

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



**André Roy**  
**Le cinéma en miettes**

Pierre Nepveu

Number 4, November 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1379ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nepveu, P. (1976). André Roy : le cinéma en miettes. *Lettres québécoises*, (4), 16–18.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1976

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## André Roy:

# le cinéma en miettes.



Il est certain que nous ne savons guère encore lire la poésie formaliste. On peut d'ailleurs se demander si nous sommes seulement capables de la définir, non bien sûr par des catégorisations faciles, mais en tant qu'écriture spécifique. Si nous savons assez bien ce que cette poésie déconstruit, il est par contre beaucoup plus difficile de saisir ce qu'elle construit, les affirmations qui s'y font jour. Ainsi ni Patrick Straram, dans sa préface, ni Normand de Bellefeuille, dans un article paru dans la *Presse* en septembre dernier, ne réussissent à dépasser les généralités au sujet d'*En image de ça* d'André Roy, recueil publié en 1974. La critique, si elle est honnête, doit bien admettre qu'elle est presque toujours en retard sur la nouvelle poésie. D'autant plus qu'ici le problème est de taille: où est la lisibilité d'une écriture qui, justement, veut déjouer la lisibilité: structures syntaxiques, narrativité, logique du discours, etc? Pour la première fois dans l'histoire de la poésie, on se retrouve devant des textes dont la préoccupation première est la jouissance, des textes qui sont des dispositifs de détraquage, qui empêchent que ça fonctionne et que la mise en scène du sens se déroule normalement.

Dans *En image de ça*, recueil d'une maîtrise assez remarquable, André Roy tentait pourtant précisément cela: une mise en scène:

*élabore l'énergie les lieux d'action  
les répétitions de personnages que le jeu lubrifie  
les personnages friables sous le drame (p. 35).*

Ce «jeu» a lieu dans un cinéma bien particulier qui ne ressemble guère à ceux où de mauvaises actrices voguent de lit en lit et d'orgasme en orgasme et qui ne doivent leur existence qu'à l'exaspération générale du désir et à la solitude engendrées par la société de consommation. Il y a bien dans cette poésie un jeu sexuel: «l'épaisseur érogène des répliques» (p. 54); «car déchire la blouse silencieuse» (p. 45); «la seule folie du sein / cette passion à court-circuit» (p. 48). Mais alors que l'érotisme de consommation (voir aussi la publicité) camoufle toujours sa mise en scène et construit une totalité, une plénitude fictives auxquelles il prétend nous donner accès, le texte de Roy renvoie à «l'intense truquage», il ne cesse d'évoquer des déplacements, des coupures.

Les utilisations du cinéma et, plus rarement du théâtre sont constantes dans la poésie d'André Roy et cela depuis son tout premier recueil, *N'importe qu'elle* (sic) *page* (Les Herbes rouges no 11). C'est d'abord un lexique: pose, masque, maquillage, plan, actrice, mélodrame, caméra, etc. *En image de ça* est le recueil du spectacle constamment produit, jamais présenté, de l'événement toujours différé:

*acteur de son temps la topologie charnue  
et la figuration des lèvres  
cette possibilité d'événements animés et sa poésie (p. 34)*

Roy illustre peut-être mieux qu'aucun autre à quel

point la poésie formaliste est de toute nécessité profondément ironique. L'ironie, qui n'occupait qu'une place marginale dans la poésie des années '60 est peut-être le fait majeur de la nouvelle poésie. L'ironie formaliste tient d'abord à sa conception du désir comme «agencement machinique», pour reprendre la formule de Deleuze et Guattari:

*cependant que la sournoise petite roue des nombres  
commence dans le futur de vos sexes  
la machination ranimera les forêts  
ou disons la blancheur érectile de vos silhouettes (p. 64).*

Le désir ne prend jamais forme: il produit à l'infini: tel paysage, telle la femme, tel corps, mais ces formes se désagrègent à mesure. Pourtant le texte n'est-il pas précisément ce qui doit donner forme au désir, le mettre en scène, le raconter? Tel est par exemple *Dans le sombre* de Fernand Ouellette: le texte est un théâtre érotique, le désir d'unité est travaillé par la pulsion de mort, et nous sommes les spectateurs (voyeurs) de cet affrontement. Alors que chez les formalistes et en particulier chez Roy, toute tension dialectique est exclue: le texte est «machiné» par le désir, et ça ne cesse de jouer, de produire. À une poésie de métaphores s'est substituée une poésie où dominant les effets de machine, d'où le temps et le destin sont expulsés.

Ironie, truquage, maquillage: «les dispositifs du jeu découpent» (p. 58). N'est-on pas à nouveau seulement dans le négatif, dans une sorte de conscience nihiliste, purement parodique? Mais il y a peu chez Roy de parodie à proprement parler, comme on en trouve par exemple dans des textes de François Charron (cf. *Littérature / obscénités*). Aucune critique, aucune revendication: l'ironie tiendrait plutôt ici au fait non seulement que le désir est machine, mais aussi que ce cinéma n'a plus «ni murs, ni entrée, ni sortie», selon le programme de J.F. Lyotard (cf. *Des dispositifs pulsionnels*, 10-18). Texte sans lieu, ni commencement ni fin: les fragments débutent volontiers par un participe ou un verbe: «se répondent dans la lecture du café» (p. 42). Le participe surtout est essentiel dans la poésie de Roy, et peut-être d'autres formalistes: N. Brossard, R. Desroches. Il dit une réduction du temps et du mode et permet de dégager l'action de tout sujet:

*éjaculant: (ce paysage nomadement massé (p. 53)  
entraîné par les sons retrouver l'écart (p. 68)*

Cette écriture ne débouche pas, dans *En images de ça*, sur un plat matérialisme, un propos purement mécaniste: le désir est production, mais production de ruptures et d'espace, comme le rappelle le dernier fragment du recueil:

*ces espaces sans chair prolifèrent  
vous menacent jusque dans le plaisir  
bouge comme un plan frémit  
(aux seins imprimés, sexe insisté)  
à voir la distance dépliée sans cesse  
citons deux corps entre les yeux (p. 69)*

Après *N'importe qu'elle page* (Herbes rouges no 11, 1973), *L'espace de voir* (L'Aurore, 1974), *En images de ça*

(L'Aurore, 1974) et *Vers mauve* (Les Herbes rouges no 28, 1975), André Roy publie en 1976 un cinquième recueil, *D'un corps à l'autre* (Les Herbes rouges no 36-37). Par rapport aux textes dangereusement fermés et crispés de *Vers mauve*, *D'un corps à l'autre* marque une détente salutaire et, en partie, une tentative de renouvellement: citations intégrées au texte, traces de langage parlé, jeux sur les signifiants (dans la quatrième partie). Les «citations» sont de deux ordres: politiques, mais surtout sexuelles, en particulier dans «Quatre d», sous la forme de listes placées en regard de quelques poèmes et qui accumulent les expressions tronquées et les termes les plus crus:

*(entre les jambes, sucez de manière à, entreprend,  
les «gosses», rentrer, comble de salive, fesses d'aplomb,  
qu'avaler son, très près, les parties qui se goûtent,  
gros, puisque «crosser», etc.) (p. 23)*

Ici on peut plus justement parler de parodie, mais une parodie non satirique, au sens où l'entend Bakhtine lorsqu'il parle de culture carnavalesque; les bribes de conversation érotique, de manuels de sexologie et de romans pornographiques, citées pêle-mêle, n'ont pas d'autre effet que le rire. Rabelais ne procédait pas autrement lorsqu'il alignait à pleine page les innombrables termes trouvés par les servantes pour décrire le pénis de Gargantua. «Un peu de cul pour la circonstance»: telle est la phrase lapidaire qui termine cette section.

C'est la partie suivante, intitulée «Versions du comestible», qui me semble toutefois la meilleure du recueil, la plus riche en associations diverses, la plus évocatoire, sorte de chassé-croisé entre le corps, le paysage, l'écriture et parfois le cinéma:

*puisque donné par les motifs  
voici mes genoux mes chevaux  
et par le texte collant à la peau  
pris, ce volume, certaine désespérance  
la charge du soleil la journée déménagement (p. 35)*

ou cette fin de poème:

*lueurs sur les bords, griffes, pâte de l'au-  
tomne (ou j'veux bien:  
dans la lumière opérée  
des films de Bertolucci)  
t'avais j'ai beau faire l'amour, ne m'divise  
pas autrement (p. 34).*

La machinerie, le jeu tendent à s'effacer dans ces pages même si un poème dit: «ON ENTRETIENT QUELQUE ROLE MALGRÉ SOI» (p. 32), inscription qui ne se situe plus dans une mise en scène impersonnelle, mais dans une sorte de polyphonie où le sujet a sa place:

*le corps garni comme c'est éméché  
comme c'est long ma part de moi  
d'augmenter le bonheur (p. 32)*

D'où aussi, pour une rare fois chez Roy, une sortie du présent, l'apparition occasionnelle de l'imparfait et du futur: «quand j'avais vingt ans», «la blessure muera

encore». Certes, ne croyons pas trouver ici une fiction linéaire: les événements sont pervertis, les sexes confondus: «aux pointes de *ma* robe lasse...» Mais, comme l'a très justement rappelé Barthes, «le texte de jouissance a besoin de son ombre, ...un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet» (Le Plaisir du texte). Cette ombre est sans doute présente dans «Versions du comestible». Malheureusement, trop de poètes actuels, et Roy lui-même à l'occasion (dans *Vers mauve*, par exemple) semblent oublier ce précepte. À force de vouloir détruire «les murs, les entrées et les sorties» du cinéma, on risque de se retrouver en plein terrain vague, avec des joujoux qui tournent à vide. Les philosophes du désir, comme Lyotard, me semblent très loin de la pratique, du concret de l'écriture lorsqu'ils suggèrent de telles choses; un texte de pure jouissance est une aberration car le sujet complètement évacué, c'est le lecteur lui-même qui est biffé. Le sujet, la représentation, sont la brèche, la seule possible, par laquelle le lecteur pénètre dans un texte et s'y défait comme personne et comme conscience.

Dans le reste de son recueil, André Roy introduit une dimension assez nouvelle dans son oeuvre: l'histoire, le politique, dont P. Straram regrettait l'absence dans *En image de ça*. En exergue, une citation tautologique de Mao Zedong (sic): «Subir une transformation totale, c'est changer de la tête aux pieds, au-dedans et au-dehors». Ce sont les textes les plus éclatés de Roy, les plus violents aussi, et la présence d'Artaud (Aux côtés de Mao et de Lénine, drôle de compagnie!) s'y fait fréquemment sentir:

*pénètre (le métal doux fruit)  
biologique étalé rythmes des résistanzes  
je suis affamé acharnel  
(...) et les contradictions m'allument*

*(maurve écarlate féfes  
ses qui jutent langue  
glue et gligli anus j  
umeaux nique membre  
qui pompe sperme à l') (p. 41)*

À nouveau, on peut parler d'une sorte de carnaval, où l'histoire est subvertie et régénérée par le grotesque: le sexe, les excréments. L'ironie, la conscience du truquage tendent à disparaître ici. Il peut sembler paradoxal que le formalisme débouche ainsi sur le grotesque, mais rappelons-nous encore Rabelais qui, compte tenu de l'époque, est sans doute une sorte de formaliste, grand producteur et parodieur de formes, préoccupé par les signifiants et les contenants autant et parfois plus que par les signifiés. Certes, une analyse des contenus montrerait sans doute que Roy reprend dans ces textes des lieux communs de la pensée actuelle; mais ce qui importe, c'est sa manière joyeuse de les évoquer et, finalement de les dépasser par le travail de la syntaxe et des signifiants.

Il est courant dans certains milieux de rejeter en bloc la nouvelle poésie formaliste; comme s'il n'y avait pas de la bonne et de la mauvaise poésie formaliste, comme il y a de la bonne et mauvaise, très mauvaise, poésie plus traditionnelle. Le Québec n'a pas besoin d'un manichéisme de plus. Le peuple ne peut pas lire André Roy? Mais peut-il lire Fernand Ouellette ou Paul-Marie Lapointe? Combien d'universitaires, combien de professeurs de littérature les lisent, les lisent vraiment? Le problème est global, il ne tient pas à telle ou telle école. En attendant il y a des poésies qui végètent, d'autres qui calembourent ou propagandent et quelques-unes, trop rares, qui se font: reste à tenter au moins de les lire.

*Pierre Nepveu.*

André Roy, *D'un corps à l'autre*, Les Herbes rouges nos 36-37, juillet 1976.