

Le côté centripète de ce qu'on appelle l'écriture : proses et poésies villemairiennes, d'un texte l'autre

Claude Sabourin

Volume 11, Number 3 (33), Spring 1986

Yolande Villemaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200578ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200578ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sabourin, C. (1986). Le côté centripète de ce qu'on appelle l'écriture : proses et poésies villemairiennes, d'un texte l'autre. *Voix et Images*, 11(3), 428–439.
<https://doi.org/10.7202/200578ar>

Le côté centripète de ce qu'on appelle l'écriture: proses et poésies villemairiennes, d'un texte l'autre

par Claude Sabourin, Université du Québec à Montréal

Chez Yolande Villemaire, poésie et prose arrivent sensiblement au même moment: «Baloune parlante» paraît dans le numéro de juin 1973 des **Herbes rouges** et **Meurtres à blanc** — daté par l'auteure: «Montréal septembre 1972-octobre 1973» —, chez Guérin, en 1974. Ces deux textes ont vaguement en commun ce que la génération des écrivains des **Herbes rouges** et de la **BJ/NBJ** proposent, entre autres, comme projet d'écriture: l'expérience du texte, de l'écriture et du langage. Entre *je marge à droite mais à quatre pouces d'en face*¹ et *J'écris. Point.*², il y a cette histoire d'écrire et l'inscription de l'auteure dans le texte. Si nous comparons de la prose à de la poésie — entreprise de prime abord peu orthodoxe — c'est que, comme le signale Claude Beausoleil, *le vacillement entre la prose et la poésie est un des lieux de l'originalité de l'écriture de l'auteure de La vie en prose [...]*³. Écriture «vacillante», certes, mais peut-on véritablement en parler comme d'un lieu d'originalité? À cette première question, nous répondons: en une douzaine d'années la production de Villemaire n'a de cesse de se recréer, voire de se répéter, à l'intérieur du même schéma narratif (et ce, en dépit du genre pratiqué: poésie, roman, essai, nouvelle, collectif) générateur de cette vacillation prétendument originale. Pour ces raisons (usage systématique du même schéma narratif, autant dans la prose que dans la poésie; répétitions; recouplements de certains motifs, de certains thèmes), cet article, qui porte sur la poésie de Villemaire, devra s'attarder sur plusieurs ouvrages de l'auteure. Ce n'est qu'à la lumière d'un tel cheminement qu'il sera possible de circonscrire le poème villemairien, si toutefois c'en est un.

*
* *

Du premier texte jusqu'au tout récent **Quartz et mica** le lecteur trouve chez Villemaire l'histoire d'un «je», souvent auteure, qui se raconte et qui étale ses visions, ses phobies, ses rêves, ... D'où l'impression qu'un seul texte s'écrit, se poursuit dans les formes multiples qu'il se donne. **La Vie en prose** reprend ce qui le précède. L'essai «la Grande-Ourse» y est reformulé; **Meurtres à blanc** s'y trouve inscrit en plusieurs endroits et ce passage ne saurait nous laisser indifférent:

Les mots, dans ce cas, sont pénibles. J'ai été propulsée hors les mots et comment je dois le dire pourtant. [...] C'est moins l'émerveillement que ce jour de juin où, sur le traversier de Lévis, la fiction a basculé dans le réel, comme dans cette scène du roman policier que j'ai écrit il y a quelques années⁴.

Bien sûr, le «je» de **la Vie en prose**, celui de **Meurtres à blanc** ou celui de «la Grande-Ourse» n'est pas le même: ce sont trois entités et rien ne nous permet de les rapprocher au point de les fondre en une seule. Cependant, la répétition de ce modèle narratif et la reprise de certains motifs, de certaines scènes, parfois intégrales, d'un ouvrage à l'autre, nous laisse croire le contraire. Pourquoi cette image récurrente?:

lolita-lunamie patineuse-derviche tombée du ciel dessine un huit sur la glace [...]

Terre de mue, n.p.

tu glisses sur la surface/lisse/du rond en cercle en huit

Adrénaline, p. 145

une petite fille fait des huit sur la patinoire du Rockefeller Center

Quartz et mica, p. 54

Image à rapprocher du «je:derviche tourneur» de «la Grande-Ourse»? Image de la spirale dont se réclame l'écriture et l'imaginaire féminins? Pourquoi depuis ce qu'il conviendrait d'appeler le cycle Rose Sélavy, Villemaire reprend-elle, chaque fois que l'occasion se présente, le jeu de mot: Rose Sélavy = Éros c'est la vie (comme si nous n'avions pas compris avec **Machine-t-elle**)? Et l'Égypte? L'Égypte matricielle? La phobie de l'avion (cf. **Belles de nuit**, **Ange amazone**, **Du côté hiéroglyphe de ce qu'on appelle le réel** et ailleurs?). Pourquoi l'éternel retour de la boîte noire et de cette phrase en langue atlante: *can tamalc yinko hobike ugh om ulack lock*? On pense aussi à cette scène de l'enfant qui jette sa sucette dans les flammes (**la Vie en prose**, **Ange amazone**, **la Constellation du Cygne**)? Catharsis? Exorcisme? Les vies antérieures évoquées ne sont-elles pas les mêmes dans **Ange amazone** et dans **la Constellation du Cygne**? Et ces bibliothèques borésiennes à la fin de «la Grande-Ourse», de «Mon cœur battait comme un bolo», en couverture de **la Vie en prose** (1^{ère} édition) et en clôture de **Rose Sélavy. Spirale d'écrivantes**? Entre la pièce radiophonique **Belles de nuit** et le texte **l'Heure du break** n'y a-t-il pas cette même scène dès l'ouverture? Rose Sélavy est-elle vraiment différente de Celia Rosenberg? etc., etc., etc.

Et à quoi correspond l'immense intertextualité chez Villemaire? L'étourdissante intertextualité villemairienne, devrions-nous dire. La spirale? L'imaginaire féminin? La Mémoire? Villemaire n'est-elle pas emportée quelquefois dans les eaux de Brossard?:

*l'essentielle avec deux ailes dans la nuit des temps
c'est une picture theory*

et plus loin:

*l'essentielle en elles comme dans une volvo rose*⁵

Pourquoi cette allusion à la **Volvo rose** de Jean Yves Collette? Pourquoi pas?

L'hologramme brossardien:

*je sculpte l'or rouge du miracle
en holomouvement au-dessus de ma tête*⁶

L'intertextualité ne connaît-elle pas des instants de lourdeur? de «gratuité»? comme dans ce passage:

*Le grain de ta voix. Ça m'a frappée de plein fouet. [...] Un luxe de salive, d'humeur, un frottis retentissant dont j'attends le fading, pantelante*⁷.

Qu'en est-il pour le lecteur si ce n'est qu'il inscrira en marge: «Barthes, le **Grain de la voix/ Fragments d'un discours amoureux**»? Ont-ils été lus, assimilés par l'auteure?

Villemaire écrit:

Je citerais toutes les phrases qui me font tilter si je m'écoutais. [...] Par moment je ne m'écoute plus. Car j'ai vu bouger mes lèvres. J'ai lu ça dans le jardin étincelant d'Archaos: un french kiss entre la petite Fadette et Frankie Addams sous la cloche de détresse. Et dans le haut de hurlement des chambres de bois, entre les vrilles de la vigne, se tenait Mrs Blood, unfinished women, femme ennuquée. É muet mutant dans son puits de solitude. J'ai lu le livre d'une espionne dans la maison de l'amour et des chinoises en transfert avec les mots pour le dire [...]»⁸.

Ici sont convoquées des femmes (Rochefort, Sand, Brontë, Hébert, Brossard, Nin, Cardinal, etc.) et l'intertextualité joue le rôle de la solidarité féminine, le rôle de Mémoire rassemblant, par allusion, des femmes qui, un jour, ont vu elles aussi bouger leurs lèvres. Ailleurs (**la Vie en prose**, par exemple) le masculin se mêle au féminin pour soutenir que *la littérature est la mémoire du verbe écrire* et que *tous les textes comme un infini participeraient de l'éventuelle nuit des temps*⁹. Villemaire peut-elle infiniment parler de sa bibliothèque sans risquer de lasser le lecteur?

Ce «je» n'est-il pas toujours le même et ne s'exprime-t-il pas pareillement depuis son origine? Ne défend-il pas toujours les mêmes thèses et ne raconte-t-il pas inlassablement les mêmes histoires? Autrement dit, ce «je» de l'auteur fictif n'est-il pas celui de l'auteur réel? Question grave (ou bête) qui a tout de même droit de cité compte tenu de la forte intégration de Villemaire elle-même dans ses textes et paratextes. Nous avons vu plus haut l'allusion à **Meurtres à blanc** dans **la Vie en prose**. Dans «Mon cœur battait comme un bolo» le nom de Villemaire se trouve paraphrasé (*J'économise le nom du père. Car je n'aime pas, quand on me parle, qu'on m'adresse de mon nom de famille. [...] Peut-être est-ce parce que le nom de mon père dit du mal de mon «instinct» de mère*¹⁰). Dans «la Tour de Babel et le **Serpent vert** de Goethe» Villemaire fait la concordance entre l'année et l'anniversaire de naissance de

Goethe et la sienne. Ce que confirme le **Robert 2** et le **Dictionnaire des écrivains québécois contemporains** publié par l'UNEQ. Dans le recueil de dix nouvelles humoristiques aux éditions Quinze, Villemaire met en scène un professeur de Cegep (voir dict. de l'UNEQ). Un stage à New York commande expressément un poème en langue anglaise (**Lèvres urbaines**, no 11) ou la thématization de New York (**Quartz et mica**)? Villemaire joue fort bien de l'autobiographie, qu'elle fait basculer du côté de la fiction. Pour Villemaire, écrire un livre c'est aussi réécrire son nom et cette liste d'allusions autobiographiques ne sera pas exhaustive (il arrive que chez elle les thèmes de la ville et de la mère soient associés à son patronyme: Villemaire). Au niveau du paratexte, les versos de **Belles de nuit** et d'**Ange amazone** sont dévorés par la photographie de l'auteure. Avec **Adénaline** c'est plus discret. Que dire de **la Constellation du Cygne** où Villemaire, en couverture, joue le rôle de son personnage principal: Celia Rosenberg? Sur la couverture de **la Vie en prose** (2^{ème} édition) Villemaire lévite sur fond d'illustration spiralee et d'yeux hiéroglyphiques (le verso de la première édition nous présentait l'auteure buvant une coupe de champagne). Autre chose sur le paratexte? Sur les couvertures d'**Adrénaline**, des **Coïncidences terrestres** et de **Rose Sélavy. Spirales d'écrivantes**, Wonder woman, Greta Garbo en Sphinx et Rose Sélavy par Man Ray dament le pion à Villemaire qui cherche à s'élever à la hauteur de ces stars réelles et fictives, personnages mystiques et mythiques, telle une Mata-Hari. Le paratexte crée un lien, une équivalence entre star et Villemaire. Elle devient un personnage public (poésies-performances) et le thème de la Star hollywoodienne est beaucoup trop présent dans son œuvre pour que ce rapprochement nous échappe. La grand-mère Larose de **Quartz et mica** est-elle alors de chair ou de papier? La question se pose! Villemaire déplace le «je» réel dans la fiction (ce que soutient à lui seul le titre: **la Vie en prose**), tout comme elle fait «vaciller» la prose et la poésie (ce que nous verrons plus loin). Elle décloisonne ainsi les genres et produit des **textes** de théorie-fiction par lesquels s'affirme davantage l'esprit didactique de l'enseignante que les «fantaisies» de l'étoile. Il s'agit de lire «Pour une parthénogénèse de la parole «hystérique»», «Mon cœur battait comme un bolo», «la Grande-Ourse», «l'Extrait du livre de bord de l'expédition Dalst», «la Tour de Babel et le **Serpent vert** de Goethe» et de comparer avec les autres écrits pour se convaincre que la forme «essai» (théorie-fiction sur le langage et l'écriture, sur la relation qu'entretient le sujet avec le réel) est un trait dominant de son œuvre. Villemaire (ou encore l'auteur fictif), dans un prétendu mouvement de spirale, ramène vers elle, de façon anarchique, des discours, de la littérature (plus ou moins digérés) pour en donner des interprétations personnelles, pour produire un effet stylistique, humoristique. Mais tout n'est pas drôle chez Villemaire et si quelqu'un s'amuse, c'est l'auteure qui cherche à nous prouver, à l'aide de la science, de la parapsychologie, et que sais-je? — là se trouve le côté profond de Villemaire —, que tout est dans tout. Avec un tel présumé, le coq à l'âne, le délire et l'humour (qui compte pour beaucoup dans la réputation de l'auteure) deviennent choses faciles. On peut alors affirmer — et avec un grand sérieux — que *la sœur de Todorov est le sosie de Patof*, que *le père de Maria Chapdelaine est le sosie de Mae West*, que *la mère de Tintin et Milou est le sosie de Little Beaver*, que *le beau-père de la*

*statue de la Liberté est le sosie de la colonnelle Sanders et que la belle-sœur de Nixon est le sosie de Pixie et Dixie*¹¹. À ce compte, Villemaire est le sosie de Fernand Gignac, qui est lui-même le sosie de Claude Beausoleil, incarnation de Rascar Capac, capable de tout. Capisci ?

Après s'être déployée, la spirale fait marche arrière et retrouve son point d'origine. Emportée d'abord par le mouvement centrifuge, séduite par ce qui l'entoure, Villemaire devient obsédée par ce qui se passe au centre; elle est retenue par la force centripète. Le «je» chez Villemaire ne saurait être autre qu'un je villemairien: il est égal à lui-même, immuable, sans trop de caractéristiques physiques marquantes, si ce n'est qu'il est féminin. Il ne s'enrichit aucunement de sa prétendue quête d'altérité. Ici, c'est bel et bien l'imagination de l'auteure qui se trouve en procès.

*
* * *

Chez Villemaire il y a contamination des genres dès «Snoopy détective» (1974). Sa poésie a donc ceci de particulier: elle est narrative et son aspect phonématique (s'il en est), rythmique et musical n'est pas l'unique privilège de cette forme d'écriture. Nous pourrions fort bien isoler quelques syntagmes de son œuvre romanesque et les rapprocher de sa poésie: les deux formes se recourent dans la préoccupation du travail linguistique.

Dans le cas de poèmes comme «Snoopy détective», **Machine-t-elle**, **Terre de mue** et **Que du stage blood**, tous produits dans les années 1970, un récit en prose se développe parallèlement au poème comme pour le commenter, l'interpréter ou dialoguer avec l'écriture qui se «dévergonde»:

*(récit en main qui se dévergonde
(graffiter les trames pour trafiquer
(tendre vers le blanc pâle
(hachis de réfraction
(séquences déboutées
(le texte se refuse à
(points en ligne folle dérapante
(les fictions s'escamotent
(la chaussée des mots s'enduit*

Snoopy ajoute:

(prenez une pincée de suc d'oignons pour assaisonner l'hamburger et mettre le texte en clair message reçu dit Snoopy mais son sens m'échappe mes circuits sont grasseyés mes oreilles sont molles je cours encore après Violette et le singe envoyez agent prendre la relève j'ai le nez fin mais les narines bouchées [...])¹²

Terre de mue se termine sur ces mots: [...] *tout texte un état réversible de la parole*¹³. Avec toujours une dernière phrase, le mot de la fin, mot qui banalise en quelque sorte, qui réduit de beaucoup l'espace imaginaire investi

au cours du poème: [...] *les images un jour cesseront de me devancer comme une ombre et alors il n'y aura plus le moindre indice et je redeviendrai page blanche*¹⁴. Une volonté d'instruire, un esprit didactique brise alors le caractère ludique du poème et le mène à utiliser la prose pour fin d'enseignement. Il en résulte que le point de vue demeure invariablement le même et que l'écriture apparemment «débriquée», autant dans les images qu'elle présente que dans son expression, se rapporte à l'acte d'écriture et à la représentation via l'imagination et le langage. Lorsqu'elle écrit «libido d'écriture» et «cette débâcle de mémoire»¹⁵, elle ramène le texte à son aspect théorique en mettant en scène l'écriture pulsionnelle. Ses poèmes les plus récents, ceux des années 1980, bien qu'ils aient laissé tomber le récit en prose (qui dialoguait avec le poème), affirment toujours ce moment de la fin où le poème tourne à l'essai-fiction: *je sais que ma réalité n'est qu'une projection de mon cerveau, j'écris ce que je vois en me gelant les doigts*¹⁶.

Ange amazone et **Jeunes Femmes rouges toujours plus belles** illustrent bien ce «vacillement» de l'écriture villemairienne. L'incipit d'**Ange amazone** (roman) servira d'exemple:

Je me souviens du soleil, rouge, entre les paumes de mes mains ouvertes dans le mudra du double. Je me rappelle le souffle de son feu sur mon front. La mémoire me revient Estelle, la mémoire me revient.

*Le soleil se lève à l'est à Maui comme à Molokai, à Kauai comme à Oahu, à Lanai comme à Hawaii. Le soleil se lève à l'est, je te jure Estelle, je te le jure: je l'ai vu de mes yeux vu. Debout devant le noir lunaire du cratère Haleakala, je suis le dieu Maui fixant le soleil au lasso de mon regard. J'arrête sa course dans le ciel. Soleil, délivre-nous du temps. Soleil, illumine-nous*¹⁷.

Le registre sur lequel se situe le roman est bel et bien celui de l'incantatoire, du mysticisme, du sacré, de l'ésotérisme, du voyage initiatique. Ce «rouge» en incise atteint l'expressivité du rejet, du vers isolé, scandant, ne rythmant la lecture que pour mieux rendre le caractère d'envoûtement qui se trouve soutenu par une narration itérative — le premier paragraphe cité plus haut ouvre le dernier chapitre; l'entrée du dernier chapitre reprend, à peu de choses près, la première phrase, etc. —, transformant le syntagme en formule. Dans la première phrase du second paragraphe, Villemaire dispose les diphongues de sorte que les rimes internes produisent un effet de musicalité. Y a-t-il une différence notable entre cet extrait d'**Ange amazone** et celui de **Jeunes Femmes rouges**:

*c'est alors que j'ai vu son visage se dissoudre
dans l'ocre des feuillages
ses traits s'évanouissaient
il avait une autre tête, beaucoup plus lourde
il était grand de sept pieds au moins
il était vêtu d'une combinaison de cuivre
et portait des manchettes en serpent*

*son épaisse chevelure jaune bouclait
encadrant ses yeux ultraviolets
j'ai reconnu Dragan Yedi
il m'avait montré, jadis, à toujours le reconnaître
j'avais l'impression que le parc explosait
que mon cœur éclatait
et que je mourais*

(p. 8)

Quartz et mica, narratif et descriptif, voire même linéaire en plusieurs endroits, se trouve lui aussi à mi-chemin entre la prose et la poésie:

*l'administratrice de la délégation me présente sa belle-sœur
américaine
un enregistrement de chansons à répondre me rappelle
mes monocles
le Jour de l'An les bancs de neige grand-maman
Larose
avec elle est morte mon appartenance au passé
je dors dans les manteaux de fourrure de mes matantes*

(p. 19)

Bien sûr les poèmes narratifs ne sont pas choses nouvelles, pas plus que ne le sont les théories-fictions. À ce propos, Julien Gracq, dans **la Littérature à l'estomac** (1950) donne la charge contre *une certaine métaphysique de la chair* [l'existentialisme] dont l'injection à froid dans la littérature [lui] paraît génératrice de précipités indigestes¹⁸. Les contraintes poétiques, elles, ne sont plus ce qu'elles étaient, surtout depuis le dadaïsme et le surréalisme. Il devient alors laborieux (rétrograde, passéiste?) de délimiter les frontières entre prose et poésie. Si les textes de Villemaire n'avaient de similaires entre eux que leurs aspects narratifs et descriptifs, animés par le goût des bons mots, nous n'aurions certes pas entrepris ce travail pour démontrer ce qui crève les yeux. Nous l'avons vu, l'aspect rythmique et phonématique est tout autant l'attribut de la prose que celui de la poésie. En fait, la trouée, le blanc, l'ellipse, la contrepèterie, l'anagramme, le palindrome, la phrase courte et imagée parsèment l'œuvre de Villemaire, qu'il s'agisse de prose ou de poésie. Cette écriture « vacillante » s'affirme d'autant mieux qu'elle est assumée par la narratrice qui prend fonction d'écrivain, de détective (la détection des mots), d'espionne, de linguiste, etc. Dans **la Constellation du Cygne** l'écriture est sobre, dégagée de ce rapport qu'elle entretient avec elle-même, fort différente de celle que l'on rencontre, lyrique, ludique, dans **la Vie en prose** et dans **Ange amazone**. Dans son dernier roman Villemaire raconte la passion amoureuse de Celia Rosenberg (juive, prostituée) pour son amant-bourreau, Karl-Heinz Hausen, (égyptologue, nazi), qu'elle rencontre à Paris le jour de l'Assomption. Seul le dernier chapitre est narré à la première personne du singulier: il s'agit du passage de la vie à l'au-delà de Celia Rosenberg dans une chambre à gaz d'Auschwitz. Gilles Marcotte souligne que **la Vie en prose** est d'une écriture merveilleusement libre, riche, inventive, qui joue de tous les registres avec une aisance déconcertante¹⁹. Le manuscrit de Noémie Artaud soumis à un

comité de lectrices n'est autre qu'un «journal intime» où le «je» s'exprime à plein. Villemaire-déetective-linguiste-fantaisiste met donc toutes les chances de son côté puisque ce genre littéraire permet des écarts sans que la forme ou le contenu en souffre. Le genre est permissif — technique de la mosaïque, du collage, de l'association libre, du jeu de mot, du mot générateur d'idées, de l'intertextualité, de la digression, etc. — et tolère ce qu'ailleurs on appellerait lourdeurs, contradictions. Ce choix est donc stratégique et sert à souhait le projet de l'auteure qui aime bien démontrer et dire sa maîtrise du langage. Cette écriture «merveilleusement libre» est éminemment poétique dans les ellipses qu'elle pratique, dans la juxtaposition d'images qu'elle évoque, dans les blancs qu'elle crée. Même s'il est rédigé à la troisième personne, **la Constellation du Cygne** n'innove pas pour autant. On ne saurait s'éloigner de certains leitmotive, ni du caractère intimiste que l'auteure imprime à ses textes:

Les pas de l'homme claquent sur le trottoir dans Paris désert. Il ne doit pas être six heures. Celia Rosenberg marche dans le désert gris de Paris, entraînant dans son sillage le dernier client de la nuit. Paris pigeon gris, Paris pigeon gris. Pigeon de la nuit.

(p. 11)

De plus, **la Constellation du Cygne**, un peu comme tous les romans de Villemaire (exception faite de **Meurtres à blanc**), présente peu de factuel en proportion des divers états psychiques évoqués par la narratrice ou les personnages. En effet, Villemaire exploite «à fond» les facultés psychiques de ses personnages (souvenirs d'enfance, souvenir-écran, projections, hallucinations, visions, rêves, rêveries, actes manqués, croyances, mémoires, pouvoirs occultes, etc.). Quelle différence y a-t-il entre **Jeunes Femmes rouges** et **la Constellation du Cygne**? Le poème est imprimé en rose et compte 19 pages; le roman en compte 179 (ici, les adeptes de la numérologie suppriment le 7, symbole de dissémination, pour retrouver l'unité dans les œuvres précédentes). Deux histoires d'amour-passion aux accents durassiens: amour=douleur, bonheur=douleur. Deux lieux indéterminés. Le 15 août à Paris (**la Constellation du Cygne**) nous apparaît comme tout à fait «gratuit»²⁰ et n'a d'équivalent que le parc d'une ville (**Jeunes Femmes rouges**). Les deux textes ont un rythme, une cadence, une ponctuation, un leitmotiv: la parole de Dragan Yedi (**Jeunes Femmes rouges**) et la vision de mauvais augure que représente la magicienne à la peau verte (la même que dans **Miguel Ramon**?). Dans les deux textes les amants communiquent chacun dans sa langue. Ils se comprennent. Etc. **Quartz et mica** présente tout autant d'analogies. Les derniers textes de Villemaire rappellent l'atelier d'écriture où l'auteure tente de matérialiser des personnages, des lieux, des discours autour d'un énoncé initial: Celia Rosenberg à Paris le 15 août 1940; «je» à New York, 1985; «je» dans le parc d'une ville; Rrose Sélavy à Paris le 28 octobre 1949/ «je», sur scène, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, le 28 octobre 1983; Salt Lake City 1927; etc. On connaît le résultat: seul le contexte change et on aura vite fait de l'oublier. Le choix d'une époque et/ou d'une ville comme lieu de création deviennent aléatoires lorsqu'ils sont interchangeables.

Il ne faut pas confondre expression poétique et poésie. Mais la tentation est d'autant plus forte que chez Villemaire la poésie ne semble se distinguer de la prose que sous un rapport matériel et quantitatif. Outre l'envergure, la disposition et la couleur (rose, mauve) le poème villemairien n'existe vraiment que dans un certain « dosage » de l'expression et de l'image poétiques. Plus extensif, le roman dilue la matière exposée dans le poème en ayant recours à des techniques spécifiques: dialogue, style direct et indirect, etc. Comme si la poésie pour Villemaire était un lieu d'expérimentation, de transition, un travail en vue de préparer le terrain pour un futur roman. Mais le poème chez Villemaire présente une autre fonction même dans le roman: assurer la circulation de son patronyme sur le marché du livre. En ce sens, l'enseignement à tirer du fait que Villemaire publie à gauche et à droite, dans toutes les disciplines, est peut-être que l'on ne peut présenter trop souvent le même manuscrit à un même éditeur (cette ubiquité n'est pas non plus indépendante d'une quête de légitimité). Lors de son bilan des publications de l'année 1982, René Lapiere a raison de souligner qu'avec *Ange amazone*, Villemaire *ne se démarque pas de — ou n'échappe plus à — La Vie en prose*²¹. Et ce n'est pas sans ironie que nous citons aujourd'hui cette première page de **Machine-t-elle**:

*undeuxtrois radisradis go de texte sans provisions
— dompe à sentiment —
alibi de rétine vierge*

Mais entendons-nous bien: le roman, l'essai, la poésie chez Villemaire n'ont rien d'expérimental; ils sont ni l'un ni l'autre des lieux de relance quant à l'idéologie qu'ils véhiculent. Ils favorisent seulement la duplication d'un message cher à l'auteur de **la Vie en prose**: qui n'aura pas « traversé les apparences » ne pourra prétendre à la divinité. Cette « traversée des apparences » s'effectue dans une conscience « aiguë » du rapport que l'individu entretient avec le cosmos. On comprend dès lors pourquoi Celia Rosenberg refuse d'haïr Hitler, *ce pantin ridicule*, enivré de Pouvoir, soumis au temporel, qui met à mort des millions de Juifs pour en faire *ses esclaves cosmiques*, pour *nettoyer la terre des indésirables et nourrir l'astral d'entités vengeresses qui continueront à lui obéir comme elles ont aveuglément accepté d'être transportées vers la mort des chambres à gaz et des fours crématoires dans des wagons à bestiaux* (p. 177) (!). Qui de Rosenberg ou d'Hitler est le plus fasciste? De tous ces Juifs exterminés qui continueront bêtement à obéir à Hitler, seule Rosenberg est exclue. Mieux qu'exclue, élue:

Un ange de lumière blanche s'est approché. Il a le plus beau des sourires que j'ai jamais vus, des cheveux blonds très longs qui bouclent, des lèvres roses. Il me prend par la main, me fait grimper dans les nuages. Je vois la tour Eiffel en bas, mon cousin Pascal qui m'envoie la main.

(p. 176)

L'envol de Celia Rosenberg vers les cieux n'a d'égal que l'enlèvement miraculeux de la Vierge Marie par les anges: l'Assomption. Mais Celia Rosenberg ne devient pas la Vierge Marie. Elle l'est, et ce, dès l'ouverture du roman: « Paris, 15 août 1940 ». Le 15 août: la fête de l'Assomption célébrée par les

corps lumineux où le sacré l'emporte sur l'érotisme, où en filigrane s'inscrit le Cantique des cantiques: *Est-ce vrai que l'amour est plus fort que la mort?* (p. 172). Dans la rencontre Desnos-Rosenberg il y a confirmation du choix des dieux dans la personne de Rosenberg: *Robert Desnos s'avance, très élégant dans son smoking et, lui tendant le bras, dit à Celia Rosenberg: «Suivrez-vous Rrose Sélavy au pays des nombres décimaux où il n'y a ni décombres ni maux?»* (p. 91). Rosenberg l'élue ne saurait se percevoir qu'en Vierge Marie, bien que cette image soit la plus forte et la plus soutenue de tout le roman (n'oublions pas de signaler que la configuration de la constellation du cygne est celle de la croix). Nous l'avons vu, Villemaire ne se satisfait pas d'un seul système. Le surhomme nietzschéen dont s'inspire l'idéologie fasciste trouve sa moitié féminine dans la Wonder woman de Villemaire (personnage récurrent chez elle). Nous sommes amenés à poser ces deux questions: Qui parle chez Villemaire? D'où parle-t-on dans le texte villemairien?

Qui parle? — L'élite.

D'où parle-t-on? De haut, de loin, dans un regard en plongée.

Il y a en effet beaucoup de condescendance chez Villemaire et ce n'est certes pas pour rien qu'elle ne dialogue qu'avec ses pairs artistes. De race supérieure, elle se garde bien de faire bouger ses lèvres pour tout ce qui concerne le pouvoir, le temporel et préfère de loin entreprendre le dialogue avec sa bibliothèque. Ses textes dits «féministes» n'auront de féministe que leur rhétorique. Elle craint la lutte et choisit le *pays des nombres décimaux où il n'y a ni décombres ni maux*. Devant *un couple de cygnes, toutes plumes ébouriffées, [qui] se déchirent à coups de becs agressifs, dans un ballet pathétique [...] Celia Rosenberg détourne les yeux* (p. 128). Qui parle? L'écrivain, l'océanographe spécialiste du continent de l'Atlantide, la linguiste, etc. Et d'où parle-t-on? Depuis l'éternité, depuis la nuit des temps, depuis les cieux, depuis un futur antérieur qui donne au texte une touche prophétique. Parole de Villemaire, parole de démiurge:

*frères humains qui après nous vivrez
sœurs humaines qui après nous vivrez
dans le secret des mots
dort le scarabée bleu
the power is in the moving center
qui danse sur l'écran de l'éternité
jusqu'à l'essentielle*²²

Reste le problème de l'expérimentation dans l'écriture: peut-on parler de réelle hybridation entre prose et poésie? L'examen du corpus ne révèle pas de tension majeure entre les deux registres d'écriture. Au contraire, les deux formes se recourent de façon désarmante dans leurs thèmes, leurs lieux d'interventions, dans leur expression, dans la narration, dans l'évocation, dans le ton, dans le rôle de didacticienne que s'attribue la narratrice. Devant **Quartz et mica** Pierre Popovic (*Spirale*, no 58, p. 10) parle *d'envoûtement rythmique* et de *continuité filmique de l'espace et du temps*. En regard de ce

que les poèmes de Villemaire représentent dans l'ensemble de sa production, et en regard de ce que celle-ci véhicule, cela pèse bien peu pour appuyer la thèse de l'écriture expérimentale (Beausoleil).

Dans l'ensemble de sa production poétique, une douzaine de poèmes, rassemblés sous le titre «Orange — *kaïkus hawaïens*», se distingue du reste. La différence n'est pas tant dans le contenu que dans l'expression qui, cette fois, ne se love pas sur elle-même. Il n'y a pas de retour sur l'image évoquée, sur le jeu de mot ou la polysémie, pas de retour sur les niveaux sémantiques, sur l'écriture et sur le lien qu'elle entretient avec la fiction, l'imaginaire, pas d'auteur qui se profile et qui s'explique.

L'écriture est laissée à elle-même avec d'heureux résultats:

*vous réveillez les déesses
à petits coups d'aiguilles
tracés d'acupuncture
et chaleur indigo de la voix
vous ouvrez les pyramides
des continents engloutis
de la mémoire
vous brisez les sceaux
et vous guérissez les mots blessés

car vous savez parler aux pieuvres intérieures
et donner naissance aux cygnes²³*

Ce haïku intitulé «Hypnose» circonscrit les lieux d'interventions de Villemaire. Avec ses déesses, ses pyramides, ses continents engloutis et sa mémoire, «Hypnose» inscrit de façon lapidaire les **Coïncidences terrestres** et **Du côté hiéroglyphe de ce qu'on appelle le réel**: on y retrouve cette Égypte matricielle. Dans «Orange» on reconnaît aussi son registre de couleurs rimbaldiennes: *la chaleur indigo de la voix* ou encore, *la main rouge du passé, l'indigo du silence* ou *l'o violet*. Le réveil des déesses, les tracés d'acupuncture, le bris des sceaux, la guérison des mots, le pouvoir de la parole et la naissance des cygnes sont autant d'allusions à l'écriture, celle qui dénoue la peur, les pieuvres intérieures.

Beausoleil écrit: *L'écriture de Yolande Villemaire ne suit aucune mode. [...] Et s'il fallait parler de cette écriture en terme de mode, il faudrait bien voir que souvent elle la crée. Le programme de l'auteur est exigeant, sans concession. Il s'élabore en plein futur²⁴.*

Beausoleil fait de Villemaire un mythe qu'elle se plaît à cultiver elle-même. Nous ne contestons pas le fait qu'elle ait une écriture personnelle. Ce que nous contestons c'est ce «programme» en plein futur. Et en ce sens Villemaire ne saurait certes passer au-delà des modes, par delà les courants de pensée, ne serait-ce que par la longue révérence qu'elle fait à Brossard. Avoir publié abondamment et, contrairement à bien des poètes de sa génération, chez plusieurs éditeurs et dans multiples revues (Herbes rouges; Guérim — où Louis Geoffroy dirigeait la collection «Cadavres exquis» —; **la BJ/NBJ**; **Cul-Q**; **Liberté**; **Cross Country**; **Possibles**; **Noroît**; **Sorcières**; les

Éditions de la Pleine Lune; Quinze; Écrits des forges/le Castor astral), donne peut-être l'impression que Villemaire échappe à toute catégorie. Mais elle ne saurait s'y soustraire. La thématisation systématique du texte, de l'écriture, de l'imaginaire, de la fiction, est le déplacement d'un topos depuis quelques temps exploité par les écrivains du texte, les formalistes du début des années 1970. C'est ce même mouvement, déplacement des acquis formalistes — littérature subversive, transgressive, qui travaille un tabou social: le langage — (qui eux-mêmes déplaçaient un peu de tout: **Tel Quel**, Althusser, Marx, Mao, etc.) et l'émergence du féminisme au niveau social qui créera la littérature féministe des années 1974-1975.

Chez Villemaire prose et poésie sont liées dans leurs contenus et dans leurs constructions. Le «laboratoire» dont elle parle²⁵ est celui d'un écrivain orgueilleux de ses découvertes. «Orange» aura donc cette qualité de trouver l'équilibre, d'avoir su évacuer la rhétorique de la théorie-fiction et de laisser aux mots le soin de s'expliquer eux-mêmes: enfin, ils *tendent à la détente*²⁶.

1. Yolande Villemaire, «Baloune parlante», **les Herbes rouges**, no 9, juin 1973, n.p.
2. —, **Meurtres à blanc**, Montréal, Guérin, 1974, p. 10.
3. Claude Beausoleil, **les Livres parlent**, Trois-Rivières, les Écrits des forges, 1984, p. 219.
4. Yolande Villemaire, **la Vie en prose**, les Herbes rouges, Montréal, les Éditions de la Pleine Lune, 1980, p. 150.
5. —, **Rose Sélavy à Paris le 28 octobre 1941**, Montréal, les Éditions de la Pleine Lune, 1984, p. 29-30.
6. —, **Quartz et mica**, Trois-Rivières/Paris, les Écrits des forges/le Castor astral, 1985, p. 54.
7. —, **la Vie en prose**, p. 23.
8. —, «Mon cœur battait comme un bolo», **la Barre du jour**, mai-août 1977, p. 121-122.
9. Claude Beausoleil, «La Parole des livres» et «Le Prétex-te égyptien», **la Nouvelle barre du jour**, no 129, septembre 1983, p. 90 et 101.
10. Yolande Villemaire, «Mon cœur battait comme un bolo», p. 122.
11. —, «Tic-Tac soluble dans le fortran» in **Adrénaline**, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1982, p. 30 à 34. [réédition]
12. —, «Snoopy détective», **la Barre du jour**, no 44, printemps 1974, p. 24 et 33.
13. —, **Terre de mue**, Montréal, Cul-Q, 1978, n.p.
14. —, «Snoopy détective», p. 34.
15. —, **Machine-t-elle**, **les Herbes rouges**, 1974, p. 12 et 15.
16. —, **Quartz et mica**, p. 37 et 53.
17. —, **Ange amazone**, Montréal, les Herbes rouges, 1982, p. 11.
18. Julien Gracq, **la Littérature à l'estomac**, Paris, José Corti, 1950, p. 74.
19. Gilles Marcotte, **Actualité**. [Au verso de la seconde édition de **la Vie en prose**]
20. Jean-François Chassay, dans **Spirale** no 52, signalait la faible contextualisation de ce roman.
21. René Lapierre, «Littérature québécoise», **Liberté**, vol. 25, no 2, avril 1983, p. 81.
22. Yolande Villemaire, **les Coïncidences terrestres**, Montréal, les Éditions de la Pleine Lune, 1983, n.p.
23. Yolande Villemaire, «Hypnose» in **Adrénaline**, p. 149.
24. Claude Beausoleil, **les Livres parlent**, p. 225.
25. Yolande Villemaire, **les Coïncidences terrestres**, n.p.
26. —, «La Grande-Ourse», **la Nouvelle Barre du jour**, no 64, mars 1978, p. 66.