

# Le rondel dans la poésie d'Emile Nelligan

*Henry Cohen*

Le rondeau . . . est la forme lyrique par excellence, privilégiée dans l'usage de beaucoup de poètes . . . On a souvent remarqué la perfection propre de ce modèle d'écriture, exactement clos sur lui-même, discret, allusif et auquel nous devons la poésie la plus émouvante de nos jours encore. (Zumthor 270)

A première vue, cela pourrait sembler étrange, voire capricieux, qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un poète canadien adopte comme un de ses cadres lyriques préférés une forme fixe élaborée au cours de XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.<sup>1</sup> Cependant, ce phénomène, qui est à la fois d'ordre historique, esthétique et psychologique, s'explique facilement.

Le rôle des influences dans l'oeuvre du jeune poète apprenti a été si bien documenté par Paul Wyczynski dans son ouvrage célèbre *Emile Nelligan: Sources et originalité de son oeuvre* qu'on n'a qu'à scruter l'oeuvre des modèles cités pour identifier les précurseurs du rondel nelliganien. D'abord, il y a les poètes du Parnasse, chez qui l'art de la compression, la valorisation de la rime comme principe d'organisation esthétique, et le désir de la perfection métrique mènent tout naturellement à la réhabilitation des formes fixes médiévales. L'un des parnassiens les plus importants est Théodore de Banville, qui consacre quelques pages de son *Petit traité de poésie française* (1872) au rondel "exquis" et qui, en publiant en 1875 ses *Rondels*, selon Martin Sorrell, vise à

ressusciter un monde négligé, des époques lointaines où l'union harmonieuse de l'homme avec son milieu naturel, ses dieux, n'avait pas encore été rompue par l'avènement

d'un siècle capable seulement de semer le désordre dans les sociétés désorientées. (XIV)

Quoiqu'il soit possible que Banville ait influencé Nelligan par sa reprise du rondel, son style, sa thématique et sa vision de l'expérience humaine—tels qu'ils s'expriment dans les rondels—sont loin de la poétique du Canadien. Tandis que Banville veut retrouver le charme et la naïveté du Moyen Age, Nelligan veut adapter cette versification à sa sensibilité de poète maudit symboliste.<sup>2</sup> Néanmoins, une tendance accusée aux rimes recherchées chez le Canadien pourrait bien indiquer l'influence de Banville, dont les "rimes sont parfois trop voulues, trop riches" (Sorrell xiii).

Dans *Les Amours jaunes* (1873), Tristan Corbière publie cinq "Rondels pour après", démontrant le même goût d'expérimentation formelle que manifestera vingt ans plus tard notre poète.<sup>3</sup> En plus, la thématique de Corbière ressemble à celle de Nelligan à plusieurs égards, l'enfance, la hantise de la mort, et la muse poétique étant des points de contact évidents dans les rondels des deux poètes.

En plus du renouveau du rondel chez les Parnassiens, il faut signaler que la publication dans le journal québécois *Le Samedi* des poèmes tels que "Rondel" de Jules Lemaître, la popularité au Québec du rondel "Le Missel" de Camille Natal, et la présence du "Rondel d'hiver" de George Gillet, découpé et collé dans un album de Nelligan, mettent au premier plan de conscience esthétique de notre poète ce petit poème à forme fixe.<sup>4</sup>

Mais c'est Maurice Rollinat qui, par sa vision cauchemardesque d'un univers peuplé d'êtres aliénés et de forces invisibles malveillantes, produit sur Nelligan l'effet le plus profond. Et Rollinat exploite, plus que tout autre poète français contemporain, les possibilités expressives du rondel, qui est la forme dominante de *Dans les brandes* (1877) et des *Névroses* (1883).

Comme Rollinat, Nelligan se sert du rondel "classique" perfectionné par Charles d'Orléans, mais l'émule surpasse l'exemplaire—et de loin—par la variété métrique et par l'intégration du refrain qu'il apporte à cette forme exigeante.

Tandis que Rollinat se contente, dans la quasi-totalité de ses rondels, de se servir d'un octosyllabe monotone et d'un refrain autonome, Nelligan manie à merveille l'alexandrin, le décasyllabe, l'octosyllabe et le pentasyllabe, et réussit à intégrer son refrain dans des contextes syntaxiques qui se modifient d'un bout à l'autre du poème.

Pour qu'un poète s'exprime d'une façon vraiment personnelle pourtant, il ne suffit pas d'imiter les formes préférées des écrivains pour qui il a le plus de respect artistique ou dont le tempérament ressemble le plus au sien. A la fin, la prédilection formelle révèle chez le poète authentique sa pensée, son tempérament affectif, et même sa conception de la poésie.

"De la musique avant toute chose" pourrait servir de mot d'ordre pour Nelligan aussi bien que pour son modèle Verlaine. Wyczynski remarque que notre poète "constate que la poésie verlainienne est soit une ariette qui vit d'échos et d'assonances, soit une arabesque suggestive qui se dessine au rythme d'une émotion profonde" (*Emile Nelligan* 19). Pas de poésie sans musique alors, et pas de musique sans répétition—au niveau du vers aussi bien qu'à celui des terminaisons des vers. Le retour double du refrain exprime aussi la hantise, l'idée fixe inoubliable qui marquent la poésie et plus tard l'aliénation mentale du poète, qui passe ses dernières décennies dans un hôpital psychiatrique. La forme convient tout à fait au fond dans le cas du rondel, comme le remarque Wyczynski:

Qu'il soit narratif ou lyrique, de teinte parnassienne ou romantique, le rondel [de Nelligan] est soumis à redondance thématique . . . . Ce retour agréablement musical, mais foncièrement obsessionnel . . . révèle . . . la fixité psychologique du poète. Dans ce bercement illusoire, l'épanouissement du songe devient impossible. Seule une faible modulation est permise dans l'enceinte de treize vers, sans que le thème puisse se libérer du centre de gravité. Est-ce l'indice d'une sensibilité meurtrie qui cherche refuge dans une musicalité d'avance destinée au repliement? Cette forme a été choisie instinctivement, car elle correspond à la voix qui la commande. (*Emile Nelligan* 112-13)

Dans cet article, je commencerai par préciser, dans quatre rondels représentatifs de Nelligan, l'influence de Verlaine, du Parnasse contemporain (et surtout d'Heredia), de Banville et de Rollinat. Ensuite, j'illustrerai le dépassement des modèles et le perfectionnement de la forme dans cinq autres rondels.

"ROSES D'OCTOBRE"

Pour ne pas voir choir les roses d'automne,  
Cloître ton coeur mort en mon coeur tué.  
Vers des soirs souffrants mon deuil s'est rué,  
Parallèlement au mois monotone.

Le carmin tardif et joyeux détonne  
Sur le bois dolent de roux ponctué . . .  
Pour ne pas voir choir les roses d'automne,  
Cloître ton coeur mort en mon coeur tué.

Là-bas, les cyprès ont l'aspect atone;  
A leur ombre on est vite habitué,  
Sous terre un lit frais s'ouvre situé;  
Nous y dormirons tous deux, ma mignonne,  
Pour ne pas voir choir les roses d'automne.

L'influence musicale et thématique de Verlaine se manifeste nettement dans ce très beau poème dont les images, les thèmes, le rythme et la musique sont bien assortis.

A l'instar du maître symboliste, Nelligan décrit un paysage monotone et triste qui est la projection de l'état d'âme d'un *je* désespéré. Celui-ci invite une femme à partager un amour souffrant et sans espoir, trouvant convenable une telle liaison non pas parce que l'autre lui inspire de la joie ou de la paix, mais parce que le désir de vivre est mort chez tous les deux. C'est une invitation d'habiter ensemble une fosse au cimetière, où ils trouveront du repos: amour-consolation, amour-fraternité dans la souffrance inévitable de deux êtres hypersensibles.

Ce rondel, où le *je* s'adresse à "ma mignonne" et où il lui propose un remède contre le passage du temps qui déçoit toujours ("Pour ne pas voir choir les roses d'automne"), constitue évidemment une réponse à la célèbre ode à Cassandre de Ronsard

qui commence par "Mignonne, allons voir si la rose" et qui renferme les vers " elle a dessus la place / Las, las ses beautés laissé choir!" tandis que Ronsard essaie de convaincre la jeune Cassandre de l'aimer avant de vieillir, le *je* de Nelligan et de son amour sont déjà spirituellement morts: "Cloître ton coeur mort en mon coeur tué". En plus, Nelligan ajoute un élément descriptif ingénieux auquel Ronsard n'a songé dans aucun de ses poèmes sur les roses, sur le passage du temps, sur l'amour et sur la poésie: la belle couleur vive des roses est un élément inconvenable et désagréable dans le paysage automnal, parce que le rouge jure avec le coloris de la végétation fanée. Le signe de joie et de vie qui fait irruption dans ce décor reposant de douleur et de mort est un élément perturbateur qui rappelle ce qui est définitivement passé, irrécouvrable et regretté.

La variété rythmique des décasyllabes du quintil est frappante:

2-3-5

3-7

2-3-5

5-2-3

5-5

Nelligan réussit à exploiter toutes les nuances de cette versification afin d'éviter la monotonie. Non seulement il mêle des décasyllabes trimètres et bimètres, mais encore il se sert de deux variantes de chaque espèce. Là où il répète la même formule rythmique (vv. 9 et 11), le deuxième accent tonique et le deuxième accent secondaire portent respectivement sur "cyprès" et "lit frais" pour produire une homéotéleute à l'intérieur des vers. Une rime intérieure en / su / au vers 11 ("sous"—"s'ouvre") souligne l'identité *profondeur—ouverture* qui est au coeur de la signification du poème. Il en est de même pour "nous" et "tous" au vers 12. L'écho double "voir"—"choir" / "rose"—"d'automne" est d'autant plus agréable que les deux voyelles répétées sont arrondies, que la position relative du / R / est renversée dans la série / waR /—/ Ro /, et que le mot initial du vers contient aussi une voyelle arrondie suivie de / R /.<sup>5</sup>

## "POTICHE"

C'est un vase d'Egypte à riche ciselure,  
 Où sont peints des sphinx bleus et des lions ambrés:  
 De profil on y voit, souple, les reins cambrés,  
 Une immobile Isis tordant sa chevelure.

Flamblantes, des nefs d'or se glissent sans voileure  
 Sur une eau d'argent plane aux tons de ciel marbrés:  
 C'est un vase d'Egypte à riche ciselure  
 Où sont peints des sphinx bleus et des lions ambrés.

Mon âme est une potiche où pleurent, dédorés,  
 De vieux espoirs mal peints sur sa fausse mouleure;  
 Aussi j'en souffre en moi comme d'une brûlure,  
 Mais le trépas bientôt les aura tous sabrés . . .  
 Car ma vie est un vase à pauvre ciselure.

Ce rondel a l'air assez parnassien, au moins à première vue. Wyczynski démontre que "Potiche" est imité de deux poèmes d'Heredia, "Le Vase" et "Ariane" (*E.N.:Sources* 179-81). A la différence d'Heredia, cependant, Nelligan consacre les deux quatrains de son rondel à une description froide et détachée d'un objet d'art antique, puis introduit dans le quintil une plainte désespérante basée sur une comparaison du vase contemplé et de l'âme (de la vie) du *je* souffrant. Le poème est une réussite extraordinaire à plusieurs égards.

L'évocation du vase égyptien est un mélange adroitement agencé d'éléments descriptifs—couleurs, formes, attitude—et de musique suggestive. Dans l'alexandrin

C'est un vase d'Egypte à riche ciselure, les sept fricatives,  
 les deux / R / et les trois / <sup>TM</sup> / prêtent au vaisseau une  
 sensualité douce qui semble incompatible avec la précision  
 linéaire de la ciselure. Ce mariage des caractéristiques  
 opposées—selon les idées reçues—est une source de beauté  
 extraordinaire dans les quatrains.

La rupture abrupte entre les quatrains parnassiens et le quintil romantique est contre toute attente. Cependant, les métaphores de l'âme-potiche et de la vie-vase contiennent l'image principale des

quatrain, ce qui flatte le sens de correspondances du lecteur. Celui-ci, déconcerté par la discontinuité du ton, est bientôt rassuré par l'identité de thème. Cette architecture essentiellement bipartite montre que Nelligan plaque l'esthétique du sonnet (sa forme fixe préférée) sur la forme du rondel.

La seconde répétition du refrain, dans sa forme partielle au treizième vers, est loin d'être identique aux vers 1 et 7. Elle reprend deux éléments de ceux-ci et les modifie pour en exploiter les possibilités sentimentales. "C'est un vase" —> "ma vie est un vase" : l'expression d'une identité simple est remplacée par une métaphore qui exprime la désillusion et la lassitude existentielle. "A riche ciselure" —> "à pauvre ciselure" : antithèse qui exprime combien l'existence du *je* est fade et peu réalisée.

En effet, le vase égyptien est une définition négative de la vie du *je*, car le vaisseau a tout ce qui manque à celui qui parle :

<i>le vase</i>	<i>le "je"</i>
la définition ("riche ciselure")	le vague, l'imprécision ("de vieux espoirs mal peints", "pauvre ciselure")
l'intensité du coloris ("sphinx bleus", "lions ambrés", "Flamblantes, les nefs d'or")	La perte de l'éclat ("dédorés")
la continuité ("des nefes d'or se glissant sans voilure / Sur une eau d'argent plane")	la rupture, la discontinuité ("le trépas les [mes espoirs] aura tous sabrés")
la mère-divinité ("Une immobile Isis tordant sa chevelure" [Isis=déesse gardienne de la famille] <sup>6</sup> )	une absence [maternelle?] ex- périmentée comme une douleur insupportable ("j'en souffre en moi comme d'une brûlure")

D'une part, le *je* semble souhaiter la froideur du vase, son caractère inanimé, sa dureté glaciale, en bref, son invulnérabilité; d'autre part, il est évident que la noblesse de caractère du *je*

consiste dans sa capacité de souffrir, dans sa sensibilité extrême. Alors, ce qui est valorisé dans les quatrains—la perfection de la forme—est dévalorisé dans le quintil. En dépit de sa beauté, le vase est un récipient vide, une forme dépourvue de véritable sensualité (de même que la sensualité impliquée par les expressions adjectivales "souple", "les reins cambrés" et "tordant sa chevelure" est annulée par l'adjectif "immobile" dans la description d'Isis). Par contre, la potiche est valable en raison d'être un lacrymatoire. Comme l'a écrit Musset, le seul bien qui lui reste au monde, c'est d'avoir quelquefois pleuré. Alors, malgré la laideur relative de l'âme-potiche du *je* ("dédorés", "fausse mouleure"), c'est sa capacité de contenir quelque chose d'authentiquement humain, des larmes, qui lui fait dépasser en valeur le vase exquis.

Nelligan a l'air de valoriser les sentiments au dépens de la perfection formelle. Pourtant, il prend plaisir à faire preuve de sa capacité de créer de la poésie parnassienne bien ciselée, très lapidaire. Alors, il vise à la maîtrise de la forme fixe la plus exigeante tout en tenant à un lyrisme profond.<sup>7</sup>

#### "PLACET"

Reine, acquiescez-vous qu'une boucle déferle  
Des lames de cheveux aux lames du ciseau,  
Pour que j'y puisse humer un peu de chant d'oiseau,  
Un peu de soir d'amour né de vos yeux de perle?

Au bosquet de mon coeur, en des trilles de merle,  
Votre âme a fait chanter sa flûte de roseau.  
Reine, acquiescez-vous qu'une boucle déferle  
Des lames des cheveux aux lames du ciseau?

Fleur soyeuse aux parfums de rose, lis ou berle,  
Je vous la remettrai, secrète comme un sceau,  
Fut-ce en Eden, au jour que nous prendrons vaisseau  
Sur la mer idéale où l'ouragan se ferle.  
Reine, acquiescez-vous qu'une boucle déferle?

Sans pouvoir démontrer une filiation aussi certaine que celle de Verlaine d'une part et des parnassiens d'autre part et de certains



rondels de Nelligan, il est possible quand même de trouver des ressemblances fort suggestives chez le Canadien et Banville. "Placet" est un rondel léger et spirituel qui s'inscrit dans la tradition galante de Parny. Caractérisé par la gaieté, le jeu de mots agréables, le vocabulaire recherché et la richesse de la rime, ce poème est d'un bout à l'autre une élaboration d'images maritimes. Nelligan fait de la chevelure féminine un océan et de chaque boucle, une vague (vv. 1,2); des yeux de la femme, des perles (v. 4); et de l'amour un voyage en vaisseau sur la mer pendant un ouragan (vv. 11,12).

Ce qui fait penser à Banville, c'est que les ressorts principaux du poème ne sont ni les idées, ni les sentiments, mais plutôt les rimes et le désir de maîtriser spirituellement une forme fixe exigeante. Par exemple, la répétition du refrain n'apporte ni une nouvelle, ni un changement de ton, ni une insistance qui révèle de l'émotion. Les changements abruptes d'une métaphore à l'autre semblent dépendre d'un mot qui vient à l'esprit du poète qui cherche des rimes en / *R I* / Cela produit un manque d'unité aux niveaux de l'image et du thème.

Une des sources du plaisir pour le lecteur est le polyptote "déferle"—"se ferle". Le fait que ces deux verbes sont utilisés au sens figuré fait penser aussi au sens littéral, ce qui produit un plaisir redoublé. Ce dédoublement de sens est rendu explicite au deuxième vers, où "lames" est utilisé au sens figuré, puis au sens littéral pour produire une antanaclase frappante.

Le seul élément moderne, déconcertant, baudelairien, c'est l'idée—exprimée en filigrane— que l'amour est dangereux et pourrait mener à un naufrage moral (v. 12), quoique ce voyage ait lieu "en Eden", mais cette idée n'est pas développée et elle finit par disparaître sous le poids du badinage et de l'insignifiance des dix vers précédents.<sup>8</sup>

#### "LE PUITTS HANTÉ"

Dans le puits noir que tu vois là  
 Gît la source de tout ce drame.  
 Aux vents du soir le cerf qui brame  
 Parmi les bois conte cela.

Jadis un amant fou, voilà,  
 Y fut noyé par une femme.  
 Dans le puits noir que tu vois là  
 Gît la source de tout ce drame.

Pstt! n'y viens pas! On voit l'éclat  
 Mystérieux d'un spectre en flamme,  
 Et l'on entend, la nuit, une âme  
 Râler comme en affreux gala,  
 Dans le puits noir que tu vois là.

Dans ce rondel-ci l'influence de Rollinat est nettement accusée. Le ton familier du narrateur est celui de *Dans les brandes*, recueil qui dépeint avec nostalgie la vie de campagne et ses légendes païennes, tandis que le thème du satanisme fait penser aux *Névroses*, qui, par leur médiévalisme, par la hantise de la folie, par leur univers manichéen et par leur mélancolie, s'inscrivent dans le lignage du romantisme frénétique d'Aloysius Bertrand et d'autres. L'octosyllabe, qui fait avancer rapidement le poème, s'inspire également des rondels de Rollinat; parfois Nelligan semble préférer ce vers court, car le sens des correspondances, accentué par le fait que l'ensemble est bâti sur deux rimes seulement, est plus flatté par l'intervalle bref des consonances, et il en est de même pour l'efficacité du refrain.

Ce dernier reste autonome dans sa première et deuxième apparitions, mais est bien intégré à la fin. Son intégration finale contribue à la fluidité admirable du quintil, laquelle est due à deux enjambements géniaux: "On voit l'éclat / Mystérieux d'un spectre en flamme", où Nelligan détache l'adjectif qualificatif du substantif précédent, et "l'on entend, la nuit, une âme / Râler", où il détache l'infinitif-complément de son sujet dans la construction de perception. Répété à la fin du quintil, le premier vers du refrain acquiert une nouvelle signification; la noirceur du puits, grâce à sa juxtaposition à "un spectre en flamme", constitue un vide qui renferme une plénitude; loin d'être la noiceur de l'oubli, c'est un endroit où survit le fantôme de la victime d'un meurtre horrible; le pays continue donc à vivre sous le poids de la culpabilité collective, du crime impuni, et d'une présence diabolique.<sup>9</sup>

Tout en assimilant les influences multiples de la littérature française contemporaine, Nelligan a tellement pratiqué l'art du rondel qu'il a fini par en faire l'instrument de son propre lyrisme. Dans les textes que j'étudie dans la seconde partie de cet article, le poète fait preuve de la maîtrise égale de la forme, de la musique et du développement thématique.

"CLAIR DE LUNE INTELLECTUEL"

Ma pensée est couleur de lumières lointaines,  
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs.  
Elle a l'éclat parfois des subtiles verdeurs  
D'un golfe où le soleil abaisse ses antennes.

En un jardin sonore au soupir des fontaines,  
Elle a vécu dans les soirs doux, dans les odeurs;  
Ma pensée est couleur de lumières lointaines,  
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs.

Elle court à jamais les branches pretentaines,  
Au pays angélique où montent ses ardeurs,  
Et, loin de la matière et des brutes laideurs,  
Elle rêve l'essor aux célestes Athènes.  
Ma pensée est couleur de lunes d'or lointaines.

Ce rondel aux accents baudelairiens, mis au début de ses *Poésies complètes* par l'éditeur Luc Lacourcière, est en quelque sorte la clé de la pensée de Nelligan. La première répétition du refrain, qui est syntaxement autonome d'un bout à l'autre du poème, n'apporte aucun changement de sens. La seconde répétition pourtant apporte une modification lexicale—"lunes d'or" se substitue à "lumières"—qui plaît par la coïncidence de la première syllabe /ly/ et qui surprend par la différence des deuxième et troisième syllabes. Le nouvel élément lexical, "lunes d'or", se rattache au thème de l'endroit céleste où règnent l'idéal, la beauté, l'art et la sagesse dans leur forme pure aussi bien qu'à la couleur descriptive dominante, la blancheur.

"Couleur", mot-clé du poème, prête à la pensée une propriété matérielle, ce qui est ironique car cette pensée fait des efforts pour s'échapper de la matérialité, pour accéder à l'idée pure. Le vers

treize résoud l'antithèse *matérialité-immatérialité* en construisant une équivalence entre *couleur* et *absence totale de couleur* (= la blancheur des lunes). Le glissement "lumière"---> "lunes d'or" dans le refrain est donc d'importance capitale pour la signification du poème, qui trace un mouvement vertical, une libération progressive dont le point de départ est la profondeur de la crypte (la mort dans la vie) et dont le point d'arrivée est le ciel (le dépassement de l'antithèse *mort-vie*, la vie éternelle).

Malgré le changement abrupte dans le rondel au niveau de la signification, la musique reste à peu près la même. Nelligan se sert des consonnes liquides, /l/ et /R/, et fricatives, /s/ et /f/, pour évoquer la lumière vague et lointaine (soit sous-marine, soit tombale), la lumière brillante du soleil, et le jardin sonore où a vécu la pensée du *je*. Cette continuité musicale à travers les deux espaces (profondeur terrestre, hauteur céleste) met en valeur les idées qui sous-tendent l'aspect descriptif du rondel:

- la capacité de la source lumineuse (la beauté, le divin, l'art) de pénétrer l'obscurité (la vie humaine) pour y produire des reflets suggestifs;
- la capacité de la lumière faible de dissiper l'obscurité et de faire souhaiter l'union avec la source lumineuse;
- l'aspiration de l'esprit éthéré de monter au ciel;
- l'existence dans la vie humaine du principe céleste malgré le rets des lourdes attractions sensuelles qui nous entourent et qui nous attirent vers les plaisirs d'une vie matérielle, car cette matière constitue le milieu même où vibre l'idée de la perfection divine.

#### "RONDEL À MA PIPE"

Les pieds sur les chenets de fer  
 Devant un bock, ma bonne pipe,  
 Selon notre amical principe  
 Rêvons à deux, ce soir d'hiver.

Puisque le ciel me prend en grippe  
 (N'ai-je pourtant assez souffert?)  
 Les pieds sur les chenets de fer  
 Devant un bock, rêvons, ma pipe.

Preste, la mort que j'anticipe  
 Va me tirer de cet enfer  
 Pour celui du vieux Lucifer;  
 Soit! Nous fumerons chez ce type,  
 Les pieds sur les chenets de fer.

Dans ce rondel gai, spirituel et insouciant, Nelligan réussit à bien exploiter l'expressivité du refrain à mesure qu'il est répété. La première expression du refrain évoque une scène domestique agréable: un homme chez lui qui se réchauffe les pieds en hiver auprès de sa cheminée. Vers la fin du premier quatrain le poète introduit l'idée de rêver, activité facilitée par la détente et par la chaleur. La deuxième apparition du refrain introduit l'idée du rêve comme un antidote contre l'hiver. Comme il arrive souvent dans le rondel nelliganien, le quintil constitue un changement abrupte au niveau thématique. Ici, le *je* croit mourir bientôt et aller en enfer, idée qui ne l'inquiète point d'ailleurs, puisqu'il fumera chez le diable en se réchauffant toujours les pieds!

Loin d'être une punition effrayante et une conception théologique, l'enfer est dévalorisé: c'est un asile où l'on échappe au pire mal, l'hiver canadien. C'est en lisant le quintil que le lecteur réévalue le début du poème. Ce qui avait semblé une détente insouciance était en réalité l'apprentissage de la mort.

Les rimes amusantes et recherchées conviennent au ton badin. Les rimes en / *ip* / amusent par leur variété orthographique et la nature rare de la rime provoque notre admiration tout en amusant.

L'effet comique produit par la dévalorisation d'une idée prise au sérieux par la morale officielle est mis en relief au moyen de trois figures: l'équivoque ("nous fumerons chez [Lucifer]" est une expression à double entente), l'euphémisme (le diable devient tout simplement "ce type", un homme ordinaire) et le paradoxe (l'hiver canadien devient "cet enfer"; ainsi dresse-t-on une équivalence moqueuse entre ce qu'il y a de plus froid et ce qu'il y a de plus chaud au monde).

Enfin, la discontinuité thématique entre les quatrains et le quintil est marquée par des variations rythmiques accusées:

2-6	4-4	1-7
4-4	4-4	4-4
6-2	2-6	3-5
4-4	4-4	1-4-3
		2-6

Tandis que l'unité paire domine dans les quatrains, trois unités du quintil sont impaires. Les syllabes initiales accentuées jouent un rôle important. Le "Preste" du neuvième vers surprend un lecteur bercé par le calme du portrait précédent et introduit de l'urgence, tandis que le "soit!" du douzième surprend à contre coup, exprimant l'acceptation inattendue d'une situation qu'on croit inacceptable d'habitude. Le rythme trimètre de cet octosyllabe-ci souligne le calembour "nous fumerons chez ce type".

L'application de cette versification à un sujet comique révèle la gamme extraordinaire de sentiments que le poète réussit à exprimer par un même forme. Les trois rondels suivants, imbus d'une profonde religiosité, font contraste avec la légèreté irrévérencieuse du poème précédent.

### "SAINTE CÉCILE"

La belle Sainte au fond des cieux  
Mène l'orchestre archangélique,  
Dans la lointaine basilique  
Dont la splendeur hante mes yeux.

Depuis que la Vierge biblique  
Lui légua ce poste pieux,  
La belle Sainte au fond des cieux,  
Mène l'orchestre archangélique.

Loin du monde diabolique  
Puissé-je un soir mystérieux,  
Oùir, dans les divins milieux  
Ton clavecin mélancolique,  
Ma belle Sainte, au fond des cieux.

Ce rondel est remarquable en premier lieu dans la mesure où il se différencie de la forme traditionnelle. Composé effectivement de trois quatrains aux rimes embrassées, suivis d'un treizième

vers, ce poème a l'air d'être une poésie strophique banale plutôt qu'une chanson médiévale.

Nelligan modifie profondément le ton du poème en changeant "la" en "ma" au début de la seconde répétition du refrain. Ainsi, entre le *je* et la sainte qu'il admire s'établissent des rapports personnels. Comme l'affirme Jacques Michon dans son étude de la poésie nelliganienne.

[L]e contenu [de la poésie de Nelligan] raconte l'histoire d'un sujet dans ses rapports avec une transcendance: l'idéal poétique, l'Enfance, la Mère, la Sainte, la Bien-aimée . . . Le sujet est tantôt relié directement à elle par une visite céleste ou surnaturelle ou une ascension, ou indirectement par le biais d'une médiation ou d'un fétiche.(27)

Ce poème constitue une prière dirigée à la sainte médiatrice, mais une prière on ne peut plus timide ("Puissé-je un soir"), comme si le *je* n'osait pas l'implorer directement. Ce qui commence par être de la poésie descriptive devient dans un deuxième moment une obsécration.

La changement de thème qui articule sensiblement les quatrains et le quintil—évocation de Sainte Cécile chef d'orchestre céleste; antithèse de la terre damnée et du ciel saint suivie du désir du *je* d'accéder au ciel—est accompagné et mis en relief par un changement de rythme évident. Tandis que les quatrains sont composés d'octosyllabes à rythme à peu près uniforme (4-4, 4-4, 4-4, 4-4; 5-3, 4-4, 4-4, 4-4), les trois premiers vers du quintil choquent par leur irrégularité rythmique relative (3-5, 2-6, 2-6). Ce déséquilibre métrique signale la secousse spirituelle du *je* ému; le retour au rythme régulier aux vers finals (4-4, 4-4) annonce le repos dont jouira le *je* quand il se trouvera au ciel à la fin, entouré d'harmonies saintes.

#### "BILLET CÉLESTE"

Plein de spleen nostalgique et de rêves étranges,  
Un soir je m'en allai chez la Sainte adorée,  
Où se donnait, dans la salle de l'Empyrée,  
Pour la fête du Ciel, le récital des anges.

Et nul garde pour lors ne veillant à l'entrée,

Je vins, le corps vêtu d'une tunique à franges,  
 Le soir où l'on chantait chez la Sainte adorée,  
 Plein de spleen nostalgique et de rêves étranges.

Des dames défilaient dans des robes oranges;  
 Les célestes laquais portaient haute livrée,  
 Et, ma demande étant par Cécile agréée,  
 Je l'écoutai jouer aux divines phalanges,  
 Plein de spleen nostalgique et des rêves étranges!

Ce rondel-ci décrit la réalisation du voeu, exprimé dans "Sainte Cécile", d'accéder au ciel. Il le fait par l'intermédiaire de la musique. Le "spleen nostalgique" du refrain est le sentiment chrétien d'être exilé sur la terre et de vouloir se réunir avec son Seigneur.

Dans ce poème, Nelligan illustre très bien le principe de l'intégration du refrain dans la syntaxe, soit au début soit à la fin de la strophe, de sorte que le sens des mots répétés change dans chaque nouveau contexte. Au quinzième siècle, ce procédé était l'aspect le plus apprécié de cette forme fixe (Garey 499). Contrainte principale loin de laquelle le poète ne peut pas s'écarter, point de départ et de retour à la fois, le refrain constitue l'axe central fixe autour duquel gravite l'acte créateur (Kehler 43). Au premier quatrain, le premier vers du refrain est une longue expression adjectivale qui qualifie le *je*, qui est le sujet de la proposition principale au deuxième vers. Au second quatrain les rimes croisées (*baba*) sont les contraires de celles du rondel classique, parce que Nelligan renverse l'ordre des deux vers du refrain. En plus, le premier hémistiche change sensiblement de forme ("Un soir je m'en allai" ---> "Les soir où l'on chantait"). L'élément minime "soir" sert à signaler le retour du vers 2, mais dans cet hémistiche l'idée de l'harmonie céleste ("où l'on chantait") se substitue à celle de la recherche ("je m'en allai"), ce qui indique l'aboutissement du voyage. La remise du premier vers du refrain à la fin du second quatrain produit une surprise agréable, car sans cesser d'être expression adjectivale, ce vers qualifie non plus le *je* isolé qui essaie de satisfaire ses besoins spirituels, mais le *on* (=le chœur) qui satisfait ses propres besoins spirituels en chantant de la musique sacrée; le *je*, qui souffre à



cause de son isolement, prend du plaisir à être en présence d'une communauté chrétienne unie à Dieu par la grâce. A la fin du quintil, l'expression adjectivale renvoie de nouveau au *je*, dont le voeu d'accéder à l'harmonie céleste a été exaucé: écoutant le coeur à l'église, il croit entendre la musique de Sainte Cecile elle-même. La signification du demi-refrain change une deuxième fois: ayant imaginé les anges (parmi lesquels il veut être), il ressent encore plus profondément son exil spirituel; malgré son élévation esthétique, le *je* continue à souffrir.

La musique du refrain contribue à l'expression de l'antithèse qui est au coeur de l'expérience vécue. Le premier hémistiche avec sa voyelle palatale répétée et accentuée /y/ , et avec ses quatre groupes de consonnes consécutifs /pl/, /spl/, /st/, /lŪ/ semble exprimer l'étranglement moral qu'est le spleen. Par contre, le second hémistiche, avec sa série de cinq voyelles arrangées dans une symétrie sonore complexe /e/, /<sup>TM</sup>/, /' /, /<sup>TM</sup>/, /e/, et avec ses trois consonnes fricatives susceptibles au prolongement /v/, /z/, /Ū/, semble exprimer l'expansibilité de l'imagination. Cette dernière a l'air de l'emporter sur le spleen, car la musique du deuxième vers est marquée par trois voyelles nasales /~œ/, /ã/, /~'./ par quatre consonnes fricatives /s/, /Ū/, /S/, /s/, et par quatre consonnes liquides /R/, /m/, /n/, /R/, qui expriment à leur tour l'essor de l'imagination, la faculté la plus susceptible à vibrer en bon accord avec l'infini.<sup>10</sup>

### "LES CARMÉLITES"

Parmi l'ombre du cloître elles vont solennelles,  
Et leurs pas font courir un frisson sur les dalles,  
Cependant que du bruit funèbre des sandales  
Monte un peu la rumeur chaste qui chante en elles.

Au séraphique éclat des austères prunelles  
Répondent les flambeaux en des gammes modales;  
Parmi le froid du cloître elles vont solennelles,  
Et leurs pas font des chants de velours sur les dalles.

Une des leurs retourne aux landes éternelles  
Trouver enfin l'oubli du monde et des scandales;

Vers sa couche de mort, au fond de leurs dédales,  
 C'est pourquoi, cette nuit, les nonne fraternelles  
 Dans leur cloître longtemps ont marché solennelles.

Voici un des rondels les plus réussis de Nelligan, car on y trouve non seulement une musique soigneusement élaborée, mais aussi l'intégration parfaite des idées, du ton, du rythme et de la forme fixe. La plus grande originalité du poème consiste dans la variation des deux éléments constitutifs du refrain. Loin d'être identiques, les vers 1, 7 et 13 sont des variantes d'un alexandrin, et il en est de même pour les vers 2 et 8. Chaque modification apporte une nouvelle idée et un approfondissement de l'atmosphère.

Au premier vers, "Parmi l'ombre du cloître" évoque l'obscurité physique de la vie cloîtrée aussi bien que l'obscurité morale de la vie terrestre "scandaleuse" (voir le vers 10). Au vers 7, "Parmi le froid du cloître" dépeint non seulement la froideur d'un bâtiment construit de pierres, mais aussi la sévérité et l'isolement de la vie religieuse. Au vers 13, "Dans leur cloître longtemps" souligne la longueur apparente de cette vie terrestre pour celles qui n'aspirent qu'à gagner le ciel. Le glissement du présent au passé composé ("ont marché solennelles") éloigne l'événement dans le temps; c'est une note de finalité qui rend plus définitive la mort et plus touchant le regret de la camarade.

Au vers 2, l'énergie collective des religieuses produit un "frisson", mot qui se prête à diverses interprétations. Est-ce un frisson d'épouvante créé par l'idée de la mort, ou un frisson de plaisir produit par l'idée que l'une de leurs amies accède au ciel? Au vers 8 pourtant, "des chants de velours" est une métaphore synesthétique (sens auditif=sens tactile) qui transforme des ambulations dans une musique qui exprime la beauté du deuil.

Ici, l'emploi du refrain illustre bien le procédé de l'intégration. Au premier quatrain, le refrain constitue les deux propositions principales d'une longue phrase complexe. Cependant, au quintil le refrain partiel se rattache habilement au rejet précédent pour former un enjambement qui prolonge l'alexandrin. Ainsi, le poète rend plus pathétique la chute du

rondel, car cette unité rythmique de 18 syllabes reproduit la démarche lente du cortège funèbre.

Nous voici de nouveau en présence d'une thématique très caractéristique de la poésie nelliganienne. Les deux pôles sont l'obscurité et la lumière, et la force médiatrice qui opère un accord entre elles est la musique. Le séjour sur terre est fait d'"ombre", de "froid", de "scandales" (au sens étymologique d'"occasion de péché")<sup>11</sup> et de "dédales". Le cloître constitue alors non seulement le décor du poème mais aussi une métaphore de la vie terrestre en général. La foi, principe divin à l'intérieur de chaque personne, se manifeste physiologiquement comme le "séraphique éclat des austères prunelles/[auquel] Répondent [=sont en accord] les flambeaux". Le lien entre le ciel et la vie sur terre, c'est "la rumeur chaste qui chante en [les religieuses]". Les pas de la procession sainte transmettent de la force vitale aux dalles mêmes en les faisant vibrer musicalement. Voilà le miracle de la vie humaine: Dieu fait descendre sur l'humanité sa grâce divine.

Une assonance extrêmement riche est produite par deux rimes féminines riches qui se terminent dans une même consonne liquide: /n'1/ /dal/. En plus, les mots qui forment ces rimes n'ont rien de recherché; ils conviennent tout à fait aux thèmes et aux images qui constituent le principe d'organisation du poème.

Nelligan est attentif également aux effets que produit la versification. Dans ce rondel, par exemple, l'alexandrin tétramètre cède la pas, à des intervalles à peu près égaux, au trimètre:

- au vers 4: "Monte un peu / la rumeur cha/ste qui chante en elles" (3-4-5)
- au vers 9: "Une des leurs/retourne aux lan/des éternelles" (4-4-4)

Cet assouplissement de l'alexandrin, secondé par l'enjambement des vers 12 et 13, apporte assez de variation rythmique pour empêcher la démarche processionnelle de tomber dans une monotonie ennuyeuse.

En scrutant l'horizon littéraire de la fin du dix-neuvième siècle, le jeune poète s'aperçoit des formes fixes moyenâgeuses. Le sonnet, le rondel, même la rime tierce,<sup>12</sup> renouvelés par les

écoles poétiques de l'époque précédente, fournissent à Nelligan non seulement des modèles qui lui permettent de se façonner à la discipline poétique, mais encore des moules convenables à son lyrisme particulier.

Attiré d'abord par l'exemple des poètes illustres du symbolisme, du Parnasse et d'un romantisme persistant, il les imite volontiers, mais ensuite son art assimile ces influences, les filtre, en fait une nouvelle synthèse. La forme du rondel est en conformité parfaite avec son idée de la poésie comme résonance, comme hantise, comme système clos. Elle reflète bien aussi la structure d'un esprit replié sur lui-même.

Le génie de Nelligan consiste à donner à la forme fondamentale du rondel huit variations, de perfectionner l'art de l'intégration du refrain (y compris le procédé de la signification changeante), d'y introduire tant d'espèces de vers pairs et impairs, de maîtriser la rime riche mais convenable, d'exploiter l'enjambement et la variation rythmique afin d'assouplir le mètre, d'intégrer parfaitement la forme et le fond, de développer des thèmes avec une certaine ampleur à l'intérieur d'un cadre assez restreint, et d'y exprimer une assez grande variété de sentiments et de tons, y compris la gaieté, la nostalgie, la foi fervente, le désespoir et la terreur.

## NOTES

<sup>1</sup> Dans les *Poésies complètes*, on trouve dix-sept rondels: "Clair de lune intellectuel" (41), "Placet" (67), "Le Missel de la morte" (75), "Rondel à ma pipe" (91), "Confession nocturne" (126), "Sainte Cécile" (135), "Billet céleste" (136), "Les Carmélites" (147), "Evantail" (159), "Potiche" (168), "Marches funèbres" (174), "Le Puits hanté" (175), "Le Boeuf spectral" (179), "Noël de vieil artiste" (187), "Roses d'octobre" (192), "Fra Angelico" (227), et "La terrasse aux spectres" (275).

<sup>2</sup> Pour une étude de Nelligan comme "poète maudit", voir Gilbert Lewis.

<sup>3</sup> Pour un schéma des huit variations du rondel nelliganien, voir Wyczynski, *E.N.: Sources* 280-81. Trois des poèmes de Corbière sont des variations d'un même rondel composé d'un quatrain, d'un tercet et d'un quintil (abab baa babaa; abba aba abab; abba aba abbaa) et deux autres ont quelques caractéristiques formelles du rondel "classique" de Charles d'Orléans sans y ressembler tout à fait (abba abaa bbaa; abba aba abbaa).

<sup>4</sup> Wyczynski, *E.N. Sources* 32, 37, 177.

<sup>5</sup> La Terrasse aux spectres " reflète aussi l'influence de Verlaine. Le mouvement muet des "dames et cavaliers" d'autrefois fait rappeler les *Fêtes galantes* (1869) et, par extension, la peinture de Watteau et de Fragonard dont s'est inspiré le poète français. Nelligan y marie avec harmonie et avec adresse l'alexandrin tétramètre qui, par sa régularité et par sa pesanteur même, se prête à l'évocation des fantômes qui se déplacent à une allure lente et sans saccades, réglés par une force fatale anonyme qui semble les condamner à perpétuité à cette ronde amoureuse sans passion et sans résolution.

<sup>6</sup> Dans son étude freudienne de la poésie nelliganienne, Gérard Bessette démontre comment la perte de la mère à un âge tendre produit chez le poète une ambivalence profonde envers sa mère et envers la femme en général. Cette image de la déesse maternelle, sexuelle mais immobile, exprime bien les conflits de la mentalité du poète. "Emile refoule ses pulsions à l'égard de cette mère divinisée, il ne lui reste qu'à s'éloigner d'elle ou à l'éloigner de lui . . . Affection enveloppante de la mère, amour ambivalent chez le fils qui aboutit à un besoin de la diviniser et en même temps de l'éloigner". (137, 148)

<sup>7</sup> "Evantail", par sa description détaillée d'un décor spécifique, par son vocabulaire recherché, et par son absence presque absolue de mouvement et d'affectivité, est un rondel encore plus herédien que "Potiche."

<sup>8</sup> "Le Boeuf spectral," dont les rimes, en / ok / et en /jã/, sont évidemment le point de départ aussi bien que le ressort principal, fait penser aussi à Banville. La première rime est rare, donc Nelligan épate

par ses trouvailles, qui restent portant dans les limites admissibles du thème pastoral: "glauques", "rauques", "colloques", "loques", "soques". Pour ce qui est de la seconde rime, le poète multiplie les rimes intérieures, créant ainsi une musique incantatoire.

<sup>9</sup> Trois autres rondels très influencés par Rollinat sont "Noël de vieil artiste" (l'autonomie du refrain est caractéristique des *Névroses*, où la hantise d'une même idée répétée contribue à l'effet de mystère), "Confession nocturne" (toute l'iconographie du romantisme frénétique: la démente, le château sinistre, le paysage nocturne menaçant, le moyen âge cruel) et "Marches funèbres" (la mort, les spectres, l'horreur).

<sup>10</sup> Malheureusement, la variété rythmique manque à ces alexandrins. Il n'y a, par exemple, qu'un seul trimètre, tous les autres étant des tétramètres. Pourtant, le flottement prolongé de cette versification exprime bien la rêverie évoquée dans le rondel. En ce qui concerne les rimes, les deux sont féminines. Tandis que la rime B est commune, composée entièrement de participes passés, la rime A, en-anges est si recherchée qu'elle contient des éléments lexiques bizarres et peu convenables. Comment se fait-il par exemple que le choeur—soit à l'église soit au ciel—porte des robes orange comme des moines bouddhistes et que le je entre dans l'église habillé à l'indienne ("une tunique à franges")?

<sup>11</sup> Dauzat *et al.*, 674.

<sup>12</sup> Dans les *Poésies complètes*, voir "Frère Alfus" (256-57), "La Voix dans la Vision" (258-60), "Retour au Monastère" (261-62) et "Soirs hypocondriaques" (277).

## OUVRAGES CITÉS

Banville, Théodore de. *Petit traité de poésie française*. Paris: Alphonse Lemerre, 1891.

\_\_\_\_\_. *Rondels: Texte présenté et annoté par Martin Sorrell*. Exeter: U of Exeter P, 1973.

Bessette, Gérard. "Nelligan et les remous de son subconscient." *L'école littéraire de Montréal*. 2e éd. Montréal: fides, 1972. 131-49.

Corbière, Tristan. *Les Amours jaunes*. Paris: Vanier, 1891.

Dauzat, Albert, Jean Dubois, et Henri Mitterrand. *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*. Paris: Larousse, 1964.

- 
- Garey, Howard B. "The Variable Structure of the Fifteenth-Century Rondeau." *The Sixth Lacus Forum*. Ed. William C. McCormack et Herbert J. Izzo: Colombia: Hornbeam, 1980. 494-501.
- Gilbert Lewis, Paula. "Emile Nelligan, *poète maudit* of Quebec: The Pervasion of Black and White Coldness." *Pre Text/Text/Context: Essays on Nineteenth Century French Literature*. Ed. Robert L. Mitchell. Columbus: Ohio State U P, 1980. 229-36.
- Keller, Robert. "Historical Sketch of the Rondeau: The Widening Gap between Music and Poetry." *Proceedings of the Annual Meeting of the Western Society for French History*. Vol. 10. 1984. 41-51.
- Michon, Jacques. "La poésie d'Emile Nelligan". *RSH* 45 (1979): 25-35.
- Nelligan, Emile. *Poésies complètes 1896-1899: Texte établi et annoté par Luc Lacourcière*. Montréal et Paris: Fides, 1952.
- Rollinat, Maurice. *Dans les brandes: Poèmes et rondels*. Paris: Sandoz et Fischerbacher, 1877.
- \_\_\_\_\_. *Les Névroses*. Paris: G, Charpentier, 1883.
- Sorrel, Martin. Préface. *Rondels*. De Théodore de Banville. Exeter: U of Exeter P, 1973.
- Wyczynski, Paul. *Emile Nelligan*. Montréal: Fides, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Emile Nelligan: Sources et originalité de son oeuvre*. Ottawa: Ed. de l'Univ. d'Ottawa, 1960.
- Zumthor, Paul. *Essai de poésie médiévale*. Paris: Seuil, 1972.