

## L'emprise de trois poésies

Joseph Bonenfant

Volume 15, Number 2 (44), Winter 1990

Pratiques illicites

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200842ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200842ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonenfant, J. (1990). L'emprise de trois poésies. *Voix et Images*, 15(2), 282–286.  
<https://doi.org/10.7202/200842ar>

## L'emprise de trois poésies

par Joseph Bonenfant, Université de Sherbrooke

**Installations**, le dernier recueil de Nicole Brossard, qui a valu à son auteure, avec **À tout regard**, le grand prix de poésie de la Fondation Les Forges en octobre 1989, représente quelque chose d'inattendu en poésie québécoise. Qui aurait cru qu'une telle suite de poèmes courts, tous titrés, faciles à lire, mais imprégnés d'expérience vive et de communication immédiate, fût possible après bientôt vingt-cinq ans d'expérimentation de la langue, notamment de la syntaxe, et d'utilisation de concepts et de théories non étrangers au formalisme? Il faut croire que les temps ont changé. La lecture qu'elle a faite au Brunch du Cumulus, à Trois-Rivières, le 8 octobre, comportait titres et textes, comme « Neige », « Pays » : la subversion thématique jouait à plein; des mots communs, et chargés, étaient réinvestis de présence et d'avenir, allégés d'un poids historique, déviés de leur ancien déterminisme poétique. La poésie respirait un air nouveau.

Un autre signe nous était donné que la poésie des années quatre-vingt n'offre pas les mêmes arêtes, les mêmes rugosités que celle des années soixante-dix. L'expérimentation langagière est plus soucieuse de communication; des surfaces

plus lisses permettent des chatolements plus profonds; on est comme en train de dépasser un maniérisme formel qui a perdu ses attraits; le je de l'énonciation n'est plus honteux. Dans sa conclusion à *Stratégies du vertige*<sup>1</sup>, Louise Dupré nomme deux générations de poètes féminins qui, allant aussi loin que leurs devancières mais étant parties de moins loin, mettent en scène une subjectivité, on pourrait dire la nécessaire subjectivité dont la décennie quatre-vingt-dix aura un urgent besoin.

Le livre de Louise Dupré porte sur trois poètes québécoises majeures dont l'œuvre n'avait jamais fait l'objet d'une étude aussi attentive, chaleureuse. La mise en parallèle ne tourne au détriment d'aucune; au contraire, si j'ai admiré la fécondité de l'approche, habilement habillée de compétences sémiotiques et appuyée sur les concepts de modernité, qui réunit dans une même entreprise trois œuvres poétiques et qui en induit l'assez surprenant dénominateur commun de «stratégies du vertige», je retiens de ma lecture, en revanche, beaucoup plus les dimensions différentielles, les marques spécifiques de chacune que leur point commun qui est d'appartenir aux écritures au féminin. Ici, le pluriel convient plus que jamais. Il s'agit de poésie, mais davantage de trois poésies, avec l'imaginaire propre à chacune: la terre, chez France Théoret; l'air et le feu, chez Nicole Brossard; l'eau, chez Madeleine Gagnon. Ce qui n'est pas sans conséquence, car une posture existentielle en découle, un mouvement s'en instaure, respectivement la marche, l'ascension, la descente; à ces «faire» idéalement purs correspondent des «dire» concrètement décevants; le mouvement se prouve néanmoins par son propre exercice, et il est étonnant de voir comme il y a dans ces trois poésies la même nécessité de brouiller la notion de genre littéraire, ici la poésie, pour que la parole, contre vents et marées, ait lieu, signification et destination.

La méthode de Louise Dupré est avant tout inductive: elle part des textes et ne les survole jamais de trop haut. Voilà qui est précieux, car elle permet de relire d'affilée des œuvres qu'on a lues à des années de distance, et parfois distraitemment. L'approche est avant tout pragmatique: il est toujours question de l'écart qui s'établit, en se creusant, forcément, mais dans des effets d'écriture émerveillants, entre l'énoncé et l'énonciation; il est question de la faille qui sépare forcément un dire et un faire. Donc l'échec permanent, non de la poésie, mais du discours; donc la constante perte d'énergie, mais aussi son perpétuel renouvellement. Écrire revient à tenir parole, malgré la retombée lourde des discours, parce que la langue offre autant de possibilités qu'une conscience peut en concevoir et d'espaces qu'une énergie peut en parcourir.

En conjonction avec cette méthode et cette approche, Dupré met en œuvre, dans son introduction, les concepts (encore chéris) de modernité — discordances, ruptures — et de postmodernité — impureté, brouillage des genres —, concepts qui apportent un certain éclairage mais dont l'effet opératoire est loin d'être évident, même si leur rappel est inévitable dans le contexte idéologique actuel. La preuve en est que leur utilisation en cours d'analyse est faible, et je ne crois pas que ce quasi-oubli soit malheureux. En contrepartie, leur rappel et leur définition dans la conclusion sont pertinents et féconds: l'attitude moderne ne se console pas de son impuissance face à l'absence de réel et croit à une fonction réparatrice de

l'art; l'attitude postmoderne consent au vide dans la représentation, exalte ce qui lui résiste et convient que l'art ne répare rien. Dans cette perspective, on comprend que Rimbaud ait voulu être «absolument moderne»; pour notre part, humblement, mais sans illusion, nous serons résolument postmodernes. Seulement, il est dangereux que la postmodernité dure longtemps, et que même nos successeurs n'en voient pas la fin, à moins qu'avant peu il soit démontré que Maurice Scève, Louise Labé, Christine de Pisan et Rutebeuf ont été les postmodernes de leur temps, bien avant que Baudelaire et Rimbaud ne lancent le bateau «ivre» de la modernité.

La dernière phrase du chapitre consacré à France Théoret, «Une stratégie de l'impureté», conclut que, pour elle, *la poésie est un espace de la feinte qui n'a rien d'autre à défendre que sa propre performance désormais liée à une subjectivité au féminin* (p. 82). Phrase qui en rappelle une autre du début, également formulée avec bonheur: *Saisir ce qui étant dans le texte n'y est pas et ce qui n'y étant pas y est, voilà qui nous entraînera sur la voie du paradoxe* (p. 35). On voit surgir une position du *je* dans le manque général à être, on voit émerger une polyphonie dans cette poésie que tout pousse vers le roman et le théâtre. Théoret joue constamment de l'énonciation, et des variations de distance pronominale qu'elle permet; sera-ce le *je*, le *elle*? Les pages 50 à 58, consacrées au texte célèbre de «La marche», bijou d'analyse, montre pour une rare fois, dans le désir de soi, et dans une sorte de bonheur dynamique, une sorte de fusion entre première et troisième personne. La marche est autant sujet personnel, sujet d'écriture, que l'écriture elle-même dans son avancée. L'écriture se confond avec la personne: une érotisation, une visibilité, une subjectivité ouverte sont ici réussies avec un rare bonheur. Théoret écrit *en pensant à qui ne [la] lira jamais*. Quoi de plus radical comme déréliction, mais quelle phrase pose avec plus de vérité la nécessité des complicités et des connivences! On écrit certainement plus avec cette conviction qu'avec l'idée contraire. Toute écriture, dit Deleuze, est une lettre d'amour. Oui, mais elle n'est strictement adressée à personne. Si on savait pourquoi écrire est nécessaire, on n'écrirait plus rien. Cela dit, il reste que la subjectivité ne peut s'engager dans l'énonciation qu'en vertu de cette contradiction: personne ne me lira, mais j'aurai tout fait pour séduire. D'où, chez Théoret, le brouillage des genres, et le vœu clair d'écrire la poésie en prose, de ne pas reculer devant de longs segments narratifs, plus exactement, de ne pas exclure le narratif surtout s'il se prête mieux au rythme, à la vitalité du souffle, au respect de la folie, aux trames naissantes de la fiction, bref à toute stratégie scripturaire qui ne brime pas la subjectivité.

Louise Dupré montre bien, textes à l'appui, que la poésie de Théoret a toujours livré d'un coup, et dès ses commencements, tous ses enjeux, ses brouillages, ses halètements, et ses vertigineuses fusions de fiction et de réalité. Cette œuvre semble absolument étrangère à tout lyrisme, ce qui ne veut pas dire à tout bonheur. La question est ailleurs, sans doute dans un inachèvement plus marqué chez elle que chez toute autre, une imprévisibilité, une non-résolution plus manifeste des paradoxes, une désobéissance à la loi plus productive, une conscience-femme qui a échappé de bonne heure aux influences de l'époque et qui, pour cette raison, a pu s'affirmer hautement dès le commencement. Cela n'est rien pour

avoir rendu la tâche d'écrire plus facile. La totalité ne se forme jamais; l'écriture de Théoret, comme l'existence, reste livrée en fragments; rien ne se recolle d'une page, d'un texte, d'un livre à l'autre. Tout reste ouvert; la « marche » reste l'activité-type, donnant toute emprise et, contradictoirement, ce qui exclut l'écriture tout en étant la parfaite allégorie. Chaque pas arrête une chute et rend le vertige à la fois sensible et tolérable.

Le chapitre consacré à Nicole Brossard, « La quête de l'absolu » — à mon avis, le plus étonnant, voire le plus surprenant —, montre les étapes d'un long périple en poésie depuis l'approche logique du texte, l'accès graduel à la subjectivité, la délimitation d'une essence-femme à travers la profonde allégorie lesbienne jusqu'à un « mysticisme scientifique » axé sur une conscience holographique qui ajoute aux dimensions pauvres issues du binarisme patriarcal. Brossard expérimente des techniques et des savoirs qui accroissent tellement ce que j'appellerais « l'autoréférence spiralee » que Louise Dupré y voit comme une préparation à l'extase; elle y voit aussi, en dépit de l'instance corporelle, le travail de la cérébralité, bref une poète valéryenne comme on ne s'y serait jamais attendu. Voilà une lecture nouvelle d'une œuvre qu'on aurait, c'est courant, peu ou mal lue. Je trouve l'hypothèse séduisante, et je crois qu'elle aurait pu être appliquée aussi à l'œuvre de Théoret et de Gagnon. On arriverait certes à des résultats tout aussi surprenants, même si la tendance terrestre, chez l'une, et l'attrait pour les profondeurs matricielles, aquatiques, chez l'autre, sont pourtant bien avérés textuellement.

Tout se passerait, chez Brossard, comme si le mystique avait été écarté au profit du souci scientifique. L'écriture est objet de connaissance, expérience, ouverture, communication, issue de la pulsion sans en être entièrement tributaire; l'une laisse passer, et parler, l'autre. Que la science, ou la mystique, soit une utopie, je n'en crois vraiment rien. Nous sommes trop pris dans ces regards historiques sur le réel pour être capables de la moindre objectivation. Mais là ou Brossard s'élève, et Dupré l'a bien vu, c'est vers un au-delà, je dirais, un au-dessus de la science, c'est-à-dire un mysticisme que je vois plus comme empirique que comme scientifique, une visée-vision « aérienne », un fantasma alchimique « classique ». En ce sens, Dupré a raison de conclure à une « réinvention du classicisme ». Une phrase-clé de Brossard doit ici être rappelée: *On pensera à la poésie et l'éternité deviendra soudaine comme un absolu*. C'est ce qui s'appelle passer d'un optimisme (scientifique) à un pessimisme que la poésie, dans le contexte social, a toujours charge de contrer, quitte à intégrer aussi la dimension mystique dans l'aperception du réel. La poésie de Brossard est plus près de l'émotion, malgré les anciennes tentatives de désobjectivation, que de la certitude de la science, bref elle est issue d'une nécessité radicale ayant valeur universelle. Même l'essence-femme n'est pas réifiée. Dupré a lu Brossard avec une originalité dans le questionnement qui devrait comporter de longues conséquences.

L'étude sur Madeleine Gagnon, « un romantisme postmoderne », elle aussi truffée d'intertitres précis et utiles, saisit avec force une poésie passionnément accordée aux soubresauts idéologiques, politiques et culturels de notre temps. Du marxisme au syndicalisme, de la contre-culture au féminisme, du nationalisme au discours amoureux, la poésie de Gagnon n'a, pour ainsi dire, sauté aucune

étape. Intégrer l'amour dans l'ordre phallocrate a été et reste l'honneur et la passion de cette poésie. Que l'effet de lyrisme soit présent, d'accord. Mais il faut prendre garde.

Les figures de l'intimité, comme l'antré, le ventre, l'entre-deux qui unissent la mère et la fille, ni même celles de l'eau, n'appartiennent de droit au romantisme. L'œuvre de Gagnon s'est développée par dépôts alluvionnaires; des textes sont souvent repris, redistribués, resignifiés: le projet de non-maîtrise saute aux yeux. Aucune poésie ne table autant sur le désir; l'univers, la mémoire, l'éros, l'enfance, sont transformés par cette poétique de la fluidité; l'amour s'ouvre sur toutes les connivences.

Cette œuvre donne l'impression d'un trop-plein, contrairement à celles de Théoret et de Brossard. S'agit-il d'un excès métaphorique? Je n'en suis pas certain. Il faudrait peut-être chercher du côté de la voix maternelle, ou de ce que Dupré nomme avec bonheur la «temporalité ronde». On trouverait peut-être dans ces deux instances «infinies» la source, ou la couronne, d'une œuvre qui a promu avec passion, et exemplairement, les valeurs éminemment politiques de l'intimité.

---

1 Louise Dupré, *Stratégies du vertige/Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989, 265 p.