

Un peu de tout

André Brochu

Volume 10, Number 2, Winter 1985

La barre du jour / La nouvelle barre du jour

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200503ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200503ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brochu, A. (1985). Un peu de tout. *Voix et Images*, 10(2), 189–199.
<https://doi.org/10.7202/200503ar>

Poésie

Un peu de tout

par André Brochu, Université de Montréal

Beaucoup de femmes, cette fois. Peu ou pas de vedettes, ce qui ne veut rien dire, et une grande diversité d'idiolectes poétiques, si on me passe l'expression.

Je commence au hasard, par le livre d'un loup plus très jeune mais toujours mince et droit, troubadour anarchiste qui tisonne depuis vingt-cinq ans une révolte généreuse, sans cesse prête à s'effacer devant la tendresse. Gilbert Langevin: *les Mains libres*¹. Petit recueil en plusieurs sections, elles-mêmes subdivisées. Poèmes brefs. Chacun semble simplement réaffirmer une conjoncture existentielle, une attitude du poète qui cherche à maintenir vivant l'espoir dans un monde ravagé. Un monde où l'ennemi accomplit inlassablement sa sale besogne. Les «taxidermistes du vide quotidien», les «clercs à claques», les «savantasses», les «intellectuels à gages», les «suaves zouaves», les «pions champions», «Moloch», «l'aigle inquisiteur», «big pig», autant de figures du mauvais Destinateur contre qui le poète prend allègrement le parti du peuple, avec plus de colère que de véritable cruauté toutefois:

advienne à vos faces
une gerbe de baffes

Ce qui importe, ce n'est pas le châtiment des exploiters et des tyrans mais la «révolte révolte révolte en faveur / d'une lumière profonde».

La revendication de Gilbert Langevin est trop générale, trop universelle pour qu'on puisse parler de poésie engagée, au sens strict. Elle maintient cependant le sens d'une présence concrète et d'un combat du poète dans le monde et rejoint par là la flamboyante parole d'un Gaston Miron. Il est troublant, à cet égard, de constater que, face à des formalistes paradoxalement fort prolifiques², les «lyriques» comme Miron et Langevin écrivent peu, ou adoptent une forme poétique exiguë. Le *sens*, croirait-on, est beaucoup moins bavard que la *signifiance* des modernes, volontiers diariste... ou diarrhéique!

L'écriture ramassée de Langevin, trop *référente* pour être précieuse, n'en est pas moins travaillée dans l'extrême détail, avec parfois des complaisances dans l'homophonie. Mais les bonheurs d'expression sont nombreux, s'enchaînent pour former un discours à la fois simple et inédit (inouï):

mélo-démence
ô sang de l'envol
glas d'encre

—
ô sainte peau d'aurore

*
* *

J'ai failli mourir quand, relisant mon article sur *Mémoire sans jours* de Rina Lasnier dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, j'y trouvais «la poète» et trois fois «l'écrivaine», expressions atroces que les responsables de l'ouvrage avaient cru nécessaire de substituer aux formulations correctes, grammaticalement masculines mais sémantiquement neutres. Je reconnus là leur bon goût et, surtout, leur respect pour les collaborateurs: on n'est mis au fait des corrections qu'en lisant l'ouvrage paru. J'avais pourtant été échaudé déjà: mon article sur *Des jours et des jours* de Luc Perrier, dans le tome précédent, avait fait l'objet de retouches lamentables; «natif de l'île d'Orléans» était devenu: «né dans l'île d'Orléans, en plein fleuve»!!!

Tout cela pour dire que rien ne me prédisposait spécialement à goûter l'écriture de *Plusieurs*, de Louise Cotnoir³. Le féminisme y est aussi triomphant que possible. «L'auteure», «l'enfante», «l'amoureuse» vous agressent à chaque instant. Et pourtant, j'aime cette écriture. Le féminisme, du reste, me semble parfaitement fondé quand il est intelligent, ce qu'il n'est pas toujours chez les femmes et presque jamais chez les hommes. Eh bien, dans le recueil de Louise Cotnoir, tout est lucidité, d'une lucidité qui n'est pas desséchante mais qui confère une allure incisive aux mouvements de la conscience-parole penchée sur elle-même, son corps, son passé, ses affections.

Le langage est beaucoup celui de l'analyse, pour qui il y a «le» père, «le» fils, «le» frère, «la» mère, etc. Pour qui les grands moments de l'existence sont une chute dans l'escalier (admirablement racontée: «On me pousse, on me bouscule, 'Vite, plus vite, allons, dépêchons!' Où sont passées les marches?»), la venue des menstruations, les traumatismes et les révoltes ordinaires d'une existence de jeune fille. Puis l'amour, qui semble orienté exclusivement vers les tendresses féminines: «Je rêve à des femmes légères, aux yeux lucides et clairvoyants d'où surgit l'utopie.»

L'écriture est avant tout un moyen de conjurer les angoisses du présent en fouillant le passé, en fabriquant des «contes à rebours». Poésie pour l'analyse, poésie véritable cependant, que son projet dépouille des vaines rhétoriques. Il en résulte des énoncés âpres, beaux, assez forts pour inventer à nouveaux frais le corps, l'enfance, le monde:

La sympathie spéculative de la peau là où la tradition orale s'offre en seconde main. Je n'arrive pas à voir comment cette sagesse venue de très loin, l'enfance à l'abri du couteau.

*
* *

Paule Doyon, qui publie son premier recueil, n'est pas une débutante en littérature. Elle a fait paraître une vingtaine de livres pour enfants, presque tous aux éditions Paulines. On attendrait, du créateur de «Nathalie», une poésie plutôt mièvre et édifiante. Qu'on se détrompe: *Rire fauve*⁴ s'adresse bien aux adultes, pas aux bouts d'chou. Je ne connais pas les ouvrages pour fillettes de Paule Doyon: s'ils sont insignifiants, comme c'est trop souvent le cas, le présent petit livre constitue une revanche éclatante de l'*instinct*, littéraire et vital. On trouve rarement, en effet, un semblable mélange de maturité (de métier littéraire, de connaissance des autres et de soi) et de révolte, une belle et fraîche révolte que la lucidité n'arrive pas à décourager. Tout cela se dit d'une voix chaleureuse, appliquée, un brin précieuse, une voix douée pour faire sonner les épithètes qui sont ici surabondantes; bref la voix d'une tante Lucile, mais qui aurait changé à la fois de destinataire et de message: «Etourdie, pleine d'ivresse et de contradiction, je feuillette une à une mes raisons de haïr, persuadée que d'épaisses bêtes aux muscles bien chauffés errent à l'abandon dans les livres obscurs.» Les bêtes, issues tout droit de la fable, circulent maintenant dans un monde catastrophique, un «grand chaos cosmique» sur lequel règne un Dieu qui «se hait». Tel est l'un des pôles de l'inspiration; l'autre est le moi bien quotidien, adonné à ses tâches ordinaires, en particulier celle d'écrire. Les deux veines se chevauchent non sans d'énormes dissonances, des chutes de tension parfois gênantes: «Et je retourne à mon sujet dégueulasse.» N'empêche. «Excessive et médiocre», «mâle et généreuse», «charmante et querelleuse», l'auteur mène son périple jusqu'au bout de ses obsessions, à coups de mots et d'images souvent heureux. Et un constant repli sur soi: «Une voix de femme avec un fort accent de complications, tourne des phrases de toutes les couleurs, fait des acrobaties de sentiments: moi.» On souhaiterait plus de sobriété, moins de cet optimisme un peu agaçant qui prétend, à coups de phrases, embrasser tout l'univers et résoudre les grandes questions que se pose l'humanité, comme on le fait justement dans les ouvrages pour enfants. Mais au total, ce petit livre est fort attachant. Il fait entendre une voix distincte, bien personnelle. C'est beaucoup.

*
* *

«J'aspire à une simplicité fondamentale.» Il y a quelque chose comme une revanche à citer Straram, lui qui a tant cité les autres et tant nommé les hommes et femmes dignes de ce nom, cinéastes, musiciens, écrivains, créateurs possédés de la passion de vivre et d'être libres. «Et nommer et citer, c'est se dire soi.»

Du Bison ravi, deux livres passionnants qui ne sont pas des recueils de poèmes ni des récits à proprement parler, mais des écrits purs où le *je* s'énonce avec une vérité qui tient en échec la misère et la mort.

Le premier, sous le titre général dont Straram coiffe maintenant tous ses livres, *Blues clair*, réunit deux textes qui, à un quart de siècle d'intervalle, se font écho: *Tea for one* et *No more tea*⁵. J'ai été particulièrement frappé de lire, dans le texte de 1958, une étonnante description de Montréal telle qu'on n'en trouve pas encore dans nos lettres à cette époque, et pourtant elle est le fait d'un jeune immigrant qui en est à son premier contact avec la ville. Sans doute l'extrême modestie de moyens, pour ne pas dire la misère dans laquelle vit le jeune écrivain — il est alors l'auteur de nouvelles qu'il cherche à faire éditer — favorise-t-elle un rapport vrai avec le réel urbain et quotidien que si peu de nos romanciers ont réussi à représenter. D'un seul coup, Montréal appartient plus et mieux à Straram qu'à quiconque, et pourtant il y restera toujours étranger, le Québec étant ce qu'il est. Étranger, d'ailleurs, Straram l'aurait sans doute été partout, son «anarchie apatride» n'étant pas le seul fait des circonstances mais aussi et surtout un choix: elle traduit la ferme volonté de résister à la «décomposition» ambiante.

Les *Quatre Quatuors en trains qu'amour advienne*⁶ ont été écrits pour la radio. On y retrouve les mêmes thèmes que dans *No more tea*, centrés cette fois sur un motif dynamique, le voyage en train. Patrick Straram le Bison ravi raffole des trains où il rêve de faire monter ses amis et de boire avec eux du rouge à l'infini. Le train fonctionne comme un véritable thème musical, conformément à l'esthétique de l'auteur qui ne conçoit l'écriture que soudée à la musique et aux images. «Tout ce que j'écris est toujours variations, à l'intérieur d'une poésie/journal comme un almanach.» Une poésie/journal, c'est-à-dire l'invention *en langage* du moi et de son rapport à l'être. Straram écrit encore: «Je ne conçois d'écritures et leurs musiques et leurs images que *variations sur un thème*, celui-ci une appréhension/représentation du monde par l'énoncé du sujet que j'y suis, dans sa singularité et sa spécificité, que dit mon rapport au monde.» Le thème n'est que point de départ, tremplin vers l'autre, la différence, l'excentricité. Et point un centre: «Tout mon être s'objecte à tout ce qui voue à un centralisme. Je ne tente jamais *parole* que ne balisent *citations*.» Les citations empêchent la cristallisation du Même, le renfermement du moi sur soi: de sorte que, à l'écoute de l'autre, le moi se maintient comme différence vive. Peut-être est-ce cela même la poésie, quand la poésie gouverne l'exister.

*
* *

La précieuse collection «Le choix de...», aux Presses laurentiennes, nous permet cette fois de prendre connaissance de l'œuvre de Clément Marchand, dans une anthologie réalisée par l'auteur lui-même⁷. Un recueil de nouvelles, *Courriers des villages*, et les célèbres *Soirs rouges*, recueil de poèmes, sont les seules publications du trifluvien, qui fut avant tout le rédacteur en chef puis le directeur du quotidien *le Bien public*, et le directeur de l'imprimerie et des éditions du même nom. Quelques pages d'aphorismes inédits complètent le choix de textes.

Replacées dans le contexte de leur parution (le début des années 40), les nouvelles surprennent par la vigueur de leur réalisme, comparable à celui d'un Albert Laberge, et la saveur de leur écriture, qui conjugue la vivacité de la prose journalistique et la rigueur du travail littéraire soigné. Clément Marchand excelle dans l'évocation des violences de la vie paysanne, égorgement du verrat, vol sordide, glissement de terrain...

Les poèmes des *Soirs rouges* parlent sans doute moins directement au lecteur d'aujourd'hui, qui n'a plus la même perception de la ville (thème central du recueil) et ne vibre plus guère aux rythmes de la versification traditionnelle. Clément Marchand fut pourtant un des premiers à tourner le dos, non sans regrets cuisants du reste, à l'univers rural, giron de tous les bonheurs et de toutes les vertus, pour affronter le monde nouveau des grandes agglomérations. Monde infernal, «rouge», couleur d'enfer et de sang — ce sang des sacrifices consentis au Moloch moderne, qui se repaît inlassablement de la vie des prolétaires. La vision de la ville, chez Marchand, ressemble beaucoup à celle des idéologues agriculturistes. La ville est lieu de débauche et d'infamie, de fainéantise et de misère. Dans les quartiers défavorisés croupissent «Des enfants aux airs suprêmes de nains», tel vieillard «Qui, dans sa barbe, rumine sa vie, / Sa vie sans intérêt et qui s'ennuie», des boutiquiers sans chalands. Ces images de l'existence triste, Marchand les évoque en vers précis, sans clichés sinon ceux d'une idéologie que son réalisme n'arrive pas à déraciner: les clichés sont au niveau de la réflexion sur la ville, non de sa description. Les vers pourraient être plus puissants, plus musicaux, plus imagés; ils nous touchent tout de même par leur vérité et leur souci de dire, même en le condamnant, cet espace urbain dont les poètes, jusque-là, se détournaient pour chanter une campagne toute théorique.

Dans ses «Notations», Clément Marchand écrit: «L'intelligence est une infirmité.» Maurice Duplessis et Camille Samson auraient pu contresigner. Heureusement, une autre sentence corrige la précédente: «La bêtise est encore plus nocive que la luxure.» Aphorismes un peu étroits, qui reflètent la pensée de celui qui fut d'abord un homme d'action et un irremplaçable animateur, culturel et social.

*
* *

L'Amant gris, de Louise Warren ⁸, se lit comme un roman. Ce recueil en a d'ailleurs la substance. Il met en représentation une jeune femme (*je*), son amant (homme marié, peintre: tantôt *tu*, tantôt *il*), un autre amant si j'ai bien compris, et en arrière-plan, sur le mode du *flash-back*, la famille de la «narratrice». Quant à l'histoire, elle est plus *évoquée* que racontée. Des situations sont esquissées; des gestes, des absences sont notés. Le langage est très clair, au point qu'on se croirait, malgré la disposition en vers libres, en pleine prose. Et pourtant, rien n'est vraiment dit. On aurait beaucoup de mal à préciser ce qui se passe, même si tout se donne sur le mode de l'événement quotidien. On comprend seulement que l'amant, comme il se

doit, fait faux bond. On devine que la jeune femme, même si elle est blessée, est trop lucide pour s'éterniser en regrets. C'est ce ton extraordinairement détaché et attentif à la fois qui subjugue. Et l'accessibilité du texte, bien que ce texte s'avère peu à peu à double et triple fond. Tout cela dénote une grande maîtrise de l'écriture, sinon une sensibilité poétique à proprement parler. Aucun lyrisme, en tout cas. Une reproduction photographique du quotidien. La niaiserie en moins, on dirait Paul Géraldy:

Les jalousies de la fenêtre
du salon double sont fermées toute la journée
le soir
seulement, je les ouvre:
un été chaud et mou. Le téléphone ne sonne pas
souvent mais souvent Mathilde ou Geneviève...

Ces propos sont manifestement là pour d'autres, pour des cris de rage rentrés, d'amour impuissant. Le quotidien devient ainsi tout entier la métaphore du désir, de son élan contrarié vers l'absent.

C'est ainsi que, dans le passé ressouvenu, un chat *gris* vaut pour l'amant insaisissable du présent.

Le véritable absent étant peut-être, toutefois, moins l'amant que l'amour.

*
* *

Dans *l'Ombre des cibles*, Célyne Fortin⁹ tient un discours mesuré, substantiel, un peu gris cependant. On sent très bien ce que la poésie représente pour cette femme qui, à plus d'un titre, lui a voué sa vie. Le poème n'est pas pure affaire de mots; même si les mots y jouent un rôle essentiel et ne cessent de «s'appartenir», une fois qu'on les «a faits siens». Mais les jeux de mots, le délire verbal, l'effusion du signifiant, Célyne Fortin les laisse à d'autres. Elle se rallie plutôt à cet humanisme de l'après-guerre qui combattait les oppressions innombrables du siècle:

mais
au-dedans de l'homme
rencontrerons-nous toujours
la cruelle dépossession
des libertés

L'Ombre des cibles porte, en sous-titre, «Histoire de mots» et se divise en deux parties, «L'Histoire» et «Les mots». L'Histoire: tombée en discrédit suite aux exaltations structuralistes de la synchronie, elle retrouve peu à peu sa place dans la problématique intellectuelle, dépouillée des mythes progressistes et totalitaires qui l'emcombraient. Celle qu'évoque le poète semble surtout appelée à condamner «l'oligarchie des maîtres» et favoriser l'avènement de la femme:

(...) le risque aux lèvres
les mutantes soulèvent le décret des âges

la pierre a parlé
de la venue des mères

Quand, dans «Les mots», le poète évoque le langage des corps amoureux, elle trouve des accents plutôt faciles et peu convaincants («la séduction des paumes / sur mes côtes / me trouble / jusqu'au sang»), comme si la conscience féministe rendait impossible l'amour. Un interdit pèse désormais sur la relation à l'autre, glace tout rapport:

plus nue
qu'une nuit de gelée blanche
je serai femme
par-delà même
de froid d'amour

Être femme, ce sera «retrouver la musique / des années de lumière», par un chemin qui passé avant tout par un accord avec «nos mères» et «nos filles».

Poésie dépouillée, lourde de convictions qui ne se trouvent pas toujours une expression aussi inventive qu'on le souhaiterait. La *magie* manque un peu.

*
* *

Guy Clouthier, dans la même collection, donne à lire une poésie elle aussi mesurée, parfois grave, moins contractée que celle de son précédent recueil ¹⁰. *L'Heure exacte* ¹¹ est une suite de quarante poèmes, généralement de moins de dix vers. La ville en est le thème privilégié, une ville qui n'est le lieu d'aucun enchantement, ne suscite aucune passion. Elle est assimilée à la douleur: «je reviens vers la ville / pierre à pierre la douleur / fige sur le pas des portes». Les enfants, comme ceux de «spectacle de danse» de Saint-Denys Garneau, voient leur élan vers l'espace mutilé: «Dans les rues / on voit les enfants mimer / l'envol des papillons. // Leurs mains tissent / leurs ailes froissées.» La ville est le contraire de la nature, la terre y est morte, «en vain le sang cherche-t-il où mûrir»; les hommes ne peuvent que redécouvrir «tous ces désirs secrets / d'appartenir à la forêt». Vision étonnamment proche de celle d'un Clément Marchand et de tant d'auteurs du passé; et aux antipodes de la poésie qui s'élabore autour d'une revue comme *Lèvres urbaines*.

Quelques procédés poétiques attirent l'attention. Dans les premiers poèmes surtout, des contre-rejets, mis en valeur par l'absence de ponctuation, déconcertent la lecture:

Les feux montent
la garde l'heure
s'incline une aile
noire cisèle
cette saumure entre

les dents.

—
Les mots masquent
les rives les images
vacillent une page
s'ouvre plus tard (...)

Le conflit de la syntaxe et du mètre suggère peut-être la difficulté pour l'homme — ou la nature — de *tenir* dans l'espace qui lui est assigné, et qui n'est pas fait pour lui.

Autre procédé, fort remarquable: des phrases de Lawrence Durrell sont introduites, en italique, dans le tissu du poème, auquel elles s'intègrent parfaitement. L'éclatement de l'instance énonciatrice traditionnelle est une expérience fort intéressante, «moderne». Elle fait contraste avec la condamnation rétrograde de la ville.

*
* *

Rachel Leclerc publie un petit recueil très soigné, sous le titre de *Fugues*¹². Trois parties à peu près égales, «Vigie», «Ogres» et «Barocco», réunissent chacune des poèmes sensiblement de même longueur et de même inspiration. Les plus élaborés se retrouvent dans «Barocco»; «Ogres» réunit de courtes marines, aux fraîcheurs d'aquarelle.

Il n'est pas facile de dégager les thèmes. Ce qui frappe et enchante d'emblée, c'est la fluidité de l'expression, à la fois élégante et sensible. Mais les éléments de la représentation — temps et espace — sont pour ainsi dire déréférentialisés. Non pas inexistants mais détournés de leur sens propre. Cette poésie, à la façon de l'abstraction lyrique en peinture, est à la fois non-figurative et chargée d'émotion:

Encore un chapitre de cela même
sur quoi j'insiste éparpillée
comme une paire de pales
qui dans l'orbe de cet oeil bleu
se rassemblent peu à peu

désappris le temps tenu pour édifiable
je songe à veiller différemment

Le *je* est le liant de ces isotopies multiples, qui ne comptent qu'un seul terme: le livre (chapitre), la parole (j'insiste), la dispersion (éparpillée), l'objet technique (paire de pales), la forme géométrique (orbe), le corps (oeil bleu). Le rassemblement (se rassemblent peu à peu), contraire de la dispersion, introduit une antithèse, mais paradoxale puisque le *comme* pose une similitude entre les deux termes: éparpillée comme une paire de pales qui se rassemblent... On sent que le danger de l'arbitraire guette cette poésie — comme tant d'autres! — malgré la pertinence immédiate d'un langage délié, inventif.

*
* *

La poésie pure, comme la rêvait Henri Bremond, c'était un leurre: le moindre mot y faisait tache, ramenait le réel par la peau du cou. La prose pure serait plus réalisable: il suffit de lui garder ses ressources rhétoriques et de les faire jouer à vide. On a alors un langage qui fonctionne à merveille, qui dit tout avec grâce, mais ne parle de rien. Le *sujet* est, non pas escamoté mais im-précisé, sans contour. Depuis qu'on raconte des histoires (et qu'on s'en fait raconter), on a bien gagné le droit de raconter à l'état pur — raconter tout et rien, pas même rien, même pas tout. Fini, le temps où tel homme, telle femme vivent telle histoire qui évolue et se termine de telle façon. Désormais un homme, une femme vivent *de* l'histoire, ça n'a pas d'autre consistance que celle de l'allusion:

On peut nier ce que vous avancerez, mais nul n'ignore que vos moyens sont à craindre. Cette lutte n'en finira-telle donc jamais? Entre guerre et paix la jouissance compacte du prisme total. Que cela doive toujours s'inscrire dans le déchirement qui accable, voilà la seule promesse.

Ce bref extrait de *C'est d'y prendre quelque intérêt qui l'agite* donne une idée du talent littéraire de Rosie Harvey ¹³, de sa maîtrise de la prose — qui coïncide exactement ici avec la poésie — et de cette reprise qu'elle fait, comme en se jouant, des formes du vécu, libérées de leur substance. Pour parodier le titre, on pourrait dire que les ruses de l'écriture suscitent assez d'intérêt chez le lecteur pour qu'il s'agite, éprouve le besoin de comprendre davantage. Programme inscrit dans le texte lui-même: «En fusionnant jeu et joute on finirait peut-être par y comprendre quelque chose, ou du mythe de la transparence.» Encore, plus loin: «Nous arrivons difficilement à comprendre ces voyages fulgurants, mais nous avons abandonné l'idée d'en nier le sens.»

L'intelligence n'est pas le moindre mérite de ces fantaisies narratives.

*
* *

Quand on ouvre un recueil de Suzanne Paradis, on s'attend, sais-je pourquoi? à une abondance un peu vaine, une célébration appliquée et sans surprise du mystère poétique. Et sans doute, en effet, y a-t-il de cela. *Un goût de sel* ¹⁴ nous présente pas loin de deux cents poèmes taillés sur le même patron, courtes «proses» dont les lignes, non justifiées, ont des airs de vers libres. On dirait qu'une abeille infatigable a composé tous ces gâteaux de miel; ou qu'une seiche a sécrété tous ces écrans de mots noirs.

En fait, il est de bon ton de lever le nez sur cette poésie. Des modernistes le font, non sans facilité: la victime se rallie de toute évidence à

un credo ancien, et ne menace pas de contre-attaquer violemment. D'autres, qui pourraient partager son esthétique, lui reprochent son éloignement de la scène sociale et sa dévotion exclusive à l'écriture. Cible des uns et des autres, Suzanne Paradis est toute désignée pour remplir la fonction de bouc émissaire: pour que les bons poètes soient bons, qu'ils soient traditionnels ou d'avant-garde, il en faut au moins un dont on décide, unanimement, qu'il est mauvais. Tout en sachant qu'il ne l'est pas.

Du métier, certes, il y en a dans les poèmes de *Un goût de sel*. Mais de la mécanique, point. Les cinq parties, à peu près de la même longueur, regroupent les textes autour d'une personne grammaticale et se succèdent selon une progression précise: du *je* («Parfois le je en fête et sa douleur»), on passe au *tu* («Projet de sieste autour de midi») puis au *il* («Portrait de quelqu'un pour personne ou l'inverse»); la quatrième partie («Pour une ville presque détruite maintenant») est centrée sur le *on* et la dernière («Pour le peu qu'il en reste poèmes d'amour»), sur le *nous*. Du *je* au *nous*: toute une logique humaine, humaniste, est sous-jacente à cette démarche, et on pourra juger qu'elle est peu féministe; car l'ouverture à l'autre, l'autre masculin, en est une donnée constante. La femme ne s'y affirme pas contre l'homme, et pourtant elle s'affirme, prenant possession d'elle-même et du monde à force de formules d'une souveraine beauté: «Nous entrerons dans cet automne, dans sa gelée de violons et d'agates, les oreilles noyées de rivières si vertes qu'on entendra rouler des giges et les talons mous des danseurs sur l'herbe. Toi et moi, nous entrerons dans le défi qui ouvre la minceur du retour.» La «gelée de violons et d'agates» est, en tout cas, de la grande poésie, au milieu d'une phrase qui décoïte un peu. Les giges, comme les girandoles qu'affectionne l'auteur, appartiennent à un bric-à-brac très 1960... Mais qu'importe? Les clichés n'empêchent pas la profusion d'images neuves et vraies, et l'élaboration de ce qu'on pourrait appeler des *illuminations intimistes*, en songeant à la part d'imagination *radicale* qui caractérisait la poésie de Rimbaud, et à la veine plus familière, parfois même triviale (je pense au poème intitulé «Jogging matinal»!) qui s'y marie, pas toujours pour le meilleur.

-
1. Gilbert Langevin, *les Mains libres*, Montréal, Parti pris, 1983, 86 p.
 2. Cf. mon compte rendu de *Une certaine fin de siècle* de Claude Beausoleil, in «Flamboyants et profonds», *Voix et Images*, vol. IX, no 3, Montréal, printemps 1984, p. 155-156.
 3. Louise Cotnoir, *Plusieurs*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1984, 82 p.
 4. Paule Doyon, *Rire fauve*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1983, 50 p.
 5. Patrick Straram le Bison ravi, *Blues clair — Tea for one / No more tea*, Montréal, *les Herbes rouges* nos 113-115, 1983, 64 p.
 6. Patrick Strara le Bison ravi, *Blues clair — Quatre Quatuors en trains qu'amour advienne*, Saint-Lambert, le Noroît, 1984, 126 p.
 7. Clément Marchand, *Le Choix de C.M. dans l'œuvre de C.M.*, Québec, les Presses laurentiennes, 1983, 78 p.
 8. Louise Warren, *l'Amant gris*, Montréal, Triptyque, 1984, 82 p.

9. Célyne Fortin, *l'Ombre des cibles*, Saint-Lambert, le Noroît, 1984, 78 p.
10. Cf. mon compte rendu de *Cette profondeur parfois* in *Voix et Images*, vol. VIII, no 1, automne 1982, p. 164-165.
11. Guy Cloutier, *l'Heure exacte*, Saint-Lambert, le Noroît, 1984, 60 p.
12. Rachel Leclerc, *Fugues*, Saint-Lambert, le Noroît, 1984, 62 p.
13. Rosie Harvey, *C'est d'y prendre quelque'intérêt qui l'agite*, Montréal, *les Herbes rouges*, no 119, 24 p. À l'éditeur — et à l'auteur —, signalons que «quelque ne s'élide que devant un et une» (Adolphe V. Thomas, *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1968, p. 345).
14. Suzanne Paradis, *Un goût de sel*, Montréal, Leméac, 1983, 196 p.