baudelaire).

L'on rencontre également des questions plus spécifiques à Nelligan, qui ont trait à la tension entre datation symboliste et actualité du poème par laquelle nous avons ouvert notre propos. Elles peuvent se résumer en une seule : quelle est la modernité des synesthésies poétiques du poète montréalais ? Par « modernité » nous entendrons ici, à la suite de la définition baudelairienne que nous discuterons en fin d'article, l'exprimé d'un élément d'art situé dans son époque de production *et* toujours actif aujourd'hui (« dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique », « tirer l'éternel du transitoire⁸ »).

Notre approche de Nelligan prendra donc une perspective double. Pour situer son rapport aux synesthésies, il faut d'abord étudier le contexte littéraire et théorique dans lequel il s'élabore, et en particulier les œuvres des poètes de langue française, de Baudelaire à Mallarmé. C'est essentiellement d'eux que Nelligan a hérité de la préoccupation synesthésique. Cependant, nous souhaiterions ici déplacer quelque peu la problématique toujours brûlante de l'« originalité » de Nelligan⁹. La question ne sera pas de séparer le bon grain (les « inventions d'auteur ») de l'ivraie (les sources), mais, disons-

⁶ Ébauche de plan reproduite en facsimile et retranscrite dans Émile Nelligan, *Œuvres complètes 1896-1899*, éd. Luc Lacourcière, Montréal et Paris, Fides, 1952, p. 279-282.

⁷ *Trésor de la langue française informatisé*, consultation du 16 juillet 2013, <http://atilf.atilf.fr/>.

⁸ Charles Baudelaire, « La modernité », dans *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, éd. Michel Jamet, Robert Laffont, Paris, 2011, p. 797. Voir le commentaire de cette définition par Henri Meschonnic, dans *Modernité, modernité*, [1988], Gallimard, coll. « Folio Essai », 1994, p. 118 : « [E]n tirant, en extrayant l'éternel du transitoire, elle fait de la modernité un tout indissociable, une contradiction tenue, un éclair qui dure. La possibilité même de l'historicité comme transhistoricité, l'énonciation comme transénonciation. Le moderne qui reste moderne. La double et inséparable historicité de la vie et de l'art. »

⁹ Pour une intéressante approche de cette problématique (sous l'angle des rapports de Nelligan au Parnasse), voir Émile J. Talbot, *Reading Nelligan*, Mc Gill-Queen's University Press, 2002, p. 11-16.

le simplement, d'essayer de mieux comprendre comment Nelligan *nous touche*. En postulant, donc, que ce soit le cas, et ceci par des modalités qui peuvent d'ailleurs varier selon l'écoute du lecteur – je m'impliquerai donc subjectivement dans l'analyse à plusieurs moments du propos.

Un second postulat de notre approche est que Nelligan nous touche parce qu'il est moderne selon la conception de Baudelaire : situé-poétique, et poétique parce que situé. Dès lors, rappeler et explorer, comme nous le ferons, le contexte théorique et littéraire de l'articulation écriture / synesthésies chez ce poète, ce n'est pas retrancher de son œuvre ce qu'elle « doit » à d'autres, comme on tend à le faire lorsque l'on pose la question de l'originalité, mais c'est au contraire lui donner le relief d'une inscription dans une époque dont le poème garde des traces qui affectent la lecture non savante elle-même.

À partir de cette ébauche de situation, nous nous poserons la question de l'actualisation de cette fantasmagorique prétention littéraire que sont les synesthésies, dans le discours poétique nelliganin – nous envisagerons ainsi le versant toujours « actif » de sa modernité. Nelligan écrit une expérience synesthésique du Québec, encore opérante aujourd'hui. Nous recentrerons alors notre approche sur une « couleur d'écriture » particulière, en nous demandant comment chez lui « du blanc passe dans le langage¹⁰ » ou plus généralement dans le poème.

Les synesthésies littéraires – un legs moderne

Une certaine idée des synesthésies, qui les lient à la fantaisie du poète et à sa vision purement personnelle du monde nous invite à la décontextualisation. Mais il est difficile d'entendre (au double sens de comprendre et de capter par l'écoute) le rapport de Nelligan à cette question sans mesurer à quel point elle est à son époque un *topos* de l'écriture poétique.

En 1903, soit quelques années à peine après l'internement de Nelligan et la fin de sa première période d'écriture, Victor Segalen dresse le bilan des synesthésies symbolistes et enregistre l'établissement de ce qu'il appelle la « Synesthésie-Figure », nouvelle figure de style bien établie dans les lettres, à ajouter désormais au *Gradus ad parnassum*¹¹. De ce statut de quasi-cliché poétique, récent mais bien ancré lorsque Nelligan écrit – sorte de marqueur générationnel des poètes post-baudelairiens –, le meilleur témoignage est sans doute l'évocation comique des synesthésies dans *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*, canular littéraire moquant le style décadent en poésie. On sait que l'œuvre du soi-disant Floupette est dans cette publication longuement préfacée par son ami Marius Tabora, « Pharmacien de 2^e classe¹² ». Le fictif Tabora rend compte dans ce texte de la vie et des idées littéraires de son non moins fictif ami. Après une soirée bien arrosée dans un « cénacle », Floupette se propose de révéler à Tabora le « *Grand Mystère*¹³ » littéraire. Une bonne partie de sa « révélation » porte sur les synesthésies. Il vaut la peine d'en citer quelques extraits, tant pour un certain « frisson », parodiant Verlaine, que nous retrouverons plus loin sous une autre forme, que pour le comique de la série d'associations mots-couleurs, où l'incongru trop voulu le dispute à la platitude :

¹⁰ Pour reprendre la formule d'Henri Meschonnic dans le titre d'un de ses articles sur Hugo, « Le Rouge qui passe dans le langage à travers Marion Delorme », dans *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 161-175.

¹¹ Victor Segalen, « Les synesthésies et l'école symboliste », *Le Mercure de France*, n° IV, Paris, Mercure de France, 1902, p. 57-90.

¹² Gabriel Vicaire et Henri Beauclair [auteurs anonymes], *Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Lion Vanné [Léon Vanier], Byzance [Paris], 1885, p. XLVII.

¹³ *Ibid.*, p. XLI.

Ici Floupette se dressa sur son chevet et, l'œil hagard, la parole pressée, « sais-tu, potard, ce que c'est que les mots ? [...] Les mots ne peignent pas, ils sont la peinture elle-même ; autant de mots, autant de couleurs ; il y en a de verts, de jaunes et de rouges comme les bocaux de ton officine [...]. Campanule est rose, d'un rose ingénu ; triomphe, d'un pourpre de sang ; adolescence, bleu pâle ; miséricorde, bleu foncé. Et ce n'est pas tout : les mots chantent, murmurent, susurrent [...] ; ils sont, tour à tour, le frisson de l'eau sur la mousse, la chanson glauque de la mer, la basse profonde des orages, le hullement sinistre des loups dans les bois...¹⁴

Un peu avant cette envolée lyrique, Floupette s'était également écrié : « Une attaque de nerf sur du papier ! voilà l'écriture moderne¹⁵ ». Cette saillie rappelle, en la parodiant, la manie décadente de la référence médicale, dont découlent les nombreuses « névroses » des poèmes de Nelligan (Maurice Rollinat avait publié ses *Névroses* en 1883). Et la question des synesthésies prend justement sens dans un double contexte littéraire et médical. Le mot de « synesthésie » apparaît en effet dans la langue française (tardivement : vers 1865, soit après les *Correspondances* de Baudelaire, qui n'utilise jamais le mot) à travers des préoccupations cliniques. Les lexicologues trouvent son premier emploi dans un ouvrage de physiologie comparée. Sur la base Gallica de la Bnf, les publications scientifiques fournissent jusqu'à la fin du 19^e siècle des occurrences bien plus nombreuses à ce terme que les publications littéraires. Cette empreinte médicale peut surprendre, pour nous qui lions les synesthésies à l'écriture artiste. Elle est pourtant constitutive de l'histoire de ce mot dont le double emploi, scientifique (encore en vigueur aujourd'hui) et littéraire, semble avoir fleuri à son aise dans l'ambiguïté fertile de l'esthétique comme science des sensations ou science du beau. Si bien qu'en 1903 un débat médico-littéraire avait lieu dont l'enjeu était de savoir si l'expérience synesthésique relevait du raffinement de civilisation ou de la régression mentale à un état animal ne différenciant plus des signaux radicalement différents¹⁶. Cette ambiguïté médico-littéraire se retrouve dans les synesthésies de Nelligan, par exemple dans *Soirs hypocondriaques*, où les sensations simultanées (« sons noirs des musiques¹⁷ ») sont liées à l'état maladif et suicidaire.

Mais le débat principal autour des synesthésies littéraires porte, à la fin du 19^e siècle, sur leur transmissibilité textuelle. René Ghil avait fondé une poétique et une œuvre entières sur la possibilité de lier objectivement les phonèmes de la langue française à des sons d'instruments et à des couleurs. Des tables de correspondances qu'il publiait dans les éditions successives de son *Traité du Verbe*, il prétendait tirer la possibilité d'élaborer une « instrumentation verbale¹⁸ » du poème, sensible à tous. Corrigeant Rimbaud dont le *Sonnet des voyelles* devait être selon lui « revu », il reprochait aux symbolistes un manque de rigueur dans l'agencement des sons-phonèmes-couleurs.

Outre diverses amabilités (comme le « Ghil est un imbécile » d'un poème de Verlaine¹⁹), la plus célèbre réponse symboliste à cette attaque vint de Rémy de Gourmont, qui souligna le caractère subjectif des synesthésies. L'intérêt poétique du principe des associations de sensation était avéré, mais l'on ne pouvait fonder une poétique « scientifique » (car c'était là la prétention de Ghil) sur sa

¹⁴ *Ibid.*, p. XLIII-XLIV.

¹⁵ *Ibid.*, p. XLII.

¹⁶ Victor Segalen, art. cit., p. 80-89.

¹⁷ *Poésies complètes*, [désormais *O. c.*], éd. Réjean Robidoux et Paul Wyczynski [1991], La Table Ronde, Paris, 1998, p. 207.

¹⁸ Jules Huret, « M. René Ghil », dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, Paris, 1891, p. 112. Ouvrage numérisé dans la base gallica.bnf.fr.

¹⁹ *Conseils*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Alain Favre, Robert Lafont, coll. « Bouquins », 2002, p. 543.

base : « Si je vois les U en noir et les O en jaune, écrivait Gourmont, tout l'orchestre coloré de M. Ghil jouera faux pour mon imagination visuelle, et l'r et l'o, au lieu de sonner comme des cuivres glorieux, me donneront, si on les joint, l'ingénuité des petites flûtes²⁰. » Dans son article de 1903, Victor Segalen se range du côté de Gourmont. Toute évidente soit-elle face au délire scientifico-wagnérien de Ghil, l'objection de la subjectivité des associations de sensations ne nous semble pourtant pas clore le débat d'une trans-subjectivité synesthésique en littérature. C'est bien une telle transmission qu'évoque d'ailleurs Deleuze lorsqu'il donne sa définition des percepts en littérature : « des ensembles de perceptions ou de sensations qui survivent à ceux qui les éprouvent²¹ ». Si l'on veut bien donner à la perception synesthésique une définition plus large que celle de correspondances exactes entre sensations, en y voyant un complexe de sensations simultanées, c'est une définition synesthésique du percept que Deleuze donne ici. Comme créateur de percepts au sens deleuzien, Nelligan apporte, sans doute sans le savoir, une contribution originale au débat Ghil / Gourmont.

Dernier élément de contexte (puisqu'il fera l'objet d'un développement à part) : la question du « style artiste », duquel les références synesthésiques sont encore aujourd'hui rapprochées de façon privilégiée. Dans « synesthète », on entend souvent surtout « esthète », voire une sorte de superlatif de ce mot. Swann, prototype de l'esthète, et comme tel en proie à l'ironie romanesque, est synesthète : l'on peut notamment en juger d'après sa *vision* de la phrase de Vinteuil. Cette marque « artiste » sur les synesthésies est peut-être l'une des raisons de leur disgrâce relative au 20^e siècle – certes un peu contrebalancée, on l'a vu, par une basse continue de réflexions théoriques. Or, la référence artistico-artistique n'est que l'un des projets possibles d'une articulation écriture / synesthésies. C'est celle de René Ghil, dans son projet de faire de la poésie un art total. Avec le risque d'une écriture doublement datée, par sa pratique littéraire et par ses modèles musicaux ou picturaux. Malgré ses références à Chopin ou Watteau, Nelligan semble très éloigné de cette façon d'entendre les synesthésies. Dans son œuvre, plutôt qu'une « orchestration » ou une écriture-peinture, il faudrait comprendre les synesthésies comme transmission par le poème de la sensation d'un moment, ou création d'une sensation-poème synesthésique.

Baudelaire et la poétique des correspondances – avec Emile Benveniste

Si nous n'avons pas encore évoqué Baudelaire dans ce tableau contextuel des synesthésies nelliganiennes, c'est en raison de sa place singulière. Baudelaire vient en quelque sorte avant les synesthésies, dont un des traits est la médicalisation de ses « correspondances » ; l'on a déjà dit qu'il n'utilise jamais le mot de « synesthésie » dans son œuvre. Cependant, ses correspondances ne sont pas simplement un élément précurseur des synesthésies poétiques : elles en forment une sorte de référence originelle. « Ce fut vraiment l'impulsion initiale qui, depuis, hanta les disciples²² », écrit Segalen après avoir cité *Correspondances*.

²⁰ *Le II^e Livre des masques*, [1898], Mercure de France, Paris, 1917, p. 183. Ouvrage numérisé dans la base www.gallica.bnf.fr.

²¹ Gilles Deleuze, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, [Film], Pierre-André Boutang, Michel Pamart, réal. ; Claire Parnet, interview ; Éditions Montparnasse, 2004, I comme Idée, autour de 1 mn 23 s. La dimension synesthésique des percepts se confirme dans les exemples pris par Deleuze pour illustrer sa définition : « Il y a des pages de Tolstoï [...] ou de Tchekhov [...] qui décrivent la chaleur dans la steppe. Alors c'est tout un complexe de sensations, parce qu'il y a les sensations visuelles, auditives, euh... il y a presque gustatives euh... quelque chose qui entre dans la bouche, tout ça. »

²² Victor Segalen, art. cit., p. 66.

Chez Baudelaire les correspondances construisent une vision du monde, mais elles sont dans le même mouvement l'emblème de la poésie comme « magie suggestive²³ » ou « sorcellerie évocatoire²⁴ ». Il y a donc chez le poète des *Fleurs du mal* une poétique des correspondances que Nelligan a dû entendre en poète, et qui a dû l'inspirer plus profondément que les discours ambiants sur les synesthésies. Examiner cette poétique chez Baudelaire, c'est ouvrir des pistes pour l'analyse de la poétique synesthésique de Nelligan.

Récemment, des notes d'Émile Benveniste ont été publiées, qui tentent justement de penser linguistiquement l'actualisation poétique des correspondances par Baudelaire. Même s'il ne s'agit que de l'ébauche d'un travail laissé inachevé, ces notes sont passionnantes, notamment en ce qu'on y voit le linguiste s'y confronter à ce que l'on pourrait appeler le merveilleux poétique, dont relève, d'après nous, le projet synesthésique :

Celui qui répète [d]es vers accède à [un] univers second, qui est tout entier inclus dans les mots assemblés par le poète. O miracle permanent, ô confuse merveille que cette fiction devenant suprême réalité dans et par les mots²⁵.

Une fiction devenant réalité par ses propres mots, voilà comment nous pourrions approcher la possibilité d'une poétique des synesthésies, cette fable déraisonnable dont il se pourrait bien, par une sorte de ruse du poème, qu'elle ait un effet poétique *quand même*.

Pour Benveniste, la poésie n'est pas discours sur le monde, mais « évocation²⁶ » d'une « expérience²⁷ » personnelle et multi-sensorielle du monde : « Toute la poésie lyrique procède du corps du poète. Ce sont ses impressions musculaires, tactiles, olfactives qui constituent le noyau et le centre vivant de sa poésie²⁸. » Cette approche des correspondances rappelle le « complexe d'affects » définissant le percept chez Deleuze. Mais là où le philosophe de *Critique et clinique* prenait pour exemple des descriptions de paysages dans des romans, dans lesquelles on imagine le percept convoqué par des mots référant à chaque sensation constitutive, c'est pour Benveniste moins par la signification que par « l'agencement » des mots que la poésie transmet la « sensation touffue²⁹ » de l'expérience synesthésique :

En poésie *l'intenté n'est pas conceptuel, mais « affectif »*. c'est pour produire sur les sens telle impression que les mots sont agencés. Il n'y a donc pas d'intenté au sens d'une idée à exprimer, mais une expérience (= quelque chose de *vécu*) à faire ressentir [...]³⁰.

²³ Charles Baudelaire, « L'Art philosophique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 736.

²⁴ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », dans *ibid.*, p. 501. Cette dernière définition de la poésie est directement liée aux correspondances par la phrase qui lui succède : Gautier a « une immense intelligence innée de la correspondances et du symbolisme universel [...]. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante [...] ». »

²⁵ Émile Benveniste, *Baudelaire*, éd. Chloé Laplantine, Lambert-Lucas, Limoges, 2011, f° 261, p. 556.

²⁶ *Ibid.*, p. 138, f° 138 : pour l'étude du signe poétique, « la décomposition du signe en signifiant – signifié ne suffit pas : il faut y ajouter une dimension nouvelle, celle de l'évocation : qui réfère non à la 'réalité' (concept du langage ordinaire) mais à la 'vision poétique de la réalité' ».

²⁷ *Ibid.*, p. 130, f° 53.

²⁸ *Ibid.*, p. 32, f° 4.

²⁹ *Ibid.*, p. 434, f° 201.

³⁰ *Ibid.*, f° 208, p. 448.

Cette transmission d'expérience, Benveniste l'envisage dans le cadre d'une pragmatique du discours poétique : « La [...] langue poétique et plus précisément la poétique ne consiste pas à dire, mais à faire. Elle poursuit la production d'un certain effet, émotionnel et esthétique. A cette fin sont employés des moyens linguistiques³¹. » Mais comment précisément une telle expérience passe-t-elle dans et par l'écriture, si ce n'est pas par la description ? En quoi consiste cet « agencement » de mot ? Benveniste se pose la question des « procédés formels » d'une telle évocation : « Voir comment s'actualise en langue le principe des 'correspondances' 'les parfums, les couleurs et les sons se répondent'³² ».

Plusieurs pistes sont évoquées dans les notes du linguiste. Benveniste songe notamment à un jeu du poète avec les aspects verbaux qui ferait correspondre différentes expériences de temps. Pour la lecture de Nelligan, les remarques sur le traitement poétique du mode de signification des mots nous semblent plus opérationnelles. La question essentielle est de savoir comment les mots poétiques se colorent, sans rompre avec leur usage dans le langage commun, d'autres valeurs (Benveniste dit : acquièrent une « vérité iconique » construite dans le poème, dérivée poétique de la « vérité significative » qui est la leur dans le langage commun) et renvoient sans cesse à d'autres mots, associations qui réorganisent partiellement le langage au prisme d'une sensibilité subjective (un percept, « ça tord les nerfs³³ », disait Deleuze). Ainsi peut par exemple se dire une singulière et oxymorique clarté nocturne : « *nuit* sera – paradoxalement mais en accord avec la vérité iconique distincte de la vérité significative – lié à l'icônisant *luit* (XVI *luisant* comme ces trous où l'eau dort dans la *nuit*... et la rime *reluit*) et l'icônisé NUIT sera alors une étendue où règne d'une certaine clarté distincte de celle diurne³⁴ ». La « sensation touffue » (ici : « c'est la nuit », et « cela luit », lus ensemble) se dit par le chevauchement de mots placés dans des séries (sémantique, morphologique, phonétique, prosodique) par le discours poétique : « Baudelaire est l'homme qui confond des champs distincts de perception et des séries parallèles de termes, en établissant des *correspondances* poétiques (= créatrices)³⁵. » Comme si le mot acquérait « inconsciemment³⁶ », par ces séries, des harmoniques latentes – et le motif de la « harpe éolienne », dont nous verrons qu'il est majeur chez Nelligan, disant la musique d'une structure touchée par un agent dépourvu d'intention consciente, est particulièrement susceptible de métaphoriser ces échos, par opposition aux plaquages d'accords voulus ou à l'« instrumentation verbale » ghilienne.

Ces séries s'organisent autour de mots-clés d'une œuvre – car pour Benveniste les sensations simultanées ne sont pas une simple affaire d'enregistrement de moments, elles valent en réalité moins à l'échelle d'un seul instant ou d'un seul poème qu'à celle du discours poétique baudelairien dans son ensemble, qui génère par eux quelques sensations-clés. Aussi faut-il entendre la « valeur intense » dont le poète « charge certains mots », comme « reine³⁷ », ou « nocturne³⁸ ». Et étudier les séries qui ont été créées autour d'eux (« nocturne »-« taciturne »-« urne » par les phonèmes, encouragée par les rimes ; « nocturne »-« voûte »-« extase amoureuse » par des associations contextuelles répétées).

³¹ *Ibid.*, f° 184, p. 400.

³² *Ibid.*, f° 176, p. 384.

³³ Gilles Deleuze, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit., I comme idée, vers 8 mn 45 s.

³⁴ Émile Benveniste, *op. cit.*, f° 55, p. 134.

³⁵ *Ibid.*, f° 129, p. 282.

³⁶ *Ibid.*, p. 384.

³⁷ *Ibid.*, f° 238, p. 510 : chez Baudelaire « *roi* est peu signifiant ; mais *reine* est chargé de valeur comme *déesse*, *sultane*, *maîtresse* ».

³⁸ Voir *ibid.*, p. 260, f° 118.

Nous retiendrons essentiellement de l'approche de Benveniste l'idée d'ensemble d'un effet poétique construit via une fiction de mots, qui aide à penser une pragmatique spécifique au poème, ainsi que celle selon laquelle les correspondances poétiques (et nous étendrons cette perspective aux synesthésies) ne se disent non pas par association préétablie (Ghil), par métaphore (Segalen), ou par description (les romanciers russes selon Deleuze), mais par cette faculté du mot en poème à évoquer une chose avec une autre, à faire s'énoncer avec lui un complexe de dire.

Nelligan et son « violon polaire »

Venons-en à Nelligan. Au-delà des titres, les références synesthésiques sont nombreuses dans ses poèmes. Pour en rester à quelques exemples – car notre propos n'est pas d'en répertorier toutes les occurrences, mais d'étudier quelques réseaux qui nous semblent particulièrement significatifs – on rencontre ainsi chez lui une « voix pourprée³⁹ », des « sons noirs⁴⁰ » (deux occurrences), une voix « parfum des astrales musiques⁴¹ », deux autres « au son d'or⁴² ». Le poète est tantôt un instrument (« Clavier vibrant de remembrance, / J'évoque un peu les jours anciens⁴³ »), tantôt un musicien jouant du « clavecin de [s]es névroses⁴⁴ ». La mémoire de la muse sera célébrée dans « l'azur d'un poème⁴⁵ ». De nombreuses notations donnent également couleur ou son à des entités abstraites. Si ces métaphores ne relèvent pas à strictement parler des synesthésies, elles nous semblent s'y rattacher lorsque l'entité ainsi qualifiée peut être implicitement le poème lui-même : « Ma pensée est couleur de lumières lointaines⁴⁶ », « Mon âme a la candeur d'une chose étoilée⁴⁷ », « Fuyons vers le castel de nos Idéals blancs⁴⁸ » et bien sûr le beau quatrain *Je sens voler*, où il est difficile de ne pas associer les « oiseaux du génie », dispersés dans l'esprit, à des éléments du poème qui les décrivent (caractères, phonèmes, monosyllabes de la séquence "leurs vols blancs, bruns et gris"...). Où se dirait l'aspect insaisissable, pour le poète lui-même, de sa propre voix :

Je sens voler en moi les oiseaux du génie
Mais j'ai tendu si mal mon piège qu'ils ont pris
Dans l'azur cérébral leurs vols blancs, bruns et gris,
Et que mon cœur brisé rèle son agonie⁴⁹.

Toutes ces couleurs et tous ces sons d'écriture n'ont pas la même importance poétique. Il y a ce qu'on pourrait appeler du « pré-symbolisé », quand la couleur porte une signification convenue, à laquelle le poème semble ne rien changer : c'est la connotation divine de « l'azur d'un poème », ou celle du caractère précieux des mots « d'or ». Mais la synesthésie peut aussi dire la spécificité de la poétique de Nelligan. Ainsi, dans le *Tombeau de Charles Baudelaire* :

Je m'incline en passant devant lui pieusement

³⁹ Émile Nelligan, *Qu'elle est triste...*, dans *O. c.*, p. 107.

⁴⁰ *Soirs hypocondriaques*, et *Chopin*, dans *ibid.*, p. 216 et 133.

⁴¹ *Pour Ignace Paderewski*, dans *ibid.*, p. 133.

⁴² *Gretchen la pâle* et *Ma Mère*, dans *ibid.*, p. 114 et 87.

⁴³ *Clavier d'antan*, dans *ibid.*, p. 83.

⁴⁴ *Frisson d'hiver*, dans *ibid.*, p. 115. Voir aussi *Je plaque...*, p. 216 : « Je plaque lentement les doigts de mes névroses [...] / Sur le sombre clavier de la vie et des choses. »).

⁴⁵ *Rêve d'artiste*, dans *ibid.*, p. 117.

⁴⁶ *Clair de lune intellectuel*, dans *ibid.*, p. 209.

⁴⁷ *Mon Âme*, dans *ibid.*, p. 209.

⁴⁸ *Tristesse blanche*, dans *ibid.*, p. 91.

⁴⁹ *Je sens voler...*, dans *ibid.*, p. 216.

Rêvant pour l'adorer un violon polaire
Qui musicât ces vers [...] ⁵⁰

Le violon polaire, métaphore de la musique nelliganienne, la situe par rapport à la poésie du « parnassien enchanteur du pays du soleil⁵¹ », selon la périphrase dénominative qui réfère, de façon plutôt surprenante, au poète du *spleen* dans *Charles Baudelaire*. Le montréalais polaire face au parisien ensoleillé : l'exagération météorologique sert la singularisation poétique. Cette affirmation géographique est discrète mais bien présente dans une œuvre à laquelle un lecteur un peu rapide reprochait en 1905 d'avoir pu être écrite à Paris⁵². Il est caractéristique qu'elle se dise par une métaphore métopoétique, comme si Nelligan comptait sur sa voix elle-même, plutôt que sur des protestations d'intentions ou des descriptions de lieux pour faire entendre sa québecité. En cela il rejoint toute une histoire des voix poétiques situées, faisant entendre une dissonance ou du moins une altérité de lieu énonciatif, par laquelle il y a continuum plus qu'opposition entre nombre de poètes de France « métropolitaine » et poètes « post-coloniaux » : voix « provinciales » de Rimbaud et Corbière, voix belge de Michaux, voix de français-langue-étrangère de Tzara, voix antillaise d'Edouard Glissant⁵³.

Ces impressions, je les entends en particulier autour des évocations de la couleur blanche chez Nelligan. Couleur attendue : mais les modalités surprenantes de son passage dans le langage poétique font ici de l'attendu un événement. L'une des réussites poétiques de Nelligan pourrait d'ailleurs bien être d'avoir créé un *événement du blanc* dans le poème. Il y a dans ce travail du blanc chez le poète montréalais une nette ambition poétique et métopoétique. Il y a un blanc-Nelligan, comme il y a un bleu-Klein, et un jaune-Corbière.

Mon Âme est emblématique de ce déploiement du blanc dans et par l'écriture :

Mon âme a la candeur d'une chose étoilée,
D'une neige de février...
Ah ! retournons au seuil de l'Enfance en allée,
Viens-t'en prier...

Ma chère, joins tes doigts et pleure et rêve et prie,
Comme tu faisais autrefois
Lorsqu'en ma chambre, aux soirs, vers la Vierge fleurie
Montait ta voix.

Ah ! la fatalité d'être une âme candide
En ce monde menteur, flétri, blasé, pervers,
D'avoir une âme ainsi qu'une neige aux hivers
Que jamais ne souilla la volupté sordide !

⁵⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

⁵² Voir Franz Ansel, « Émile Nelligan et son œuvre », [1905], article reproduit par Paul Wyczynski, *Émile Nelligan, sources et originalité de son œuvre*, Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1960, p. 295 : « Par exemple, il n'y a rien dans ces poèmes qui sentent le Nouveau-Monde : [...] on pourrait imaginer lire l'œuvre d'un jeune parisien de Paris [...] »

⁵³ Par voix, nous entendons ici non pas uniquement des questions de phonétiques liées à tel ou tel accent, mais une poésie générale, comprenant vocabulaire et, chez Nelligan, l'expression de ce qu'on pourrait appeler des « impressions québécoises ».

D'avoir l'âme pareille à de la mousseline
Que manie une sœur novice de couvent,
Ou comme un luth emplî des musiques du vent
Qui chante et qui frémit le soir sur la colline !

D'avoir une âme douce et mystiquement tendre,
Et cependant, toujours, de tous les maux souffrir,
Dans le regret de vivre et l'effroi de mourir,
Et d'espérer, de croire... et de toujours attendre⁵⁴ !

Évoquant son âme, le poète réfère à l'insaisissable de sa poétique, à la spécificité de sa présence. Le scintillement du blanc sur presque tous les plans de l'écriture en donne une métaphore en acte. Le premier mode d'apparition est étymologisant : « candeur » (v.1) et « candide » (v. 9) viennent de *candidus*, blanc. « Candeur » garde bien sûr son sens synchronique, qui relève de l'éthique : la réactivation de l'étymologie (nette dans l'expression « candeur [...] d'une neige ») opère un double-dire esthétique-éthique qui, s'il ne s'éloigne pas beaucoup de la vision traditionnelle du blanc couleur de l'innocence, ne s'y confond pas complètement. La candeur de Nelligan, c'est la vie « blanche et ravie⁵⁵ » de l'enfance, dans *Presque berger*. C'est une énergie de l'innocence, une « naïveté de l'expression », selon le *Trésor de la Langue française*, qui dépasse la question de la pureté morale. Celle-ci est bien-sûr présente, portant un développement axiologique du blanc, notamment par l'opposition « âme candide » / « monde menteur, flétri, blasé, pervers ». Le blanc, alors, c'est l'immaculé moral d'une âme « Que jamais ne souilla la volupté sordide ». C'est cet aspect du blanc de Nelligan que Paul Wyczynski a retenu dans son analyse de la triade noir-or-blanc dans cette œuvre⁵⁶. Le processus poétique a cependant peu part dans l'élaboration de cette valeur du blanc déjà donnée hors du poème. Ce déploiement axiologique est d'ailleurs finalement restreint à la troisième strophe de *Mon Âme*. Autour de lui, le poème multiplie des images plus singulières.

On note surtout l'ébauche d'un paradigme thématique du cristal ou de l'étoilement. La mise en équivalence syntaxique de la « chose étoilée » et de la « neige de février », en invitant le lecteur à songer aux cristaux de neige, enclenche ce paradigme de structure. C'est l'imagination d'une *structure de blanc* qui s'ébauche ici. Je l'entends comme une figure dont le caractère potentiellement oxymorique est apte à dire à la fois un effacement et, dans cet effacement même, la structuration d'un dire discret. Cette structure de blanc est réactivée par l'évocation de la « mousseline » à la quatrième strophe, qui renvoie à la fois au fin tissu blanc et (par une fausse étymologie) à la mousse – « un frisson d'eau sur de la mousse », avait écrit Verlaine pour métaphoriser sa poétique. Sémiotiquement, la figure de la « Vierge fleurie » se rapproche également de ce paradigme, à la fois par l'idée de blancheur liée communément à la virginité et par l'organisation branches / noyau que la fleur partage avec l'étoile et le flocon.

Notons enfin que cette série de comparaisons visuelles débouche sur une comparaison sonore : « avoir l'âme [...] / comme un luth emplî des musiques du vent / Qui chante et qui frémit le soir sur la colline ! » Derrière ce luth, c'est la figure romantique de la harpe éolienne qui affleure ici. L'âme-harpe de Nelligan produit une musique discrète, au sens linguistique d'élément séparé d'un ensemble (loin de la communauté humaine, « sur la colline »), aux sons *crystallins* peut-être.

⁵⁴ Émile Nelligan, *O. c.*, p. 209-210.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁶ Voir *op. cit.*, p. 255 : le blanc « évoque le sentiment de pureté mêlé à la nostalgie de l'enfance » et « répond donc à la qualité morale ».

Ce paradigme de la structure blanche est régulièrement repris dans l'œuvre de Nelligan. Un imaginaire du tissu l'exprime notamment. Plus que la « mousseline », qu'on ne retrouve qu'une fois, c'est la « guipure » (cinq occurrences) qui prédomine. La rime avec « pure » reconduit l'axiologie morale. Le lien de la guipure au paradigme évoqué est souligné dans *Un poète* : « l'étoile le comprend [...] dans sa blancheur céleste aux frissons de guipure⁵⁷. » On retrouve ici également l'association, à ce paradigme, du motif du frémissement (comme celui du luth de *Mon Âme*). Nous y reviendrons. Sur le plan, disons, météorologique, c'est le cristal de givre qui étoffe la série dont fait déjà partie le flocon de neige :

Ah ! Puisse-tu vers l'espoir calme
Faire surgir comme une palme
Mon cœur cristallisé de givre !⁵⁸

La « palme » elle-même se trouve connectée au paradigme de la structure blanche, comme la « vierge fleurie » de *Mon Âme*. Elle participe d'une végétalisation du givre qui s'exprime plusieurs fois dans l'œuvre : c'est le « jardin de givre⁵⁹ » de *Soir d'hiver*, et l'attaque de *Caprice blanc* : « L'hiver, de son pinceau givré, barbouille aux vitres / Des pastels de jardins de roses en glaçons⁶⁰ ». De proche en proche, on s'aperçoit que d'autres éléments du paradigme sont végétalisés : ce sont des « lys cristallins⁶¹ », des « fleurs de givre⁶² » (dans un poème recopié des années d'asile), ou des « houx » liés à une « étoile d'or⁶³ ». Cette végétalisation ne fait que souligner une nouvelle fois l'importance de la structure (généralement étoilée / fleurie) dans ce paradigme thématique, qui acquiert par là une valeur à mi-chemin entre le scientifique et l'ésotérique. La structure est ici un vecteur de correspondances.

La manière dont Nelligan nous touche tient si peu à son « originalité » face à ses « sources » que nous pouvons remarquer que le poète de Montréal tenait très probablement ces associations d'un poème précis de Rodenbach, qui exprime le paradigme étudié bien plus clairement que ses occurrences dispersées dans le texte nelliganien :

Seuls les *rideaux*, tandis que la chambre est obscure,
Tout *brodés*, restent *blancs*, d'un blanc mat qui figure
Un printemps blanc parmi l'hiver de la maison.
Sur les vitres, ce sont des *fleurs* de guérison
Pareilles dans le soir à ces *palmes* de *givre*
Que sur les carreaux froids les nuits d'hiver font vivre.

Et dans ces *floraisons de guipure* on croit voir
Tous les souvenirs blancs parmi le présent noir⁶⁴

⁵⁷ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁸ *Rêves enclos*, dans *ibid.*, p. 124.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁶¹ *Soirs d'automne*, dans *ibid.*, p. 123.

⁶² *O. c. II*, p. 166, copie de *En Hiver* de Fernand Gregh.

⁶³ *Bobême champêtre*, dans *ibid.*, p. 377 (poème attribué à Nelligan).

⁶⁴ Georges Rodenbach, *IV*, dans *Le Règne du silence*, Charpentier, Paris, 1881, p. 189. Je souligne. Ouvrage numérisé consultable dans la base gallica.bnf.fr.

Mais, justement, l'absence chez Nelligan de texte centralement voué à l'affirmation de ce paradigme, et sa dissémination à l'échelle de l'œuvre (là où, chez Rodenbach, il n'est à notre connaissance que l'objet d'un poème) changent son mode d'existence textuelle. Nous ferons bientôt une remarque similaire pour une « source » provenant de Rollinat. Explicitée chez Rodenbach, la structure blanche est suggérée chez Nelligan.

Le déploiement du paradigme de la structure blanche, qui passe par le plan sémantique et le travail métaphorique, n'est pas le seul chemin du passage du blanc dans l'écriture. Il est d'autres formes de séries qui constituent une suggestion poétique du blanc, en particulier sur le plan phonétique. A notre écoute, c'est le mot « givre » qui est ici le mot-noyau. Six fois à la rime dans les poèmes d'avant l'internement, il est par elle lié à « ivre » et à « vivre » (qui, eux, disent l'ivresse nelliganienne de vivre dans la *Romance du vin*). Il participe de plus à qualifier le Québec, dans ce qui nous semble être le seul moment nationaliste de l'œuvre : « Chasse l'étranger ! Au pays de givre / Sois-nous force et soutien⁶⁵ » (*Notre-Dame-des-Neiges*). Un complexe de dire se forme autour de lui, dont est emblématique la fameuse première strophe de *Soir d'hiver* :

Ah! comme la neige a neigé !
Ma vitre est un jardin de givre.
Ah! comme la neige a neigé!
Qu'est-ce que le spasme de vivre
À la douleur que j'ai, que j'ai !⁶⁶

L'affectif prend ici nettement le pas sur le « message », appauvri par la tautologie, la répétition et l'exclamatif. Mais ce que le texte perd en information logique, il le gagne bien sûr en maillage phonétique, créant un feuilleté énonciatif où chaque mot renvoie à un autre. Lorsqu'un mot-valeur comme « givre » ou « neige » apparaît, c'est toute une série paradigmatique qui résonne. Comme la charge intense donnée à l'adjectif « nocturne » chez Baudelaire « favorise, selon Benveniste, la séquence [o – y]⁶⁷ » dans son œuvre, en donnant un relief particulier aux mots qui la reconduisent, il nous semble que l'importance de « givre » chez Nelligan renforce la présence poétique des mots portant les phonèmes /i/, /ʁ/ et fricative labio-dentale (/f/ ou /v/), les incluant dans le complexe de dire du givre. Ainsi l'ivresse rejoint le frisson, au sein d'une « gerbe touffue » de sensations.

Les nombreuses occurrences de la composition /ʁ/, /i/ et fricative forment une sorte de *leitmotif* du sentiment d'être nelliganien. Le mois de ce *leitmotif*, ce n'est pas décembre ou janvier, mais bien février (ou, une fois, on le verra, avril) : on se souvient de la « neige de février » dans *Mon Âme*, et l'on connaît le « Pleurez, oiseaux de février, / Au sinistre frisson des choses » de *Soir d'hiver*. Dans cette série phonétique, le verbe « frémir », que l'on a vu décrire l'action du luth éolien de *Mon Âme*, fait revivre à de nombreuses reprises le motif d'une *patience musicale* : « Tout cet Eden frémit d'étranges cantilènes⁶⁸ », « Quand le clavecin a frémi⁶⁹ », « L'âme ne frémit plus de ce vieil instrument⁷⁰ ». Cette imagination musicale est portée au plan métapoétique dans *Charles Baudelaire* : « Notre langue frémit sous ta lyre si belle⁷¹ ». Sémantiquement proche de « frémir », « vibrer » est phonétiquement voisin de « givre » et renforce ainsi le lien givre-frémir-frisson. Sur ses six

⁶⁵ *O. c.*, p. 138.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁷ Émile Benveniste, *op. cit.*, f° 118, p. 260.

⁶⁸ *Frère Alfus*, dans *O. c.*, p. 202.

⁶⁹ *Soirs hypocondriaques*, dans *ibid.*, p. 207.

⁷⁰ *Vieux piano*, dans *ibid.*, p. 125.

⁷¹ *Ibid.*, p. 77.

occurrences d'avant l'internement, « vibre » est quatre fois en position marquée (à la rime, à l'hémistiche ou en début de vers). « Vibrer » confirme aussi la portée de métaphore métapoétique de la série phonétique. La valeur emblématique du mot est soulignée par un rejet dans *Pan moderne*, où « vibre » reprend l'image de la harpe éolienne (musique créée par le vent) :

Pour patrimoine il a sept chèvres ;
Quand l'air de l'aube en ses poumons
Vibre, on le voit passer par monts,
Comme un bon dieu la flûte aux lèvres.⁷²

Même contexte pastoral et mise en relief équivalente (par contre-rejet et écho phonétique avec « libre » et « vivre ») de « vibre » dans *Presque berger* :

Oui, c'est délicieux, cela, d'être ainsi *libre*
Et de *vivre* en berger presque. Un souvenir *vibre*
En moi...⁷³

Les verbes « frémir » et « vibrer » font ce qu'ils disent chez Nelligan : leur apparition réveille des échos sonores, fait frémir le poème : « Clavier *vibrant* de remembrance / J'évoque un peu des jours anciens⁷⁴ ».

En suivant l'élaboration d'un paradigme de la structure blanche et d'un complexe de dire autour du givre, nous avons pour le moment trouvé, en somme, un versant visuel-métaphorique et un versant sonore-phonétique du déploiement du blanc chez Nelligan. Ces deux tendances ont leur portée métapoétique. Du point de vue sonore, on a évoqué l'allusion à la harpe éolienne. Le versant visuel est rapproché de l'activité poétique dans le passage déjà cité d'*Un Poète* :

C'est une poésie aussi triste que pure
Qui s'élève de lui dans un tourbillon d'or.
L'étoile la comprend, l'étoile qui s'endort
Dans sa blancheur céleste aux frissons de guipure⁷⁵.

Cette comparaison du poème aux étoiles fait songer au fameux passage de *L'Action restreinte* :

Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet
des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit
noir sur blanc.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le
fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où
dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter⁷⁶.

⁷² *Ibid.*, p. 100.

⁷³ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁴ *Clavier d'antan*, dans *ibid.*, p. 83.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁷⁶ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, dans Œuvres complètes, t. II, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 215.

Où l'on retrouve le lien étoile-dentelle-feuillage. Mais, là où Mallarmé prend acte de la négativité de l'écriture noire face à l'étoilement blanc, c'est comme si Nelligan rêvait d'assimiler l'un et l'autre dans la blancheur. Qu'il nous soit permis ici de suggérer une collusion entre le paradigme de la structure blanche et une impression de lecture poétique. Comme ces jeux d'illusion d'optique où l'on voit tantôt un chandelier blanc, tantôt deux visages noirs se faisant face, le paradigme de l'étoile blanche pourrait nous inviter à porter notre regard non sur les mots et leurs caractères mais sur le blanc qu'ils trouvent. La page est alors bien tissée comme de la mousseline, ou « ciselée », comme la vitre par le givre, « de fins vases fantasques / Bijoux d'orfèvreries⁷⁷ ». Regardant ainsi la page poétique, l'on n'entend plus rien – à part, peut-être, les contours d'une voix. On ne peut alors accéder qu'au dehors de cette voix – lieu même où, pour Deleuze, se manifestent une « vision grandiose » et une « sublime audition⁷⁸ » générées par le langage lorsqu'il est poussé au bout de lui-même. Peut-être Nelligan nous invite-t-il, de façon contradictoire mais pas aporétique – d'une manière qui relèverait de ce que nous avons appelé le merveilleux poétique – à l'écouter sans l'écouter, à écouter sa voix par le silence qu'elle dessine. A le lire au prisme du blanc qu'il brode⁷⁹.

Ces deux tendances visuelle et sonore quelque peu explorées, nous allons maintenant nous intéresser à leurs points de croisement dans le texte nelliganien, lieux privilégiés de la poétique synesthésique.

Elles se rejoignent d'abord dans ce qu'on pourrait appeler un motif du « frou-frou » (même si le mot n'apparaît pas chez Nelligan), où le frottement d'un tissu produit une discrète sonorité. Ainsi de cette description de la marche de Gretchen : « Son pas, soupir lacté de fraîche mousseline⁸⁰ ». Ou celle des carmélites : « Et leurs pas font des chants de velours sur les dalles⁸¹ ». Ou de la jeune fille rentrant d'un bal : « Sur l'escalier / Chante un pas satiné dans le frisson des gazes⁸² ». C'est l'imagination d'un bruit du blanc qui s'élabore ici. Proche, quant à la sonorisation du visible, du Rimbaud de *Ma bohème* : « Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou ». Pas de frou-frou chez Nelligan, mais un « cri-cri⁸³ », substantif de frottement lui aussi d'origine onomatopéique. Dans son *Dictionnaire des onomatopées*, Nodier donnait d'ailleurs une telle origine au mot « frisson », utilisé par Nelligan pour dire le frou-frou⁸⁴. La tendance onomatopéique, même si elle est moins évidente dans les exemples cités de Nelligan que dans le « frou-frou » de Rimbaud, participe à la sonorisation du blanc.

Un autre exemple de fusion des versants visuel et sonore de l'écriture blanche de Nelligan, se trouve dans la vision de Sainte Cécile (celle que Mallarmé avait dénommée « Musicienne du silence ») dans *Rêve d'une nuit d'hôpital* :

Soudain au flamboiement mystique des grands lustres,
Éclata l'harmonie étrange au rythme bref,
Que la harpe brodait de sons en relief...

⁷⁷ *Five O'Clock*, dans *O. c.*, p. 127.

⁷⁸ Giles Deleuze, *Critique et Clinique*, éd. cit., p. 141.

⁷⁹ « Le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier⁷⁹ », notait Claudel (*Cinq grandes odes*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Petit, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 224).

⁸⁰ *Gretchen la pâle*, dans *O. c.*, p. 114.

⁸¹ *Les Carmélites*, dans *ibid.*, p. 147.

⁸² *Les Camélias roses*, dans *ibid.*, p. 159.

⁸³ *Christ en croix*, dans *ibid.*, p. 139.

⁸⁴ Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Démonville, Paris, 1808, p. 89-90. Ouvrage numérisé et consultable sur la base gallica.bnf.fr.

Musiques de la terre, ah ! taisez vos voix rustres !⁸⁵

Nous lisons bien : la harpe de la sainte *brode des sons en relief* : conjonction des motifs de la harpe éolienne, de la mousseline et du bruit du blanc. Nelligan exprime manifestement ici une visée de sa poétique.

Il me semble que le texte nelliganien donne parfois à entendre cette broderie de sons blancs mis en relief (on remarque ici encore une contradiction, ou une utopie, entre effacement et affirmation poétiques), lorsque le paradigme de la structure blanche est appuyé par les échos phonétiques du complexe de dire formé autour de « givre ». C'est le cas dans le vers « Ma vitre est un jardin de givre ». Mais aussi ailleurs, quoiqu'il faille élargir, pour faire bien ressortir cette conjonction, le critère « /i/, /ʁ/, fricative labio-dentale » à un critère « /i/, /R/, consonne » :

Ton clair *rire* d'émail éclate
Sur le *vif* écran écarlate
Où s'incrusta l'ennui de *vivre*.

Ah ! Puisses-tu, par le ciel calme
Faire *surgir* comme une palme
Mon cœur *cristallisé* de *givre* !⁸⁶

Ou :

Comme *Liszt* se dit *triste* au piano voisin !

.....
Le *givre* a ciselé de fins vases fantasques,
Bijoux d'*orfèvrerie*, orgueil de Cellini
Aux *vîtres* du boudoir [...] ⁸⁷

L'on peut, nous semble-t-il, voir du non-arbitraire dans l'association de certaines séries de phonèmes à l'imaginaire du blanc chez Nelligan tel qu'il nous est apparu. Ceci sans tomber dans un symbolisme phonétique douteux qui préexisterait au poème, à écarter comme nous avons volontairement minoré dans l'analyse thématique le « pré-symbolisé » moral sur le blanc. Une forme de sur-consonnisation dans l'entourage du /i/ le renforce ainsi comme événement vocalique, petit creux d'air (c'est avec /y/ et /u/ la voyelle la plus fermée du français) mis paradoxalement en relief dans la broderie des consonnes fermées. Il est en tout cas intéressant que les trois textes dont nous venons de citer des extraits soient marqués par l'exclamatif. La lettre *i* ne dessine-t-elle pas, d'ailleurs, un point d'exclamation inversé ? C'est une exclamation blanche qui se cherche ici – située dans un Québec fin-de-siècle comme le « 'Ah !' du pays et de l'époque⁸⁸ » dont parle Henri Michaux pour décrire la musique. Par, et peut-être au-delà de cette situation, c'est un événement du blanc qui s'invente, à rebours de la tradition faisant du blanc l'arrière-plan sur lequel se détache l'événement. Un événement inextricablement visuel et auditif, qui propose donc une impression synesthésique du Québec.

⁸⁵ *O. c.*, p. 151.

⁸⁶ *Rêves enclos*, dans *ibid.*, p. 124.

⁸⁷ *Five O'Clock*, dans *ibid.*, p. 127.

⁸⁸ « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages*, [1950], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 370.

Un mot, déjà rencontré ici plusieurs fois, connecte également les deux versants évoqués : « frisson » est certainement l'un des grands mots-clés de Nelligan. On dénombre 29 occurrences du terme ou de dérivés directs (frissonner, frissonnant) dans les poèmes d'avant l'asile. Sémantiquement, il marque (entre autre) une réaction au froid et actualise lui aussi implicitement la situation énonciative québécoise du poète au « violon polaire ». Phonétiquement, il porte la composition /i/, /ʃ/ et fricative labio-dentale, entrant ainsi dans la série du dire du « givre » précédemment évoquée. Un travail métaphorique le connecte au paradigme de la structure blanche, dans une relation d'identité avec ses composants : « Quelquefois sur ma tête elle met ses mains pures, / Blanches, ainsi que des frissons blancs de guipures⁸⁹. » Le frisson est un cristal de temps, le cristal est un frisson d'espace. Le frisson exprime jusqu'au motif du frou-frou dans *Les Carmélites*, où les deux vers suivants sont mis en relation d'équivalence : « Et leurs pas font courir un frisson sur les dalles » et « Et leurs pas font des chants de velours sur les dalles⁹⁰ ».

Le terme de « frisson » est donc au cœur d'un réseau suggestif par lequel se lèvent associativement des éléments parmi les plus spécifiques de la poésie de Nelligan. C'est un mot-emblème. Tout se passe comme si le poète de Montréal avait pris au pied de la lettre la fameuse phrase de Hugo à Baudelaire : « Vous créez un frisson nouveau⁹¹ ». Créer un frisson nouveau, par lequel se suggère une expérience corporelle du Québec, c'est exactement l'entreprise de Nelligan. La formule de Hugo était connue, puisque la lettre dans laquelle elle apparaît avait servi de préface au *Charles Baudelaire* de Théophile Gautier, publié par Poulet-Malassis en 1859. Remarquons qu'elle est reprise dans un poème de Ferdinand Gregh intitulé *Baudelaire*, que Nelligan recopie pendant l'asile, et où le poète des *Fleurs du mal* se plaint d'être en proie à « l'angoisse / De fixer un frisson nouveau⁹² ». Maurice Rollinat avait consacré au mot un poème de onze huitains, dont nous ne donnerons que la première strophe :

De la tourterelle au crapaud,
De la chevelure au drapeau,
À fleur d'eau comme à fleur de peau
Les frissons courent :
Les uns furtifs et passagers,
Imperceptibles ou légers,
Et d'autres lourds et prolongés
Qui vous labourent⁹³.

Suivait une déclinaison des différentes possibilités de frisson (d'amour, de peur, de maladie, de froid, d'angoisse, d'art, *etc.*). Même si le poème de Rollinat ne manque pas de virtuosité métrique et conceptuelle, on y discute essentiellement sur le frisson, là où Nelligan suggère, et crée une poésie du frisson. Il est d'ailleurs à remarquer que l'on trouve très peu (si ce n'est pas du tout) chez le poète québécois de poème à portée « objectivement » métapoétique et à discours généralisant. Tout passe, dans *Mon âme*, *Clair de lune intellectuel* ou *Je sens voler...*, par la subjectivité poétique, la généralisation ou la portée métapoétique n'étant que suggérées. L'allégorie de la poésie

⁸⁹ *Ma Mère*, dans *O. c.*, p. 87.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁹¹ Lettre de Victor Hugo à Charles Baudelaire, 6 octobre 1859, retranscrite en préface de Théophile Gautier, *Charles Baudelaire*, Poulet-Malassis et Debroise, 1859, Paris, p. II. Ouvrage numérisé sur la base gallica.bnf.fr.

⁹² *O. c. II*, p. 135.

⁹³ Maurice Rollinat, *Les Frissons*, dans *Les Névroses*, Charpentier, Paris, 1883, p. 7. Ouvrage numérisé sur la base gallica.bnf.fr.

dans *Pan Moderne* (dont le personnage, notons-le au passage, se prénomme *Fritz*, prénom-frisson du poète moderne !) est limitée à la contingence d'un personnage fictif.

Le frisson chez Nelligan balaie toute la structuration spatiale du sujet, des phénomènes extérieurs (le frisson des dalles aux pas des carmélites) aux sensations les plus intimes (« frissonnant jusqu'aux moelles⁹⁴ », le « frisson glacé de mes vertèbres⁹⁵ »), en passant par le contact épidermique (le « blanc frisson⁹⁶ » des doigts de la pianiste sur son instrument). Il est en fait une *sensation de l'espace* : « tacite frisson⁹⁷ » de l'appartement de l'enfance dans la nuit, « frisson tiède des chambres⁹⁸ », « sinistre frisson des choses⁹⁹ ». Ces frissons disent l'implication du corps dans la perception spatiale, en même temps qu'il crée une « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même », suivant la définition baudelairienne de « l'art pur » dans sa « conception moderne¹⁰⁰ ». S'ils ne relèvent peut-être pas au sens strict de l'expérience synesthésique (quoiqu'ils soient proches, en somme, des synesthésies telles que les définit Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*, chevauchement de diverses sensations dans le rapport à l'espace), ils sont une sorte de synthèse de perception. Ils signalent la présence d'un percept, au sens deleuzien de complexe d'affects. Ainsi *Frisson d'hiver* convoque la vue (« les becs de gaz sont presque clos »), la sensation thermique (« chauffe mon cœur »), et l'audition (le « clavecin de mes névroses »). *Frisson d'hiver*, où l'on entend de nouveau la poétique des sons en relief :

Quand le *givre* qui s'éternise
Hivernalement s'harmonise
Aux vieilles glaces de Venise¹⁰¹

C'est bien un frisson-percept lié à un moment particulier (« quand ») et à une série de sensations qui cherche à se dire ici, dans l'unité d'une prosodie. Et, si l'on lit *Sonnet d'or* – au titre synesthésique – où ce *leitmotif* phonétique réapparaît, cette fois à l'évocation du printemps, l'on se dit que Nelligan cherchait, au-delà du frisson hivernal, à créer une poétique du *frisson du moment* :

Dans le soir *trionphal* la *froidure* agonise
Et les *frissons* divins du printemps ont surgi ;
L'*Hiver* n'est plus, vivat ! car l'*Avril* bostangi,
Du grand sérail de Flore a repris la maîtrise.

Certe, ouvre ta *persienne*, et que cet air qui *grise*,
Se mêlant aux reflets d'un ciel pur et rougi,
Rôle dans le boudoir où notre amour régit
Avec les sons mourants que ton luth *improvise*.

Allègre, *Yvette*, allègre, et crois-moi : j'aime mieux
Me *griser* du chant d'or de ces oiseaux joyeux,

⁹⁴ *Rêve de Watteau*, dans *O. c.*, p. 106.

⁹⁵ *Les Corbeaux*, dans *ibid.*, p. 194.

⁹⁶ *Chopin*, dans *ibid.*, p. 133.

⁹⁷ *Prière du soir*, dans *ibid.*, p. 136.

⁹⁸ *Rêves enclos*, dans *ibid.*, p. 123.

⁹⁹ *Soir d'hiver*, dans *ibid.*, p. 213.

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, « L'Art philosophique », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 736.

¹⁰¹ *O. c.*, p. 115.

Que d'entendre gémir ton grand clavier d'ivoire.

Allons rêver au parc verdi sous le dégel :
Et là tu me diras si leur Avril de gloire
Ne vaut pas en effet tout Mozart et Haendel¹⁰².

Il est caractéristique que le propos de ce sonnet soit de tourner le dos à l'art pour s'ouvrir aux sensations printanières. Les synesthésies de Nelligan ne relèvent pas de l'écriture artiste : elles disent une expérience sensible sans fondamentalement la saisir dans une référence artistique. Ce n'est pas la moindre beauté de l'œuvre nelliganienne que cette remise en jeu, au risque du sensible et de l'aujourd'hui, d'une problématique très poétisante à l'époque où écrit le poète de *Mon Âme*.

Synesthésies et modernité

Baignant dans une littérature à références synesthésiques, Nelligan actualise donc en langue cette fiction poétique. Si dans cette actualisation nous semble résider un aspect de la modernité de l'œuvre, c'est à double titre : parce que les synesthésies, souvent empoussiérées par la marque symboliste qui les date, sont en réalité une profonde utopie moderne ; et parce que l'idée d'une tradition moderne, exemplifiée par les reprises-actualisations de Nelligan, est loin d'être une aporie, contrairement aux apparences.

Soulignons d'abord à quel point, chez Baudelaire, modernité et correspondances sont profondément liées. Non que ses correspondances soient une idée « absolument moderne », idée neuve visant à décrire un monde neuf. Il n'est qu'à lire Benjamin pour mesurer à quel point Baudelaire résiste, en un sens, à son époque. De ce point de vue, ses correspondances, avec leur vision mystique de la Nature et les déambulations auxquelles elles invitent dans un feuilleté temporel, souvent tournées vers le passé (Benveniste parle de « paradis pré-natal¹⁰³ »), seraient plutôt, pour reprendre le terme d'Antoine Compagnon, « antimodernes¹⁰⁴ ». Bien plutôt, si les correspondances baudelairiennes sont le support d'une poétique de la modernité, c'est dans la mesure où elles sont prises entre le transitoire des sensations et le mystère éternel de la Nature. Qu'une œuvre soit créée dans les temps « modernes » n'est pas même une condition nécessaire à sa production de modernité : « Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque¹⁰⁵ ». Ainsi *Les Phares*, grand poème des correspondances, peut être lu comme l'évocation de la modernité de chacun des grands maîtres auquel il rend hommage – y compris, donc, celles de Rubens, Michel-Ange, Vinci ou Rembrandt. Chaque transposition y saisit en effet le peintre dans un complexe de sensations (souvent à implicites historiques, comme celui de la Régence pour Watteau), tout en l'envisageant du point de vue de l'éternité (l'« ardent sanglot qui roule d'âge en âge / Et vient mourir au bord de votre éternité¹⁰⁶ »).

Rappelons la plus développée des deux définitions données de la modernité dans le *Peintre de la vie moderne*, en la plaçant dans le contexte étendu qui l'éclaire¹⁰⁷. Elle aide à penser les correspondances et les synesthésies comme activités d'art :

¹⁰² *Ibid.*, p. 132.

¹⁰³ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 284, f° 130.

¹⁰⁴ *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris, 2005.

¹⁰⁵ Baudelaire, « La modernité », dans *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 797.

¹⁰⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 10.

¹⁰⁷ Dans *Modernité Modernité* (*op. cit.*), Henri Meschonnic souligne le « bougé » baudelairien dans la définition de la modernité, à laquelle il donne deux sens non équivalents à quelques lignes d'intervalles (p. 119).

À coup sûr, cet homme [Constantin Guys], tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire¹⁰⁸.

L'une des beautés de ce texte est de nous montrer l'apparition d'une idée à nu, qui émerge du texte presque par tâtonnement (voir les circonvolutions qui entourent l'apparition du terme) et est donc constituée par son contexte d'écriture. Ce que Baudelaire entend ici par « modernité » a relativement peu à voir tant avec l'emploi commun de ce mot aujourd'hui qu'avec nombre des définitions de la modernité données au 20^e siècle. Il y a, comme le dit Henri Meschonnic, une « modernité Baudelaire¹⁰⁹ », bien distincte d'autres acceptions du mot, et dont il faut observer la conceptualisation textuelle pour tenter de la comprendre. On remarque notamment ce qu'on pourrait appeler une isotopie de la *dérivation*, au sens mathématique, qui vient motiver spécifiquement ce mot de « modernité », en en faisant le fruit d'un processus (« ce qu'il cherche »). La modernité est plutôt l'objet, la visée du travail artistique qu'une caractéristique de l'œuvre (comme on parle de la « modernité d'une écriture »). Le suffixe *-ité* lui-même, nous dit le *Trésor de la Langue française* (qui l'analyse avec l'autre forme suffixale *tê*), « indique une qualité dérivée d'une base adjectivale ». Il s'agit bien sûr ici du sens lexicologique de la « dérivation », mais les malentendus mettent parfois la puce à l'oreille. D'ailleurs, est-on bien sûr que ce suffixe ne fasse dériver que les adjectifs ? Ne peut-on pas parler de « choséité » ou de « mondéité » ? Alors la suffixation dit davantage que le simple « caractère de ce qui est [base adjectivale] », selon laquelle la modernité serait simplement le caractère de ce qui est moderne. Elle nous fait remonter aux caractéristiques essentielles de l'entité à laquelle réfère le substantif dérivé. A vrai dire, cette autre sémantisation suffixale, une fois cernée, peut valoir pour des substantifs en *-ité* dérivés d'adjectifs, comme lorsque l'on parle de « l'humanité de l'homme ». C'est dans ce second sens que le texte de Baudelaire nous invite à comprendre le lien entre « moderne » et « modernité ». Selon les mots du poète, il faut « dégager » et « tirer » la modernité du moderne. Chercher la modernité, c'est chercher à saisir le moderne comme moderne, et le prendre ainsi dans une spirale dans laquelle il reste lui-même, pur présent, et en même temps s'offre au regard historique, voire à l'éternel.

Cette dérivation, cette « expression » au sens agro-alimentaire, demande une force d'extraction qui caractérise le travail de l'artiste, par opposition à l'oisiveté du flâneur. Dans le texte de Baudelaire, le sème de « caractéristiques essentielles du moderne » donné à « modernité » par son suffixe trouve sa concrétisation dans une esthétique du croquis, où seuls les traits principaux d'une situation sont retenus. L'artiste produit un schéma, une épure du moderne. C'est bien cette idée qui revient chez Baudelaire lorsqu'il évoque le travail de Guys, dont il fait, on le sait, par excellence l'artiste de la modernité :

[T]raduisant fidèlement ses impressions, [il] marque avec une énergie instinctive les points culminants ou lumineux d'un objet, [...] et l'imagination du spectateur [...] voit avec netteté l'impression produite par

¹⁰⁸ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, éd. cit., p. 797.

¹⁰⁹ *Modernité Modernité*, éd. cit., p. 116.

les choses sur l'esprit de M.G. Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante.¹¹⁰

Baudelaire parle ensuite d'une « traduction légendaire de la vie extérieure¹¹¹ ». Les circonstances sont donc non pas décalquées et « communiquées » directement, mais « traduites » en art, leur traduction étant ensuite donnée à lire, dépassant en cela le transitoire (double sens, étymologisant et commun, de « légendaire »). L'observateur de l'œuvre est le « traducteur d'une traduction ». C'est dans cette *légende des sens* que nous avons tenté de placer notre écoute des synesthésies. Cette position permet de dépasser le débat Ghil / Gourmont sur l'objectivité ou la subjectivité des synesthésies. Le poète, pris dans un percept (ou inventant un percept, qu'importe) ne transmettrait pas au lecteur des sensations données, au sens physique ou clinique du terme, mais des épures de sensations, des sensations de sensations, l'ébranlement physique et intellectuel que constitue l'expérience synesthésique. On l'a vu, par exemple, avec le « frisson du moment » nelliganien, qui ne se réduit pas au frisson d'une saison particulière. Ainsi s'entend la modernité des synesthésies : plongeant à chaque fois dans une situation (historique, sociale, linguistique, géographique, corporelle...) pour nous faire sentir le « coup d'aile ivre » d'un aujourd'hui singulier, mais exhaussant cet aujourd'hui en en donnant le poncif et le rendant « légendaire » pour le lecteur futur ; mettant donc le présent hors de lui.

Pour reprendre la métaphore du Du Bellay de la *Défense et Illustration de la langue française*, il y a eu « transplantation » poétique entre plusieurs poètes européens de langue française (Baudelaire en particulier) et Nelligan. Quelque chose de l'ordre de la modernité est passé entre des œuvres différentes, et l'on peut en cela parler de « tradition de modernité ». Cette expression n'est paradoxale que si l'on définit la modernité comme culte de la rupture ou du nouveau, ce que Baudelaire ne fait pas dans *Le Peintre de la vie moderne*, comme l'ont rappelé Henri Meschonnic et Antoine Compagnon dans des approches pourtant très différentes¹¹². Il y a bien des legs modernes, qui ne sont pas seulement des influences, mais de véritables reprises-actualisation-singularisations de poétiques, par exemple entre Baudelaire et Artaud, Apollinaire et Dada, Corbière et Max Jacob. La question de la tradition de modernité pourrait être posée ainsi : « que se passe-t-il » entre deux œuvres modernes, au double sens d'une transmission et différenciation. Réfléchissant sur la modalité de l'écriture des correspondances, qu'il liait, on l'a vu, à une expérience corporelle du poète, Benveniste notait : « Chaque expérience est nécessairement particulière et unique. Elle requiert chaque fois une invention d'écriture, un traitement de mots¹¹³ ». Par un « traitement de mots » singuliers, Nelligan est parvenu à reconduire le rêve d'une écriture des synesthésies, qui vaut au fond moins comme objet de délectation esthétique que comme visée tirant le langage au bord de lui-même, vers une vie légendaire toujours à réécrire.

OUVRAGES CITÉS

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, éd. Michel Jamet, Paris : Robert Laffont, 2011.

¹¹⁰ Charles Baudelaire, « L'Art mnémonique », dans *Le Peintre de la vie moderne*, éd. cit., p. 799.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 799.

¹¹² Voir Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, éd. cit., et Antoine Compagnon, *Les cinq Paradoxes de la modernité*, [1990], Le Seuil, Paris, 2012.

¹¹³ Émile Benveniste, *op. cit.*, f° 336, p. 708.

- Beauclair, Henri et Vicaire, Gabriel [auteurs anonymes]. *Les Déléguescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Paris : Léon Vanier [couverture indiquant : « Byzance / Lion Vanné »], 1885.
- Benveniste, Émile. *Baudelaire*, éd. Chloé Laplantine, Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 2011.
- Claudé, Paul. *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Petit, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- Compagnon, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990 [rééd. 2012].
- . *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*, Paris : Minuit, 1993.
- . *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, [Film], Pierre-André Boutang, Michel Pamart, réal. ; Claire Parnet, interview ; Paris : Éditions Montparnasse, 2004.
- Floch, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam : Hadès-John Benjamins, 1985.
- Gautier, Théophile. *Charles Baudelaire*, Paris : Poulet-Malassis et Debroise, 1859. Ouvrage numérisé sur la base gallica.bnf.fr.
- Ghil, René. *Traité du Verbe*, [1886], éd. Tiziana Goruppi, Paris : Nizet, 1978.
- Gourmont, Rémy de. *Le II^e Livre des masques*, [1898], Mercure de France, Paris, 1917. Ouvrage numérisé et consultable dans la base www.gallica.bnf.fr.
- Huret, Jules. « M. René Ghil », dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, Paris, 1891, p. 112. Ouvrage numérisé et consultable dans la base www.gallica.bnf.fr.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- Mazzeo, Marco. « Les voyelles colorées : Saussure et les synesthésies », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève : Droz, n°57, 2004, p. 129-143.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- Meschonnic, Henri. *Modernité, modernité*, [1988], Paris : Gallimard, coll. « Folio Essai », 1994.
- . *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002.
- Michaux, Henri. *Œuvres complètes*, t. II, éd. Raymond Bellour et Ysé Tran, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- Nelligan, Émile. *Œuvres complètes 1896-1899*, éd. Luc Lacourcière, Montréal-Paris : Fides, 1952.
- . *Poésies Complètes*, éd. Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, La Table Ronde, 1998.
- . *Œuvres complètes II, Poèmes et textes d'asile*, éd. Jacques Michon et André Gervais, Bibliothèque québécoise, 2006.
- Nodier, Charles. *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris ; Démonville, 1808. Ouvrage numérisé et consultable sur la base www.gallica.bnf.fr.
- Rodenbach, Georges. *Le Règne du silence*, Paris : Charpentier, 1881. Ouvrage numérisé consultable dans la base www.gallica.bnf.fr.
- Rollinat, Maurice. *Les Névroses*, Paris : Charpentier, 1883. Ouvrage numérisé sur la base gallica.bnf.fr.
- Segalen, Victor. « Les synesthésies et l'école symboliste », *Le Mercure de France*, Paris : Mercure de France, 1902, n° 4, p. 57-90.
- Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Alain Favre, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.
- Talbot, Émile J.. *Reading Nelligan*, Montréal-Kingston: Mc Gill-Queen's University Press, 2002.
- Wyczynski, Paul. *Émile Nelligan, sources et originalité de son œuvre*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1960.
- . *Nelligan et la musique*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1971.

