

Le chronotope urbain dans la poésie contemporaine québécoise de Clément Marchand et de Claude Beausoleil

The Urban Chronotope in the Contemporary Poetry of Clément Marchand and Claude Beausoleil

Pierre J. Ouellet

Volume 5, numéro 1, 2002

Le dit et le non-dit de Montréal

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000667ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000667ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)

1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouellet, P. J. (2002). Le chronotope urbain dans la poésie contemporaine québécoise de Clément Marchand et de Claude Beausoleil. *Globe*, 5(1), 89–122.
<https://doi.org/10.7202/1000667ar>

Résumé de l'article

Les catégories « intuitives » du temps et de l'espace définies par Kant sont, de toute évidence, inscrites de façon indélébile dans les projets humains, particulièrement dans les oeuvres d'art et autres représentations objectifiées de la vie collective. Dans l'optique des études littéraires, s'inspirant d'Einstein et des sciences physiques, Mikhaïl Bakhtine a nommé « chronotope » cette configuration spatio-temporelle. La présente étude s'intéresse aux « images de la ville » dans la poésie québécoise contemporaine, et plus particulièrement à leurs orientations chronotopiques. La première partie propose une discussion des conceptions changeantes du temps et de l'espace dans la culture occidentale, ainsi qu'une étude de la conception bakhtinienne du chronotope. Dans la seconde partie, l'auteur procède à une analyse détaillée de la poésie urbaine de Clément Marchand et de Claude Beausoleil, en mettant l'accent sur la dimension chronotopique de leurs oeuvres, celles-ci étant liées à l'existence urbaine individuelle et collective.

Le chronotope urbain dans la poésie contemporaine québécoise de Clément Marchand et de Claude Beausoleil¹

Pierre J. Ouellet
Université York (Canada)

Résumé – Les catégories « intuitives » du temps et de l'espace définies par Kant sont, de toute évidence, inscrites de façon indélébile dans les projets humains, particulièrement dans les œuvres d'art et autres représentations objectifiées de la vie collective. Dans l'optique des études littéraires, s'inspirant d'Einstein et des sciences physiques, Mikhaïl Bakhtine a nommé « chronotope » cette configuration spatio-temporelle. La présente étude s'intéresse aux « images de la ville » dans la poésie québécoise contemporaine, et plus particulièrement à leurs orientations chronotopiques. La première partie propose une discussion des conceptions changeantes du temps et de l'espace dans la culture occidentale, ainsi qu'une étude de la conception bakhtinienne du chronotope. Dans la seconde partie, l'auteur procède à une analyse détaillée de la poésie urbaine de Clément Marchand et de Claude Beausoleil, en mettant l'accent sur la dimension chronotopique de leurs œuvres, celles-ci étant liées à l'existence urbaine individuelle et collective.

The Urban Chronotope in the Contemporary Poetry of Clément Marchand and Claude Beausoleil.

Abstract – The « intuitive » categories of time and space defined by Kant are to all extents and purposes indelibly inscribed in human projects. This is particularly the case with works of art and other objectified representations of collective life. In the purview of literary studies, Mikhaïl Bakhtin has drawn inspiration from Einstein and the physical sciences to name this spatio-temporal configuration « chronotope ». This study is interested in the « images of the city » in contemporary

1. Cet article a été traduit de l'anglais par Geneviève Lortie-Sormany. Il s'inscrit dans le cadre du projet « The Culture of Cities », dirigé par Alan Blum (Université York, Canada).

Pierre J. Ouellet, « Le chronotope urbain dans la poésie contemporaine québécoise de Clément Marchand et de Claude Beausoleil », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, 2002.

Quebec poetry, and particularly in their chronotopical orientations. This first part discusses the changing conceptions of time and space in Western culture, as well as the Bakhtinian conception of the chronotope. In the second part, the author provides a detailed analysis of Clément Marchand's and Claude Beausoleil's urban poetry, emphasizing the chronotopical dimension of their works, as these are linked to an individual and collective existence.

Toute œuvre de représentation doit, à un certain point, renvoyer à ce que Kant, et Cassirer après lui, ont désigné comme les irréductibles « catégories intuitives » du temps et de l'espace². Puisque ces deux dimensions fondamentales de l'expérience humaine sont inextricablement inscrites dans la praxis communicative, on peut supposer qu'elles serviront également de matrice d'analyse pour la préhension et l'interprétation des pratiques, des phénomènes et des activités intrinsèques à l'ordre expressif de la vie collective.

Dans le discours analytique occidental, la tradition fait voir le temps-espace comme un mouvement dialectique complexe entre le phénoménal et le matériel, entre l'existence incarnée et les entités imaginaires, pour ne pas dire symboliques. Cet échange incessant, fondé sur la phénoménologie et souvent interprété sommairement comme un dialogue ou une négociation, peut être saisi plus pleinement, comme le suggèrent Hegel, puis Adorno, puisqu'il paraît contenu ou même figé à l'intérieur de l'objet de représentation lui-même, inscrit à jamais comme l'expression particulière de sa propre apparition unique, spatiale et temporelle³.

2. La discussion kantienne sur le temps et l'espace est capitale pour la « première » Critique et est soutenue et élaborée tout au long de l'œuvre. Cassirer reprend la notion de la dimension « intuitive » du temps et de l'espace dans sa propre interprétation de Kant, ainsi que dans certains de ses autres ouvrages, plus particulièrement dans *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume 1: Language*, où une référence explicite aux « catégories intuitives » de Kant et une utilisation de celles-ci surviennent dans le chapitre 3, intitulé « Language in the Phase of Intuitive Expression ». Voir Emmanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Londres, J.M. Dent, ainsi que Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume 1: Language*, trad. Ralph Manheim, New Haven/Londres, Yale University Press, 1955, p. 198-278.

3. Cette discussion apparaît pour la première fois dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, où l'émergence et le développement représentationnel de l'œuvre d'art sacrée grâce aux mouvements dialectiques successifs des civilisations

L'hypothèse sous-jacente qui porte la présente étude est donc la suivante : non seulement les constructions significatives de temps et d'espace orientent-elles de façon unique les œuvres d'art vers leurs propres fins expressives, mais ces conjonctures, qu'elles soient évidentes ou déguisées, représentent également des préoccupations et des intérêts sociaux et culturels plus vastes. D'une part, nous nous demandons comment la vie collective en elle-même peut être organisée de façon métonymique à travers les objets, les artefacts et les pratiques, en tant qu'expression définie des préoccupations collectives durables ayant trait au temps et à l'espace (les sciences sociales ont assurément fait appel à de tels modes de discours dans la construction de diverses formes d'« analyses historiques ». D'autre part, nous désirons également étudier la collusion radicalement ambivalente entre le moment et le lieu, ceux-ci étant expérimentés intimement par des individus orientés moins vers la fonction sociale de leurs pratiques expressives, que vers l'économie libidineuse de leurs propres désirs et pulsions.

Selon une perspective formelle, nous avons choisi pour notre analyse des œuvres de poètes québécois contemporains, et nous avons encore restreint ce critère aux poèmes particuliers qui mènent, d'une certaine façon, par l'image, le symbole ou le thème, à la ville moderne et à l'existence urbaine. Cette orientation est particulièrement appropriée aux préoccupations énoncées et aux articulations esthétiques significatives du temps et de l'espace. La ville moderne est offerte comme la base prototypique de configurations et de collisions spatiales et temporelles infinies, comme le site où le changement et le progrès confrontent infailliblement la stase et l'entropie, comme par exemple dans l'œuvre

anciennes sont proposés comme des exemples de cette forme d'objectification sociale de l'œuvre d'art. Ce concept est formalisé et systématisé plus en détail dans *La philosophie des Beaux-Arts*. Finalement, Adorno offre sa propre version de la relation immanente et contingente entre l'œuvre d'art « véritable » et la formation culturelle qui lui permet d'exister. Voir Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, ainsi que Friedrich Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, trad. F.P.B. Osmaston, New York, Hacker Arts Books, 1975. Voir également Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

infinie de destruction et de reconstruction exprimée dans la *semiosis*⁴ momentanée des projets architecturaux ou dans la production et la circulation, apparemment illimitée, d'objets et d'artéfacts via les réseaux en constante expansion du désir urbain commodifié. Ainsi, si l'on conçoit que la ville fournit une expression sociale externe de la vie collective, une architectonie matérielle en constante évolution pour *l'être-avec-les-autres*⁵, « l'acte poétique »⁶, pour reprendre l'expression de Clément Marchand, devient une forme privilégiée d'expression communale dont la signification transcende les limites culturelles d'un projet littéraire commun ou d'un mouvement culturel afin de devenir un discours social visionnaire basé sur la confiance en ses propres pouvoirs de praxis immanente.

Dans son étude des *Usages de la poésie*, François Dumont suggère qu'au Québec, la poésie et les discours concernant sa fonction sociale ont constitué, presque dès leurs débuts, une certaine « institution parallèle » due, en grande partie, à la fermeture des institutions officielles face à la pensée contemporaine et à l'impératif moderne de liberté d'expression⁷. Dumont fait référence à la remarque de Georges Leroux⁸ à propos du manque, causé par la censure officielle – par l'État et l'Église en particulier – de ce que l'on pourrait qualifier de tradition philosophique moderne au Québec. À cela, nous devons également ajouter la volonté des poètes tels que Clément Marchand, Alain Grandbois, Paul-Marie Lapointe et, plus tard, Jacques Brault d'inscrire dans leurs œuvres des problématiques proprement philosophiques comme une réponse, dépla-

4. Ici, nous opposons la mimésis à la sémiosis comme techniques alternatives de déchiffrement ou de lecture du texte urbain. Pour une étude générale du texte poétique soumis à cette approche, voir Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, trad. J.-J. Thomas, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

5. Cette formulation est courante chez les existentialistes qui l'empruntent, entre autres, à Kant et à Hegel. Pour une bonne étude de ces termes, voir Fernand Couturier, *Monde et être chez Heidegger*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 1-51.

6. Voir *La poésie canadienne-française – Archives des Lettres canadiennes*, Montréal, Les Éditions Fides, 1969, p. 427.

7. Voir François Dumont, *Usages de la Poésie*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 205-215 et p. 213 en particulier.

8. Georges Leroux dans Yvan Lamonde, *Historiographie de la philosophie au Québec 1853-1971*, Cahiers du Québec, Montréal, Hurtubise, HMH Ltée, 1972, p. 12.

LE CHRONOTOPE URBAIN

cée et déformée, à leurs conditions et aux exigences sociales immédiates. Brault résumerait le contexte intellectuel et culturel du Québec dans les termes suivants :

Philosopher au Québec a toujours été le contraire d'une délivrance, car la vérité préexistait si purement et si extérieurement à la conscience que nulle initiative de la liberté n'était possible. Et par là j'entends non pas le doute, mais ce moment de rigueur et d'angoisse où le *moi* se pose par un *non* radical et irréversible⁹.

Ainsi, avec Clément Marchand, le poème est vécu comme « une aventure métaphysique » dont le sens ultime repose sur le don de soi et la découverte de l'autre ; pour Anne Hébert, la poésie est le creuset de l'expérience collective, la dialectique inévitable de « soif et faim, pain et vin », qui mène au « salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée ». Paul Chamberland, pour sa part, voit aussi l'œuvre poétique comme le fondement moral d'un engagement social orienté, cette fois, vers les préoccupations esthétiques, une alliance entre le « bon » et le « juste » d'une part, le magnifique et le sublime de l'autre. Finalement, pour Roland Giguère, la poésie devient le mode d'intervention nécessairement révolutionnaire dans l'ordre des choses. En donnant voix à la conjecture complexe des questions, des débats et des discours sociaux, philosophiques, esthétiques et culturels qui l'entourent, le projet poétique au Québec revêt, peut-être parfois malgré lui, une fonction sociale dont l'objectif premier est la transformation des conditions matérielles de l'existence collective en un mouvement d'arrêt de la transcendance, qui ne doit jamais surpasser les circonstances de sa propre création¹⁰.

Cette vision de l'ambiguïté unique qui contribue à créer une nouvelle expression poétique moderne au Québec nous permet donc de considérer la ville et l'existence urbaine pas simplement comme un choix thématique parmi d'autres, ni comme la simple expression

9. Jacques Brault, « Pour une philosophie québécoise », *Parti Pris*, vol. II, n° 7, mars 1965, p. 11.

10. Toutes les citations et paraphrases sont tirées des entrevues faites par Cécile Cloutier-Wojciechowska, répertoriées dans la section III de *La poésie canadienne-française – Archives des Lettres canadiennes*, Montréal, Les Éditions Fides, 1969.

métaphorique des orientations du poète vers les architectoniques immanentes de sa condition sociale, mais plutôt comme une objectification matérielle, le fait de rendre visible les inconstances, conditions et les problèmes de l'existence collective elle-même ; elle permet d'engager les poèmes à l'étude ainsi que la poésie en général en termes de questions, de débats et de discours essentiels à la vie communale plutôt qu'en tant que simples actes de représentation esthétique. Elle prend en considération, d'une manière qui rappelle la théorie d'Habermas sur l'« action communicative », non seulement la validité de l'acte de parole et sa revendication absolue de la vérité, mais aussi l'intégrité de l'émetteur lui-même dont le projet, une fois que tout a été dit et accompli, n'est rien de moins qu'une transformation sociale¹¹.

Nous débuterons cette analyse en proposant le chronotope comme modèle actif pour l'articulation des relations temps-espace telles qu'elles sont exprimées dans les œuvres à l'étude. Après une analyse des propos de Bakhtine, qui a le premier appliqué le terme aux études littéraires, nous élargirons le cadre conceptuel en examinant d'autres articulations possibles du chronotope tel qu'on le retrouve dans les œuvres d'anthropologues comme Fabian et quelques autres. Étant donné que nous démontrerons l'orientation fortement temporocentrique du modèle de Bakhtine, nous poursuivrons avec un examen de la relation entre le temps et l'espace en tant que développement, dans le temps, de différentes conceptions de la situation et de l'emplacement matériels qui alimenteront notre analyse.

La deuxième partie de notre étude s'attardera brièvement à la relation, souvent frustrante et toujours difficile, entre le poète et la ville, à la fois au niveau de certaines perspectives théoriques antérieures et d'après les tentatives exprimées de l'écrivain d'accepter les difficultés d'écrire la ville alors qu'elle définit inévitablement le moi, un jeu d'engagements intersubjectifs et de réflexions qui sont aussi intuitivement éphémères qu'ils peuvent être matériellement fixés. Finalement, nous étudierons la ville et l'existence urbaine telles qu'elles sont présentées par deux poètes

11. Voir Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action*, trad. Thomas McCarthy, Boston, Beacon Press, 1984.

québécois. Tout en nous attardant aux œuvres de poètes dont les œuvres présentent une multitude de chronotopes urbains changeants et complexes, nous considérerons des poèmes de Clément Marchand, reconnu comme le premier poète québécois à aborder systématiquement la ville comme thème et discours dans son écriture, pour les comparer ensuite avec la poésie de Claude Beausoleil, elle-même proposée comme l'expression poétique néo-moderne et post-historique des conditions présentes de l'existence urbaine¹².

Comme nous l'avons mentionné, nous commencerons par l'étude du poème urbain, c'est-à-dire le poème de la ville et au sujet de la ville, comme chronotope, pour employer la terminologie élaborée par Mikhaïl Bakhtine dans ses écrits sur les genres littéraires. Le chronotope, comme son nom l'indique, est une énonciation conjecturale particulière provenant de l'union, aussi éphémère soit-elle, des versions plus ou moins implicites ou explicites des deux catégories fondamentales de l'intuition de Kant, soit le temps et l'espace. Selon Bakhtine :

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature... Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps... Nous entendons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture¹³.

Il ajoute :

En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les *genres*. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires¹⁴.

12. Voir Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle*, Éditions du Noroît/Castor Astral, 1991.

13. Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

14. *Ibid.*, p. 238.

Bakhtine s'applique ensuite à identifier et à analyser les différents aspects de la temporalité rencontrés dans les textes à l'étude. Il examine d'abord le « temps d'aventures », qu'il observe dans le roman grec antique d'aventures et d'épreuves. Ce « temps vide » non-historique se déploie entre deux points chronologiques distincts mais, bien qu'il soit biographique, il ne présente aucun indice du caractère cyclique de la vie et du quotidien. « Ce temps vide ne laisse aucune trace ; aucun indice n'en subsiste¹⁵ », écrit-il. Un équivalent moderne de cette notion temporelle pourrait être le temps du rêve, ou plus précisément, en termes psychanalytiques, le temps de l'inconscient dont les procédés, selon Freud, sont intemporels¹⁶. Dans cette version initiale du temps, l'espace doit conserver une qualité d'abstraction, et le lien entre temps et espace se conçoit comme purement mécanique plutôt qu'organique. Ici et maintenant « le lieu pénètre dans l'aventure uniquement comme une étendue dépouillée et abstraite¹⁷ ».

La seconde version du temps, que Bakhtine identifie dans les romans d'aventures de la vie quotidienne, est une sorte particulière de temps quotidien qui, contrairement au temps vide, marque le héros ; des changements surviennent dans sa personnalité, provoqués par les événements et les épreuves. Ce temps, malgré qu'il soit maintenant irréversible, n'est toujours pas situé dans un temps historique correct. Il faut noter que, pour Bakhtine, le temps quotidien, sujet des études sociologiques de Lefebvre, de Certeau et de Debord, est perçu comme étant cyclique et conçu comme la plus basse forme de l'expression temporelle¹⁸. Certains pourraient le percevoir comme un temps terrestre et

15. *Ibid.*, p. 243.

16. Voir Sigmund Freud, *On Metapsychology*, vol. 11, « The Unconscious (1915) », New York, Penguin Books, 1984, p. 152-223 et la page 191 en particulier.

17. Voir Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 251.

18. Il est important de noter que si Bakhtine minimise la valeur du « temps quotidien », des sociologues et des penseurs qui lui sont postérieurs, tels Henri Lefebvre, Michel de Certeau et même Guy Debord, valorisent cette version du temps, tout en lui attribuant les mêmes caractéristiques « négatives » que Bakhtine. Voir Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1958, ainsi que Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, et Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

statique dans lequel le sujet est virtuellement incapable d'action autonome. Enfin, on peut également le concevoir comme un temps interstitiel, c'est-à-dire un temps qui existe entre deux autres modes d'existence temporels. Dans le temps quotidien, le lieu et l'espace sont définis métaphoriquement par certains *loci* symboliques, comme la route, qui est non seulement le lieu de l'aventure, mais également sa condition temporelle nécessaire, permettant aux événements de se produire. Lefebvre, dans *La Production de l'espace*, offre un équivalent spatial à cette version du temps quotidien en tant qu'espace intermédiaire, c'est-à-dire « les grandes avenues, les lieux de transition et de passage, de commerce et d'échange¹⁹ » situées entre les lieux privés et publics de la vie quotidienne. Le théoricien de l'urbanité Kevin Lynch identifie, quant à lui, de tels espaces transitoires comme des voies et des nœuds qui constituent, avec les limites, les quartiers et les points de repère, les cinq éléments structuraux et visuels primaires de ce qu'il appelle « L'Image de la cité²⁰ ». On peut justement conclure que chacun de ces types d'endroits génère ou invite également son propre caractère temporel distinctif dans le cadre du chronotope.

Finalement, Bakhtine entreprend l'analyse du temps biographique, qu'il conçoit comme étant constitué de deux orientations distinctes : l'une qu'il qualifie de platonicienne parce qu'elle implique, selon ses propres mots, « la vie de celui qui cherche la vraie connaissance²¹ » et l'autre, qui est plus rhétorique et qui se préoccupe du dialogisme entre la présence d'un public et l'entéléchie privée qui révèle l'être en voie de « devenir ». Ce chronotope est un prototype de ce que Bakhtine conçoit comme le temps historique. Ici, l'extériorité de l'individu peut s'accomplir, pas seulement dans un temps vide, mais en relation avec le monde et l'espace collectif où le temporalité se manifeste en diverses instances de rupture et de contradiction sociale. Être extérieur signifie être avec et pour les autres. Ainsi, « tout endroit est la trace d'un

19. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, p. 180-181.

20. Voir Kevin Lynch, *L'Image de la cité*, trad. Marie-Françoise Vénard & Jean-Louis Vénard, Paris, Bordas, 1976.

21. Voir Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 278.

événement, la trace de ce qui l'a formé ». Finalement, pour Bakhtine, ce n'est que par l'histoire que l'on peut comprendre l'espace²².

Trois remarques s'imposent ici. D'abord, on doit concevoir le cadre interprétatif de Bakhtine comme étant investi de sa propre logique déterministe, qui trouve son expression finale dans l'émergence du temps historique, un corollaire non seulement de l'emphase existante sur la primauté du temps comme condition de la modernité et de ses critiques, mais aussi, en référence à Voloshinov, d'un signe de l'orientation idéologique spécifique de l'auteur vers le matérialisme dialectique. En fait, très tôt dans son essai, Bakhtine propose, à travers le chronotope, de transférer l'emphase de la catégorie de Kant de sa nature transcendante vers une perspective matérialiste, c'est-à-dire vers la « réalité la plus vraie²³ ». Deuxièmement, dans chaque chronotope, la conception du lieu et de l'espace occupe une position secondaire et hautement contingente. Troisièmement, au cours de son analyse le concept de chronotope lui-même se retrouve pratiquement seul dans une catégorie vide, puisque Bakhtine l'applique presque indistinctement. Il affirme, par exemple, que « toute image de l'art littéraire est chronotopique », et il propose même que « la forme interne du mot est également chronotopique²⁴ », alors que, en outre, chaque chronotope peut inclure en lui-même un nombre infini de chronotopes mineurs qui entretiennent entre eux des relations dialogiques, un lieu/moment où le temps et l'espace résonnent à l'intérieur de l'œuvre. Cette position majorante, pour reprendre le terme de Michel Serres, va à l'encontre du but recherché tout en étant, selon une perspective analytique, libératrice. Ce qui signifie que, dans un sens qui s'approche de la pensée de Baudrillard, le chronotope, comme la réalité ou le simulacre, est « partout et nulle part à la fois²⁵ ».

Essayons, pour quelques instants, d'imaginer une version élargie du *chronotope* dans sa spécificité, comme un produit du temps toujours en relation, évidemment, avec une certaine version de l'espace. Toute conception temporelle serait initialement divisée selon deux axes

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 238.

24. *Ibid.*, p. 391.

25. Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

majeurs, dont l'un est soi-disant objectif et l'autre, subjectif avoué. Le temps objectif représenterait une dimension du monde naturel, perçu comme l'ordre ou la mesure de toute apparition ou événement, alors que le temps subjectif serait un *temps-pour-nous*, issu d'êtres qui n'existent que pour eux-mêmes dans ce monde, le temps collectif du *nous*. On pourrait découvrir, suite à un examen détaillé des origines de ces deux discours temporels, dans les œuvres d'Aristote et de saint Augustin²⁶, par exemple, qu'aucune des versions ne résiste, parce que toutes deux négligent la dimension socio-historique de la réalité appréhendée. Une étude plus poussée de cette problématique mettrait sans doute en lumière la nature intenable de l'antinomie selon laquelle le monde subjectif tire ses ressources d'un monde naturel qui le précède tandis que, de son côté, le monde naturel est constamment transformé par les forces historiques et sociales. De cette façon, le temps doit être compris comme une forme de diversité qui se manifeste de deux manières. D'abord, il ordonne la différence, perçue comme la diversité, selon un principe unique de constance. Il s'agit du temps universel de la physique et des sciences naturelles, qui est à la fois uniforme, régulier et quantifiable. Toutefois, la relation de diversité doit également être interprétée comme une hétérogénéité radicale qui ne possède aucune mesure commune : le temps est aussi perçu comme l'apparition de l'altérité, l'avènement et la disparition des formes dans le monde. Les *chronotopes* doivent ainsi être en mesure de saisir l'émergence phénoménologique de l'Autre et du nouveau, tout en continuant à s'implanter dans un modèle de permanence diachronique.

26. Voir Aristote, *Physics*, traduction, commentaires et glossaire de Hippocrates G. Apostle, Bloomington, Indiana University Press, 1969, Livre IV, Chapitres 10-14, où Aristote soutient que le temps est l'une des déterminantes essentielles du mouvement, où les « avant et après » surviennent comme un ordre spatial, liant inextricablement le temps et l'espace. Quant à saint Augustin, voir le livre XI des *Confessions* où il rejette, probablement suite à une mauvaise compréhension d'Aristote, la conception des « philosophes » voulant que le temps soit un mouvement. Il propose plutôt que le temps est lié à la capacité de l'esprit de mesurer l'affection ou l'impression de sa propre préhension consciente du monde ; le temps est la *distentio* du *animus*. Voir saint Augustin, *The Confessions*, traduit et édité par Philip Burton, New York, A. A. Knopf, 2001.

En se basant sur d'anciennes analyses anthropologiques et sociologiques, nous pouvons également considérer le mouvement de ce qui a été qualifié de « temps sacré » vers nos conceptions contemporaines du « temps séculaire²⁷ ». En lui-même, le « temps sacré » présenterait deux versions radicalement différentes, la première étant le « retour éternel » cyclique de la soi-disant ancienne cosmologie et la seconde, la voie linéaire des événements et des célébrations spécifiques à l'intérieur du cadre téléologique de toute tradition de longue date, comme le judéo-christianisme. Le temps séculaire se déroulerait de l'histoire à l'évolution en un déploiement discursif procédural, naturalisant les concepts associés de civilisation, de développement, d'acculturation et, évidemment, de modernisation. Le temps naturalisé, hypothèse de base du darwinisme, pourrait ainsi être appliqué à l'existence individuelle, aux développements biologiques et physiologiques ainsi qu'aux formations sociales. Un deuxième usage de cette construction temporelle particulière pourrait s'exprimer par ce que Johannes Fabian a appelé le « temps terrestre » et le « temps typologique²⁸ ». Le « temps terrestre » est le temps quotidien ; en tant que tel, il adopte les caractéristiques de périodicité et de redondance qui s'inscrivent dans le temps cyclique ou récurrent. Le « temps typologique » est associé aux événements significatifs sur le plan socio-culturel et est perçu, plus précisément, en termes d'intervalles entre ceux-ci. En ce sens le « temps typologique » serait l'aspect qualitatif du chronotype plutôt qu'une mesure du mouvement entre les moments temporels.

Le caractère inévitable de l'espace et du lieu

En apparence contradiction avec le temporocentrisme proposé par la sensibilité moderne, Michel Foucault écrivait :

27. Pour l'un des ouvrages classiques sur la religion présentant cette dichotomie, voir Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968. De même, la nature cyclique du temps sacré est bien expliquée par Mircea Eliade dans *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

28. Voir Johannes Fabian, *Time and the Other*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 22-23.

Comme nous le savons, la grande obsession du XIX^e siècle a été l'histoire ; avec ses thèmes de développement et de suspension, de crises et de cycles, thèmes du passé qui accumule tout... L'époque actuelle sera peut-être surtout une époque d'espace. Nous sommes dans une ère de simultanéité, nous sommes dans une ère de juxtaposition, l'ère du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé²⁹.

Dans son livre intitulé *The Fate of Place*, le philosophe Edward Casey raconte l'histoire de l'évolution des conceptualisations du lieu et de l'espace dans la pensée occidentale, de Platon et Aristote à Foucault, Deleuze, Irigaray et Nancy³⁰. L'arc des narrations est plutôt linéaire : à l'origine, le lieu occupe une position privilégiée dans la *Physique* aristotélicienne. Tout comme le « où » d'une chose constitue une catégorie métaphysique de base, le lieu est conçu selon les termes finis de contenant, de limite, de frontière et de point dominant l'infini, le vide et le temps lui-même³¹. Ainsi, le lieu est essentiel pour saisir le changement lui-même (*kinesis*), qui constitue l'une des préoccupations fondamentales dans l'étude de la physique. Aristote soutient que les changements les plus élémentaires sont ceux qui surviennent par le mouvement, c'est-à-dire « le changement, nommé locomotion, en fonction du lieu³² ». Les délimitations entre l'immobilité et le mouvement doivent par conséquent être comprises en relation avec le lieu, qui est leur limite commune ; en effet, la locomotion représente fondamentalement un mouvement d'un lieu à un autre. Aristote soutient que « un étudiant en sciences de la nature doit posséder une certaine connaissance des lieux », et cette supposition élémentaire est si déterminante pour le philosophe que même le néant, dont l'existence est toujours remise en question, est défini comme « un lieu dépourvu de corps³³ ». Graduellement, cette primauté du lieu fait place, dans l'échange dialectique inextricable entre

29. Voir Michel Foucault, « Of Other Spaces », *Diacritics*, printemps 1986, p. 22-27.

30. Voir Edward Casey, *The Fate of Place*, Berkeley, University of California Press, 1997.

31. Aristote écrit que le lieu « takes precedence over all things ». *Physics*, 208b35.

32. Voir Aristote, *Physics*, 208b31-32, « change in respect of place that we call locomotion ». (notre traduction)

33. Voir Aristote, *Physics*, 208b26, « a student of nature must have knowledge about place » ; « a place bereft of body ». (notre traduction)

la spéculation philosophique et scientifique, à la nature absolue de l'espace, imaginé comme l'infini ou comme une présence divine. « Dieu ne peut tomber sous l'imagination, on ne peut distinguer en lui des parties qui soient figurées et qu'on puisse mesurer³⁴ », écrit Descartes. Pour lui, l'imagination est une faculté physique et, en tant que telle, elle reste incapable de saisir la nature infinie de Dieu, son essence qui doit être partout pour que son pouvoir puisse se manifester en tous lieux, alors que le philosophe doit se battre avec le problème frustrant d'une « présence » qui n'existe pas à la manière des choses étendues³⁵. Nous devons nous rappeler que la chose étendue, *res extensio*, est le concept central de la théorie de l'espace de Descartes. L'extension est l'unique essence de la matière et de l'espace qui puisse à la fois déterminer la nature de la quantité et de la dimension, et qui serve également de base pour la mesure des distances. Cette approche strictement quantitative diffère de la pensée aristotélicienne où la dimension est, effectivement, une direction³⁶. On peut à juste titre se demander comment la conception cartésienne de l'espace comme extension s'articule avec la notion de lieu. Descartes affirme qu'une chose occupe une place parce qu'elle est étendue³⁷. Cette notion indique le renversement des pensées platonicienne et aristotélicienne, selon lesquelles le lieu existait avant les corps qui viennent le peupler. Pour Descartes, c'est la présence du corps qui l'occupe qui confère au lieu-d'occupation ses caractéristiques et ses qualités propres et uniques. Descartes poursuit avec l'établissement d'une distinction entre le lieu interne et le lieu externe, le premier étant le volume déterminé par la taille et la forme (deux modes fondamentaux de l'extension), le second étant défini par la relation entre un sujet ou un corps donné et les autres entités similaires, ce à quoi Descartes réfère comme à une situation parmi d'autres corps³⁸. Cette dichotomie permet

34. Voir René Descartes, *Correspondances*, tome VIII, Charles Adam et Gérard Milhaud [éd.], Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 128. Lettre du 5 février 1649.

35. *Ibid.* Lettre d'août 1649 à More.

36. Voir *Rules for the Direction of the Mind*, trad. E.S. Haldane et G.R.T. Ross dans René Descartes, *Philosophical Works of Descartes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, 1 : 61. (notre traduction)

37. *Ibid.*, p. 58. (notre traduction)

38. René Descartes, *Principles of Philosophy*, trad. V.R. Miller et R.P. Miller, Dordrecht, Reidel, 1983, p. 45.

à son tour à la distinction entre « lieu » et « espace » d'être articulée de façon contingente, c'est-à-dire une distinction où le lieu renvoie à un corps donné en relation avec autre chose, alors que l'espace exprime sa magnitude et sa forme. En définitive, que l'on considère le lieu interne ou externe, c'est la matière elle-même qui revêt une signification primordiale, la présence de corps matériels, qu'ils soient considérés de « l'intérieur » ou de « l'extérieur » de l'objet lui-même. Le lieu est ainsi défini en termes de corps qui sont les unités de l'espace élargi et mesuré, auquel on accorde le pouvoir ultime de sa propre finalité.

Alors que ce discours s'articule selon les conceptions newtoniennes du mouvement et de la force, d'autres termes, tels que le site (*situs*) chez Leibnitz, ou le point chez Kant, commencent à occuper les positions antérieurement assignées au lieu. Dans ses *Principes métaphysiques*, Kant s'aventure au-delà de la notion de position énoncée par Descartes et réduit cette vision de « lieu comme position » à celle de « lieu comme point », affirmant catégoriquement que « le lieu de chaque corps est un point³⁹ ». En fait, Kant organise les relations spatiales de manière hiérarchique, allant du point à la position, au lieu, puis à la région et finalement à l'espace. Ainsi défini, l'espace (avec le temps) devient non seulement un absolu abstrait, mais aussi une catégorie intuitive grâce à laquelle la plupart des notions de relativité, généralement entre des points ou des corps mouvants ou stationnaires, peuvent être comprises. Kant conclut que l'espace touche seulement la forme d'intuition la plus pure⁴⁰.

Avec le temps, toute position conceptuelle absolue, nous dit-on, sera déstabilisée par la force de ses propres contradictions inhérentes. Ainsi, la quasi disparition du lieu et son absorption radicale par l'espace comme site et position au cours des XVIII^e et XIX^e siècles a commencé à se renverser alors même que la modernité s'installait. Le lieu a ressurgi,

39. Voir Emmanuel Kant, « *Metaphysical Foundations of the Natural Sciences* », trad. J.W. Ellington dans Emmanuel Kant, *Kant's Philosophy of Material Nature*, Indianapolis, Hackett, 1985. « the place of every body is a point ». (Notre traduction)

40. Voir Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Alain Renaut, Paris, Aubier, 1997.

par cette médiation de l'incarnation qui avait déjà été suggérée par Kant dans sa discussion de la dimensionnalité de l'espace, laquelle pouvait uniquement provenir de la directionnalité du corps, sans quoi toutes les entités matérielles se trouveraient désorientées⁴¹. En réintroduisant le corps, Kant, d'une part, permet au lieu de se différencier du site et de la position, mais il engage également une discussion sur la façon dont le corps humain, selon les mots de Casey « façonne et supporte les particularités du lieu⁴² ». Les phénoménologues modernes, Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty et Gaston Bachelard, auront pour tâche principale de redonner au lieu sa position privilégiée, où il apparaîtra sous les traits sans cesse métamorphosés du *topos* imaginaire chez Bachelard, de l'*hete-rotopos* chez Lefebvre et Foucault, des vestiges de Derrida, des discrètes localités d'habitation de Heidegger, des communautés, désœuvrées ou non, de Jean-Luc Nancy, ainsi que dans les enclaves socio-politiques de Lyotard⁴³.

41. Voir l'essai intitulé « Concerning the Ultimate Ground of the Differentiation of Regions in Space » dans Emmanuel Kant, *Kant : Theoretical Principles, 1755-1770*, trad. D. Walford et R. Meerbote, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

42. Voir Edward Casey, *The Fate of Place*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 210. (notre traduction)

43. Bien qu'une discussion complète du statut du lieu dans l'espace dans la phénoménologie moderne serait prohibitive dans le présent contexte, les textes énumérés ci-dessous attestent de la reconquête inexorable du lieu de la conception abstraite et totalisante discutée auparavant. Pour ce faire, il faut considérer, par exemple, Husserl, « Foundational Investigations of the Phenomenological Origin of the Spatiality of Nature », trad. F. Kerstein, dans P. McCormick et F. Ellison (éd.), *Husserl : Shorter Works*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981, p. 228ff ; Martin Heidegger, *Being and Time*, trad. J. Macquarrie et E. Robinson, New York, Harper & Row, 1962, p. 136 ; Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967 ; Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 ; Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trad. P. Connor, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1991, p. 146 ; Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; Jacques Derrida, *On Grammatology*, trad. G. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University, 1974, p. 47 ; Michel Foucault, « Questions of Geography », dans *Power/Knowledge : Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York, Pantheon, 1980 ; Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.

Une prise de possession finale, incarnée et matérielle, de la conception d'espace émerge finalement dans les œuvres de l'éminent sociologue français Henri Lefebvre, plus particulièrement dans son étude approfondie intitulée *La production de l'espace*⁴⁴. Cet ouvrage est orienté principalement vers une conception de l'espace social, c'est-à-dire que « l'espace (social) est un produit (social)⁴⁵ ». Selon le modèle de Lefebvre, l'espace du domaine pratico-sensoriel est initialement opposé à l'espace abstrait formel, conçu comme l'espace logico-mathématique ; l'espace social émerge comme la synthèse dialectique de cette opposition. En ce sens, l'espace mental, l'espace théorique et l'espace physique, l'espace du monde naturel et le cosmos sont à la fois producteurs d'espace social, d'espace quotidien exprimé, et produits par la pratique et la représentation sociale. À partir de cette relation, Lefebvre propose une triade conceptuelle composée des *pratiques spatiales*, des *représentations de l'espace* et des *espaces de représentation*⁴⁶. Les *pratiques spatiales* englobent les actes sociaux et les comportements des sujets, les *représentations de l'espace* sont de nature conceptuelle, et les *espaces de représentation* n'existent que dans l'ordre symbolique de la vie collective. Bien que chacune de ces trois catégories soit pertinente à notre étude du chronotope urbain dans la poésie québécoise contemporaine puisque chacune d'entre elles, d'un point de vue conceptuel, est impossible à séparer des autres nous nous intéresserons davantage aux *représentations de l'espace*, qui selon l'auteur sont composées de « connaissances, de signes, de codes et de relations "frontales"⁴⁷ », ainsi qu'aux *espaces de représentation*, lesquels sont l'incarnation « (avec ou sans codage) des symbolismes complexes, liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale⁴⁸ ». En outre, c'est dans cette troisième catégorie que Lefebvre situe l'œuvre d'art qui, nous dit-il, « pourrait éventuellement se définir non pas comme code de l'espace mais comme code des espaces de représentation⁴⁹ ».

44. Voir Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.

45. Voir Henri Lefebvre, p. 39 et suivantes pour sa discussion de cette proposition fondamentale.

46. *Ibid.*, p. 42-43.

47. *Ibid.*, p. 43.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

Finalement, l'*espace de représentation* est perçu comme un « espace vécu à travers les images et symboles qui l'accompagnent, donc espace des "habitants", des "usagers" mais aussi de certains artistes et peut-être de ceux qui *décrivent* et croient seulement décrire⁵⁰ ».

On pourrait affirmer que la ville existe en tant que relation symbiotique qui oriente et anime les trois catégories dont il a précédemment été question. Dans cette optique, la pratique poétique n'est pas seulement un fait social, mais devient également, de par ses effets, une action sociale investie du pouvoir matériel de sa propre expression et, par le fait même, capable de transformer la vie collective grâce aux exigences des affirmations individuelles. Utilisant la vision limitée de Lefebvre de l'œuvre d'art comme pure description, la poésie ne se contente pas d'illustrer l'espace social, l'espace de *l'être-avec-les-autres*, mais sert à le créer et à le maintenir, devenant ainsi l'agent consentant de sa production et le produit voulu de son action. Dans l'optique de la présente étude, nous pouvons donc examiner les diverses articulations de la nature sociale de l'espace, représentant et représenté, à l'intérieur du cadre du chronotope urbain dans la poésie québécoise contemporaine.

Finalement, à la lumière de l'intérêt déjà exprimé pour les conceptions changeantes de l'espace en termes d'une repossession forte d'un sens du lieu, il convient de noter que Lefebvre conçoit la notion de lieu comme une *singularité*, c'est-à-dire le lieu considéré comme « naturel, doté seulement d'une réalité physique et sensible⁵¹ ». Basé sur une réflexion sur la notion hégélienne de l'universel concret comme espace social, la *singularité* existe de par sa relation avec le *particulier*, comme « les espaces sociaux décrits ou découpés » et avec le *général*, soit le « logique et le mathématique⁵² ». Pour Lefebvre, les lieux sont essentiellement l'unique *topos* concret du monde naturel ; cette conception permet de comprendre également la singularité du lieu comme inscription matérielle de pratiques sociales particulières dans la spécificité d'un lieu donné. Ainsi les lieux, pour Lefebvre, existent et

50. *Ibid.*, p. 49.

51. *Ibid.*, p. 23.

52. *Ibid.*

disparaissent par rapport aux activités et pratiques qui surviennent dans l'espace social du monde. Si la relation entre l'espace et le lieu demeure ambiguë, c'est cette ambivalence radicale qui sera essentielle à la production d'un espace social comme lieu, et réciproquement.

Existe-t-il une version universelle du temps, de l'espace ou du lieu qui désigne certaines œuvres comme appartenant à une supposition intrinsèque concernant la condition de la modernité, ou doit-on plutôt penser que l'agent social s'accommode d'une multiplicité d'ordres spatiaux et temporels selon les exigences d'une expression intuitive ? Tout récemment, au cours d'une conférence sur la culture des villes, un participant remarquait avec désinvolture, en parlant des différences entre le travail respectif des présentateurs anglophones et francophones, que chaque groupe semblait concevoir différemment le lieu et l'espace. Peut-on donc assigner une affinité culturelle distinctive à certaines versions du temps et de l'espace plutôt qu'à d'autres, orientations qui, évidemment, changeraient elles aussi avec le passage du temps en réponse à l'ordre social en fonction duquel, plus ou moins consciemment, elles s'orientent inévitablement ?

Nous nous attarderons maintenant brièvement à certaines des implications de cette conception de la fonction sociale de la poésie dans la production d'un espace social en examinant quelques discussions portant sur la relation entre le poète et l'environnement vécu, notamment la ville moderne et Montréal en particulier.

« Montréal est une ville de poèmes, vous savez ! »⁵³

Le poète et la ville ont toujours vécu une relation ambiguë, parfois contradictoire et même antagoniste. En identifiant la ville avec le discours rationnel, l'organisation et l'action sociale, Platon, dans *la République*, et plus précisément encore dans *Phèdre*, a créé la dichotomie classique qui hanterait l'expression poétique à travers les

53. Voir Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle*, Éditions du Noroît/Castor Astral, 1991.

âges⁵⁴. La Cité idéale, lieu et réflexion du logos, représente le discours et la pratique raisonnés tandis que la campagne (*atopos*), ce qui existe *sans-lieu* au-delà des murs de la ville, devient le synonyme du mythe dyonisiaque de l'extase poétique. Dans ce récit moral exemplaire, Socrate, séduit par la promesse du discours de Lysias sur Eros, perd littéralement l'esprit à la sortie de l'enclave urbaine et devient possédé par les dieux (*entbousiazon*) et les nymphes (*nympholeptos*) de la campagne enchantée. Cette conception élégiaque qui identifie la nature et la campagne à l'expression poétique et le lieu urbain à la raison et l'ordre social a survécu, sous divers prétextes, presque sans être remis en question, jusqu'à ce que la pratique esthétique moderne commence à exiger un réalisme acharné dans toutes les formes d'expression artistique.

Plusieurs écrivains canadiens et québécois se sont interrogés sur la poésie urbaine et ont médité la relation entre le poète et la ville comme pratique expressive. Bien que ces auteurs appartiennent à deux traditions littéraires distinctes, la présence matérielle qui inspire et soutient leurs travaux se manifeste, à toute fin pratique, presque toujours au même lieu : Montréal, ce premier creuset moderne de l'expérience urbaine au Canada. Dans un essai publié en 1968 intitulé « La poésie de la ville », Louis Dudek analyse un poème au style romantique d'Archibald Lampman – « La ville à la fin des choses » –, où la ville est représentée « comme le corrélatif naturel de l'enfer, la malfaisance ultime suscitée par l'esprit en réponse à ses peurs et angoisses présentes⁵⁵ ». Dudek suggère que cette discordance exagérée, « l'avilissement et l'aspiration humaine, portés à leurs limites imaginaires » ne représentent pas l'hypersensibilité ou même l'hystérie du poète joués pour effet, mais plutôt « des prédictions ultimes en ce qui concerne la réalité⁵⁶ ».

54. Voir Platon, *The Republic*, trad. Desmond Lee, New York, Penguin Books, 1987 et Platon, *Phaedrus*, trad. Alexander Nehamas et Paul Woodruff, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company Inc, 1995.

55. Louis Dudek, *Selected Essays and Criticism*, Ottawa, Tecumseh Press, 1978, p. 244. Pour l'œuvre de Lampman, voir Archibald Lampman, *Selected Poetry*, M. Gnarowski [éd.], Ottawa, The Tecumseh Press, 1990. (notre traduction)

56. *Ibid.*

On trouve un autre modèle plus récent de cette relation antinomique dans la collection d'essais intitulée *The Gay/Grey Moose – Essays on the Ecologies and Mythologies of Canadian Poetry 1690-1990* de D.M.R. Bentley. Dans la quatrième section de son ouvrage, Bentley se tourne vers ce qu'il appelle « les dispositions ou tendances psychologiques et philosophiques qui sont associées avec le baseland ou l'hinterland au Canada⁵⁷ ». Cette orientation binaire est comprise en termes

de la préférence implicite pour l'une ou l'autre modalité de pensée et d'action – la première se tournant vers l'adhérence complète à la structure, à l'autorité, à la téléologie et l'intelligence rationnelle (baseland) et la seconde, orientée vers le refus complet de ces choses par l'intermédiaire de la franchise, de l'individualisme, de la chance et de l'expérience vive (hinterland)⁵⁸.

Le modèle de Bentley nous offre ainsi la possibilité de mettre en évidence les préférences spatiales présentes dans les œuvres poétiques, soit comme espace ouvert ou paysage organisé, et de mesurer ces orientations en termes de mouvements qui sont les indices d'une signification individuelle et collective. On trouve aussi une dimension temporelle à ce modèle, qui permet d'interpréter un grand nombre de poèmes selon une perspective diachronique où les conceptions culturelles et sociales du temps se modifient en accord avec l'ordre socio-culturel manifestement externe. Bentley identifie deux chronotypes principaux dans la poésie du baseland, soit *la durée historique* et *la durée profonde*⁵⁹. Le premier représente le mouvement diachronique de l'histoire humaine retrouvé, par exemple, dans le poème *Metropolitain Museum* de Robert Choquette⁶⁰ et le deuxième est lié au « moment mystique de la révélation », entendu comme l'effet cumulatif de l'ordre structurant de la direction *baseland*.

57. D. M. R. Bentley, *The Gay/Grey Moose*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1992, p. 77.

58. *Ibid.*

59. *Ibid.*, p. 101.

60. Robert Choquette, *Œuvre Poétiques I*, Montréal, Fides, 1967, p. 159-177.

Dans l'essai intitulé « Une ville en poésie », dans *Montréal Imaginaire*, Pierre Nepveu esquisse la mise-en-présence et la transformation de la figure de la ville de Montréal dans la littérature québécoise du vingtième siècle⁶¹. La plupart des exercices historiographiques, tels ceux entrepris par Gilles Marcotte, Clément Moisan, Axel Maugey et Jean Royer entre autres⁶², tendent vers un synchronisme systématique qui organise le terrain littéraire selon ses mouvements, ses écoles, ses tendances, ses thèmes et ses périodes particulières. Pour sa part, Nepveu choisit un parcours plus ésotérique, sinon métaphysique, écrivant la « ville imaginaire, ville désirante et désirée⁶³ » qui s'affirme, peu à peu, dans l'imagination poétique de la vie collective québécoise. Alors que Dudek insistait sur un réalisme nécessairement réfléchi pour décrire, par inversion métonymique, la relation entre l'imaginaire et le vécu urbain, Pierre Nepveu choisit la métaphore comme signe de la réalité et semble la proposer comme forme privilégiée de l'expression humaine. L'auteur retrouve, au cœur du récit urbain des années 1930 et 1940, la présence d'une dichotomie fondamentale qui lui permet de proposer une mythologie urbaine littéraire ancrée, d'une part, dans le statut anonyme de l'individu et de la ville moderne et d'autre part, par la nature solitaire de l'observation poétique qui nie au poète toute possibilité de s'impliquer pleinement dans l'existence urbaine qu'il s'acharne à décrire. Pour Nepveu, le poète représente un agent subversif résolu à détruire la ville de l'intérieur.

Le poète et essayiste Claude Beausoleil consacre quant à lui un chapitre de son livre intitulé *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise – 1830-1995* à une discussion du thème de l'espace urbain

61. Voir Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, *Montréal Imaginaire – Ville et littérature* Montréal : Fides. 1992. Voir en particulier « Une ville en poésie », p. 323-371.

62. Voir Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, Montréal, Éditions HMH, 1969, ainsi que Clément Moisan, *Poésie des frontières*, Cité de LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, 1979, Axel Maugey, *La poésie moderne québécoise – 1937-1970*, Montréal, Humanitas, 1989 et Jean Royer, *La poésie québécoise contemporaine – Anthologie*, Montréal, l'Hexagone, 1987. Les trois premiers ouvrages représentent diverses approches critiques (comparative, historique, etc.) tandis que l'anthologie de Royer est un exemple de la réorganisation constante du projet poétique québécois.

63. Dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 327.

nord-américain dans la poésie québécoise⁶⁴. Par l'entremise de son travail d'éditeur et de poète, Beausoleil est l'un des premiers à s'être donné comme tâche la promotion et la diffusion de la poétique urbaine sous toutes ses formes. La thèse principale de l'auteur est que la ville moderne établit et module différents modèles d'identités modernes québécoises aux niveaux personnel et collectif, en vue du développement d'un caractère nord-américain. Le projet propose une démarche peu orthodoxe en rejetant une chronologie explicite en faveur d'une dérive selon les divers filons thématiques dénués de leurs rapports temporels et de leurs contextes historiques. Ce mouvement est à la fois déroutant et libérateur car, s'il donne à l'auteur une grande latitude dans sa poursuite de motifs thématiques, il laisse aussi, finalement, le lecteur sans schéma cognitif stable pour encadrer les moments pénétrants de l'étude. Dans cette recherche de l'origine de l'identité poétique urbaine, trois orientations distinctes deviennent évidentes : le sens de l'ailleurs provoqué par l'existence urbaine, les opportunités et le pouvoir que la ville fournit à ceux qui vivent en marge de la société, et l'intégration progressive et souvent pénible du poète québécois comme acteur social moderne engagé dans le courant essentiel de la vie et des sensibilités nord-américaines.

Ce qui devient évident dans ces diverses réflexions, au moment même de leur refoulement, c'est la répugnance ou l'impuissance même de l'écrivain d'accorder à la ville le statut d'interlocuteur privilégié ou de la reconnaître véritablement comme espace social dans le sens élaboré par Henri Lefebvre. Faudrait-il donc comprendre ce phénomène de rature volontaire comme l'expression atavique d'une ancienne prédisposition culturelle contre la ville en tant que symbole de la modernité et lieu de rencontre avec l'Autre aliénant ? Ou pourrait-on, à un niveau plus profond peut-être, concevoir le non-dit urbain comme le moment terrible où les conceptions affranchies du temps et de l'espace fusionnent dans la plus grande ambiguïté et forcent la parole poétique au silence ? Et pouvons-nous, en récupérant une version positive du temps, de l'espace et du lieu, embrasser une expression poétique urbaine qui

64. Voir Claude Beausoleil, *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise – 1830-1995*, Ottawa, Le Groupe de création Estuaire, 1996.

souffre ses propres pulsions anomiques tout en permettant à la ville de parler librement en nous, de nous et à nous ?

Considérons maintenant l'œuvre de deux poètes québécois qui écrivent la ville, Clément Marchand et Claude Beausoleil⁶⁵. Ces deux auteurs nous permettent d'entrevoir, au-delà du demi-siècle qui sépare leurs écrits, la continuité d'un développement. Cette trajectoire discursive d'une poétique urbaine commence avec un cri angoissé contre les effets déshumanisants de la modernité pour se retrouver, à la veille d'« une certaine fin de siècle », en pleine métamorphose et prête à embrasser la vie urbaine dans toute l'effervescence de son potentiel signifiant. La poésie, comme action sociale qui s'oriente collectivement à la vie de tous les jours, peut enfin assumer son rôle producteur dans l'ordre expressif de la ville moderne qu'est Montréal. Cette discussion demeure, dans son ensemble, consciente de la nature changeante du chronotope urbain chez ces poètes qui écrivent la ville laquelle, à son tour, inévitablement les inscrit aussi.

Le premier engagement soutenu avec la ville moderne nous vient de Clément Marchand dans son ouvrage de 1947 intitulé *Les soirs rouges*⁶⁶. Inspiré par la révolution industrielle, ce recueil de poèmes, dont la plupart ont été écrits pendant la dépression des années 1930, adopte une perspective plutôt nihiliste et dénonce le tribut psychologique exigé par la modernité. De même, plusieurs des inquiétudes qu'il soulève sont semblables à celles exprimées par les sociologues, philosophes et psychologues de l'époque devant l'aliénation constante dont l'existence est la proie. Le premier poème du recueil, « Prélude », est à la fois un regard mélancolique porté sur un mode de vie dépassé, représenté par l'existence rurale, ainsi qu'une acceptation amère mais résignée face à l'envahissement constant de la vie urbaine moderne. Marchand écrit :

65. Clément Marchand, *Les soirs rouges*, Les Herbes Rouges, 2000, et Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle*, Éditions du Noroît/Castor Astral, 1991.

66. Voir Clément Marchand, *op. cit.*

LE CHRONOTOPE URBAIN

Je vivrai de la vie amère des cités,
Où s'élaborent les nouvelles certitudes ;
je mêlerai ma voix aux cris des multitudes
Et je partagerai leur sourde anxiété⁶⁷.

Dans le deuxième poème de la collection, « Les Prolétaires », l'existence même des travailleurs d'usine est absorbée et transformée par la vie quotidienne urbaine. Le nouvel ordre social est fatal, et les impératifs mécanisés de la vie moderne anéantissent tout espoir et tout rêve. « Ces rois déchus », autrefois séduits en « un moment de stupide vertige », sont désormais hantés par la mémoire vive de la terre qu'ils ont jadis abandonnée⁶⁸.

La première partie de l'ouvrage contient trois autres sections : « Cri des hommes », « Vie d'un quartier » et « Soir à Montréal », dans lesquelles la ville, agent social dominant, prend au piège ses sujets entre les forces urbaines contradictoires de l'attraction et de la répulsion, de la séduction et de l'inévitabilité, de la promesse et de la déception, de l'éloignement et de la solidarité. Dans « Cri des Hommes », l'auteur imagine qu'il participe à une révolte populaire d'ouvriers, qui, poussés à bout, haineux et désespérés, tentent de détruire le « corps prodigieux » de « la ville monstre⁶⁹ ». Dans ce moment de solidarité démente, alimentée par un désir de revanche, la foule recherche, parmi le butin ruineux et vain de son pillage, les vestiges d'une humanité en laquelle elle croit encore et qui a un jour été l'âme grandiose de la ville⁷⁰.

Marchand a bien compris que le quartier est à la fois le lieu de naissance d'une ville et son dernier espoir de constituer une communauté. La section suivante de son ouvrage se compose donc d'une série de courts tableaux dans lesquels des personnages, des lieux et des situations typiques composent l'expression métaphorique, pour ne pas dire métaphysique, de la vie d'un quartier telle qu'elle est vécue par ses habitants. « Les vieillards », « Les boutiquiers », « Dans un parc », « Fin d'hiver » et « Les cloches » sont autant de vignettes qui mettent en scène des

67. *Ibid.*, p. 35.

68. *Ibid.*, p. 42-45.

69. *Ibid.*, p. 53.

70. *Ibid.*, p. 57.

individus ordinaires, menant leurs affaires de tous les jours à l'ombre d'une métropole démesurée et qui permettent, par la particularité de leurs actions, de lever le voile sur l'universalité de la condition humaine moderne. Ainsi, le marchand dont le commerce a été sacrifié à la production en série et à la consommation de masse et les pensionnaires fragiles qui se rencontrent tous les jours au parc, « complices du même art de la longévité », malgré toutes leurs différences, s'entendent pour dire que :

Le monde est assez mal fait.
La société va très mal, bien dommage !
Et le sort du vieil univers,
en ce siècle d'insolites nouveautés,
dangereusement engagé⁷¹.

Enfin, dans « Soir à Montréal », le poète s'adresse directement à la ville, se faisant son interlocuteur antagoniste, et parlant au nom d'une humanité aliénée et asservie⁷². Le poème fait montre d'une ambiguïté radicale en ce que les images et les rythmes urbains qui semblent, en surface, annonceurs d'une célébration, doivent être plutôt interprétés comme les indices de forces contradictoires, et même antinomiques. L'auteur s'en prend au centre urbain, tout en reconnaissant à contrecœur sa vitalité et son pouvoir écrasant :

Montréal, ruche enfiévrée où fourmille l'essaim
Des puissances hétérogènes de la vie,
Multiplication des forces asservies,
Antre immense où gravite, en nombre, le destin.

Les images employées par Marchand dans sa description de la ville exacerbent la tension inévitable entre l'attrance admirative ressentie par l'observateur face aux données sociales de la modernité, une phénoménologie éblouissante de la lumière, de la vitesse et du son étourdissant, où

71. *Ibid.*, p. 71.

72. Voir « Soir à Montréal », p. 83-88 pour tous les passages cités dans cette section.

LE CHRONOTOPE URBAIN

Les bruits lourds et massifs s'entrechoquent dans l'air.
Les sifflements aigus, les crissemments de fer
Rythment le tournoiement vertigineux des mondes.

La condamnation est sans appel. La ville est, d'un côté, l'endroit où « la vie éclate au clair de la nuit triomphale », mais aussi le succube ; celui-ci d'une main « panse la raison » et de l'autre « au cœur verse le poison ». Il s'agit d'une « ville-monstre », d'une « ville voluptueuse », d'une « ville de mensonge⁷³ » qui attire vers elle par des promesses d'émancipation, de dignité et de liberté qu'elle ne tient jamais et qui pourtant continuent de séduire. Finalement, par l'image de la foule toujours en mouvement, toujours éternelle et imprévisible, Marchand reprend ce qui représente peut-être l'image par excellence de l'âge moderne ; une image qui, depuis LeBon et chez Simmel, Freud, Baudelaire et Benjamin a hanté, avec son entropie qui rend anonyme, un collectif dont l'imaginaire sera toujours accommodé à sa propre subjectivité, son identité et ses versions polysémiques d'une action individualisée⁷⁴.

Près de soixante ans plus tard, Claude Beausoleil, dans *Une certaine fin de siècle*, reprend l'hymne de Clément Marchand à l'existence urbaine⁷⁵. Toutefois, la ville, Montréal en particulier, a été transformée en une matrice existentielle de l'expression poétique, le lieu et l'espace nécessaires à l'entretien de la flamme du désir et de l'inspiration poétique. L'une des particularités, pour ne pas dire l'une des forces de la poésie urbaine de Beausoleil, est l'intertextualité complexe par laquelle les voix des poètes du passé, comme Nelligan, Choquette et Marchand, parmi d'autres, sont sollicitées pour affirmer la spécificité d'endroits comme le parc La Fontaine et le Mont Royal. Beausoleil, au début de *Sans fin Montréal*, paraphrase le moment admiratif de conscience

73. *Ibid.*, p. 53-55.

74. Tous ces auteurs ont écrit sur le phénomène de la foule comme produit de l'espace et de l'existence urbaine. Voir Gustave Le Bon, *The Crowd : A Study of the Popular Mind*, Unwin, Ltd., 1925, ainsi que Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, trad. James Strachey, International Psychoanalytic Press, 1922, p. 98-109, et Georg Simmel, *The Sociology of Georg Simmel*, trad. Kurt H. Wolff, New York, The Free Press, 1950, p. 409-424.

75. Claude Beausoleil, *op. cit.*

urbaine de Choquette, incluant sans en avoir l'air le lecteur dans sa confiance ; comme s'il pensait tout haut, il remarque que :

... sans début et sans fin Montréal m'habite
réactivant mon goût de vivre le présent
Ma ville est mon histoire...⁷⁶

Le lecteur est donc immédiatement averti de la nature intime de la relation entre le poète et la ville, qui partagent non seulement l'absence d'horizon et une même atemporalité, mais aussi une narration commune à laquelle la ville prête forme. Tout en parlant de la ville, le poète parle également à la ville qui elle, trouve à s'exprimer par lui. Dans cette rencontre dialogique entre les ordres de l'imaginaire, du symbolique et du concret, le non-dit urbain flotte toujours tout près de la surface, tel un chuchotement ou même un rêve.

Le Montréal de Beausoleil n'est plus l'icône méprisée des modernistes, ni l'agent monstrueux d'un désespoir collectif, mais plutôt la séduisante métropole hyper moderne, une actrice aux rôles et aux possibilités infinis, une muse aux proliférations créatrices incessantes, chez qui la réalité et le virtuel se côtoient en projections, moments, situations et scènes

qui chavirent
dans les données de circonstances dispersant
les fissures et les segments de la réalité.⁷⁷

Dans ce cas-ci, toutefois, le virage postmoderne n'est pas fondé sur le regret éternel de la signification évanouie ou du signe liquidé. Au contraire, tous les lieux, sites, topographies et phénomènes doivent non seulement être répertoriés et identifiés, mais aussi protégés par l'expérience, même de façon hésitante, au cœur d'une architectonique mnémonique gravée dans le paysage hétérotopique d'une ville qui se refaçonne constamment « avec la naïveté d'un terrain neuf cherchant son image... À vendre, à reconstruire, à inventer dans l'aube ». C'est cette réinvention, ce devenir constant au cœur de l'être qui caractérise

76. *Ibid.*, p. 17.

77. Pour toutes références dans cette partie du texte, voir « Sans fin Montréal », Claude Beausoleil, *op. cit.* p. 13-31.

LE CHRONOTOPE URBAIN

maintenant le lien entre les habitants et « une ville insinuée aux limites de l'illusion », une compréhension qui se transforme sans cesse et que le poète cherche à célébrer en s'insérant dans le flot invariablement incertain du quotidien. En ce sens, la vie quotidienne est vécue comme « un voyage sans amarre », au-delà de la mémoire, orienté à la fois vers le passé et vers le futur. Toute signification se dissipe immédiatement, dès qu'elle est découverte par la parole et la pensée, et toute narration reste toujours ouverte pour sa propre réécriture.

Le thème du départ et ceux, corollaires, de l'exil et de la désaffection servaient autrefois à établir une distance entre le poète et son sujet, et produisaient une perspective qu'on croyait nécessaire à l'introspection et à l'envol créatif. Beausoleil a détourné ce thème du départ, si puissant dans l'imaginaire collectif, et l'a remplacé par une sorte de démarche réfléchie, une psychogéographie dans laquelle l'objectif et le subjectif fusionnent pour produire une nouvelle imagination urbaine. Il écrit :

J'aimais me perdre dans ces déplacements observant
Les vitrines clignotantes et les percées des rues
Soudainement découpé dans le tableau d'un arrêt...

Évidemment, Montréal vit aussi à travers ses habitants « dont les langues se retournent sept fois dans l'aire du temps ». Ce sont les rythmes de la mégapole polyglotte :

Montréal chinoise, irlandaise nelliganienne... *Montréal français*...
Montréal haïtienne italienne vietnamienne
Portugaise enroulée d'un accent d'Orient
Aux racines latines du Chili ou de la Colombie...
Montréal gaspésienne jusqu'au bout du quai le soir
Juive un peu canadienne...

Ainsi l'attention du poète est retenue, pour un instant, par le silence des immigrants aux arrêts d'autobus et le regard distant des vieux, ailleurs, doucement bercés par des chansons qui évoquent

... le lyrisme des rues
Les gens de Montréal ont l'âme d'une radio
Ils conservent le passé comme une jeunesse dorée
La mémoire imbibée des ombres de la montagne...

Beausoleil imagine une ville dont les corps, complices aliénants, « colorent l'écran jusqu'à tard dans la nuit/quand les câblosélecteurs découvrent l'Amérique... Une utopie du toujours rendu au bout des fils ». Évidemment, la ville est aussi l'espace social hyper-médiatique du désir imaginaire et de la rencontre éphémère, des lieux urbains identifiés par

les mélodies western dans la moiteur d'août,
les rythmes de métal au coin de Saint-Laurent...
Tango jazz rock de la vie (qui) s'insurgent en son..

Alors qu'à l'intérieur

La vie de tous les jours se recueille dans des salons
Sous la pluie grise des télévisions solitaires où
S'échangent les sommeils les oublis d'un autre vent.

En somme, la caractéristique la plus significative peut-être du « Sans fin Montréal » de Claude Beausoleil se trouve dans la création, par l'auteur, d'un *stream-of-consciousness* phénoménologique imité par la narration poétique, à travers les ruptures et les ellipses constantes, les pauses et les changements radicaux dans la perspective et dans la voix, l'expérience de la vitesse, du mouvement et du flot, conjurant le jeu synchronique des engagements épistémiques multiples comme plusieurs décharges et attaques infligées aux principes organisateurs de l'ordre social moderne. Plutôt que de tenter, comme les autres, de faire cesser le moment ou la situation en la cadrant, la fixant, comme le feraient un polaroid ou un souvenir, le poète contourne les impératifs de sa propre contingence radicale par la juxtaposition et la bousculade constante des formes phénoménales afin que, à la fin, tout comme l'expérience urbaine qui lui a prêté sa voix, le poème et la ville ne fassent plus qu'un, accessibles dans leur appréhension immédiate et préservés, au-delà de tout savoir, de la suffisance d'une certitude qui serait aussi la mort. Beausoleil nous dit : « Montréal est une ville de poèmes, vous savez⁷⁸ ». Un autre poète a écrit : « les moments ont été créés afin que nous puissions nous y plonger ». Les poèmes de Beausoleil, tout comme sa ville, sont de tels moments.

78. *Ibid.*, p. 31.

Il est important de remarquer que *Sans Fin Montréal* est le premier d'une série de poèmes dont le thème est l'expression des innombrables facettes de l'existence urbaine. Dans une suite de textes plus courts, intitulée *Montréal : détails hyperréalistes*, l'auteur présente ce que Henri Lefebvre aurait qualifié de « moments », c'est-à-dire des circonstances temporelles où les liens sociaux aléatoires se construisent en événements afin de suivre le cours de leur destinée entropique. Dans ces œuvres, dont le ton hautement subjectif se tient en équilibre précaire entre un « je » discursif et discrètement réflexif et un « vous » complice toujours présent, la ville, Montréal, a abandonné l'exubérance polysémique de ses jeux d'identité pour favoriser les lieux et les formes urbaines génériques qui entretiennent, au mieux, une relation immatérielle avec la réflexion et l'action. Comme si, en insistant sur la voix intérieure qui expose les moindres détails du quotidien, l'auteur, en tant que sujet du discours devait éliminer, par un processus d'abstraction, les particularités fortuites du lieu et de l'espace en faveur de la coalescence précaire et évanescence du temps fragmenté et dispersé qui se forme dans le momentané.

Dans une autre suite de poèmes, intitulée *Villes intérieures*⁷⁹, Beausoleil poursuit l'application de sa poétique phénoménologique à d'autres villes du monde, telles que Barcelone, Bogotá, Bruxelles, Venise, et ainsi de suite. Ici, le sens de l'aventure et de l'exploration urbaine qui animait *Sans Fin Montréal* est tout simplement transposé, de façon mécanique, à une multitude d'autres sites urbains, et pourtant, les mêmes processus de préhension et de description, le jeu interlocutoire avec la ville comme acteur social imaginé, l'accroissement des images et des émotions qui leur sont associées en un palimpseste urbain vertigineux, tout contribue à produire, dans ces œuvres, rien de moins qu'un effet d'homogénéité confus. Fidèle à la dynamique de l'excès et de la prolifération énoncée par Bataille, la démonstration multiple d'une différence incalculable saisit les sens dans un *ethos* de soumission cognitive singulière fondé sur la plus simple des dichotomies parmi les champs associatifs réunis précipitamment⁸⁰. Ce qui fait défaut, en partie à cause

79. *Ibid.*, p. 63-141.

80. On peut retrouver une analyse de cette dynamique chez Georges Bataille, plus précisément dans *La Part Maudite*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, et dans *L'érotisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

du solipsisme accru du regard du poète, c'est l'amour, si évident dans les écrits montréalais, pour la particularité de l'espace en tant que lieu de propriété. Il y a également, bien sûr, la voix du voyageur cosmopolite dégoûté du monde, qui se sent à la fois à son aise, et pourtant entièrement égaré, peu importe l'endroit et les circonstances ; ce mythe soutient la *poesis* des narrations qui s'accrochent à toute rencontre, analogues imparfaits du « déjà vu », du « déjà dit », du « déjà fait » des expériences antérieures, une scène-miroir d'où le poète semble incapable de s'échapper. Dans ce qui apparaît comme l'ennui d'une vision globale, le séducteur et le séduit fouillent la logique nécessaire de la reconnaissance afin que, par la répétition de gestes familiers et de modèles de déplacement, on puisse deviner, même vaguement, un paysage urbain mythopoétique où Montréal serait à la fois le modèle affectif et le creuset dont on fait l'expérience. En définitive, héritant de la conception incertaine que la source de tout mouvement du particulier vers l'universel se trouve dans l'élaboration soutenue d'orientations et d'états affectifs antérieurs, on commence à lire Montréal à travers les autres villes, puisque dans toutes les autres villes, le simple effet de la désensibilisation hypermoderne au temps, au lieu et à l'espace doivent, par la voix du poète, être reconquis et rendus à un état d'appartenance unique à l'existence incarnée. Autrement dit, par un renversement étrange de la logique du départ et du retour, au-delà de la mémoire et des habitudes, Montréal n'abandonne jamais l'auteur qui, fidèlement, ne peut jamais, lui non plus, la quitter tout à fait.

Pour conclure, considérons brièvement le chronotope urbain poétique selon l'approche personnelle de chaque auteur face aux catégories de l'intuition, du temps et de l'espace. Pour Marchand, qui est en accord avec Bakhtine, la catégorie temporelle primaire de ses poèmes serait une conception diachronique du temps historique, qui perçoit le phénomène urbain lui-même comme une structure synchronique satisfaisante au sein du flot plus large d'une chronographie directionnelle universelle. De plus, emboîté dans sa version du temps historique, préoccupé par le progrès, les processus et le mouvement représentés par la métropole, on retrouve un temps du quotidien spécial qui, d'une part, décrit la redondance du travail mécanisé des ouvriers et la routine de leur existence quotidienne, tout en faisant constamment référence au passé rural qui

hante ce monde par l'évocation d'un temps cyclique quotidien, agréablement conditionné par les mouvements de la nature et le rythme des saisons. De cette manière, on assiste, dans ce chronotope, à l'incompatibilité de deux pulsions existentielles différentes, la collision de deux rythmes opposés qui, par leur insistance particulière sur la primauté, retombent dans le chaos bruyant et dénué de sens où tous les schémas, les différences et les mouvements perçus ne sont que purs produits de l'imagination.

De la même façon, chez Marchand, la distinction plus immédiate entre nuit et jour implique des connotations temporelles particulières ; le jour devrait être perçu comme une version du temps vide qui, comme nous l'avons mentionné, « ne laisse aucune trace ; aucun indice n'en subsiste », sauf peut-être dans la déshumanisation implicite de ceux qu'il touche. La nuit, d'un autre côté, assume certains des attributs téléologiques de ce qui peut être appelé le temps historique biographique, où les acteurs sociaux, jadis réduits au silence, étalent aujourd'hui leur extériorité en s'engageant avec l'environnement et avec les autres dans des pratiques sociales collectives. Ici, le temps objectif implacable cède le pas momentanément au temps subjectif, au temps de l'Autre, le temps du dialogue et de la solidarité. La dimension topologique du chronotope urbain de Marchand représente clairement la ville comme un absolu spatial, une présence qui englobe tout et qui surdétermine ses sujets, à la fois matériellement et subjectivement. À l'exception des poèmes de « Vie d'un Quartier », Marchand néglige la spécificité du lieu à la faveur d'une version totalisante d'un espace sans horizon ou limite. De cette façon, l'espace est déplacé, au sens psychanalytique du terme, et réduit à la production du temps, pratiquement d'un effet poétique similaire, sinon identique.

Beausoleil, d'un autre côté, exprime clairement, dans son écriture de la ville, les caractéristiques du super moderne et de l'hyper réel, en termes de dispersion, de fragmentation, de déplacement et de jeux d'images et d'énonciations aux multiples significations. Dans son chronotope urbain déstabilisé, le poète imagine le temps et l'espace comme des catégories interstitielles qui se nient les unes les autres tout en se subsumant aux impératifs d'une phénoménologie intime qui existe à la

fois en dehors des pratiques discursives stables, tout en demeurant implantée dans une version forte du moment, nécessairement aléatoire et indéfinie. Un autre signe distinctif de cette ambivalence radicale face au temps et à l'espace est démontré dans la manière du poète, qui évoque constamment la spécificité de l'endroit, avec ses réseaux mnémoniques associatifs, la rue St-Laurent, le Terminus Voyageur, Pie IX, comme l'instant et le site simultanés de la rupture et de la conscience dans un texte, une identification subjective stratégique qui est aussi pure simulation et projection. Ainsi, dans un sens très réel, Beausoleil confronte, au travers de son œuvre, les mêmes problématiques que Ricoeur cherche à investiguer dans *Temps et Récit*⁸¹, soit comment la poétique de la narration peut réussir à résoudre les apories entre le phénoménologique, en tant qu'expérience vécue, et le cosmologique, en tant que description historique, d'une part, et le sens unitaire de l'existence individuelle de l'autre. Cédant à l'impénétrabilité des catégories en jeu, le poète, au nom et peut-être à la place du lecteur, défie volontairement les affinités et les inclinations qui le confinaient à son monde, à Montréal, afin précisément d'engager l'ordre affectif duquel toutes choses tirent leur signification, se découvrant ainsi Autre au moment et à l'endroit même de sa perte. Le Montréal imaginaire de Beausoleil, pour paraphraser encore Baudrillard, est comme le réel, partout et nulle part à la fois.

81. Voir Paul Ricoeur, *Temps et Récit – Volumes 1-3*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.