

Poèmes d'ombre et de lumière

André Brochu

Volume 31, Number 1 (91), Fall 2005

Figures et contre-figures de l'orientalisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/011932ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/011932ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Brochu, A. (2005). Review of [Poèmes d'ombre et de lumière]. *Voix et Images*, 31(1), 147–151. <https://doi.org/10.7202/011932ar>

POÉSIE

Poèmes d'ombre et de lumière

+ + +

ANDRÉ BROCHU
Université de Montréal

Nées à un an d'intervalle au milieu des années 1950, Marie Uguay et Louise Warren appartiennent à une génération de femmes qui a non seulement donné de grandes voix à la poésie québécoise — de ces voix, il y en a eu plusieurs depuis les années 1930 —, mais aussi offert une contribution sensiblement égale, en nombre, à celle des hommes. La littérature, désormais, se fait à part égale entre les sexes, de sorte que la singularité de chaque femme poète s'accuse beaucoup plus qu'à l'époque où l'écrivaine incarnait seule ou presque l'écriture au féminin. On est passé du générique à l'individuel. Uguay et Warren sont des exemples d'inspiration bien particularisée, dont la dimension personnelle s'impose avec force.

LA SUPRÉMATIE DU DÉSIR

Comment se faire une idée juste de Marie Uguay ? Elle est toute jeune, elle meurt de cancer à 26 ans, et pourtant elle laisse une *œuvre*, non certes considérable mais digne du nom d'œuvre, qu'on lit et dont on se réclame avec ferveur dans plusieurs milieux. Trois recueils, dont le dernier est posthume, et maintenant une bonne mesure de poèmes inédits¹, plus un *Journal*² qui devrait, comme celui d'Hector de Saint-Denys Garneau, constituer un accompagnement incontournable de l'œuvre poétique.

La jeunesse, donc, et un accomplissement. Ce sont des choses qui jurent un peu si l'on considère que, sauf rares exceptions, la parole poétique requiert une longue maturation, sur laquelle comptait Marie Uguay elle-même³. Le silence lui est venu par la mort, et non d'une exacerbation du don poétique. Toutefois, la

+ + +

1 Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005, 214 p. Présenté par Jacques Brault, le livre comprend *Signe et rumeur*, *L'outre-vie*, *Autoportraits*, *Poèmes en marge* et *Poèmes en prose*, soit la totalité des poèmes déjà publiés et des inédits de l'auteure. 2 *Id.*, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 332 p. Le texte est établi, annoté et présenté par Stéphan Kovacs. 3 Dans sa belle préface, « Une poésie chercheuse », Jacques Brault cite ce témoignage de la poète, peu avant sa mort : « J'ai souvent cette sensation étrange que le temps m'est compté et que je n'atteindrai jamais cette maturité de l'écriture à laquelle j'aspire. Ce n'est pas à vingt-six ans qu'on devient écrivain. C'est un apprentissage, l'écriture. » (9)

conscience de son destin tragique a pu hâter, chez la jeune femme, l'épanouissement des talents.

Mais le paradoxe Uguay ne tient pas qu'à cela. Il y a aussi la nature même d'une inspiration à la fois très simple et éminemment complexe. Les poèmes, par exemple, semblent « couler de source » (ce qui est justement contraire à la nature de l'écriture véritable, affirme Uguay⁴, mais l'aisance dans son cas n'est qu'un effet de surface), ils font appel au vocabulaire des réalités les plus quotidiennes, comme si le texte enregistrerait ou modulait la perception d'un instant dense pénétré de choses, d'objets donnés immédiatement à la conscience, et c'est toute la sensibilité qui se livre à travers ce fragment du vécu, une sensibilité qui oscille constamment entre l'angoisse la plus poignante et une joie de vivre portée par un immense désir.

À l'instar de poètes comme Michel Beaulieu ou Pierre Nepveu, c'est par le chant de soi, en rapport avec les circonstances de la vie de tous les jours, que Marie Uguay élabore une poétique non seulement personnelle mais originale⁵, à l'écart de l'école formaliste qui s'imposait alors. Le formalisme a libéré les mots de leur poids référentiel, ouvrant la voie à d'innombrables combinaisons. Chez Uguay, la logique du vraisemblable est sans doute allégée, mais le foyer des affects, et non quelque stratégie de langage, propulse le texte dans des directions qui restent liées au proche et au familier.

Le tout premier recueil, *Signe et rumeur*, réunit des poèmes d'une grande concision, sortes d'instantanés du cœur sensible dans lesquels solitude et présence amoureuse se disputent le moi :

plus aucun geste en moi
que ce renoncement sans gratitude
cette stagnation de février où tous les liens se délient
sans qu'aucun jour s'y prenne (23)

Ce sont les mots de l'intériorité, bien avant qu'elle devienne (ou redevienne) un thème littéraire majeur sous le couvert de l'autofiction. Le *renoncement sans gratitude* évoque quelque complexe posture psychologique, un rapport à l'autre qui comporte une part de don et une part de refus. Mais cette intériorité est mêlée de références au monde puisque le renoncement est un *geste*, un mouvement du corps. Le geste inhibé participe de la *stagnation de février* — l'hiver glace toutes les pulsions de la vie. Plus de *liens*, plus moyen de capter les jours et de les retenir. Le vide triomphe, en harmonie avec le renoncement. Cependant, tous les signes de la présence sont là autour, gratitude, liens, jours, et hantent le vide de leur présence désirée.

+ + +

⁴ Le même témoignage d'Uguay précise : « [L'écriture] ce n'est pas un lyrisme qui va de soi, ce n'est pas quelque chose qui coule de source. » (9) ⁵ Uguay écrit, dans son Journal : « Je cherche une forme qui ne soit pas poésie telle qu'on l'entend, telle qu'on en lit maintenant, mais un véritable chant atonal. Des mots sans lyrisme et qui adhèrent parfaitement au temps présent. » (122) L'atonalité du discours poétique résulte chez Uguay, non de l'abstraction, mais de l'ellipse des repères du vérifiable.

Voilà un bel exemple, parmi d'autres, d'une parole simple et qui suggère beaucoup plus qu'elle ne livre de prime abord, amenant à considérer une négativité toute chargée de sensibilité et d'espoir de renouveau.

L'outre-vie, qui désigne moins les espaces de l'après-vie que ceux de l'avant, où le *désir* se manifesterait dans une plénitude antérieure à la détermination de quelque objet (voir le poème liminaire [39]), délaisse les évocations ponctuelles pour une formulation d'impressions ouvertes à la durée. Les objets, les sensations composent ce que Paul Valéry appelait des « charmes », sortes de surcroîts de la vie parfaitement goûtée :

Une plante posée sur l'enclume
un oiseau chante dans le store
et la brise de mes cheveux me lie au goût de pomme
et de poussière
par un après-midi de fer et d'alarme brûlante
et toujours le fleuve déchiqueté
draîne avec lui le désir perclus d'oracles (41)

On pourrait parler de surréalisme familier à propos de cette plante et de cette enclume, de l'oiseau dans le store, de la brise des cheveux et du couple pomme-poussière, du fleuve et des oracles. Sur la base d'une représentation intimiste de son rapport au monde, la poète multiplie les surprises, menus miracles qui pointent vers une perception extatique de cette part d'infini que le désir décèle en toute chose, en tout être aussi — de là l'impossibilité de l'amour unique, la fidélité se fortifiant de ses partages : Dieu n'est-il pas trois personnes en une ? À côté du fils et complice (Stéphan), n'y a-t-il pas le père et sauveur (Paul), d'autres encore⁶ ?

Oui, il y a l'extase, l'élan absolu vers l'autre, mais en même temps il y a l'angoisse qui conteste le désir, l'abat, et permet ainsi sa relance⁷.

L'angoisse est évidemment nourrie par la maladie terrible, ce cancer des os qui détermine une amputation de la jambe et qui finit par emporter la jeune femme après quatre ans de combats et de rémissions, d'espoirs et de souffrance. On conçoit, malgré le texte liminaire, que l'« outre-vie » désigne non seulement l'en-deçà mais l'au-delà de la vie, conformément à l'usage du préfixe « outre », par exemple dans le mot « outre-tombe ». C'est dans le corps cependant, malgré les menaces qui pèsent sur lui, que la poète, « avec le sourire incessant des sens » (61), va puiser l'énergie qui irrigue pleinement la vie, l'amour et la création poétique.

Les poèmes d'*Autoportraits* comportent un pas de plus vers la maturité, qui se traduit par une aisance et une netteté de propos plus grandes que dans *L'outre-vie*,

+ + +

6 « Chaque homme, écrit Uguay dans son *Journal*, constitue une partie de l'homme aimé. L'amour s'est dispersé dans tous les hommes possibles. » (131) En plusieurs passages, le *Journal* expose avec beaucoup de netteté cette problématique du désir amoureux. 7 Dans son *Journal*, elle écrit : « J'apprends [...] à quel point je ne suis rien, et ce rien n'est pas funèbre, mais toutes possibilités, toutes ouvertures. J'apprends la force ténébreuse de n'être rien, la force créatrice qu'est l'oubli. » (123)

et une poignante sérénité qui provient d'un regard en partie dégagé du train des choses. Des images admirables de simplicité et d'inattendu témoignent de cette maîtrise : « et surgissent du miroir de vigoureuses étoiles/calmes et filantes » (104) ; « la nuit est une encre avec le tracé des feuillages/et les vents pareils à des linges mouillés » (106). Ici encore la vive sensibilité, ensemble sentiment et sensation, amour et désir, se mire dans une nature amie qui lui prête ses mots, ses images, ses élans, conférant au poème fraîcheur et intégrité.

Les « Poèmes en marge » et les « Poèmes en prose », qui n'ont pas été revus par l'auteure pour publication, présentent tout de même de grandes qualités et constituent un complément précieux à l'œuvre publié. Mais la grande révélation, c'est certainement le *Journal*, où l'auteure aborde avec une lucidité aiguë les diverses composantes de sa vie et de son aventure de création. La densité des analyses est remarquable. On y retrouve sans doute des thèmes d'époque, comme l'obsédante aliénation qui, au cours des années 1970, était un concept d'inspiration marxiste fort répandu, en particulier à l'Université du Québec à Montréal où Marie Uguay a fait ses études ; ou encore, la revendication féministe en émergence. Mais c'est surtout la réflexion sur le désir, un désir coextensif à l'amour même s'il refuse toute sublimation, qui rejoint le lecteur et qui jette un vif éclairage sur les arrière-plans complexes de l'œuvre poétique.

ÉCRITURE ET LUMIÈRE

Après Marie Uguay, dont l'œuvre célèbre la vie non sans une essentielle référence aux ombres qui la menacent, la poésie de Louise Warren, dont un choix de textes vient de paraître⁸, semblera toute diurne et peut-être légère. Le drame y est rarement au premier plan, sauf dans certains textes comme ceux du recueil *Terra incognita* (85-91) qui évoquent à l'occasion les horreurs de notre temps.

On peut signaler toutefois une ressemblance entre les deux poètes, outre l'affirmation de l'identité féminine et le recours au moi : la présence du compagnon de vie qui incarne non seulement l'amoureux, mais aussi le serviteur attentif de l'œuvre. Stéphan Kovacs a édité le *Journal* de Marie Uguay et les poèmes inédits, André Lamarre a préparé l'anthologie qui nous permet de reparcourir la production poétique de Louise Warren par ses sommets.

Le titre, *Une collection de lumières*, réunit deux mots emblématiques de la poésie de Warren : *lumières*, bien sûr, et on peut signaler que la présence triomphante de ce mot est plutôt rare en littérature, où la morosité est la tonalité générale ; mais aussi *collection*, car la rhétorique du discours de Warren fait volontiers place à l'énumération.

L'attrait pour la lumière, qui est au fondement du poème (« écrire pour donner un langage/à la lumière » [187]), peut être rapproché de ce climat d'innocence qui

+ + +

8 Louise Warren, *Une collection de lumières (Poèmes choisis 1984-2004)*, anthologie préparée par André Lamarre, Montréal, Typo, 2005, 238 p.

baigne souvent le texte, et explique aussi bien la référence à l'enfance (l'auteure a d'ailleurs publié un conte pour enfants) que l'intérêt pour les arts visuels. Des titres de recueils comme *L'amant gris*, *Écrire la lumière*, *Comme deux femmes peintres*, *Croquis, notes et paysages*, *La lumière, l'arbre, le trait*, *La pratique du bleu* suggèrent une approche plastique des êtres. Tout est donné dans la calme apparence, la surface transparente des choses : « L'image : le thé infusait et nous écoutions la même musique. Sa jambe battait sous la table et le rouge lui allait à merveille. » (57)

Cette transparence n'empêche sans doute pas l'existence d'un fond de malheur et d'angoisse : « Il y a toujours une dent qui branle. Derrière la lumière, des cendriers remplis d'angoisse et des blessures autobiographiques. // Un peu partout la terre tremble et pendant que je m'attache à tes yeux, des avions sont détournés » (43). Mais les malheurs, comme les bonheurs, ont des contours nets et, somme toute, rassurants. Ils peuvent toujours être repris, compris, maîtrisés dans une énumération, laquelle correspond au mode d'existence propre aussi bien aux objets matériels qu'aux mouvements de l'être intime :

les choses
arrivent

verticales
une suite
d'immobilités
le mimosa
les colliers défaits
les conversations
l'attente (119)

Dans cette perception à la fois sensible et équilibrée du monde, le primat consenti à la lumière garantit les droits de la vie, et en même temps une certaine mise à distance de la profondeur au profit d'un bonheur (amoureux, par exemple) fondé sur la beauté. Le noir reste ancré dans la réalité, il arrive que « tous les mots/subitement/ tous les mots s'emplissent/de mouvements noirs » (182), mais, vu de « mon monde souterrain/tout ce que je regarde dehors est beau » (183).

Et Louise Warren regarde dehors.