

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



La jeune poésie, la critique peut-être...

Pierre Nepveu

Number 6, April–May 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40413ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nepveu, P. (1977). La jeune poésie, la critique peut-être.... *Lettres québécoises*, (6), 13–15.

rantule, homard, alligators, coq sec; c'est un monde d'anges de satin noir qui font un univers plus digne de Breugel que de Seurat!

Dans cette brève étude, nous ne sommes presque pas sortis de l'écriture et il n'a été question que d'oeuvres récentes. Que serait-ce si on poussait plus loin l'analyse des points de vue psycho-critique ou socio-critique de ces rapprochements peintres/poètes? On trouverait peut-être pourquoi, chez nous, les «révolutionnaires de la toile», comme on a dit de Borduas, ont été plus rapides et plus intenses que les révolutionnaires du texte et que chez nous ce sont les peintres qui ont entraîné les poètes vers plus d'autonomie, vers plus de matérialité. Peut-être le peuple québécois a-t-il été moins accessible au verbal qu'au non-verbal au temps où il dut faire ses plus profondes transformations? Une chose est certaine, c'est que ces deux arts sont essentiellement corrélatifs; l'histoire et l'interprétation de l'un entraînent celles de l'autre, surtout quand les poètes composent d'après peinture (comme on dit peindre d'après nature).

André-G. BOURASSA

1. Cf. *Les Ateliers d'arts graphiques*, no 2, 1947, p. 168.
2. Marcel Bélanger, *Saisons sauvages* avec [cinq] dessins de Roland Bourneuf, Ste-Foy, les éd. Parallèles, 1976, 32 p.
3. Cf. id., *Pierre de cécité*, Montréal, Atys, 1962.
4. Id., *Ibid.*, «Psaumes verts d'angoisse - Fiction».
5. Id., *Prélude à la parole*, coll. «Poésie canadienne», no 16, Montréal, Déom, 1967, p. 13, 67, 71.

6. Id., *Plein vent*, coll. «Poésie canadienne», no 24, Montréal, Déom, 1970, p. 41.
7. Id., *Saisons sauvages*, p. 11 et 12.
8. Id., *ibid.*, p. 19.
9. Madeleine Leblanc, *J'habite une planète*, Hull, Éditions Asticou, 1976, graphismes d'André Couture, p. 10.
10. Id., *ibid.*, p. 13. Ce qui est moins heureux, c'est que l'image ait été utilisée auparavant de semblable façon:
j'ai tissé
une passerelle
pour rejoindre
ton quai d'exil.
(Madeleine Leblanc, *Les Terres gercées*, Montréal, Les Éd. La Québécoise, 1965, p. 9)
11. Id., *Visage nu*, Montréal, Beauchemin, 1963, p. 44.
12. Id., *Les Terres gercées*, p. 14, 15, 16.
13. Id., *J'habite une planète*, p. 16.
14. Id., *ibid.*, p. 28.
15. Robert Marteau, *Atlante*, Montréal, L'Hexagone, 1976, 45 p.
16. Coll. «Poésie», chez Déom. Voir notes de Claude Beausoleil, «lire aujourd'hui», *Hobo-Québec*, no 32, jan.-mars 1977, p. 18.
17. Fernand Ouellette, *Ici, ailleurs, la lumière*, avec trois dessins originaux de Jean-Paul Jérôme, Montréal, L'Hexagone, 1977, p. 20 et 32.
18. Varèse qui est déjà évoqué dans *Séquences de l'aile*, Montréal, L'Hexagone, 1958, p. 47.
19. Fernand Ouellette, *Ici, ailleurs, la lumière*, p. 47 et 51.
20. Cf. Robert G. Girardin, *Peinture sur verbe*, illustré par Cornélius et Barbeau, Montréal, L'Hexagone, 1976, 126 p.
21. Paul-Marie Lapointe, *Tableaux de l'amoureuse, suivi de Une unique, Art égyptien, Voyage et autres poèmes*, Montréal, L'Hexagone, 1974, 99 p.

La jeune poésie

La jeune poésie, la critique peut-être...

Malgré lui, le critique finit presque toujours par parler le langage du pouvoir. Non pas tellement parce qu'il dispose d'une «tribune» ni parce qu'il exercerait une quelconque influence (laquelle?). Mais par la forme même de son discours, qui prétend dominer la réalité des oeuvres, qui opère des classements, établit des hiérarchies. Le critique a donc mauvaise conscience, et il ne s'en tire même pas en se montrant gentil pour tout le monde, car il se découvre alors un pur fantôme, inepte et incolore. Il n'a donc d'autre recours que de continuer à

exercer sa fonction de roi-nègre de la littérature, prisonnier de son regard «supérieur», esclave de la cohérence, valet d'un sens qui n'est pas toujours le bon sens. En somme, le critique n'a qu'une alternative: être insignifiant ou être détestable. Les mieux portants se complaisent ordinairement dans ce dernier rôle, qui constitue le plaisir le plus raffiné de tous les pouvoirs: se sentir haï. Mais la question n'est pas d'abord là car haï ou ignoré, le critique continue de parler, de classer et de structurer, de rationaliser la folie des oeuvres, ce qui est

beaucoup moins éloigné qu'on pense de certaines pratiques bien identifiées: la répression, la censure, le matraquage. Comme il est le plus souvent un libéral au sens le plus noble du terme, et que la violence lui répugne, le critique souffre, accablé de contradictions, s'abreuvant tant bien que mal au seul élixir qui lui reste: l'ouverture d'esprit.

Alors, quoique convaincu qu'il est l'ennemi à abattre (et qu'il devrait d'abord s'abattre lui-même), le critique continuera peut-être à parler. Il pourra toujours se justifier, non sans raison, sur le fait que sa parole vaut encore mieux que le silence dans lequel tombent immédiatement la plupart des oeuvres littéraires au Québec, et particulièrement les oeuvres poétiques. Le critique redevient donc sérieux (relativement) et examine ce que certains jeunes poètes ont donné à lire depuis les derniers mois. D'abord, pour aller au plus urgent, le roi par excellence des poètes «rockers», Lucien Francoeur, qui, dans *Drive-in*,¹ reste égal à lui-même. Francoeur n'est aucunement à confondre avec d'autres «rockers», du type de Josée Yvon, dont les *Filles-commandos bandées*² ont eu un certain retentissement. Chez celle-ci, la violence et l'obcénité s'inscrivent dans un prosaïsme qui véhicule un message: dénonciation et engagement. «Nous ne prendrons pas de juste milieu. Nous sommes des éventreuses, nous ne prendrons rien de moins que la démesure»: on conviendra que ce message est sans équivoque.

Francoeur, lui, recherche avant tout l'instantané, dans une juxtaposition d'images très concrètes, qui ont l'obcénité agressive des peintures pop ou hyper-réalistes:

11:00 AM / 100 F.
NO 25 sur son T-shirt
short pornographique
rien d'autre:
14 ans flambante
neuve urgente
DANGER PUBIQUE
même le fouet (p. 25)

On ne saurait parler ici de message, pas plus que dans ces vers d'un poème intitulé «P comme dans Elvis»: si je viens dans mes poèmes/c'est pour ne pas trahir ton vagin/ils ont commercialisé ma queue» (p. 46). C'est le rythme et les images isolées qui importent: cette poésie se lit comme on écoute un disque de Mick Jagger ou de Bob Dylan, elle est la négation radicale de tout ce qu'a fait la génération de l'Hexagone et de tous les poètes qui croient encore (et ils sont nombreux!) que les mots «restaurant» ou «stylo» ne sont pas «poétiques». À consommer immédiatement, et le plus vite possible: cette poésie ne durera pas, et elle n'est d'ailleurs pas faite pour durer. Elle se déroule à fleur de peau, selon les sollicitations d'un narcissisme qui est aussi aux antipodes de ce qu'écrivent les poètes marxistes des Herbes rouges.

Si ceux-ci rompent également avec la génération de l'Hexagone, il ne faudrait pas croire qu'ils pratiquent un seul type d'écriture. La présence de l'éventreuse Josée Yvon l'indique déjà, mais c'est aussi vrai pour des poètes

que rapprochent une idéologie commune et une participation, passée ou présente, au collectif «Chronique». Il y a très peu en commun entre les écritures de François Charron, André Roy et Philippe Heack. L'*Enthousiasme* du premier³ s'exprime dans une série de flots verbaux qui utilisent toutes les ressources du langage parlé, adressant à son interlocuteur (le «tu») des mots d'ordre, des questions, des incitations à l'action:

et plus on épouse les reliefs et plus on devient
conscient des trucs écoeurants qu'attends-tu
qu'attends-tu pour déverser qu'attends-tu
pour embrasser qu'attends-tu pour redresser (p. 24)

Charron poursuit la tendance douteuse que manifestait déjà «Propagande», lu l'été dernier au Solstice de la poésie. La répétition, l'accumulation ne suffisent pas à animer une parole terne, sans surprises. Le poète a beau avoir tout l'enthousiasme qu'on voudra, il ne le communique pas et ses interpellations tournent presque toujours à vide.

Très loin de cette lisibilité qui se veut efficace, André Roy poursuit dans *Corps qui suivent*⁴ une entreprise difficile mais toujours intéressante. Le texte est éclaté, juxtaposition de fragments qui viennent de partout, y compris d'une foule d'écrivains, de Nietzsche à Ungaretti à Miron. On oublie parfois que cela se rattache aussi à une tradition américaine: Ezra Pound, E.E. Cummings, que Roy a sans doute lus. De toutes manières, il y a plus d'invention et d'activité dans les textes de Roy que chez la plupart des jeunes poètes actuels. Les allusions à John Cage et Stockhausen montrent bien que la musique continue de hanter toute une partie de la poésie moderne. L'écriture de Roy se déroule comme une musique atonale ou concrète, les bribes de phrases ne cessant de se juxtaposer et de se heurter, non parfois sans quelque abus, mais finissant par créer une sorte de «collusion des mots», un réseau de relations jamais approfondies mais très suggestives:

Son âge le plus beau, changeant de lumière image par
image En octobre tu t'aperçois que tu rêves nel
cuore les poignards octobrement
lâcher du blanc respire un temps dur quand
j'fleuris par lambeaux (p. 17)

Cette écriture ne va guère plus loin que Mallarmé sur le plan formel; mais elle profite de tout un bagage théorique et culturel contemporain, dans un éclectisme effréné qui reste un des traits caractéristiques de notre époque.

L'entreprise de Philippe Heack dans *les Dents volent*⁵ est sans doute moins ambitieuse, et plus préoccupée par une simplicité et une lisibilité qui n'évitent pas toujours les formules naïves: «Une femme déboutonne sa chemise pour que je vois son corps révolutionnaire» (p. 46). Les phrases de ce genre abondent chez Heack, surtout dans les textes les plus «engagés», les plus soucieux d'efficacité politique. La sincérité de Heack n'est pas en cause: c'est même elle qui sauve plusieurs de ses textes, où se fait entendre une parole toute proche, presque banale: «je vais déjeuner, ce matin il fait assez clair pour

penser que le monde est beau, papillon blanc que je vois, couché sur le dos, zigzaguer dans les feuilles légères de la tête d'un arbre, ou venant accroché au ventre de Pâque» (p. 14).

Restent, bien sûr, les *autres* poètes, ceux qui n'appartiennent ni à l'avant-garde, ni à la contre-culture, qui ne sont ni torpilleurs de la grammaire, ni lecteurs de journaux jaunes. Ce sont toujours les «autres» qui embêtent le critique sérieux, qui aime bien les catégories clairement définies. Retenons deux cas: Marie Uguay avec *Signe et rumeur*⁶, et Michel Leclerc avec *la Traversée du réel*⁷. Aux inconditionnels de l'avant-garde et de la subversion, il faudrait peut-être d'abord rappeler cette phrase d'Arnold Schonberg à un disciple qui se montrait un peu trop enthousiaste devant la nouvelle écriture atonale-sérielle: «Songez donc à tous les chefs-d'oeuvre en do majeur qu'il reste encore à composer».

C'est un peu à cela que l'on songe en lisant le livre calligraphié de Marie Uguay. Il est d'ailleurs facile de s'y tromper: à première vue, ce texte doux, sans éclats, sans images spectaculaires de type surréaliste, ne fait que développer les motifs conventionnels de l'amour au fil des saisons et du quotidien. Et pourtant, ces quelques vers sur chaque page finissent par imposer un ton et un rythme, révèlent une exigence qui ne cherche pas à produire son effet, mais qui est une proximité de tous les instants au réel:

*chaque caresse m'est éprise inquiète
je suis malhabile aux alentours de ta présence
et tendue sans aucune force de retirement
envahie, ma douleur s'est fragmentée*

Avec des mots très simples, Marie Uguay dit quelque chose qui tient à la qualité d'un vivre, à l'intensité d'une réponse. En fait, il s'agit ici d'un seul long poème, ou d'une suite, qui mène l'amoureuse à travers l'hiver et les autres saisons jusqu'à l'automne, attentive à tous les mouvements qui constituent la vie. La calligraphie et les dessins (de l'auteur) ne sont sans doute pas étrangers à la belle sensualité qui se dégage de ces textes:

*je goûtais la fraîcheur du pommier
à l'abri des conversations
sentir les herbes brûlées jusqu'à l'évanouissement*

Marie Uguay parle ailleurs de «cette très calme habitation de l'histoire». Il n'y a dans son livre aucune référence historique ou politique, aucun élément de la modernité. Et pourtant, cette phrase ne semble aucunement une feinte, une concession au tape-à-l'oeil. L'habitation de l'histoire commence en effet ici même, dans cette «disponibilité nouvelle», dans le désir et la tristesse, la rencontre et la solitude, et jusque dans «la tache du matin / sur le plancher de bois». L'histoire se dessine déjà à l'horizon de cette parole qui ne se prend pas pour une autre, qui peut tout accueillir parce qu'elle a d'abord su s'écouter et être elle-même.

Avec Michel Leclerc, on se trouve devant une tout autre situation. On avait lu de lui *Odes pour un matin public* (Les Forges, 1972) qui, mal dégagé de certaines in-

fluences, dont celle de Miron, témoignait tout de même d'un sens sûr de l'image. Michel Leclerc a beaucoup retenu des surréalistes: Breton, Éluard, Char, et, au Québec, Paul-Marie Lapointe et Giguère. Ces poètes font sentir leur présence à chaque page, et il n'est pas sûr que Leclerc ait encore tout à fait assimilé leurs influences. L'écriture de *la Traversée de réel* (précédé de *Dorénavant la poésie*) est constamment animée par la révolte, le désir urgent de l'éclatement, du nouveau: «les violences du monde sont ma seule mémoire» (p. 41). Poésie bruyante, dont la rigueur et l'économie ne sont pas les qualités principales, et qui, au contraire de celle de Marie Uguay, accumule les images-chocs:

*chant analogique
de l'émancipation des pouvoirs
j'aime ton obscurité ascendante
(...) et ton charabia rose qui
cingle vers l'exégèse du soir
tes grappes d'écumes cérébrales
tes sueurs mousseuses
enfouies dans les matrices saignantes (p. 50)*

Cette poésie témoigne d'un réel sens du concret et du rythme; mais elle est constamment guettée par la facilité. Leclerc a du souffle, contrairement à la plupart des jeunes poètes actuels, mais il devra sans doute apprendre à mieux le contrôler.

Il ne s'agit pas de faire un bilan: mais de montrer ici quelques voies très divergentes dans lesquelles progresse ou patauge la jeune poésie québécoise par les temps qui courent. Deux tendances principales peut-être: d'une part, la violence, la crudité, l'éclatement sous toutes leurs formes; et, d'autre part, chez plusieurs, le retour à une simplicité sans fard, à un vécu qui ne craint pas à l'occasion la banalité. Ces deux tendances sont présentes un peu partout, et il arrive même qu'elles cohabitent. Quant à la critique, elle fait ce qu'elle peut, elle a raison, elle se trompe, et elle reste toujours l'ennemi à abattre, à vue. Personne, bien sûr, n'en fera rien.

Pierre NEPVEU

1. Lucien Francoeur, *Drive-in*, l'Hexagone, 1976.
2. Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, les Herbes rouges 35, juin 1976.
3. François Charron, *Enthousiasme*, les Herbes rouges 42-43, nov. 1976.
4. André Roy, *Corps qui suivent*, les Herbes rouges 46, fév. 1977.
5. Philippe Haeck, *Les Dents volent*, les Herbes rouges 39-40, sept. 1976.
6. Marie Uguay, *Signe et rumeur*, Éditions du Noroit, 1976.
7. Michel Leclerc, *La traversée du réel* précédé de *Dorénavant la poésie*, l'Hexagone, 1977.