

## Devil, man!

Tony Tremblay, *Rock land*, Montréal, l'Hexagone, 2006

Jean-François Bourgeault

---

Number 11, Winter 2006–2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2448ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

### ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Bourgeault, J.-F. (2006). Review of [Devil, man! / Tony Tremblay, *Rock land*, Montréal, l'Hexagone, 2006]. *Contre-jour*, (11), 131–137.

## Devil, man !

Tony Tremblay, *Rock land*, Montréal, l'Hexagone, 2006

*Je dirai que la réminiscence  
du vers strict hante ces jeux à  
côté et leur confère un profit.*

Mallarmé, *Crise de vers*

Il n'est pas facile de parler de Tony Tremblay. L'échiquier actuel des positions est disposé de telle façon que quiconque désire s'opposer à un artiste rock si technico-progressiste court le risque d'être renvoyé *manu militari* dans le camp des conservateurs obtus, voire des vieilles barbes hargneuses de l'université, dans tous les cas à une confrérie de momies de l'intellect avec laquelle aucune personne sensée ne se voudrait d'accointance. La critique peut pourtant s'opposer à partir d'un autre lieu que celui que la paresse d'esprit lui assigne, et pour d'autres raisons que celles qui sont prévues dans le répertoire des antinomies en vigueur dans une époque. Sans me faire d'illusion sur la possibilité d'obtenir le crédit que je sollicite, je voudrais ici tenter cette sortie hors du *pas de deux* que dansent inlassablement dans l'histoire progressistes et réactionnaires, en vue d'esquisser une autre chorégraphie de la pensée où la conservation cesserait de se confondre avec la stagnation, et l'innovation, elle, avec l'oubli. Dans les circonstances, qu'on n'accorde pas davantage d'importance à mon commentaire rapide, robuste du recueil incriminé qu'aux exemples nécessaires pour donner corps à une idée, dans ce cas-ci celle d'une révolution subtile que je crois à l'œuvre depuis que l'horizon de la scène est venu changer la donne dans les pratiques poétiques de notre temps.

Car « réalisateur, animateur, chroniqueur à la radio, reporter à la télévision, producteur, webmestre et carnetier web » (quatrième de couverture), Tony Tremblay est aussi semble-t-il poète à ses heures — du moins à celles qui restent —, comme nous le confirme son pétillant dernier opus, *Rock land*. À première vue, rien ici que du neuf et du surprenant : on se balance « accroché au fil de toutes les folies », on mastique des roches — « des cailloux / cassent les phrases / dans ma bouche » —, on défie les lois de la physique en entrant dans un arbre « des jours durant » pour « s'enduire des sèves », ou celles de la syntaxe en « proférant » des sourires — « les sourires ne sont plus proférés / mais entendus » —, et puis, dans le genre sports extrêmes, on évoque une femme au « dos tatoué » et on lui fait l'amour « en étreignant de la dynamite ». Si on a de quoi survivre à ces sensations fortes, on peut monter d'un cran en s'envoyant « une décharge dans les coaxiaux » ou « des billes de plomb / coulées bouillantes / jusqu'en arrière de la tête », en concentrant six verbes en deux vers (« grandir pousser souffrir / aimer confondre devenir »), ou alors en formulant le serment dangereux d'« être criminel / dans des poèmes finis », ce qui, avouons-le, a de quoi achever le lecteur décoiffé par la décharge coaxiale en le renvoyant vers « les nuits interminables / à tenter de trouver l'issue / la porte sortie d'urgence ».

Qu'on ne passe pas trop vite, toutefois, sur la page couverture de cette plaquette rocambolesque. Les deux trous vides enfoncés dans un muret de pierre figurent de toute évidence une prise de courant, et je ne crois pas surévaluer mes capacités herméneutiques en affirmant que ces poèmes, dont seules sans doute les habitudes tenaces des institutions veulent qu'ils aient abouti dans un livre plutôt que sur un cédérom, implorent l'électrification d'une voix qui les vocifère sur scène. Lorsque Tremblay écrit avoir besoin « de rythme / de rock / des miaulements nocturnes / de [l]a guitare électrique », nous n'avons aucune difficulté à le croire : il est peu de vers, de strophes, d'images qui ne semblent ici crouler sous la morne immobilité de la lettre, secouer la page avec irritation comme le génie sa bouteille, rêver aux festivals, aux performances, aux I-Pods qu'ils pourraient coloniser s'ils en arrivaient à s'extirper du silence où ils sont en exil. Les mines dubitatives, les sourcils inquisiteurs, les bâillements d'indifférence du lecteur ne sont donc pas de mise. Tout poète qui, à l'instar

de Tremblay, écrit dorénavant en vue de la scène, au point d'y vérifier en pensée tous ses effets escomptés, vous répondra pour surmonter votre scepticisme qu'il faut entendre pour croire, vibrer pour avérer, pleurer pour compatir, rire pour communier ; autrement dit, que seule la fusion rituelle, en direct, du poème avec son créateur peut réellement servir de point de référence et donner une idée de son embrasement fugace. Tout le reste n'est que littérature, donc trois fois rien, dans un monde où l'idée de sa nécessité fond aussi vite que les glaciers de l'Arctique.

*Rock land*, dont les poèmes doivent être considérés pour ce qu'ils sont : des partitions ou des mementos à usage personnel, mendiant leur comédien pour s'accomplir, est un recueil qui vaut pourtant qu'on s'y arrête, comme devant l'un de ces détails en apparence négligeables où se dissimule selon l'adage d'Aby Warburg le dieu de l'époque. Car la conversion scénique du poème en cours chez certains, où l'horizon de la création tend à se déplacer du livre vers la performance, de l'effleuré à l'asséné, de « ce qu'emporte un œil rapide, avide, libre sur une page » (Valéry) à ce qu'approuve quelques minutes une oreille distraite dans une salle, semble immanquablement invoquer comme preuve de son bien-fondé le progrès *démocratique* que cette surexposition accomplit sur le monde élitiste, obsolète et bien entendu retranché auquel le livre sert d'icône. Rien là d'étonnant. À qui interprète la démocratie comme un processus irréversible, perceptible à travers une évolution menant vers un état de promiscuité généralisée dans la culture, tout événement sans précédent se présentant dans la société doit prendre la valeur d'un *symptôme* révélant l'aggravation de ce *fatum* inapparent. Par voie d'extension, tout praticien qui cherche à conjurer l'inertie de l'imprimé, en envoyant le poème de nouveau « vierge et vivace » se ré-energiser dans la voix, jouira alors des bénéfices de cette téléologie et pourra s'en autoriser afin de rabattre le clapet des avocats récalcitrants — et forcément réactionnaires — du livre.

Or, même si la colonisation des scènes publiques en cours invoque souvent en sa faveur une diffusion nécessaire, voire urgente de la poésie afin que celle-ci puisse exorciser le mauvais sort qui la destine à l'extinction, il est probable que cette conversion théâtrale à l'œuvre aggrave paradoxalement la solitude du poème plutôt que de la briser.

Qu'on me permette à cet égard une digression, partielle comme toutes les digressions. Une fois porté à ce rare état d'intensité où la subtilité de ses variations, la profondeur de ses images, la rigueur de sa diction et toutes autres ressources dont il peut se prévaloir lui confèrent une valeur d'*insistance* énigmatique, tout poème se convertit en une prière profane adressée à la mémoire du lecteur — une prière dont le seul vœu est de se laisser absorber par une autre voix au point de lui devenir indistincte, « au filigrane bleu de l'âme se greffant » (Mallarmé). Sans doute les circonstances de cette rare consonance ont-elles toujours été obscures et sont-elles vouées à le demeurer, chaque lecteur vivant dans l'ombre de certains des amalgames furtifs de mondes qui lui sont promis. Mais la variété de l'expérience n'infirme pas sa constance. Même si sa réceptivité diffère d'un lecteur à l'autre, chez tous la mémoire jouit du pouvoir de se muer en une divinité si ébranlée, captive, *attentive*, qu'il lui semble falloir gracier soudain de l'oubli les mots qui se sont conciliés son secret.

Ce tournant du souffle par quoi l'on croirait qu'un poème s'octroie lui-même son immortalité — et demeure par la suite à la hauteur de cette illusion — ne se trouve sans doute en aucun lieu. Il n'en requiert pas moins une *grammaire*, autrement dit un climat propice, comme les graines de l'orme disséminées sur la terre, pour imprécise que soit leur destination, ont besoin de chaleur pour mûrir. Et ces règles minimales n'ont aucune autre fonction que de créer par le poème une nuance de temps, un léger décalage atmosphérique où chacun puisse faire l'expérience d'une *répétition qui évolue*. Le subtil phénoménologue et le parfait lecteur qu'était saint Augustin ne s'y était pas trompé. Avant d'entrer dans un poème, selon ses dires, le lecteur anticipe son contenu. Une fois qu'il en est sorti, il se souvient de ce qu'il a été à travers lui. C'est seulement à l'intérieur, lors de la psalmodie mentale où l'esprit se profère au moyen de mots qui sont et ne sont pas les siens, que le lecteur peut exister dans l'anticipation du souvenir ou la mémoire de l'annonce, conscient d'être conduit, sans savoir par qui ni vers quoi, sinon par sa propre voix et vers le dernier vers qui fournira la réminiscence subite dont les vers précédents auront accru le désir. Si la force d'une finale se mesure par cette qualité d'ajournement, c'est que d'une certaine façon toute lecture *en acte* ressemble à un exercice

de prémonition. Chaque vers frôle avant d'engendrer le suivant le secret à l'invention duquel il collabore, et dont la dernière ligne devra exprimer la plus pure convoitise. Irradiant dans deux directions à la fois, illuminant les mots qui en préparaient la venue mais aussi leur évanouissement dans ce qui succède, c'est là que la fin fait son œuvre de *reconnaissance*, en s'affirmant avec la force de l'évidence, dans les meilleurs poèmes, comme imprévisible et nécessaire.

Je ne crois pas me tromper et manquer de respect envers mon malin génie en affirmant que tout lecteur — et à fortiori tout *common reader*, selon la formule de Woolf —, sans égard à quelque forme de contenu que ce soit, attend d'abord d'un poème qu'il crée le désir de sa fin ; autrement dit, qu'on puisse en le récitant pressentir qu'une révélation même modeste y est imminente, et le sera à chacune de ses résurrections aléatoires. Or cette science du délai, pour s'élaborer et permettre à la mémoire de s'en imprégner, ne peut faire l'économie de certaines ruses prosodiques séculaires, dont le vers libre (pour autant qu'il n'y ait pas là un oxymore) n'a jamais fait qu'accroître l'*élasticité*. Invitant dans *Crise de vers* les nouveaux flûtistes à « créer leur instrument » en marge des cérémonieux organistes de l'alexandrin, Mallarmé ne répudiait en aucun cas le vers ancien. Il ne lui ajoutait précisément que cela, une *marge* plus étendue, riche en possibilités sans doute, mais dont il n'a pas été rare par la suite qu'elle en vienne à se confondre avec la norme et à perdre ainsi le numérateur qui lui assurait son efficace (le moment où les traités de versification cessèrent d'être consultés pourrait peut-être à cet égard servir de scène primitive pour l'ère du vers vraiment *libre*, délesté de la « réminiscence du vers strict », évoqué par Mallarmé). S'éloigne-t-il du principe de retour qui lui est consubstantiel, et dont les virtualités d'écho sont si vastes qu'elles réduisent à l'avance à néant toutes les accusations de caducité que l'on pourrait lui adresser, le vers ressemble de plus en plus à ces mages amnésiques oubliant le nom secret des réalités qu'ils invoquent et, tels, perdant sur elles le pouvoir qu'ils avaient de troubler leur sommeil. Immuable, ronflant tout son saoul, la mémoire cesse de répondre à son appel.

J'en viens à présent à mon propos. La mesure minutieuse des syllabes ; les effets de résonance, silencieusement disposés, créés par la concaténation des consonnes ou la liaison volatile des voyelles ; l'acharnement à n'abandonner une image qu'une fois assuré son pouvoir durable d'exorciser l'esprit de son immobilité ou de sa fatigue : quoiqu'elles soient souvent objets de raillerie, ces techniques antédiluviennes n'ont été, ne sont encore que des rites de dévotion adressés à la mémoire du lecteur et, en tant que tels, des preuves de générosité. Un auteur s'y confie dans le vœu que sa propre voix soit patiemment énucléée par le poème, lequel accède alors à sa bienheureuse impersonnalité, c'est-à-dire à rien de plus que la prodigalité de ses incarnations possibles chez l'un ou l'autre des lecteurs providentiels qui voudront le porter en eux et le convertir en viatique. Exagérer les intonations, tenter de rehausser une diction défaillante en haussant pathétiquement la voix, séduire sur une scène par l'outrance, ces pratiques orales, devenues monnaie courante, sont des aveux de faiblesse ; les poèmes qui ne déméritaient pas de leur nom se reconnaissent en ce que même la plus sobre, la plus mesurée, voire la plus murmurante des oraisons n'en diminuent pas le retentissement.

Et c'est ici qu'il faut chercher de quoi démentir le surplus « démocratique » dont s'autorise la nébuleuse du *spoken word*. Écrire pour sa propre voix, comme le font plusieurs docteurs es performances, revient à avouer implicitement que cette compénétration originelle du créateur avec sa création ne saurait être brisée sans que le poème souffre de cette défusion vocale. Écrire à l'interlocuteur inconnu évoqué par Mandelstam et partager avec le poète russe la ferme conviction que « la lettre cachetée dans la bouteille est adressée à celui qui la trouve » revient, à l'inverse, à chercher cet improbable (quoique obscurément pressenti) invariant vocal, en présence duquel toutes les voix seraient sollicitées et où toutes seraient susceptibles d'être redéployées. À jamais perdue dans le siècle des barricades, du positivisme et du roman, la voix de Baudelaire, que j'imagine sèche et clairvoyante, nous demeurera inconnue. Ses poèmes d'orchestration sévère n'en gagnent pas moins des victoires contre l'oubli, et recueillent leur lot de suffrages dans la « démocratie des morts » que Claudel identifiait au sens de la tradition. Aussi bien l'avouer : écrire pour

le comédien que l'on est, comme on écrit un rôle pour *un* acteur précis et dans la pleine conscience que chez tout autre l'effet de coïncidence serait déficient, est en un certain sens un acte d'avarice, ce que même un discours outrageusement chargé de prérogatives missionnaires sur la diffusion, la circulation, l'exposition de la poésie ne saurait dissimuler. Écrire en vue des transmigrations secrètes qui constituent l'aventure normale d'un poème à travers le temps, en laissant sa voix s'évanouir jusqu'à ce maelström vocal qui fait figure de matrice et ne peut *notamment* être rejoint que grâce aux techniques avérées au moyen desquelles se crée l'effet de mémoire, c'est là consentir à une démocratie de l'errance et du recueillement, à la fois moins bruyante et plus consistante. Pour le formuler avec les mots de Tony « Rock land » Tremblay, « ne pas voir cette évidence / c'est s'aveugler / avec ses propres histoires ».

**Jean-François Bourgeault**