

## Poésie, chose vocale?

Paul Chanel Malenfant

Volume 18, numéro 1 (52), automne 1992

Les écritures masculines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201010ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201010ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Malenfant, P. C. (1992). Poésie, chose vocale? *Voix et Images*, 18(1), 170–184.  
<https://doi.org/10.7202/201010ar>

## Poésie

Poésie, chose vocale<sup>1</sup>?

Paul Chanel Malenfant, Université du Québec à Rimouski

Tant les procédés technologiques du formalisme que les diverses opérations déstructurantes de la modernité ne seront pas parvenus à dissiper en poésie le goût pour un certain lyrisme de la répétition, pour l'incantation rythmique ou la variation mimétique, tous dispositifs mélodiques qui relèvent sans doute d'un persistant désir d'enchantement ou d'exorcisme verbal; d'un vœu de projeter la poésie comme une « chose vocale » dont témoignerait, entres autres manifestations, la faveur suscitée par les lectures publiques et les nuits de poésie. En ce sens, si l'on en croit toujours le poéticien Jean Cohen pour qui « [l]a répétition n'informe pas mais elle exprime<sup>2</sup> », on reconnaît alors que tout le travail de « production » textuelle qui a été effectué par la poésie moderne s'est trouvé assorti d'un constant effort d'« expression » des affects.

Ainsi le titre du dernier livre d'André Roy, *On sait que cela a été écrit avant et après la grande maladie*<sup>3</sup>, est-il une reformulation d'un précédent titre, *On ne sait pas si c'est écrit avant ou après la grande conflagration*, qui constituait la suite de *L'Accélérateur d'intensité*<sup>4</sup>. Cette reprise remaniée témoigne du système cyclique qui supporte l'œuvre de ce poète, lequel s'affirme avec insistance dans le travail de variantes et de variations entre les textes comme dans la contamination thématique et titulaire entre les livres. En ce sens, *D'un corps à l'autre*<sup>5</sup> sera suivi de *Corps qui suivent*<sup>6</sup>; *Le Cycle des Passions* comprend quatre recueils aux titres complémentaires (*Les Passions du samedi*<sup>7</sup>, *Petit Supplément aux passions*<sup>8</sup>, *Monsieur Désir*<sup>9</sup> et *Les Lits de l'Amérique*<sup>10</sup>); enfin la suite, *L'Accélérateur d'intensité*, comporte jusqu'à maintenant trois volets contrapuntiques: *L'Accélérateur d'intensité* suivi de *On ne sait pas si c'est écrit avant ou après la grande conflagration*<sup>11</sup>, *Les amoureux n'existent que sur la Terre (L'Accélérateur d'intensité 2)*<sup>12</sup> et ce dernier recueil de l'auteur, *On sait que cela a été écrit avant et après la grande maladie (L'Accélérateur d'intensité 3)*.

Cette connivence entre les différents textes institue l'écriture de Roy comme une chronique de métamorphoses et relève sans doute de cette légitime compassion narcissique que les parties d'une œuvre

entretiennent à l'égard du tout. En ce dernier recueil, elle devient aussi lisible comme une solidarité à l'égard de la «grande maladie», décrite comme un grand livre de vie et de mort, celle qui, entre toutes, défraie la chronique de cette fin de siècle, mais qui ne sera jamais nommée autrement que comme «la maladie bleue» (p. 118): ce bleu qui est la couleur même du livre que nous tenons entre nos mains et qui identifie, par recours au paratexte, l'objet au sujet même dont il traite. Nul cynisme morbide dans cette accointance matérielle entre livre et maladie mais plutôt une ardente volonté de dénoncer le malheur en célébrant la poésie par la jouissance et la passion. Ces deux thèmes qui irriguent toute l'œuvre de Roy s'affirment désormais comme résistance au mal du siècle: car «[...] les livres de poésie / [sont] / ces étranges manuels de survie» (p. 35). Dès lors, euphorique utopie de l'écriture, la poésie devient l'antidote de la maladie. Talismans, les livres guérissent: «Dans les livres dorment la technique, la guérison / et le vertige, nous dormirons lentement» (p. 111).

Tout le propos du recueil, fidèle au mode de la redondance expressive, réside alors dans le commentaire récidiviste du «poétique». Les titres des différentes parties s'interpellent: du «Portrait du poète en jeune prodige fou et amoureux» (titre qui convoque, intertextuellement, tel autre *Portrait de l'artiste en saltimbanque*<sup>13</sup> de Jean Starobinski) on en vient à «[l]a possibilité de vivre en écrivant» jusqu'à «[l]a poésie au temps de la grande maladie». De même, les titres de nombre de poèmes se donnent comme des énoncés autonomes, à portée métatextuelle et réflexive: citons, entre autres, «Les grands thèmes de ma poésie que je décline ici» (p. 15), «Les petits faits qui font verser des pleurs au poète» (p. 16) et «Le poète exprime sa sympathie pour une saison particulière» (p. 30)...

Le poète est bien le centre du monde et la poésie la seule raison de vivre. Cette euphorie se double parfois d'un certain égotisme ironique chez André Roy qui s'interpelle clandestinement en ce «jeune roi» frondeur: «tu n'en reviens pas que je m'exprime / que les mots puissent un jour révéler qui je suis / jeune roi, bel homme beau depuis toujours / qui anime des objets dans les livres / un sexe enchanté entre les jambes» (p. 22). Mais, par delà l'angoisse de la mort comme mal d'amour, on trouve ici une fébrile célébration du bonheur, du sexe, de la passion, de la nature, de la beauté, tous grands mots que le poète parvient à doter d'une consistance matérielle en les redisant inlassablement, comme en les palpant. Car, en cette poésie, les mots sont des choses: «je me présente: voyageur avec beaucoup de mots / ces objets doux et solides, doux et pleins» (p. 40). Et la récurrence du même mot crée un effet d'incrustation, elle participe à une consolidation des «sens» flottants.

La répétition renforce, comme chez un François Charron, la certitude des simples évidences, le juste laconisme du constat. Alors, l'énoncé «il y a de l'eau partout durant la journée / et du temps plat derrière la porte» (p. 17) convoque son double itératif: «il y a de l'air partout / et du beau temps jusque là-haut» (p. 21). La redite tient encore à un vœu de précision, à une manière de peser les mots: «terribles mots qui coulent comme le sperme terrible» (p. 31). On le voit, répéter c'est aussi insister, pour conquérir, pour séduire: «je suis celui qui est celui / qui a besoin de toi» (p. 32).

Chez André Roy, la redondance agit aussi comme une dépense, une perte délibérée et joyeuse du sens, analogon de la semence. Ainsi, en cette version caricaturale du célèbre poème de Nelligan, «Soir d'hiver<sup>14</sup>», dont Roy donne pour titre à son propre poème le premier vers: «Ah comme la neige a neigé»: «comme de la neige lorsque j'ai éjaculé dans ta bouche / c'était blanc, c'était bon / j'écris pour me dépenser» (p. 34). Cette stratégie parodique de la dissipation, sexuelle et textuelle, ne saurait faire l'économie des autres textes, des intertextes, en les inversant, en les parodiant et en les rendant pareils à son texte à soi. La citation affirme alors une solidarité de toutes les écritures, de tous les poèmes.

À la «maladie bleue», le poète oppose donc, comme le Hervé Guibert de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*<sup>15</sup> et du *Protocole compassionnel*<sup>16</sup>, une bonne santé verbale qu'il exalte tour à tour par l'ironie, l'affabulation textuelle, la séduction parfois un peu poseuse de l'écriture. Mais toujours la forme innove et se fixe à son propos. Car le discours d'André Roy, malgré les distances parfois désinvoltes qu'il prend à l'endroit de son sujet, est constamment soutenu par la gravité d'une éthique et d'une analyse. Le poète reconnaît, comme un Renaud Longchamps qui a fait de cette idée le leitmotiv de toute son œuvre, que la nature est injuste: «perdrons-nous les moyens d'aimer / jusqu'à en mourir malgré la nature / injuste comme les vivants» (p. 115). Il craint, devant l'indigence sexuelle, le retour de «la nouvelle génération du soupir / et de la mélancolie» (p. 103). Ainsi, la maladie d'écrire est donc bien moins une «maladie de la mort» qu'une insatiable passion de «vivre dangereusement» (p. 19): «et c'est ainsi que je veux en écrivant / être le plus vivant possible» (p. 55).

\*  
\*\*

L'exigeant idiolecte de Nicole Brossard nous avait peu habitués à l'éloquence lyrique qui ouvre son dernier recueil, *Langues obscures*<sup>17</sup>:

«ce chien de l'âme, obstacle majeur / séquelle de l'enfance / ô je, pure construction de rêves / pure merveille / et la vie qui ne se justifie jamais assez» (p. 9). Nous n'étions pas non plus très familiers avec ce ton de la confiance propre au journal intime et qui rejoint, coïncidence énigmatique des textes, le vital projet avoué par André Roy: «J'en conviens, écrire n'a de sens que pour s'appliquer à bien vivre. Toute écriture est sujet sentimental.» (p. 28) De même pourrait-on lire telle phrase comme un juste commentaire de *On sait que cela a été écrit avant et après la grande maladie*: «Toutes les civilisations ont fait état de la mort, laissant au sol quelques points d'appui pour nous étonner de notre présence et du recommencement manifeste de nos premières révoltes.» (p. 10) Sans doute faut-il voir en ces correspondances tonales entre les œuvres comme en ces inopinés recoupements thématiques, un état de conscience spontané de la poésie, une musique intuitive ou un savoir latent qui circulent entre les livres? D'autant plus que le leitmotiv qui scande le recueil de Nicole Brossard, qui lui confère sa résonance litanique, est le suivant: «Je m'intéresse à la connaissance.» (p. 11)

Si la voix de Nicole Brossard me semble encore très justement posée en ce dernier livre, jamais n'a-t-elle été aussi près, au ras des mots mêmes, de la problématique qui occupe toute son œuvre à savoir ce vague — cet «obscur» — flottement dont ressortissent la langue, la poésie et la pensée. Dans la récurrence des propositions hypothétiques et conciliatrices amorcées par «je suppose» ou «il faudra s'entendre», la poésie se tient ici en état de recherche. Il n'y a plus de vérité établie: «Rien n'est jamais tout à fait décidé au milieu des idées, au cœur des artifices.» (p. 41) La connaissance ne réside pas dans la constitution capitaliste d'un savoir mais plutôt dans la dynamique et l'énergie d'un «apprentissage»: «Encore un apprentissage, encore manière de vivre, beau jeu, délire, coiffe cérébrale, amour radical» (p. 43). Le poème ne relève pas de la seule fabrication mécaniste; s'il demeure un objet de travail et de conscience, il appartient aussi au vertige et au rêve, à l'ivresse et à la flambée. Étonnante assertion en une œuvre qu'on a sans doute trop exclusivement placée sous le signe de la méticuleuse horlogerie: «Je respecte les muses, leur inimitable labeur entre les affirmations et les négations brûlantes.» (p. 40)

Certes, on retrouve en ces *Langues obscures*, les préoccupations théoriques discutées dans l'ensemble de l'œuvre de Nicole Brossard. Il y est toujours question du corps écrivant, de la femme sujet, de la matière du texte. La visée abstraite s'y trouve cependant supportée par le poids des matières référentielles que convoque la présence des fleurs, de la musique, des baisers et de la mer. En outre, le «je» — ce

«Je m'intéresse à la connaissance» qui est une modulation singulière du «Connais-toi toi-même» — s'y ouvre d'emblée, dans la maturité d'une nouvelle tendresse et d'un émerveillement, sur la conscience universelle: «Or oui, pari de vivacité, à la différence des bêtes qui meurent sans que leurs plaies n'aient tout à fait la couleur du soleil couchant, il faudra, inébranlables sur la tendresse, s'entendre sur l'aube et le couchant des êtres.» (p. 15) Ainsi pourrait parler tel personnage de Jean Giono... Répétitif au sens où il se déploie sans cesse dans la reformulation constante de l'idée, dans la marque rythmique du leitmotiv, ce recueil m'apparaît bien comme une «suite» poétique. Chaque phrase y agit comme une concentration irradiée de la précédente: dans l'inscription d'un récitatif comme dans l'écoute flottante d'une pensée en récitation.



Tandis que le texte de Nicole Brossard se présente comme une variation sérielle autour du mot «connaissance», celui de France Théoret, *Étrangeté, l'étreinte*<sup>18</sup>, procède à l'assimilation mnémotechnique du mot «étrangeté»: «Je me survis dans le mot étrangeté, sans elle, je suis livrée au hasard.» (p. 62) Tout se passe comme si la fixation répétitive d'un seul vocable engageait la totalité du vocabulaire: «Si je parviens à préciser un mot, j'ai accès à tous les autres.» (p. 56) La répétition tient alors à un double vœu de précision et d'expansion sémantiques. Elle assume un projet de continuité et de persévérance du discours; elle participe au cycle de l'éternel retour du langage reconduit à lui-même, à l'instar de l'irréalisable désir: «L'étrangeté est mon désir inadvenu.» (p. 19)

On connaît la force de frappe de tant de phrases de France Théoret, l'incidence lapidaire de tant d'énoncés qui ont souvent fait de cette œuvre un répertoire privilégié où prélever citations inaugurales ou épigraphes. Dans sa remarquable préface à *Bloody Mary* suivi de *Vertiges, Nécessairement putain et Intérieurs*<sup>19</sup>, recueils qui viennent d'être réédités dans la collection «Typo», Pierre Nepveu souligne ce pouvoir d'envoûtement qui incruste en mémoire certains vers de Théoret:

Pourquoi ai-je toujours gardé en tête les premiers mots de *Bloody Mary*, «Le regard du dedans furieusement tue», parmi cette cascade de vers qui constituent pour moi une sorte d'anthologie intime des ouvertures de poèmes? [...] Ces mots-là ne s'effacent plus: quel est ce «regard du dedans», pourquoi est-il si meurtrier, et qu'est-ce au juste qu'il tue? (p. 7)

Cet effet obsédant du texte ou de l'idée poétiques, chez Théoret, relève sans doute aussi de l'insinuation répétitive, de ce développement en «cadence» qui caractérisait le grand texte «La marche»<sup>20</sup>, dispositifs rythmiques qui se retrouvent dans plusieurs séquences de *Étrangeté, l'étreinte*: «J'écris depuis longtemps qu'il n'y a aucune issue prévisible, uniquement une marche, de longues enjambées, une courbe contre le temps certains jours, une somme de rythmes inégaux, une musique dans l'oreille.» (p. 45) Ces «rythmes inégaux» qui ponctuent la marche et découpent la phrase, souvent constituée en une nomenclature d'appositions ou fermement articulée selon l'ordre élémentaire «sujet-verbe-complément», créent la tension d'une écriture partagée entre la tentation de l'inertie et la pulsion de l'énergie: «une fuite sur place» (p. 72). Lors de ce choc arrêté, de cette saccade immobile, l'idée se fixe, incisive, dans son impeccable évidence. Ainsi, le lecteur se prend à répéter mentalement: «Être un corps dans l'espace apaise» (p. 70); ou encore «Qui parle par ma voix? Je ne sais qui marche dans mes pas» (p. 34) comme un écho atténué du triolet d'ouverture de l'«Accompagnement»<sup>21</sup>, de Saint-Denys Garneau: «Je marche à côté d'une joie / D'une joie qui n'est pas à moi / D'une joie à moi que je ne puis pas prendre» (p. 101). Une grande concentration, comme une passion sérieuse et réfléchie à l'égard du langage anime cette *Étrangeté, l'étreinte*, où il est justement dit que «[l']écriture est l'exact envers des cris, elle est voix silencieuse» (p. 80).



Dans *L'Âge du meurtre*<sup>22</sup>, Hugues Corriveau emprunte à Roland Giguère, en plus de la symétrie titulaire avec *L'Âge de la parole*, une de ses épigraphes à un poème fameux de ce livre, poème intitulé «La vie dévisagée»<sup>23</sup>: «Il nous faut sans cesse tenir l'équilibre / entre l'horizon disparu et l'horizon imaginé» (p. 7). Grande pertinence de ce signe inaugural en un recueil qui sans cesse convoite «l'équilibre» entre la catastrophe bruyante du monde contemporain et le calme éblouissement d'être. La redondance agit ici dans le cumul énumératif, dans le recours à la juxtaposition nombreuse, en une inflation verbale qui simule les désordres décriés: «Le chaos, les routes analphabètes, l'égarement. Le pays étranger à lui-même, le pays n'a plus de sens. C'est le commerce, c'est la criée.» (p. 31) Matériellement, elle se désigne encore dans le paradigme de la distorsion acoustique, celui de la cohue ou du tohu-bohu, du brouhaha ou de la cacophonie.

En ce livre empreint d'une atmosphère guerrière où circulent des soldats et des chars, où paraissent des bombes, des armes et des

traînées de poudre, où s'érigent des tours de contrôle et des rampes de lancement, s'exprime toute l'horreur d'une turbulence et d'une stridence. Souvent invoqué, le motif métallurgique (l'acier, le fer...), cet état provocant de la matière, induit l'insoutenable constat: «Il naît de nous des enfants de métal.» (p. 17) Enfin, l'heure du midi, ce centre exacerbé du jour, est une heure fatidique: «Les mots prennent la fuite, cette passion folle d'abolir midi dans toute sa fureur.» (p. 30) Comme dans «Midi perdu<sup>22</sup>», cet autre texte célèbre de Roland Giguère, midi est bien le moment du coup porté, du terrible coup de midi: «Maintenant, midi ne sait plus tenir ses promesses de chair.» (p. 38) Y adviennent, dans la lumière crue, un monde en ruines, fracassé et indigent, une violente confrontation avec l'histoire: «On ne frappe jamais l'histoire qu'en plein front, que de face.» (p. 23)

Le lecteur fidèle de l'œuvre de Hugues Corriveau retrouvera en ce recueil cette imagination de la pulvérulence et de l'effritement où «Chaque geste [est] comme une hirondelle meurtrie par des éclats de verre» (p. 23) et où «Craquant, chaque ongle est une vitre éclatée.» (p. 25) Dans *L'Âge du meurtre*, l'exorcisme violent, auquel président les substances vulnérables à la cassure comme la craie ou la vitre, l'ardoise et le grès, induit une réconciliation positive. Aux événements de mort, à l'acte paroxystique de «Mourir» (1<sup>re</sup> partie du livre) succède la ferme pulsion de «Survivre» (2<sup>e</sup> partie). Dès lors, l'univers matériel se trouve transformé. Les consistances opaques et hérissées font place à un monde volatile et touffu. En cette «[...] obstination à voir le vivant se survivre à lui-même» (p. 61), advient le règne des saveurs diffuses et des odeurs: «Les objets sentent, tout a un arôme.» (p. 100) Aux fabricats technologiques, on oppose la cohésion des gestes élémentaires, attributs de la femme rêvée comme espace d'accueil et figure nourricière: «Mais il se trouve tout de même des femmes pour assumer le souvenir de certains bruits d'épices dans le pain, certains émois des saveurs quand le moment du four avait un sens.» (p. 52) Passéistes ces nostalgies? Elles tiennent, chez Hugues Corriveau, à un optimisme fondamental par delà le réalisme du désastre: parmi les ruines et les débris d'une nature dévastée persiste encore «Le vert sous-jacent d'une nature comblée.» (p. 53)

\*  
\*\*

Sur un mode tour à tour lyrique ou agressif, accusateur ou tragique, il est fréquemment question des pères dans la poésie québécoise actuelle. Dans *Les Heures*<sup>23</sup>, Fernand Ouellette évoquait,

réitérant les grands thèmes lumineux de l'incandescence et de la fulgurance qui traversent toute son œuvre, l'agonie et la mort du sien, observées comme une dilution du corps dans le souffle, un passage de l'âme dans le grand tout de la conscience universelle. Dans *Les Vies frontalières*<sup>26</sup>, Rachel Leclerc décriait avec fougue, en une belle suite intitulée mimétiquement «Le casse-pierre», le violent silence d'un père empêcheur de parole et de pensée. Dans *Étrangeté, l'étreinte*, France Théoret dénonce une autorité paternelle oppressante, posée en juge de la beauté et de l'intelligence de toute femme assujettie: «J'entendais Dieu dans la bouche de mon père. À peine pubère, l'homme-Dieu m'a persuadée de ma laideur.» (p. 50)

Dans *Rue de nuit*<sup>27</sup>, de Guy Cloutier, la mort et la mémoire du père constituent le propos essentiel de la réflexion poétique. En une solennité recueillie qui tient de l'ode ou de l'éloge, se disent ici toutes les émotions propres au travail du deuil. Le poète parle pour ce père sans langage et qui est retourné à son silence: «Voici que des mots étrangers sortent de toi / dis-moi qui j'ai dans la poitrine / à peine si je reconnais ma voix / quand elle profère ces mots tous ces mots / qui me dévastent d'être ravalés?» (p. 11) La fréquence de l'impératif porte en ce livre une exhortation à la parole désormais impossible; de même le recours au «tu», indice de la solidarité qui lie le fils et le père par delà la mort, désigne, efficace subterfuge acoustique, le mutisme où gît le père disparu.

En ce lent poème déambulatoire, qui est aussi une «marche à l'amour» ou une «pavane pour un père défunt», l'écriture s'inscrit comme un passage, la traversée d'un lieu, de ce *Beau Lieu*<sup>28</sup> que célébrait le précédent recueil de Guy Cloutier alors qu'il évoquait la mémoire de Michel Beaulieu, figure emblématique du père poétique. Désormais, devant la perte du corps paternel, le fils est réduit à l'errance, au *no man's land*: «Nulle part où aller *dans l'intimité / de ton corps dépossédé de tes lieux*» (p. 32). Et tout lecteur retient la force d'imploration de ce grand geste d'affliction: «Regarde ses hanches. / *C'est la première fois que tu regardes/les hanches d'un homme ce n'est pas du désir / quelque chose de plus* que les mots» (p. 33). Le ton de la lamentation noble qui accompagne la promenade funéraire induit l'évocation de paysages diffus, dont les éléments se superposent les uns aux autres, créant ainsi une surface monochrome qui serait la représentation cosmique d'une disparition: «les oliviers, les mimosas mêmes les vignes / n'existeraient plus rien hormis la mer / comme une absence de tout ce qui n'est pas la mer.» (p. 31) Efficace diction de ces vers où chaque vocable se magnétise dans l'office verbal d'un effacement et d'une absence. Ces espaces vacants, comme perçus

dans le moment de leur dilution et que ponctuent les transparents lavis de Lucienne Cornet, reconduisent au silence, à cet état intérieur du néant ou du rien: «Ne dis plus rien / ne parle pas / et pense à toi sans effort / comme on pense / à rien.» (p. 33)

La musique qui soutient ce nocturne de Guy Cloutier réside encore dans l'incantation élégiaque, souvent soutenue par une subtile chaîne assonancée: «Va jusqu'au jardin des mers / y cueillir ton enfance de bête à bon dieu / va dans la marée laineuse des poissons bleus / et nomme-toi à tous les vents.» (p. 43) De «va» à «enfance» et à «vents», de «mers» à «marée», de «bon dieu» à «laineuse» et à «bleus» passe le souffle d'une conviction sonore qui donne force à la forme impérative même. Le poète qui rêvait ici «[...] d'écrire quelque chose qui fasse trembler» (p. 20) y parvient dans le frémissement d'une langue toute simple, dans la grâce du mot juste et du «souvenir pieux». Je place très haut ce petit livre de deuil, auprès, donc, des plus grandes œuvres de poésie.



Dans *La Dernière Femme*<sup>29</sup>, Claudine Bertrand expose, avec une franchise qui oscille entre la voix clinique et le ton onirique, les affres d'un scénario familial où la mort du père tient cette fois de la délivrance, où elle donne accès à la libre parole et à l'univers symbolique. Des fragments de ce poème emblématique sont diffusés un peu partout dans le recueil comme une reconstitution éclatée de la «première scène»: «Ce je de trop longtemps indescriptible entre la mort du père et l'odieux de la mère les pages manquantes l'histoire qui la lie au vide à l'insaisissable vérité.» (p. 61) Il s'agit moins ici du père mort que du «père que l'on tue», titre de la 7<sup>e</sup> partie d'un livre qui en compte 9, à l'instar des 9 mois du temps de la grossesse ou, par analogie pathétique, du temps requis au meurtre du père.

L'effet de dérive syntaxique permet de faire remonter simultanément à la mémoire la vérité crue et l'allusion. Et toute l'entreprise de ce texte vise à délier une histoire inextricable, à la relire (la revivre) mentalement pour l'écrire, pour la délirer et la décrier. D'où cet intransigeant poème, aveu de désespoir et de violence:

Longtemps j'ai cherché ta place au cimetière bien avant ta mort longtemps je me suis allongée sur la terre j'ai rêvé de cette place je l'ai creusée dans le désert de ma petite enfance tu étais nu comme le langage bien avant ta mort je t'avais oublié jusqu'à ton visage j'avais oublié la courbe de ton corps. (p. 109)

Pareilles formules imprécatoires sont bientôt légitimées dans le dévoilement de la scène incestueuse: «J'étais la femme dans le noir celle qui discernait ses traits. J'aimais son corps inconnu et insoutenable. J'étais presque moi contre moi. Il me prenait dans l'informe comme une œuvre sans bruit.» (p. 103)

Rarement la poésie n'est-elle parvenue à assumer, avec pareille justesse, le trouble du désir agressé et perversi. Chez Claudine Bertrand, malgré la crudité du propos, le ton relève de l'exorcisme, de l'aveu en un seul souffle de toute la vérité. Il importe de tout dire d'un trait, dans le remous, dans la spontanéité, dans la profusion de ces «instantanés primitifs de l'imaginaire» (p. 58). Dès lors, une fois mise en scène la «scène» inavouable, le texte parvient à se laisser porter par le spectacle, par la carnavalisation sensuelle et le geste ludique, par l'érotisme calme: «À travers le miroir une matinée de soleil filtré s'annonce tout velours... rêver de sa peau de ses lèvres la vie remue autour de ces extraits du corps.» (p. 12)

Nulle amertume durable en cette descente aux enfers mais plutôt l'exercice d'une exubérance et d'une fluidité verbale que dit la fréquence des verbes tels «enrouler», «jaillir», «remuer», «allonger» et que résume cette belle formule métatextuelle: «Obsession des traces le F majuscule de femme tient lieu de mémoire d'une enfance à l'eau de prose.» (p. 50) Certes, cette écriture n'entend jamais diluer la portée dramatique et accablante de ce qu'elle raconte et avoue: «[...] je veux des couleurs tendres pour mieux te haïr père quand je reviendrai remuer tes cendres.» (p. 114) Pourtant, derrière la férocité et le désarroi, persiste toujours pour atténuer l'horreur, «Cette émotion appelée poésie» (titre de la 8<sup>e</sup> partie). Elle insuffle à ce livre, porté jusqu'à son dernier mot par l'authenticité du «délire», une exigeante maturité: «Elle est la dernière femme enfermée dans le roman d'un sujet inavouable appelé délire.» (p. 141)

\*  
\*\*

Je retrouve dans *Rush papier ciseau* suivi de *Allumette*<sup>30</sup>, de Patricia Lamontagne, telle autre modalité du délire régénérateur et de la fébrilité. Si le titre du recueil convoque, par l'alignement des appositions et par l'accointance acoustique, le *Pirouette par hasard poète*<sup>31</sup> de François Charron, il désigne aussi un mouvement d'improvisation spontanée, un état pressant du langage qu'il importe de mettre en jeu et de déjouer: l'urgence d'un *rush* comme équivalent de la ludique

«pirouette». Tout le texte de Patricia Lamontagne tient d'ailleurs de la performance vocale ou de l'installation langagière. Le rythme mnémotechnique de la comptine y côtoie la revalorisation de la formule stéréotypée, la référence multi-médiatique s'y assortit à l'effervescence du bricolage et du collage. La facétie syntaxique («D'où peut me venir ce je ne me le ne me le je ne le je?» [p. 23]), le «cold cut» («Je sais que tu m'as. Assez pour ressentir succ contrac orgas raviss» [p. 14]), le plaisir de la formule aberrante («Savez-vous qu'il n'y a qu'un temps pour hacher un couteau avec du persil?» [p. 24]), autant de stratégies ludiques qui constituent ce recueil en un véritable «work shop» poétique.

Ces enjeux qui procèdent par effraction ou distorsion systématiques pourraient relever de l'artifice ou de l'automatisme convenu. Chez Patricia Lamontagne, ils supportent plutôt la mise en évidence d'une psychasthénie dans le discours même, d'une fondamentale incomplétude du sens qui toujours se laisse deviner dans le sous-entendu et l'allusion, un sens qui (se) laisse (à) désirer. Ainsi dans le flux onirique et fantasmatique, dans la circonvolution narrative comme dans la superposition des matériaux mixtes, paraissent tout à coup de saisissants énoncés où se conjoignent l'évidence et l'énigme: «Ma sensationnelle sentinelle avide de dessous où l'on se rend au monde.» (p. 11). Qu'est-ce que cela veut dire? Cela s'énonce, cela étonne, cela fait instantanément sens dans l'éphémère espace de la prononciation.

Le brouillage, le lapsus délibéré voire l'onomatopée induisent ici un décapage du langage usagé. À la corruption du vocable on oppose une effraction qui le redonne à voir et à entendre: «Ma vie dépend de l'exactitude avec laquelle l'expérience corrompt certains mots.» (p. 18) Nul esthétisme dans ce discours de la digression libre qui passe de la mythologie à la science, de la géographie à l'actualité du monde, de la pensée magique au propos sexuel; plutôt l'énergie d'une langue effrontément «impure» qui «[...] crée d'un bout à l'autre l'imperfection.» (p. 45) Façon de porter à bout la poésie, dans la pléthore et la volubilité, d'être un corps de paroles qui tient aux mots comme à sa propre peau: «Tenir à un mot comme à la prune de ses yeux mais ne pas savoir si c'est la neige qui tombe à gros flocons ou un exercice d'escrime qui produit sa résonance.» (p. 53)

\*  
\*\*

Une autre musique de la saccade et du fracas rythmique, portée par la violence et l'imprécation, s'exprime dans l'ardent *Chasseur de*

*primes*<sup>32</sup> de Jean-Sébastien Huot. La voix s'y prête simultanément à la provocation tonitruante, au propos scatologique ou à la réduction onomatopéique du borborygme: «blitz / blurt / je pisse vert / je pisse poire / une huître avale le poêle / goto lac Clovis / le diesel se lève aux carburateurs des usines» (p. 9). Pareille mesure cacophonique pourrait rappeler, en parodie, les séquences vocales convulsives d'un Claude Gauvreau ou la fougue triviale d'un Denis Vanier et d'une Josée Yvon. On trouve encore, chez ce jeune poète, des saillies imaginaires qui évoquent certaines images d'un Paul-Marie Lapointe: «les chevreuils peroxyde s'abreuvent / et la rosée / déferle / sur nos ongles» (p. 14). À cette connivence avec une poétique de la trituration et de l'émeute langagières, se joint une volonté de parler dans l'excès et la délinquance. À bas la poésie étale du susurrement discret; il faut mordre dans la langue, il faut parler en pleine face: «j'overdose / les mod's and class de la poésie / les skin head onduleux de la tendresse nice and easy / nos langues se dégrafent la muselière dermatologique» (p. 41).

Cette révolte, si elle n'est pas tout à fait délestée du complexe de rejet ou de la rage adolescente, reste soutenue par une tonique fébrilité. Dans la nomenclature du quotidien prosaïque qui désigne avec truculence la «main» et la pizza, les bottes Kodiac et les sacs Glad, un fatras verbal concerté mime l'anarchie de la vie moderne et urbaine. Y résonnent tout à coup de puérils mais bien authentiques cris du cœur: «et je sais que les scalpels froids qui me fouillent les tempes / ne transperceront jamais ma soif de vivre» (p. 13). L'énergie du désespoir se dissipe ici dans une consommation dépensière de la boutade et de l'insulte; il s'agit de tout dire crûment, dans le vif du sujet et de plein fouet dans le vocabulaire. À toutes les conventions parodiées du poétisme, on oppose le terrorisme fantasque. Un sentiment de menace pourrait s'emparer du lecteur quand le poète se décrit comme «[...] un super-dingo-bell-bum-viking» (p. 30) et qu'il affirme laconiquement: «moi je rêve de voyage / d'apesanteur / d'odeur / de viol / de terrorisme» (p. 55). Sans doute faut-il entendre le débordement de l'éclat de voix (du coup d'éclat imaginaire) dans cette colère désarticulée. Car on trouve, chez ce «chasseur de primes» qui est aussi un enchanteur de mots, d'intenses accalmies: «or nous savons que la chair comme la rivière / est un métal / aussi précieux que l'espace» (p. 45). Juste métamorphose, dans le sillage de la rêverie matérielle, de cette mallarméenne préposition «or» en un «métal précieux»... Par delà la surenchère d'un lexique clinquant, par delà la prolifération éclectique des fantasmes, cette agressive poésie n'échappe pas non plus à la confiance («je suis jeune et sans répit» [p. 23]) et cherche déjà,

comme tant d'autres, une sempiternelle sagesse: «j'arrive à vivre / à aimer / encore et toujours» (p. 62).

\*  
\*\*

Cet effet «underground», porté par l'impétuosité d'une râpeuse musique de jazz, s'entend encore dans certains passages de *Gare à l'aube*<sup>33</sup> de Larry Tremblay. La découpe des vers y est incisive, appuyée par la syncope et l'arythmie, toutes stratégies adonnées à traduire le désarroi consécutif à un meurtre passionnel: «je t'aime muet soûl / loup rouge de colère / violon au poing / prêt à gicler / je t'aime avec métal / lame immobile / près de l'aine dure» (p. 63). Le recueil comporte trois parties. La première, intitulée «Le train l'amour assassin», récite, sous le mode du monologue intérieur, le voyage de l'amant qui fuit son crime. Dans la mémoire, l'acte chargé de ressentiment et de regret accuse le relief des paysages et confère à toutes choses leur inquiétante étrangeté: «Le crime, seul, donne du profil aux choses. Me permet de ne pas mourir jusqu'au miroir.» (p. 26)

Comme pour le Léon Delmont de *La Modification*<sup>34</sup> de Michel Butor, le voyage en train émousse peu à peu, chez le narrateur de *Gare à l'aube*, l'acuité de la volonté et du désir amoureux. Les sept «Quais» qui suivent constituent la deuxième partie du recueil et ils sont aussi comparables aux haltes mnémotechniques effectuées par le héros de Butor. Larry Tremblay y propose des fragments discontinus où l'événement n'apparaît plus que dans la dilution d'une pensée qui ne parvient pas à se fixer. Le climat onirique des blocs de prose du premier volet fait alors place à un collage fantasmatique parfois empreint d'un laconisme explicatif que le découpage en vers ne parvient pas à imposer: «après la pluie / la vitesse du champignon / prend l'odeur de l'érection» (p. 33). Pareille lourdeur réflexive («ce n'est pas la pensée / qui conduit au sexe / c'est le doigt» [p. 45]!!!) perturbe à l'occasion l'intensité incantatoire d'un juste discours amoureux.

«Gare à l'aube», la troisième partie éponyme du recueil, surdétermine l'ambiguïté d'un titre qui porte, dans le flottement du mot «gare» entendu comme substantif ou comme interjection, un avertissement et une désignation locale. Elle se présente comme un long poème à la syntaxe haletante et toute en rupture de rythmes, pour exorciser la confusion émotionnelle devant l'absence. La structure d'ensemble de ce recueil révèle un sens très juste de la perspective narrative allusive, toujours subordonnée à la liberté de l'imagerie

poétique. L'anecdote laisse préséance au langage et le poète parvient souvent à de réels bonheurs d'expression, à la précision de l'idée fixe: «penser / rapproche le corps / de sa matière» (p. 84).



Les motifs de la voix et du silence ouvrent le recueil de Michel Létourneau, *Mémoires sous les pierres*<sup>35</sup>; des poèmes discrets se succèdent en ce livre, sans surprise ni éclat, dans un tranquille étalement qui les constitue en litanie intérieure: «N'aurais-je qu'à évoquer ta voix / vagissante dans ce que la nuit retient / le retour empesé des choses / pour reconnaître plus fragile / les silences répétés de la mort» (p. 12). Éloge de la lenteur, *moderato cantabile*. Ici, point de provocation lexicale ni métaphore surprenante. Justement mesurée, la syntaxe laisse en suspens le dernier mot de chaque vers et cette symétrie confère à la poésie de Létourneau un ton de nécessaire évidence.

Le dialogue intime d'un «je» et d'un «tu» qui, à l'occasion, fusionnent en un «nous», l'évocation tendre d'un enfant, le recours à l'impersonnel et l'emploi des verbes au futur, la fréquence des thèmes de la nuit et de la mort, des mots et des pierres (matériellement supportés par les saisissantes photographies «lapidaires» de Fabienne Bully), tout ce protocole d'écriture semble soutenu par une belle voix basse impuissante au cri et à la fureur: «j'avance avec ce hurlement à peine entrouvert / dans la cohue des voix où chacun s'échappe» (p. 66). On pourrait entendre ici un commentaire serein de tels autres recueils contemporains et plus bruyants. Si tout est en ordre dans ce recueil qui évoque des tourments calmes, la poésie s'y réalise toujours dans une belle cohérence imaginaire.

Ainsi, ces impeccables vers — «je pourrais insuffler à la pierre / l'envol exagérément précis / de ta danse aux abords des falaises» (p. 30) — rejoignent-ils la netteté de tel juste aveu: «je suis seul dans l'espace / où se jouent tant de défaillances» (p. 39).

- 
1. Du titre du recueil de Michael Delisle, *Chose vocale*, Montréal, Les Herbes rouges, 1990, 78 p.
  2. Jean Cohen, «Poésie et redondance», *Poétique*, n° 28, 1976, p. 422.
  3. André Roy, *On sait que cela a été écrit avant et après la grande maladie*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, 144 p.
  4. *Id.*, *L'Accélérateur d'intensité* suivi de *On ne sait pas si c'est écrit avant ou après la grande conflagration*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges / Le Castor Astral, 1987, 124 p.

5. *Id.*, *D'un corps à l'autre*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 36-37, 1976, 60 p.
6. *Id.*, *Corps qui suivent*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 46, 1977, 44 p.
7. *Id.*, *Les Passions du samedi*, Montréal, Les Herbes rouges, 1979, 96 p.
8. *Id.*, *Petit Supplément aux passions*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 79-80, 1980, 52 p.
9. *Id.*, *Monsieur Désir*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 88-89, 1981, 56 p.
10. *Id.*, *Les Lits de l'Amérique*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984, 70 p.
11. *Id.*, *L'Accélérateur d'intensité* suivi de *On ne sait pas si c'est écrit avant ou après la grande conflagration*, op. cit.
12. *Id.*, *Les amoureux n'existent que sur la Terre (L'Accélérateur d'intensité 2)*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 180-181, 1989.
13. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970, 143 p.
14. Émile Nelligan, «Soir d'hiver», *Poésies complètes 1896-1899*, texte établi et annoté par Luc Lacourcière, Montréal, Fides, coll. «Du Nénuphar», 1974, p. 82.
15. Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, 270 p.
16. *Id.*, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, 228 p.
17. Nicole Brossard, *Langues obscures*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 64 p.
18. France Théoret, *Étrangeté, l'événement*, Montréal, L'Hexagone, 112 p.
19. *Id.*, *Bloody Mary* suivi de *Vertiges, Nécessairement putain et Intérieurs*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo», 1992, 196 p.
20. *Id.*, «La marche», *Nécessairement putain*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 82, 1980, p. 23-34.
21. Saint-Denys Garneau, «Accompagnement», *Poésies complètes*, Montréal, Fides, coll. «Du Nénuphar», 1969, p. 101.
22. Hugues Coriveau, *L'Âge du meurtre*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, 108 p.
23. Roland Giguère, «La vie dévisagée», *L'Âge de la parole. Poèmes 1949-1960*, Montréal, L'Hexagone, 1971, p. 19-21.
24. *Id.*, «Midi perdu», *L'Âge de la parole poèmes 1949-1960*, Montréal, L'Hexagone, 1971, p. 77-82.
25. Fernand Ouellette, *Les Heures*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo», 1988, 114 p.
26. Rachel Leclerc, *Les Vies frontalières*, Montréal, Le Noroît, 1991, 104 p. (avec cinq tableaux de Suzanne Grisé).
27. Guy Cloutier, *Rue de nuit*, Montréal, Le Noroît/La Bartavelle, 1992, 62 p. (avec dix lavis de Lucienne Cornet).
28. *Id.*, *Beau Lieu*, Montréal/Nucariu (Corse), Le Noroît/Cismonte É Pumonti Edizione, 1989, 77 p. (avec douze dessins de Valère Novarina).
29. Claudine Bertrand, *La Dernière Femme*, Montréal, Le Noroît, 1991, 144 p.
30. Patricia Lamontagne, *Rush papier ciseau* suivi de *Allumette*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 86 p.
31. François Charron, *Pirouette par hasard poésie*, Montréal, L'Aurore, 1975, 128 p.
32. Jean-Sébastien Huot, *Chasseur de primes*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 1992, 64 p.
33. Larry Tremblay, *Gare à l'aube*, Montréal, Le Noroît, coll. «Initiale», 1992, 102 p. (photographies de Christiane Desjardins).
34. Michel Butor, *La Modification*, Paris, Minuit, 1983, 318 p.
35. Michel Létoirneau, *Mémoires sous les pierres*, Montréal, Le Noroît, coll. «Initiale», 1992, 70 p. (photographies de Fabienne Bully).