

Le vers comme obstacle

André Marquis

Volume 16, Number 3 (48), Spring 1991

François Charron

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200920ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200920ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marquis, A. (1991). Le vers comme obstacle. *Voix et Images*, 16(3), 445–455.
<https://doi.org/10.7202/200920ar>

Le vers comme obstacle

par André Marquis, Université de la Saskatchewan

*La couleur blanche est d'une solitude absolue.*¹

La question qui sous-tend notre lecture est la suivante: comment Charron résout-il la problématique du vers libre? En d'autres mots, comment effectue-t-il le découpage de ses vers, de ses poèmes? Nous avons choisi d'étudier trois recueils qui présentent des solutions différentes et qui témoignent de l'originalité de ce poète considéré par certains comme le chef de file de sa génération. Il s'agit, par ordre chronologique inversé, du **Monde comme obstacle** (1988), du **Fait de vivre ou d'avoir vécu** (1986) et de **1980** (1981).

Le blanc disposant de nous

La disparition de la rime a mis en évidence l'ambiguïté de la fin du vers. On a longtemps cru que la rime était une marque de fin de vers, mais Benoît de Cornulier a bien démontré que ce n'était pas le cas². C'est par effet métonymique que la rime en est venue à signaler la fin du vers, à cause de ses redondances métriques et sonores. Or ce signal ne parvient à l'auditeur qu'après un certain décalage, la rime ayant la particularité de fonctionner par paire. Et le temps qui s'écoule entre la déclamation des vers et le repérage des rimes est suffisamment long pour entretenir une incertitude sur leur réalité graphique. Ce qui contribue à la réception d'un texte comme poème, c'est d'abord sa composition typographique³. Visuellement, le blanc

1 François Charron, **le Monde comme obstacle**, Montréal, les Herbes rouges, 1988, p. 76.

2 Il signale, entre autres, qu'on prête trop volontiers à la rime toutes les vertus de la fin des vers (Benoît de Cornulier, « La rime n'est pas une marque de fin de vers », **Poétique**, n° 46, avril 1981, p. 247-256).

3 Composition typographique riche à son tour de marques « institutionnelles ». Dans son analyse de la métrique de Gaston Miron, Michel Lemaire (« La métrique de Gaston Miron », **Voix & images**, vol. XV, n° 3 (45), printemps 1990, p. 396) débute ainsi son article: *Dès qu'on ouvre un recueil de poésie, le texte s'offre aux yeux en tant que poème par un certain nombre de signes extérieurs, par exemple le blanc inégal à droite des lignes, et par cela il impose d'emblée un certain nombre d'a*

marque la fin du vers, ce qui, à l'oralité, devrait correspondre à une pause dans la mesure où le lecteur respecterait la division en vers du poème au détriment de sa logique syntaxique. Daniel Delas et Jacques Filliolet nous mettent cependant en garde de confondre blanc et pause de fin de vers, nous rappelant que lecture visuelle et lecture orale ne sont pas synonymes. Pour eux, la pause *introduit dans la consécution chronologique un arrêt*⁴, tandis que le blanc organise la spatialisation. Charron a su tirer profit de la tension qui émane de ces deux niveaux de lecture.

Un coup d'œil rapide aux écrits de Charron nous révèle qu'il privilégie nettement les poèmes d'une strophe par page. Dans quatre recueils seulement⁵, on peut lire des poèmes constitués de plus d'une strophe, c'est-à-dire des groupements de vers séparés par des blancs. Le poète a dit en entrevue qu'il était fasciné par la vitesse de l'écriture⁶, voilà peut-être pourquoi il affectionne cette forme monolithique. Dans la prose, le blanc signale les grandes articulations logiques du texte, or Charron n'a ni le temps ni l'espace pour développer une argumentation. Il regroupe ses mots dans un bloc dense, en laissant peu de place au raisonnement. L'écriture fiévreuse et rapide lui permet aussi d'explorer les frontières de l'inconscient, lui qui admire Borduas et les automatistes.

La dimension de la page est sûrement l'une des contraintes qui affecte le plus les poètes. Les répercussions sur leur écriture sont considérables. Par exemple, j'ai retrouvé, chez Charron, un vers de 36 pieds qui s'étend sur trois lignes⁷. Comment indiquer qu'il s'agit du même vers? Les éditeurs ont trouvé une solution pratique: ils prolongent le vers sur la ligne suivante en le décalant de la marge de gauche. Le poète qui avait conçu son vers pour figurer sur une seule ligne devra se contenter de ce compromis, à moins qu'il n'exige un livre aux dimensions de son imagination⁸ ou qu'il n'écrive sur les

priori: appartenance à l'institution littéraire, système de valeurs, code de lecture. Un poème est d'abord ce qui s'affirme comme de la poésie et ce qui est lu comme de la poésie.

4 Daniel Delas et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse Université, 1973, p. 170 (Langue et langage).

5 François Charron, *Interventions politiques* (1974), *Enthousiasme* (1976), *Toute parole m'éblouira* (1982) et *La beauté des visages ne pèse pas sur la terre* (1990).

6 Jean Royer, «François Charron: Toucher à la mère», *le Devoir*, 8 mars 1980, p. 17 (paru aussi dans *Écrivains contemporains. Entretiens 2*, Montréal, l'Hexagone, 1983, p. 77-85).

7 François Charron, 1980, Montréal, les Herbes Rouges, 1981, p. 77.

8 Certains poètes ont fait imprimer leurs textes sur le sens de la largeur, c'est-à-dire de haut en bas plutôt que de gauche à droite. Si ce procédé donne une certaine marge de manœuvre, en revanche il crée une nouvelle contrainte en limitant le nombre de vers que l'on peut aligner sur une page. L'espace gagné dans un sens est perdu dans l'autre.

murs de son appartement⁹. Enfin, il peut toujours décider de redécouper son vers en fonction de la contrainte spatiale. Celui qui affectionne les vers longs aurait avantage à rédiger des poèmes en prose, là où les concepts de verticalité et de retour à la ligne disparaissent. Le poète n'a plus à se préoccuper des contraintes d'espace, le texte se justifie¹⁰ seul, sans erreur de parcours.

Mais est-il vraiment approprié de parler de blanc en poésie? De Cornulier fait remarquer que *la contiguïté de deux lettres est le signe positif de leur appartenance à un même mot; ce qu'on appelle «un» blanc n'est que l'absence de ce signe positif, de cette contiguïté*¹¹. De même, il considère que *chaque vers est d'abord positivement constitué en vers par le groupement de ses mots en une seule ligne (le signe interne de l'unité est la vraie source du "signe" externe de l'altérité des vers)*¹². Cette précision, en plus d'exclure le vers long de plus d'une ligne, ne tient compte que du blanc typographique et laisse de côté le blanc rythmique. De Cornulier semble oublier qu'un espace aléatoire peut être laissé entre deux mots pour suggérer un arrêt, un silence, une rupture, pour laisser planer le doute syntaxique, pour indiquer l'absence de voix. Le blanc rythmique ponctue le vers de façon singulière¹³. Il crée des effets sémantiques et dépasse largement le cadre ludique. On ne peut le supprimer sans affecter le décodage. Un des rôles du poète est de *distribuer ses blancs*¹⁴ sur la page.

L'imprudence des détails

Jacques Roubaud, dans *la Vieillesse d'Alexandre*¹⁵, énonce deux caractéristiques essentielles du vers libre normalement en usage: il est non compté et non rimé. Il en découle que le vers libre n'a pas non plus de césure. De plus, Roubaud précise que les poètes «vers-libristes» s'interdisaient de publier des alexandrins. Cette contrainte n'est évidemment plus d'usage aujourd'hui. Au plus fort de la

9 Cela permettrait de vérifier si l'espace dévolu à l'auteur influence vraiment la longueur de ses vers. Peut-on allonger un vers tant et aussi longtemps que le permet la surface? Il n'est alors plus question de livre.

10 Au sens informatique du terme.

11 Benoît de Cornulier, *Théorie du vers/Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982, p. 80 (Travaux linguistiques).

12 *Ibid.*, p. 81.

13 Il peut même apparaître en début de vers et être ainsi source d'ambiguïté. En effet, comment savoir s'il s'agit d'un blanc typographique (marquant la présence d'un vers long) ou d'un blanc rythmique (débutant un nouveau vers)?

14 Yves Berger, «Préface» à René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967 [1962], p. 6 (Poésie).

15 Jacques Roubaud, *la Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, François Maspero, 1978, p. 125-126 (Action politique).

lutte, les tenants du vers libre voulaient se démarquer radicalement de leurs aînés en refusant l'alexandrin, mais depuis que le vers libre s'est institutionnalisé et qu'il n'est plus en péril, les poètes ne censurent plus ce « maître ». Il existait là un paradoxe puisque si l'on renonce à compter le nombre de pieds d'un vers, la notion d'alexandrin s'estompe aussitôt. Le poète qui refusait d'écrire un alexandrin devait effectuer le décompte syllabique, il remettait ainsi en question le principe même de liberté métrique. Bien qu'on ne les perçoive plus comme tels, les alexandrins et les décasyllabes, dans **le Monde comme obstacle**, sont monnaie courante.

Le vers libre est souverain. À la rigueur, il pourrait n'avoir aucun lien avec les vers qui le précèdent et le suivent. Comme *signe poétique plein*¹⁶, il possède sa cohérence sonore et sémantique. Dans **le Monde comme obstacle**, Charron mise sur le principe d'autonomie du vers libre et le pousse peut-être à la limite :

*Je m'empare de l'eau parce que j'ai soif.
Quelques secondes après, je suis plus loin que l'eau.
La lune éclaire le bord d'un nuage.
Je la surveille dans une glace.
Je touche à ma joue et la lune fait comme l'eau.
Je ne sais pas exactement où va la lune.
Un insecte s'introduit dans la maison.
Une planche est jetée au feu.
Plus tard on ne retrouve que des cendres.
Un visiteur peut encore arriver.*¹⁷

Tous les vers contiennent au moins un sujet, un verbe et un complément, et se terminent par un point, ce qui a pour effet de les isoler davantage¹⁸. En plus d'observer une convention poétique traditionnelle, la majuscule en début de vers indique vraiment le début d'une nouvelle phrase. Parce qu'il respecte le plus souvent l'ordre syntaxique traditionnel, Charron crée une monotonie rythmique. Heureusement, il regroupe ses vers selon une logique déroutante et privilégie la description performative (on croirait assister au déroulement d'une scène cinématographique). Si, à la première lecture, ce poème apparaît décousu, dès la deuxième cependant, des isotopies s'imposent qui en assurent la cohérence. Tous les poèmes du recueil sont de cette facture. On s'habitue vite à ce ton hachuré ou on s'en lasse carrément. On aura remarqué que les vers se terminent tous par un mot plein. Aucun enjambement, aucun contre-rejet. Le

16 *Ibid.*, p. 122.

17 François Charron, **le Monde comme obstacle**, *op. cit.*, p. 13.

18 **La beauté pourrit sans douleur** (1989) mise aussi sur ce principe d'autonomie, mais sans avoir recours aux signes de ponctuation. L'effet est moins martelant, les textes apparaissent plus fluides et se lisent peut-être plus facilement.

vers affiche platement son autonomie et sa logique syntaxique. La valeur première de ce recueil réside dans l'interaction des vers, dans leur apparente incohérence. La mort s'impose comme métaphore génératrice du texte, comme dénominateur commun.

C'est le seul livre de Charron construit de cette façon, et je ne connais pas d'exemple d'auteur qui aurait effectué un découpage semblable de ses vers. Pourtant ce désir de transcrire le quotidien, le menu détail est une marque certaine de l'écriture de Charron depuis ses tout débuts. À preuve, ce court extrait d'un poème de **18 Assauts** que j'ai découpé en vers pour les besoins de la démonstration: *des fleurs pour vos repas, / ce qui se porte à la boutonnière, / dans l'entour d'un continent et de votre enseignement moral.*¹⁹ On ne peut qu'être frappé par la parenté de ton qui émane de ces extraits. L'écriture de Charron est peut-être plus homogène qu'on ne le prétend.

Dans **le Monde comme obstacle**, l'auteur emploie régulièrement le «je», le «on» et le «il» impersonnel comme sujet de ses phrases déclaratives. En plus d'apparaître irréfutables, elles ont pour effet de rendre le lecteur complice de l'énonciation et de lui faire croire qu'il participe à la construction du «*décor*». La fréquence assez élevée de «toujours» et de «jamais» ainsi que la multiplication des assertions négatives contribuent à la création d'un univers énonciatif puissant. Aucune envolée lyrique, un ton dépouillé, des mots simples. Plusieurs vers pourraient même s'insérer dans une conversation de tous les jours²⁰. Mais la communication porte à faux à cause du montage, des écarts pragmatiques qui surgissent de l'interaction des vers²¹.

Le lyrisme de la disparition

L'autonomie du vers libre est prise à partie dans **le Fait de vivre ou d'avoir vécu**, où Charron multiplie les enjambements et

19 François Charron, «18 Assauts», **Au «sujet» de la poésie**, Montréal, l'Hexagone, 1972, p. 19.

20 Charron et Roger Des Roches ont envoyé une lettre ouverte au **Devoir** (le 2 mai 1970) pour dénoncer la Nuit de la poésie. On y lit, entre autres: *Le langage quotidien est avant tout utilitaire donc inéluctablement inesthétique* (p. 14). Trois ans plus tard, dans **Projet d'écriture pour l'année '76** (Montréal, les Herbes rouges, 1973, [n.p.]), Charron affirmait en quelque sorte le contraire: *déjà pas mal tout attaché à l'énoncé du quotidien langage. Le Monde comme obstacle* serait l'aboutissement logique de ce «projet» littéraire.

21 Gilles Toupin («Les incantations de François Charron», **la Presse**, 20 mai 1989, p. K3) écrivait à ce propos: *Mais là où l'entreprise prend tout son sens et son originalité, c'est dans l'accumulation des écarts logiques qui existent entre chacune de ces phrases, comme si en apparence chaque strophe était un coq-à-l'âne délibéré. [...] Ce procédé devient, à force de lecture, incantatoire. [...] c'est comme si ces vers, par effet d'accumulation, nous avaient rendu la substance même de la vie à travers sa banalité quotidienne ou encore la gravité de ses mystères.*

les contre-rejets en effectuant des découpages singuliers. Ses préoccupations philosophiques et mystiques demeurent inchangées, mais le travail effectué sur le code poétique se transforme du tout au tout. Il passe d'un extrême à l'autre avec une aisance remarquable:

*La disparition se tient devant vous,
elle fait de vous un passage, elle
perçoit de vous le rire, et dans ce
rire les angoisses qui sèchent sur
le parquet. Elle essuie vos bras qui
se joignent, se dépouillent,
s'agrandissent, elle essuie vos
coupures qui ont la forme de votre
corps de douleur et de joie. Sur
vos épaules la disparition est là
pour soutenir l'image curieuse et
ruinée de votre voix (du deuil cousu
à votre voix).²²*

Les pauses métriques et les pauses syntaxiques ne concordent pas dans ce poème. Sur les treize vers qui le composent, huit se terminent par un mot faible. Voilà qui perturbe les habitudes de lecture! Le poète cherche-t-il à mettre l'accent sur des mots qui ne le sont pas habituellement (il faut alors tenir compte de la pause métrique) ou veut-il nous inciter à poursuivre notre lecture d'un seul souffle (il faut alors suivre le rythme des pauses syntaxiques)? Heureusement, la ponctuation nous indique la fonction de chaque mot dans le texte!

Pourquoi effectuer un découpage de la sorte? Le même texte présenté sous forme prosaïque serait-il perçu différemment?

La disparition se tient devant vous, elle fait de vous un passage, elle perçoit de vous le rire, et dans ce rire les angoisses qui sèchent sur le parquet. Elle essuie vos bras qui se joignent, se dépouillent, s'agrandissent, elle essuie vos coupures qui ont la forme de votre corps de douleur et de joie. Sur vos épaules la disparition est là pour soutenir l'image curieuse et ruinée de votre voix (du deuil cousu à votre voix).

Il ne fait aucun doute que l'argumentation de ce texte repose sur une tradition discursive. La syntaxe respecte les règles usuelles du français. Seuls le vocabulaire, à mi-chemin entre l'abstraction et la précision, et les actualisations syntagmatiques résistent à ces comparaisons et nous font basculer dans l'univers poétique. Cet extrait ne pourrait pas figurer, par exemple, au sommaire d'un numéro de revue

22 François Charron, *le Fait de vivre ou d'avoir vécu*, Montréal, les Herbes rouges, 1986, p. 77.

consacrée aux études philosophiques²³. La disposition spatiale fait de ce texte un poème²⁴ en dépit des « irrégularités » de fin de vers.

Même si les vers de 9 et 10 pieds reviennent plus souvent, on ne décèle aucune contrainte métrique justifiant le découpage des vers. Ce poème « *provoque* » le genre. Présenté sous forme de prose, il perd une part de son mystère et de son étrangeté; sa lecture s'en trouve facilitée sans pour autant devenir limpide. Versifié, il retrouve son caractère énigmatique. Il eût été impensable de faire coïncider les pauses métriques avec les pauses syntaxiques sans affaiblir la portée du texte. Le lecteur s'étonne d'un tel découpage, mais il ne peut concevoir le poème différemment. Comme si la pensée de l'auteur ne pouvait se confiner à l'intérieur d'un seul vers. Fluide, elle échappe à l'immobilité et au silence en transgressant la métrique et le blanc. Elle s'écoule de vers en vers, insaisissable comme la pluie. Charron a déjà employé cette technique, avec des variantes, dans les recueils suivants: **Persister et se maintenir dans les vertiges de la terre qui demeurent sans fin** (1974), **Du commencement à la fin** (1977), **La vie n'a pas de sens** (1985), **la Chambre des miracles** (1986) et **la Fragilité des choses** (1987).

Par tradition et parce qu'elle a longtemps coïncidé avec une pause sémantique forte, la pause de fin de vers a toujours été considérée la plus longue et la plus importante. Qu'advient-il lorsqu'elle tombe sur un mot vide? Claude Filteau analyse le cas d'un vers de Miron qui se termine par « de » et aboutit à la conclusion suivante:

*Dans la mesure où le substantif après « de » manque à l'appel, on peut considérer que « de » sert d'indice au substantif manquant. Nous considérerons « de » comme l'équivalent d'un mot plein placé à la fin du groupe de mots. En tant qu'élément final d'un groupe de mots, il sera accentué (accent tonique) comme un mot plein, tandis qu'il restera non accentué à l'initiale du groupe de mots où il apparaît comme un mot « vide ».*²⁵

Cette interprétation convenait peut-être à l'analyse du poème de Miron, mais nous la croyons inadéquate dans le cas de Charron qui fait de l'enjambement et du contre-rejet un usage délibérément outrancier et non conventionnel²⁶. Il ne les utilise pas pour mettre en

23 Mais avec le mélange des genres, sait-on jamais! Précisons notre pensée, le coefficient poétique de ce texte est trop fort pour qu'on le confonde avec un article de revue savante.

24 Les textes antérieurs de Charron et le poids institutionnel de ce poète des Herbes rouges contribuent aussi largement à cette réception.

25 Claude Filteau, *L'Homme rapaillé de Gaston Miron*, Montréal/Paris, Tré-carré/Pédagogie moderne Bordas, 1984, p. 17 (Lectoguide « francophonie »).

26 Hélène Thibaux (« François Charron: insoutenable légèreté ou beauté cruelle de l'innocence? », *Estuaire*, n° 55, hiver 1990, p. 73), reprenant à son compte la théorie de Filteau, considère que ce découpage permet d'épingler, en fin de vers,

relief un mot ou un groupe de mots²⁷, mais pour porter à son paroxysme la tension entre le rythme et la syntaxe, entre la fin d'un vers et le début du vers suivant. L'écriture accélère sans cesse jusqu'à créer un effet de vertige.

Dans les traités de versification, les auteurs précisent que l'enjambement et le contre-rejet portent atteinte à l'unité du vers et spécifient qu'il faut toujours les utiliser avec doigté et parcimonie (bref, s'écarter le moins possible de la norme). Charron se moque de ces avertissements. Dans ce livre, en effet, les vers sont généralement constitués de la fin d'une phrase et du début d'une autre. Serions-nous alors autorisé à concevoir une finale de vers non accentuée? Ne serait-ce pas la plus grande injure que l'on puisse faire au vers français que de tenter, par tous les moyens, d'affaiblir le château fort de la fin de vers, de souhaiter même sa disparition?

Ce thème de la disparition traverse d'ailleurs toute l'œuvre de Charron. Dans *Peinture automatiste*, l'auteur précise sa pensée: *le mot «disparition», je le crois tout près de celui de répétition, abandon de la chevauchée, récupération dans la répétition.*²⁸ Cette définition rejoint en quelque sorte la notion d'intertexte. Véritable fléau, la disparition affecte le langage, les corps et l'amour²⁹.

La tentation de l'unique et du démesuré

Après avoir parodié les grands aînés de la tradition poétique québécoise dans ses premiers recueils, Charron leur rend un vibrant hommage dans *1980*, livre nettement influencé par Alain Grandbois

l'article porteur du genre et du nombre, la préposition, lourde de toutes ses relations, le verbe avant qu'il soit complété, quand on ressent encore ce qui lui manque. Que chaque mot soit attiré par son propre poids, qu'il n'y ait pas de mot-outil, de mot vide. Charron veut nous faire sentir que chacun d'eux est un fragment du monde et peut, à sa mesure l'empêcher de sombrer. Si séduisante qu'elle puisse paraître, cette interprétation demeure incomplète puisque le vers ne prend tout son sens que dans son prolongement sur l'autre ligne... L'écriture de Charron n'est pas dans la foulée du mouvement de poésie concrète.

27 Voici comment Maurice Grammont (*Petit Traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 109 (U)) explique cette mise en relief: *Ce n'est pas que l'enjambement [...] supprime la pause de la fin du vers, ni qu'il supprime ou même affaiblisse le dernier accent rythmique du vers; [...] tandis que dans les vers ordinaires on laisse tomber la voix à la fin de chaque vers, la voix reste soutenue et suspendue à la fin de ceux qui enjambent; [...] puis comme la voix n'a pas baissé, elle doit, pour le rejet, augmenter d'intensité ou changer d'intonation.*

28 François Charron, *Peinture automatiste* précédé de *Qui parle dans la théorie?*, Montréal, les Herbes rouges, 1979, p. 34.

29 L'auteur prétend qu'il y a aussi disparition des idéologies, mais cela est plus contestable. Aucun texte n'échappe à l'idéologie. La publication d'un livre est un acte institutionnel et social et, en un certain sens, politique et religieux (curieux mélange de profane et de sacré).

et, à un moindre niveau, par Gaston Miron et Émile Nelligan³⁰. Le taux de rhétoricité de ce recueil est très élevé. 1980 regroupe, dans une seule coulée, 2 462 vers qui se terminent tous par un mot plein³¹. Mais l'effet de «*suite ininterrompue*» tant désiré par l'auteur fait en partie long feu puisque, dans sa perception du texte, le lecteur ne peut faire abstraction du changement de page. Comme chaque page regroupe en moyenne 37 vers, il est porté à identifier ce bloc homogène, entouré de blanc, à une strophe. La contrainte spatiale est à nouveau source de frustrations!

Tandis que l'interjection et l'interpellation assurent le contact avec le lecteur, l'anaphore et l'énumération contribuent à la croissance rapide du texte. De plus, des questions viennent à point nommé relancer le discours. Les vers longs et les vers courts se suivent, s'entrecroisent et varient constamment le rythme. Malgré des moments de moins grande intensité, l'ensemble est plutôt convaincant:

*Oh je vous aimerai assez pour vous prendre
Et vous attirer dans mes accents dévidés
Je vous soignerai avec les étangs les oasis
Je vous respirerai sur les bords sans former aucune plage
Je serai inlassable sans plus tarder
[...]
Je soufflerai sur les poutres pour surprendre l'entourage
Doucement j'attacherai un clair de lune autour de l'absence
Je rejoindrai ce lieu où les courbes évoquent un objet qui nous
[garde
Je n'arriverai donc qu'en passant par là simplement
Avec les défauts pleurant dans le noir
Vous me poserez la question de notre rencontre
Et si l'encre s'arrête de l'intérieur
Si les émeutes les marteaux dévisagent personne
Moi je vous donnerai la vitesse du sens³²*

Il y aurait une longue et minutieuse analyse des verbes à faire dans ce long monologue où s'entremêlent le présent et le passé, l'imparfait et le futur, l'infinitif et le conditionnel. Tous les modes et les temps semblent mis à contribution pour l'édification d'un univers lyrique et romantique. L'emploi du futur, par exemple, apparaît lié à un désir utopique. Le narrateur sait très bien que ce qu'il projette ne se produira jamais. Cet échec inévitable le destine sans doute à la solitude et, dans une ultime tentative de rapprochement, il lance un cri à la fois émouvant et déchirant.

30 Quatre poètes sont nommés dans ce livre: Vladimir Maïakowski, Alain Grandbois, François Charron et Paul Éluard.

31 Cette structure rappelle celle de *Pirouette par hasard poésie* (l'Aurore, 1975), recueil constitué de 2 823 vers.

32 François Charron, 1980, *op. cit.*, p. 41.

Du point de vue formel cependant, ce recueil présente peu d'intérêt. Il s'insère dans une tradition poétique datée, avec ses majuscules en début de vers, ses mots pleins à la fin, ses anaphores et ses énumérations. Ce livre paraît étonnant dans la mesure où il a été écrit par un auteur « avant-gardiste » et publié à l'enseigne d'une maison d'édition qui a longtemps privilégié une écriture « formaliste ». Mais la voie du lyrisme et de l'écriture de la subjectivité était ouverte depuis quelques années et avait déjà produit, chez les femmes notamment, des œuvres fortes et puissantes. Malgré ce qu'en dit l'auteur, nous ne sommes pas certain que le lyrisme parvienne ici à déjouer *le tabou* ³³.

D'autres recueils font preuve de plus d'audace. *Feu*, par exemple, fait éclater la notion de vers en éliminant le retour à la ligne comme signe distinctif. Un petit espace détermine les ensembles syntagmatiques, si bien qu'une même ligne peut être découpée par cinq blancs ou n'en contenir qu'un seul. Le texte « *contamine* » toute la page, de haut en bas et de droite à gauche (cas plutôt rare en poésie) et produit un effet « *hallucinant* ». Dans ce livre, les notions d'enjambement et de contre-rejet ne sont plus pertinentes, pourtant l'effet produit est similaire si l'on se fie à l'explication qu'en donne Jean Cohen :

En ôtant aux silences toute valeur syntaxique, [l'enjambement] tend à fondre chaque séquence dans celle qui la suit. Le discours n'est plus fait de segments liés, quoique distincts, mais d'un fil continu, sans rien en lui qui commence ou finisse. Toutefois, les pauses ne sont qu'un facteur secondaire de structuration du discours. ³⁴

À l'exception des pauses qui nous apparaissent, au contraire, un élément déterminant du texte, celui qui le génère et lui donne forme (poétique), cette impression de mouvement continu rend bien compte de la portée de *Feu*. Ce flot de mots a quelque chose d'excessif (voire d'excrémentiel), comme si l'auteur vomissait le feu intérieur qu'il ne peut plus contenir. Cela rejoint peut-être le fantasme de tout écrivain de produire un texte indivisible, d'un seul élan, celui de la vie, de la vitesse. *Feu* serait comme une forme intermédiaire entre l'écriture en vers et l'écriture en prose, une forme curieusement hybride et autonome.

Dans *Blessures*, recueil pour lequel Charron a remporté le prix Nelligan ³⁵ en 1979, l'auteur a opté pour le poème en prose d'une dizaine de lignes. La ponctuation, abondante, se permet maints écarts. Par exemple, on remarque, dans 15 poèmes, une virgule suivie

33 *Ibid.*, p. 56.

34 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 103 (Nouvelle Bibliothèque scientifique).

35 Pierre Nepveu (« Nouveau lyrisme ? », *Spirale*, n° 65, novembre 1986, p. 6) voit une ressemblance « physique » sinon « mythique » entre Charron et Nelligan. Voici

d'un nom commun débutant par une lettre majuscule. Ironie? Fantaisie? Effet de structure? De même la syntaxe est fortement malmenée, et plusieurs phrases sont dénuées de verbe. La réédition de 1985 (preuve du « succès » du livre) est précédée d'un « avertissement » de l'auteur qui avoue avoir vécu une période de transition importante à 25 ans³⁶. *Blessures* est pour lui un rite de passage, une épreuve dans le vacillement des valeurs, la possibilité à venir de se concevoir comme sa propre disparition³⁷. Faut-il s'étonner alors de l'hermétisme de ce recueil qui déploie un large éventail formaliste?

Il n'est pas certain que l'affront le plus considérable que l'on puisse faire au vers soit de l'évincer au profit du poème en prose. C'est sûrement une façon d'éviter l'épineuse question des fins de vers, mais elle prive le poète du riche potentiel des parallélismes de position. Cette perte est cependant compensée par un gain d'espace, dû à la disparition du « mur » de droite.

Malgré d'évidentes similitudes thématiques, les recueils de Charron réservent toujours quelques surprises, notamment en ce qui a trait au découpage des vers. Dans chaque livre, le poète mise sur un petit nombre d'aspects formels qu'il exploite au maximum. Comme au cinéma, l'essentiel se joue ici au montage. Évidemment nous ne prétendons pas avoir fait le tour de la question et d'autres recueils seraient à analyser pour confirmer ou infirmer nos dires. S'il fallait jeter des ponts isotopiques d'un livre à l'autre, nul doute que le temps et l'espace serviraient d'armature. Ces deux aspects sont étroitement liés à la figure de la disparition, dont nous avons déjà parlé, et au paradoxe qui colle à la peau de l'auteur: *[le décor] expulsant son envers l'intégrant ne pouvant s'en dissocier*³⁸. On ne peut exiger du lecteur qu'il adhère sans condition à cette œuvre aux influences diverses et contradictoires. Les slogans marxistes, les jeux de mots enfantins (présents surtout dans les premiers recueils) et les anaphores « lyriques » ne peuvent plaire à tous. Mais Charron aime prendre des risques et poursuivre l'écriture dans ses derniers retranchements. Constamment à contre-courant des modes littéraires, cette œuvre s'impose tant par sa qualité d'écriture que par sa réflexion lucide sur le drame humain.

son commentaire à propos de la photo de Charron qui apparaît sur la couverture du livre *le Fait de vivre ou d'avoir vécu*: *Sur la couverture, cheveux en bataille, très rimbaldien, ou très nelliganien, en tout cas très dix-neuvième...* Comme quoi, l'image type du poète varie peu d'un siècle à l'autre!

36 Il confie à Jean-Guy Martin (« François Charron ou la poésie au service des idées », *le Journal de Montréal*, 3 octobre 1981, p. 40) qu'à partir de ce livre, il s'intéresse à la grande poésie traditionnelle (Émile Nelligan, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Alain Grandbois).

37 François Charron, *Blessures*, Montréal, les Herbes rouges, 1978, p. 4.

38 *Id.*, *Persister et se maintenir dans les vertiges de la terre qui demeurent sans fin*, Montréal, l'Aurore, 1974, p. 52.