

L'infini et le temps. Représentations et formes-sens du temps dans la poésie d'André Brochu

Lucie Bourassa

Volume 20, Number 3 (60), Spring 1995

André Brochu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201191ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201191ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourassa, L. (1995). L'infini et le temps. Représentations et formes-sens du temps dans la poésie d'André Brochu. *Voix et Images*, 20(3), 587–606.
<https://doi.org/10.7202/201191ar>

Article abstract

Abstract

For André Brochu, poetry is partly linked to the infinite and aims at the enlarging of the "framework of human experience", drawing on desire "above and beyond" the obvious. In other respects, time constitutes one of this poetry's privileged themes. This article aims to establish links between the "concrete infinite" spoken of by Brochu in an interview and the different manifestations of temporality in his poetry. It examines whether the broadening of the framework of experience passes through the imaginary, that is the thematic or narrative representation of another time or of an extra-temporality or rather through the tentative to avoid the story, to avoid the necessity to finish, conclude or finally, through an emphasis on rhythm, favoring renewal.

L'infini et le temps. Représentations et formes-sens du temps dans la poésie d'André Brochu¹

Lucie Bourassa, Université de Montréal

Pour André Brochu, la poésie a partie liée avec l'infini et vise l'élargissement des «cadres de l'expérience humaine» en puisant aux sources du désir, «en deçà et au-delà» des évidences. Par ailleurs, le temps constitue un thème privilégié de cette poésie. La présente étude essaie d'établir des liens entre l'«infini concret» dont parle Brochu dans un entretien et les différents plans de manifestation de la temporalité dans sa poésie. Elle essaie de voir si l'élargissement des cadres de l'expérience passe par l'imaginaire, c'est-à-dire par la représentation thématique ou narrative d'un autre temps ou d'un «hors-temps», ou encore par la tentative d'éviter le récit, pour éviter la nécessité de «finir», ou enfin, par un travail rythmique, qui favoriserait le recommencement.

Depuis Kant, la philosophie est finitude sans infini.

Emmanuel Lévinas,
Dieu, la Mort et le Temps

On peut voir en Hugo le dernier représentant — dans la littérature française du moins — d'une tradition occidentale où [...] la question métaphysique d'un Centre fini-infini du monde, intérieur-extérieur au monde, allait de soi.

André Brochu,
Hugo: amour/crime/révolution

1. Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur la temporalité discursive, subventionnée par le CRSH et le FCAR.

L'infini a beau ne plus aller de soi, il «travaille» encore les écrivains. Dans la poésie d'André Brochu, l'écriture est étroitement associée avec l'infini. En témoigne, dans *Particulièrement la vie change*², cette phrase de Breton, d'abord citée entière en épigraphe, puis reprise en morceaux pour titrer chaque section du livre: «Tu as le sens de l'infini, calme et stupéfiant comme un doigt pointé sur une ligne de ta propre écriture». Sans reprendre à son compte le caractère occulte que pouvait revêtir l'infini surréaliste, Brochu semble partager avec les membres de ce courant le vœu «d'élargir les cadres de l'expérience humaine³», en puisant aux sources du désir, «en deçà et au-delà⁴» des évidences. Ce refus des limites s'exprime quelquefois, comme chez Breton et compagnie, par un travail de l'image inattendue. Mais les moyens, les registres et les rythmes sont si divers dans cette poésie qu'ils se laissent malaisément schématiser. Chez Brochu, la visée d'infini paraît en revanche engendrer — si elle n'est engendrée par lui — un sérieux démêlé avec le temps, comme on le voit dans la section «De l'infini»:

le temps est mon fil conducteur
il lie de lumière tous les objets de mon regard
il illumine le présent dans l'unité de ma conscience
et me fait moi parmi les choses
parmi moi-même toujours à venir
moi le futur de Dieu (P, p. 48)

Des siècles passés, il ne reste que l'assurance de l'effacement rapide du siècle présent. Le temps est la plus discrète, mais aussi la plus sûre, des apocalypses (P, p. 57).

Le temps, qui est thématizedans la plupart des recueils, servira ici de «fil conducteur» pour examiner certains modes de signification des poèmes de Brochu, dans le livre qui marque le retour à la poésie de l'auteur, *Les matins nus, le vent*⁵.

Catégorie fondamentale de l'expérience humaine, le temps a ceci de particulier qu'il «ne peut être directement observé⁶». D'aucuns —

2. André Brochu, *Particulièrement la vie change*, Montréal, Le Noroît, 1990. Dorénavant, les renvois à ce titre seront identifiés par le sigle P suivi du folio et placés entre parenthèses.

3. *Id.*, «L'infini personnel; autoportrait», *Lettres québécoises*, n° 75, automne 1994, p. 7.

4. *Ibid.*

5. André Brochu, *Les Matins nus, le vent*, Laval, Éditions Trois, 1989. Dorénavant, les renvois à ce titre seront identifiés par le sigle MN suivi du folio et placés entre parenthèses.

6. Paul Ricœur, *Temps et Récit; 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1983, p. 157.

linguistes et philosophes — voient dans le discours un accès privilégié à l'expérience du temps ou, inversement, voient dans le temps une condition pour la constitution du langage⁷. On considère généralement le récit comme la plus temporelle des formes discursives. On connaît les thèses de Ricœur, qui voit dans l'intrigue la solution aux apories des phénoménologies « pures » du temps⁸. Mais, depuis quelques années, la question du temps alimente aussi les réflexions sur la poésie non narrative. Meschonnic oppose l'accompli du roman (qui « mime le non-retour de la vie ») à l'inaccompli du poème (qui refait sans cesse son présent dans l'énonciation et la réénonciation)⁹. Combe s'attarde à montrer comment la poésie moderne « retient le récit » en évitant la formation d'une représentation tripartite du temps selon les époques et mesures de la durée, pour se maintenir dans le temps virtuel ou inachevé, proche de la « temporalité originaire » au sens heideggérien¹⁰. Dans l'œuvre de Brochu, n'y aurait-il pas un lien entre le désir d'un « infini concret » et le choix de pratiquer un genre qui permettrait peut-être de « ne pas finir », d'éviter le « non-retour » ?

Du plus au moins représenté, de la parole sur le temps (thèmes) et qui met les événements dans le temps (narration) à la temporalisation (tensive) de la parole, la temporalité dans l'organisation du sens est une donnée qui travaille à plusieurs plans. Le caractère tensif de la temporalité peut se manifester, comme le propose Combe, dans des formes verbales qui privilégient l'aspectualité (infinitif, participe, modes pathiques). Mais, encore plus peut-être que dans ces formes locales, il se produit dans le déploiement du discours : je songe à la tension textuelle entre progression et cohésion, qui impose des mouvements de rétrospection et d'anticipation ; je songe aussi au rythme,

7. Émile Benveniste situe dans l'énonciation la source « d'une continuité que nous appelons "temps" » (*Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 83). Gustave Guillaume considère la genèse du langage comme une chronogenèse (*Temps et Verbe* suivi de *L'Architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Champion, 1970 [1^{re} édition 1929]) ; *Langage et Sciences du langage*, Paris, Nizet, 1973). Jean-Toussaint Desanti voit dans les tensions temporelles le germe de la discursivité, mais aussi dans cette dernière la seule façon pour l'homme de vivre son intra-temporalité (*Réflexions sur le temps, Variations philosophiques I* [Conversations avec Dominique-Antoine Grisoni], Paris, Grasset, coll. « Figures », 1992).
8. Dans la conclusion de *Temps et Récit ; III. Le temps raconté* (Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985), Ricœur résume très bien des apories : occultation mutuelle du temps cosmique et du temps vécu ; unité et écartèlement du temps vécu ; irréprésentabilité du temps.
9. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 88.
10. Dominique Combe, *La Pensée et le Style*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Langage », 1991, voir en particulier le chapitre 6.

qui «épaissit» l'appréhension successive de la parole d'une appréhension «distendue»¹¹.

La présente étude essaiera, de manière exploratoire, d'établir des liens entre l'«infini concret» dont parle Brochu et les différents plans de manifestation de la temporalité dans sa poésie. L'élargissement des cadres de l'expérience passe-t-il par l'imaginaire, la représentation thématique ou narrative d'un autre temps ou d'un hors-temps; par la tentative d'*éviter* le récit; par un travail rythmique?

Thématique : l'infini comme fin du temps

Dans *Les Matins nus, le vent*, le temps donne lieu à des représentations thématiques variées, complexes, aux valeurs multiples et souvent contradictoires.

Ces représentations s'inscrivent dans plusieurs isotopies. Elles peuvent renvoyer au *biographique* (aux repères d'une «vie», même si fictive, du sujet de l'énonciation ou d'autres acteurs du texte): évocation de souvenirs, références à un quotidien, formulation de projets, anticipation de la mort, etc. Quelques références sont également faites au temps *historique* (par l'allusion à des événements *situés*, par exemple au Québec, ou à des *types* d'événements, par l'emploi de lexèmes comme *histoire*, *siècle*¹², etc.). On en trouve qui s'inscrivent dans le registre du *cosmique*, grâce à l'emploi d'une symbolique traditionnelle des cycles naturels (lumière et saisons). D'autres relèvent plutôt du *mythique* ou du *religieux*, en particulier du christianisme: plusieurs mentions de Dieu, de l'éternité, de la croix et de l'enfer sont liées à une thématisation du temps. Ces divers registres culturels se croisent souvent dans un même texte. Si «les premières mesures [de l'être-dans-le temps] sont empruntées à l'environnement naturel et d'abord au jeu de la lumière et de saisons»¹³, il n'est pas étonnant qu'elles viennent métaphoriser les commencements, les changements et les fins:

Passez fleuves lents de l'enfance [...]

Passez je vous **revois**

parmi les joncs de cent **regrets**

couchés comme la pluie sur la vitre

chuchotement d'aube **flagellée**

11. Pour d'autres explications à ce sujet, voir Lucie Bourassa, *Rythme et Sens; des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, 1993, chapitre 3.

12. Certains emplois de siècle(s) l'indexeraient plutôt dans l'isotopie du mythique ou du religieux.

13. Paul Ricœur, *Temps et Récit 1*, op. cit., p. 123.

Passez je suis un siècle de regrets
 où s'éveille soudain
 le gong des **automne**s
 il n'y a plus de **temps** ni de trace (MN, p. 21)

Il n'est pas de destinée qui ne s'inscrive dans l'Histoire, et le religieux entre dans une histoire individuelle par la porte de la collectivité :

c'était **avant** les **progrès** raisonnables
Dieu était sur nos têtes absoutes
 nos **genoux polis** au **chêne des flexions**
 nous étions les **enfants du carême**
 mangé avec l'ombre du doute
le long des années tranquilles
 comme **la révolution** sans fil (MN, p. 57)

Une analyse plus fine révélerait l'ambivalence des valeurs qui s'attachent aux isotopies temporelles. Cela est notable lorsque le temps est appréhendé comme passage : il peut construire en avançant, ou détruire en fuyant. La métaphorisation du temps par les cycles cosmiques est propice à ce basculement des valeurs. Le double caractère, « incident » et « décadent¹⁴ », du passage, est une donnée fondamentale de notre expérience du temps vectorisé. Dans *Les Matins nus, le vent*, ces deux versants sont manifestés concurremment, en alternance ou en conflit.

Ce qui frappe davantage encore que cette dualité, c'est la volonté même d'échapper au passage, ou d'en triompher. Ce désir se manifeste de plusieurs façons. Des métaphores et des oxymores identifient l'instantanéité et la durée, pour immobiliser le fugace :

les métaux oracles qui *statuifient l'éclair* (MN, p. 26)
 jour de tonnerre
clouant de sève l'euphorie (MN, p. 38)
 où l'amour a des mains des yeux un sexe
 pour *ceinturer le jour et délivrer le temps* (MN, p. 32)

Les poèmes font appel à des mesures très vastes de temps, ils semblent vouloir l'embrasser dans son entier. Enfin, ils proclament souvent une éternité, un infini. De nombreux textes opposent la présentation d'une situation de dégradation passée à la proclamation, présente ou plus souvent future, d'une ère nouvelle, délivrée du temps : par exemple, le premier chant du poème final « Forces majeures » oppose à une complainte — une série d'anaphores forgées sur le

14. C'est Gustave Guillaume qui parle de temps incident (pour le passage du temps qui mène à construire) et de temps décadent (pour la fuite destructrice).

mot «âme» à quoi s'ajoutent des états dysphoriques exprimés au participe passé (âme de tonnerres rentrés et de prodiges cousus / dans le cuir des siècles [MN, p. 68]) — une triomphante conclusion au présent, ponctuée des mots «l'infini un et désormais». Quand l'«avancée» est heureuse, la clôture du poème tend à affirmer le caractère définitif, infiniment recommencé — hors du change dégradant — de cette euphorie :

[...]
 du temps tombe dans les fonds décolorés
 où l'hiver finit de pourrir [...]
 il y a tant de gaîté à recouvrer
 tant d'abeilles de mulots de lucioles à allumer
 dans le secret des nuits d'été
 tant d'amour à murmurer sous les lilas
 [...]
 quand les colonnes du soir fondent soudain
 que la tête adorée verse sur l'épaule
 que l'émoi change les cœurs
 c'est l'épouvante du bonheur
 le vent ne tarit pas de prodiges
 fragrances renouvelant la promesse
 du pur baiser bénissant la pure ivresse (MN, p. 54)

La vie n'est «Ni ici, ni au-delà, elle est delà», écrit Brochu¹⁵. Voici un pari lancé contre une impossibilité, celle-là même qui résulte de cette constatation déjà citée : «Des siècles passés, il ne reste que l'assurance de l'effacement rapide du siècle présent. Le temps est la plus discrète, mais aussi la plus sûre, des apocalypses » (P, p. 57).

L'apocalypse ne peut être résolue par l'avènement d'une éternité divine, comme le montre cette expression du pari :

il [le temps] illumine le présent dans l'unité de ma conscience
 et me fait moi parmi les choses
 parmi moi-même toujours à venir
 moi le futur de Dieu (P, p. 48)

Ce pari d'un présent maintenu pour lutter contre «l'effacement rapide» participe d'une quête qui serait, selon Collot, fréquemment thématisée dans la poésie moderne. Elle repose sur le double caractère du présent. Celui-ci est d'une part synthèse où se rassemblent les perspectives du passé et de l'avenir (sous la forme du souvenir et du pro-souvenir), il déploie donc un «champ de présence» par lequel est dépassée la ponctualité de l'instant. D'autre part, il est aussi un point

15. André Brochu, «Prière d'insérer», *Delà*, Montréal, l'Hexagone, 1994.

d'écartèlement — *distentio* — entre mouvements intentionnels vides vers un « passé » et un « avenir », qui installent en son sein une part d'absence. Ce « présent intenable, comme instant ek-sistant¹⁶ », serait, pour les poètes, le lieu d'une « effraction » extatique du temps :

Encore faut-il préciser que cette échappée [...] ne débouche ni sur un au-delà ni sur l'éternité. Le hors-temps auquel accède l'extase poétique est inséparable de l'évanescence d'un pur instant [...]. De la tension nue de l'instant, l'extase épouse le double mouvement de diastole et de systole, et l'oscillation constitutive entre absence et présence. Elle projette le poète vers ses plus extrêmes lointains spatiaux et temporels, et le recueille dans l'absolu de son ici et de son maintenant. [...] En de tels instants, la conscience poétique croit pouvoir ressaisir l'insaisissable et profiter de l'échappement du présent pour échapper au temps. Mais dès qu'elle revient de son saisissement, elle doit se rendre à l'évidence : le maintenant qu'elle croyait tenir lui échappe sans cesse¹⁷.

Les poèmes de Brochu, malgré leur refus d'un au-delà, proclament fréquemment l'avènement d'une fin du temps, dans une structure quasi eschatologique. Mais lorsqu'il est question d'éternité au sens *religieux*, la valeur de cette éternité est négative (voir par exemple *MN*, p. 11). L'avènement euphorique projeté par les poèmes se situe plutôt dans les registres du *biographique*, de l'*historique*, qui sont souvent métaphorisés par le *cosmique*. Dans le premier cas, la femme, l'amour et l'érotisme¹⁸ deviennent la voie d'accès à cette extension maximale du temps :

Ce sera la fin des siècles
un jour de paille et d'argent
les signes tomberont du ciel
jusqu'à l'étoile dernière
aux pattes d'azur et de sang
je la recueillerai morte ou blessée
je la porterai comme un enfant
au-dessus des mots crevés
des images recroquevillées
des parallèles enflammés
je ferai d'elle mon unique gloire
mon imprévu ma préhistoire
et l'avenir de toute lumière (*MN*, p. 37)

16. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 53. La notion de « champ de présence » vient de Merleau-Ponty. Voir *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, chapitre sur « La temporalité », p. 468-495.

17. Michel Collot, *op. cit.*, p. 53-54.

18. Voir aussi *MN*, p. 32, p. 51, ou encore p. 62 où le choix du plaisir se dit ironiquement comme choix de l'« enfer chrétien » : « nous nous gorgérons des luxures/apostasiquement nôtres [...] l'enfer est notre pentecôte [...] ».

Dans le registre *historique*, nous assistons à plusieurs grands soirs (ou jours) d'équité et de liberté pour «les hordes marcheuses» (*MN*, p. 68), de «célébration du vif office collectif / de la Terre levée à bout de bras / dans la majorité du soleil» (*MN*, p. 69).

L'infini concret, «delà», serait donc une manière d'installer l'au-delà dans l'ici. Mais l'existence ne peut échapper à l'horizon de la mort. Comme chez les poètes qu'a lus Collot, «l'échappée» hors temps redevient fréquemment ici l'échappée *du* temps (les poèmes ne finissent pas tous par l'avènement de l'euphorique «fin du temps»). Par ailleurs, on trouve parfois des représentations plus proches des «derniers temps», d'une sorte de «sempiternel» stagnant, dans lesquelles «épiphanie» (*MN*, p. 65) ou «parousie» (*MN*, p. 64) ne sont que «parodie» :

les chevaux de la pluie crèvent les sarcophages
ressuscitent les Mères
toutes ridées dans leurs étuis de fête

Le temps aux tempes
s'écoule comme un caillot de parodies (*MN*, p. 19)

L'infini à la fin : un désir de récit ?

La volonté de triompher du «flux» temporel apparaît souvent à la fin des textes, sous forme d'une proclamation ou d'une prophétie, qui se trouvent ainsi à fixer un «avenir» infini dans l'acte même de clore le poème. Il arrive que cette projection se dise au début, ou au milieu du poème, par exemple, avec une série d'infinitifs à valeur de projet, ou tout simplement de futurs. Une chose est sûre, les poèmes de Brochu marquent un grand souci des chutes, qui sont massivement conclusives. Quand elles ne proclament pas une fin du temps euphorique (*MN*, p. 26, 31 à 39, 44, 48, 51, 54, 55-56), elles prédisent un avenir dysphorique (*MN*, p. 29), ou alors, proposent un commentaire métatextuel, un résumé, un résultat, une conséquence de ce qui précède (*MN*, p. 18, 19, 22, 26, 30, 31, 33, 37, 40, 41, 43, 58 à 60, 64 à 67). Certes, on voit fréquemment dans la poésie, même dans la plus discontinue au *xx^e* siècle, ce goût de la clôture, qui répond aux attentes créées par le poème et apporte, selon Barbara Herrnstein Smith, «un sentiment d'achèvement, de stabilité, d'intégration¹⁹». Mais plusieurs poètes ont pratiqué des formes d'inachèvement, de clôtures non conclusives²⁰.

19. Voir *Poetic Closure, A Study of How Poems End*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968, p. VIII. Je reprends ici cette référence de Paul Ricœur, qui discute de cet ouvrage dans *Temps et Récit ; II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, coll. «Points», p. 43.

20. Je n'en ai trouvé qu'une dans *Les Matins nus, le vent*, p. 49. Et bien sûr, cette notion de clôture est difficile à définir.

Northrop Frye lie le désir de complétude dans le discours au thème apocalyptique (tel que le comprenait la critique anagogique), c'est-à-dire à un type ou à un objet figuratif de la «fin des temps» (de l'éternité). Frank Kermode prétend que le mythe eschatologique est celui qui a le plus contribué, dans le monde occidental, à régler notre besoin de donner une fin sensée à une œuvre de fiction²¹. Dans la poésie de Brochu, on retrouve non seulement le goût des fins sensées, non seulement l'imagination d'une restauration abolissant le temps, mais aussi, carrément, une vision de ces «derniers temps» qu'est l'apocalypse, parfois assortie du jugement dernier (*MN*, p. 15). Et curieusement, un vocabulaire chrétien traverse souvent les avènements qui s'inscrivent dans les isotopies biographique, historique et cosmique: de la «fin des siècles» (*MN*, p. 37) à «la façon de Dieu sur la mer [...qu'il] étend son aile d'ombre/ sur la fournaise d'eau» (*MN*, p. 76, derniers vers), en passant par cet «ange très bleu» qui «plane sur l'ombre symbolique où se trame la joie/ des promesses» (*MN*, p. 39).

Ces éléments de structure eschatologique semblent, en portant les traces d'un récit fondateur, manifester une tension des poèmes vers la *fiction*, vers une relative narrativité. Les poèmes présentent à l'occasion une «transformation» qui oppose un passé à un présent ou à un futur. L'ouverture du texte est souvent inchoative, s'amorçant par un infinitif ayant cette valeur, ou encore par un segment nominal, une apposition, une inversion ou une relative qui laissent attendre un verbe conjugué principal. Et il y a presque toujours une clôture qui vient refermer le monde ouvert par l'incipit.

Les fictions apocalyptique et eschatologique vivent d'être une prédiction de la fin sans cesse ajournée. L'eschatologie est par définition reportée dans un «au-delà». Même si les poèmes imaginent un «delà» dans l'univers historique, le fait de projeter cette échappée sous la forme d'une structure eschatologique la renvoie, ne serait-ce qu'en creux, à un «au-delà». Cet infini lancé dans une fin «sensée», des tourments et parfois du poème, souvent au futur, est-il compatible avec ce temps qui «illumine le présent dans l'unité de ma conscience/ et me fait moi parmi les choses / parmi moi-même toujours à venir» (*P*, p. 48)²²?

21. Je puise ces références dans la discussion qu'en fait Ricoeur dans *Temps et Récit 2*, p. 46-58. Voir Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, 1957 (3^e essai) et Frank Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, Londres/Oxford/New York, Oxford University Press, 1966.

22. *Le Langage Heidegger*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 217. Pour les propositions de Benveniste sur les relations entre temps et énonciation, voir *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, p. 83-84.

Cohésion et progression textuelle : rupture, recommencement, passage

La «narrativité» des poèmes de Brochu est toute relative, elle se lézarde entre les débuts qui «ouvrent» et les fins qui «referment» synthétiquement. Le discours «retient» en partie la «chronothèse», non seulement parce qu'il emploie beaucoup de modes verbaux «in posse»²³ (infinitifs, participes) et de constructions nominales, mais surtout à cause de certaines formes de tension dans la relation entre progression et cohésion, ainsi que dans l'organisation rythmique, en particulier dans le travail de la syntaxe et du vers.

Prenons, pour observer ces tensions, un poème particulier, qui commence par un verbe nominalisé complété par un infinitif (le tout à valeur inchoative), se termine par une chute bien fermée, et présente, dans les «cycles du jour et de la nuit», l'avènement d'un soleil qui «renaît plus éternel» :

1. LE DEVOIR de naître
 2. dans les champs de raisons
 3. les parallèles parfaits
 4. où les saisons s'étiolent
 5. libérant les regrets
 6. petites fumées mauves
 7. soupleirs pervenches
 8. sur l'épaule
 9. ah les étranges cœurs
 10. aux cernes bleus
 11. ils regardent demain
 12. ils regardent grandir les crépuscules
 13. du soir et du matin
 14. les bagarres de la lumière
 15. aux confins
 16. tragédies belles
 17. le soleil meurt
 18. plus neuf
 19. renaît plus éternel
 20. danse des conjonctures
- (MN, p. 36)²⁴

Ce poème comporte plusieurs isotopies, croisées dans des segments allotopes, qui marient le concret et l'abstrait (les champs de raisons), l'humain et le non-humain (les étranges cœurs / aux cernes bleus),

23. Temps virtuel, d'après Gustave Guillaume. Voir Dominique Combe, *La Pensée et le Style*, op. cit., p. 147.

24. Je numérote les vers.

l'animé et l'inanimé (les bagarres de la lumière; le soleil meurt, etc.). On y voit s'esquisser une sorte de transformation, dans l'opposition entre une première partie dominée par le passé et le temps décadent (s'étiolent, regrets, soupirs) et une seconde dominée par l'avenir, un temps incident et finalement un hors-temps (demain, grandir, plus neuf, renaît plus éternel).

Un texte repose normalement sur un équilibre entre la cohésion (continuité-répétition) et la progression de l'information. Bernard Combettes a décrit plusieurs types de progression textuelle, qui correspondent aux types d'enchaînement des thèmes et des rhèmes: la progression linéaire, à thème constant, à thèmes dérivés et par rupture thématique²⁵. Ces types sont en général mêlés dans un segment de plus de quelques phrases. Dans les poèmes de Brochu, la relation cohésion-progression est indécise à cause des phénomènes d'ellipse et d'allotopie.

Les premiers vers du poème «Le devoir de naître» sont analysables selon plusieurs types de progression. On peut envisager le vers 1, comme thème constant successivement rhématisé par les vers 2, 3 et 4, puis 5 :

T1 LE DEVOIR de naître R1 dans les champs de raisons
 R2 [dans] les parallèles parfaits/où les...
 R3 libérant les regrets

On pourrait aussi voir une relation *linéaire*, si «les parallèles parfaits» est apposition (renomination) des «champs de raisons» et relance la progression :

25. Voici un résumé de l'explication de Combettes sur ces types de progression (P = phrase ; T = thème ; R = rhème) :

1° la progression linéaire : le rhème d'une prédication devient le thème de la suivante; la thématisation des rhèmes successifs assure la cohésion; l'introduction régulière de nouveaux rhèmes assure la progression. $P_1 = T_1 \rightarrow R_1$. $P_2 = T_2 (= R_1) \rightarrow R_2$. $P_3 = T_3 (= R_2) \rightarrow R_3$. Etc.

2° la progression à thème constant: le même thème reçoit successivement des rhèmes différents. $P1 = T1 \rightarrow R1$. $P2 = T1 \rightarrow R2$. $P3 = T1 \rightarrow R3$.

3° la progression à thèmes dérivés: les phrases successives comportent des thèmes différents qui peuvent être considérés comme des sous-thèmes d'un hyper-thème; celui-ci peut être exprimé, mais ne l'est pas forcément. P1: T1 → R1. P2: T2 → R2. P3: T3 → R3, où T1, T2, T3 sont liés à T = hyperthème.

4° les ruptures thématiques: un élément nouveau, difficile à rattacher à un hyperthème, se trouve introduit comme thème, c'est-à-dire qu'il sert de point de départ à une phrase dont tous les éléments apportent une information nouvelle. Bernard Combettes, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Bruxelles, De Boeck-Ducolot, 1983. Voir aussi Bernard Combette et Roberte Tomassone, *Le Texte informatif, aspects linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988.

tiques. (Dans tous les cas, le statut de «sur l'épaule» demeure ambigu). Encore une fois, des récurrences sémiques ou phoniques relient certains de ces thèmes et/ou rhèmes entre eux, ainsi qu'avec d'autres qui suivront, indépendamment de leur linéarisation. Les «regrets» s'accompagnent souvent de «sopirs» et peuvent être ceux des «étranges cœurs»; entre «sopirs» et «fumées» une relation métaphorique est possible; le mauve n'est pas loin de la couleur des «pervenches», proche aussi des «cernes bleus»; la mauve est une fleur... Et on entend les échos: mauves, pervenches; mauves, épaulés; pervenches, étranges, etc.

Le syntagme «les étranges cœurs» (v. 9), repris ensuite par l'anaphorique «ils», donne lieu à une progression à thème constant:

T1: les étranges cœurs →	R1 aux cernes bleus
T1: ils →	R2 regardent demain
T1: ils →	R3 regardent grandir les crépuscules / du soir et du matin

«Ils regardent» pourrait être le thème des trois rhèmes suivants:

demain
grandir les crépuscules/du soir et du matin
les bagarres de la lumière/aux confins

Par les habitudes de lecture qui nous font rechercher la cohésion même là où la syntaxe est elliptique, «les étranges cœurs» peut s'entendre comme une renomination de regrets, fumées mauves, sopirs, etc: par lui s'opérerait ainsi une brève progression linéaire. Auquel cas on arrive à une signification oxymorique: les «regrets» (qui supposent un regard tourné vers le passé) «regardent demain». Le syntagme «les étranges cœurs» peut aussi constituer un thème dérivé de «regrets»: on lirait alors une consécution temporelle, de la libération des «regrets» au mouvement du regard vers «demain». Mais le poème tend à maintenir, après «demain», soit des oxymores, soit des antithèses, soit des sèmes d'opposition (qui rappellent regrets/demain). C'est le cas des autres compléments de «ils regardent», qui s'inscrivent par ailleurs dans l'isotopie des cycles du jour et de la nuit: «les crépuscules» sont «du soir et du matin»; la lumière est déchirée par des «bagarres/aux confins». Ces compléments semblent se paraphraser l'un l'autre plus que faire progresser l'information. «Tragédies belles» (v. 16, autre oxymore) est lisible comme commentaire du vers précédent (s'il est apposé à «bagarre»), ou comme reprise thématique (en progression linéaire) de l'ensemble de compléments de «ils regardent».

Le thème «le soleil» fait écho à certains rhèmes précédents (crépuscules du soir et du matin, bagarres de la lumière), provoquant

ainsi une progression linéaire. Ses deux commentaires semblent proposer la première succession temporelle certaine du poème («meurt», «renaît») pour créer un victorieux dans «les bagarres». Mais les deux prédications auxquelles donne lieu «le soleil», la première (oxymorique), «meurt/ plus neuf», la seconde, «renaît plus éternel», pourraient être des renominations de rhèmes précédents: grandir les crépuscules/du soir et du matin», «bagarres de la lumière», à moins que le dernier, «renaît plus éternel» ou «plus neuf/renaît plus éternel» n'en donne une négation (si on considère que «crépuscule du soir et du matin» est une fin de la lumière). De toute manière, cette organisation valorise l'oxymore et le cycle. Le pôle euphorique de l'opposition semble ici triompher: plus neuf, plus éternel. Ce que vient mettre en doute ou confirmer la clausule, «danse des conjonctures», selon qu'on active dans le mot «danse» un sème d'euphorie (des conjonctures dansantes, heureuses) ou d'instabilité (les conjonctures dansent, valsent, alternent).

Du «devoir de naître» à la «renaissance», la progression de l'information de ce poème produit une transformation, qui lui confère une relative narrativité, avec une fin vers laquelle semblent converger à rebours l'ouverture initiale et le parcours d'ensemble. Ce parcours est toutefois perturbé par d'autres «formes-sens» du temps. «Le devoir de naître» préfère la parataxe à l'hypotaxe. Ses ruptures d'isotopies, ses lacunes dans la hiérarchisation syntaxique et logique troublent la saisie de la coréférence et, par conséquent, de la cohésion et de la progression textuelle. Il arrive que deux ou trois modes de progression puissent caractériser *un même passage*, générant des lectures conflictuelles.

Plusieurs suites de segments peuvent être lues comme des renominations (lorsqu'on a des appositions, ou des compléments qui paraissent se paraphraser l'un l'autre) et semblent ralentir, presque empêcher, la progression au profit de la cohésion. Ce qui, rappelant les représentations d'expériences passées dans un «présent du passé», en les renouvelant, produit un temps du revenir, du recommencement, contre la fuite en arrière de ces représentations. Dans ce poème, le revenir met en valeur une sémantique du cycle lumineux. Mais la renomination n'est pas ici strictement cohésion. D'abord, le retour n'est pas celui de l'identique, et la reprise est une sorte de changement de point de vue qui permet l'ouverture vers un devenir. Ainsi, les renominations aboutissent parfois à une thématisation qui relance le texte vers autre chose (dans les deux cas principaux de progression linéaire):

regrets (soupirs, etc.)	→ les étranges cœurs	→ regardent demain
[...] bagarres de la lumière	→ le soleil	→ meurt
		→ plus neuf
		→ renaît plus éternel

Ensuite, cette cohésion est «incertaine» dans certains cas (regrets, soupirs, etc.) qu'on pourrait analyser comme des accumulations ou encore comme des ruptures thématiques. L'accumulation, par ailleurs fréquente dans le recueil, pourrait, autant qu'un revenir, favoriser une temporalité additive, une mémoire qui entasse les représentations, au lieu de les ramener au présent : selon Daniel Charles²⁶, il y a dans la répétition (dont serait plus proche la renomination) quelque chose qui favorise une part d'oubli, permettant l'abandon extatique au surgissement du présent, alors qu'une certaine mémoire (que l'énumération crée, en un sens) serait cause de l'expérience du temps vectorisé et fuyant. La poésie de Brochu, où abondent les passages présentant des séries de juxtapositions qui tantôt renomment, tantôt énumèrent (tantôt l'une et l'autre), oscille entre ces deux pôles. Par ailleurs, dans «Le devoir de naître», comme dans bien d'autres poèmes du recueil, les juxtapositions semblent aussi introduire des ruptures thématiques, se déployer selon une errance sémantique, proposer une suite d'associations libres, plus ou moins discontinues. C'est alors la cohésion qui est en cause, quand le texte avance par sauts : mais la progression ne l'est-elle pas aussi, si l'orientation se perd ? Les ruptures portent atteinte à l'appréhension du temps comme flux continu. Se combattent ici le recommencement (par l'analogie), la disjonction (par la rupture) et le passage (par la combinaison de progressions linéaires et à thème constant ; par l'énumération additive).

Rythme, vers et phrase : l'infini à rebours

Tout cette dynamique est autant le résultat du rythme que celui de la cohésion-progression. Le recommencement tient en partie des récurrences produites par les phonèmes, des structures syntaxiques (qui peuvent entraîner des paradigmes rythmiques au sens de Meschonnic : reprises de formules syllabiques-accentuelles) et du vers (qui ramène une manière de couper). Il en va de même pour les ruptures, qui sont le fait de la syntaxe lacunaire, du vers, des blancs autant que de la sémantique. Il est artificiel de séparer la dynamique de cohésion-progression de celle du déploiement rythmique lié à la disposition de marques, de groupes, qui ensemble vont produire des tensions : vers

26. Daniel Charles, «Corps et culture», *Le Temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delage, 1978, p. 54 et suiv.

ce qui précède (processus de comparaison entre groupes et lieux marqués, favorisé par des rappels, ne seraient-ce que ceux, minimaux, de l'accentuation et des pauses), vers ce qui suit (suspension de la phrase par diverses coupures ou simplement dans sa partie ascensionnelle). On peut penser ces tensions comme le fait Jenny²⁷, qui définit la phrase comme conflit entre des processus d'infinitisation (dans une tendance à s'allonger ou à se suspendre) et une visée conclusive.

Le découpage graphique et la syntaxe du poème «Le devoir de naître» créent une indécision autant sur la phrase, sur sa tendance à retarder sa fin en s'allongeant ou à se condenser pour finir souvent, que sur le caractère suspensif ou conclusif des segments.

La nominalisation est une manière de concentrer: si des segments tels «petites fumées mauves», «souple», «pervenches/sur l'épaule» «tragédies belles» sont des unités autonomes (phrases nominales), la phrase a davantage souci de se clore que de s'infiniter. On peut quand même voir dans la syntaxe de ce poème des processus d'allongement, par exemple dans les déterminations qui caractérisent souvent les groupes nominaux: compléments du nom (le devoir de naître / dans les champs de raisons), adjectifs et relatives (les parallèles parfaits / où les saisons s'étiolent). Mais les principaux modes d'allongement apparaissent si on considère des éléments juxtaposés (tels les segments nominaux dans «Le devoir de naître») comme membres d'une même «phrase»: ils procèdent par ajouts successifs.

Il y a peu d'incidentes et d'inversions, qui allongeraient la phrase ou retarderaient son terme en introduisant de manière nette des suspensions, et viendraient, comme le dit Jenny, «dramatiser l'attente». Il y a peu non plus d'enjambements qui interrompent des groupes très soudés et produisent cette tension vers ce qui vient. Le début des poèmes paraît souvent suspensif. Mais ensuite, la combinaison de la fréquence des ellipses avec les coupures de vers crée une incertitude sur le caractère suspensif ou conclusif des vers ou segments. (Quand on a un syntagme nominal, par exemple, on peut en attendre une «suite»; mais à force de lire des segments nominaux, on les voit comme autonomes, alors qu'ils ne le sont pas toujours). En fait — et c'est sans doute là un pouvoir majeur du vers, mais qui se marque davantage lorsque la syntaxe est elliptique — c'est souvent à rebours, dans la lecture du suivant, qu'un vers apparaît comme suspensif: par exemple, «sur l'épaule», au vers 8, fait relire «pervenches» comme inachevé;

27. Laurent Jenny, «La phrase et l'expérience du temps», *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, «L'extrême contemporain», p. 169-182.

«ils regardent demain», au vers 11, fait de même avec «les étranges cœurs / aux cernes bleus»; l'autonomie de «ils regardent demain» rend probable le caractère conclusif de «ils regardent grandir les crépuscules» que seule l'arrivée de «du soir et du matin» dément; on pourrait continuer.

Le vers, les blancs et la syntaxe du poème «Le devoir de naître» défient la notion de phrase pour privilégier ce que Jean-Michel Adam appelle un mode de liage «périodique²⁸» des syntagmes ou des propositions, c'est-à-dire un liage réalisé par la ponctuation, la typographie et les parallélismes plutôt que par les connecteurs et les mots subordonnants (ce type de liage est fréquent dans la poésie moderne). À l'échelle du poème, de la tension ouvrante initiale à la clôture qui permet le retour synthétique sur l'ensemble, on retrouve bien le conflit entre inachèvement et achèvement dont parle Jenny, conflit fondamental dans la production de signification, car il est l'écart temporel dans lequel la parole trouve à se déployer. Mais entre les deux, cette tension se perd un peu, car souvent les segments ne suspendent ni ne concluent nettement. D'un côté le discours concentre (par l'ellipse, les blancs, les fins de vers) le sens, coupe court à sa suspension, son déploiement: or, ce déploiement même est du temps; n'y aurait-il pas un lien entre cette syntaxe elliptique, peu verbale et peu subordonnante, si privilégiée non seulement par Brochu, mais par beaucoup de poètes modernes, en particulier les surréalistes, et un désir de «ceinturer le jour et délivrer le temps», de «statuer l'éclair», de créer cette extase du présent hors temps? «Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel», disait René Char. D'un autre côté, le discours s'infini-tise aussi: en renommant, en additionnant, ou en reportant la certitude de ses clôtures, tenté par «l'infini continu», par la réitération de son éclair. Enfin, le rythme de cette poésie lui confère une autre caractéristique temporelle: elle est peu «protensive», peu tendue vers ce qui vient, à cause du peu de suspensions du discours (d'ouvertures ignorant leur fin²⁹...), voire du peu de clôtures nettes (depuis lesquelles «un sens se constitue [et] une nouveauté peut être pensée³⁰»). En fait, ses suspensions protensives apparaissent le plus souvent à rebours, quand la poursuite de la lecture amène à relire les segments précédents comme inachevés. Un *horizon d'avenir* est alors réouvert de manière *rétrospective*.

28. Jean-Michel Adam, «Philosophie et langage», *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990, p. 72-84.

29. Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 179.

30. *Ibid.*

Les pleins et les vides de l'infini

IL Y A DEUX INFINIS
CELUI QUI N'A PAS DE FIN DANS LA
LUMIÈRE
ET CELUI QUI A DES CONTOURS DANS
L'OBSCURITÉ

Jean-Luc Parant

La mise en rapport de la thématization, dans la poésie et la poétique d'André Brochu, d'un «infini concret» avec les isotopies et les formes-sens du temps dans *Les Matins nus, le vent* reste fragmentaire. La complexité des isotopies liées au temps est loin d'avoir été épuisée. Celle des formes-sens du temps liées aux incipits et clauses, à la cohésion-progression et au rythme ne l'a pas été non plus, même si le travail présenté ici dans le poème «Le devoir de naître» a été fait dans d'autres poèmes pour constater que beaucoup d'entre eux présentaient des formes de progression semblables (pas toujours aussi conflictuelles, cependant) et une organisation syntaxique et graphique parentes. Les conclusions d'une étude fragmentaire ne pourront donc être que fragmentaires elles-mêmes.

Le désir d'élargissement des cadres de l'expérience passe-t-il par l'imaginaire, la représentation d'un autre temps ou d'un hors-temps? Oui. Infini et temps s'associent d'abord dans les représentations d'un présent immobilisé, de l'instant perpétué, ainsi que dans celles d'une fin du temps proclamée ou prophétisée, distincte d'un au-delà théologique, mais dont la structure eschatologique maintient en creux l'idée de celui-ci. Un conflit pourrait opposer le vœu de présent des premières et l'ajournement perpétuel des secondes.

N'y a-t-il pas un lien entre le désir d'un «infini concret» et le choix de pratiquer la poésie, qui permettrait de «ne pas finir», d'éviter le «non-retour»? Les choses ne semblent pas se présenter ainsi. L'abolition du temps est fréquemment affirmée au dénouement du poème, venant faire échec à une stagnation-dégradation antérieure (celle du temps «décadent»). L'infini apparaît avec la mémoire d'une structure narrative, comme sa «fin sensée». Il semble que, dans la poésie de Brochu, une hantise de la stagnation (stagnation = entropie = fuite du temps) appelle la transformation, la tension vers le récit. Mais ce n'est là que *mouvement vers*, et non récit. D'une part, les transformations passent souvent par le «revenir» du texte, anaphores, renominations, accumulations. D'autre part, les ruptures thématiques et le conflit des modes de progression textuelle lézardent cette «narrativité». Il y a peut-être, donc, un lien.

Les renominations recommencent, refont du passé un présent. Les accumulations agrandissent l'horizon du passé. Les ruptures suscitent des intermittences temporelles (mais qui sont relativisées par des récurrences...). L'organisation rythmique (syntaxe-vers) à la fois condense le temps en réduisant l'écart temporel de la phrase et l'étend en s'allongeant par additions, retouches. Mais alors que, dans l'*inventio* et la *dispositio*, les poèmes situent en leur fin l'*ouverture* d'une « éternité » ou d'un devenir recommencé, et souvent dans un *avenir*, le déploiement rythmique *ouvre* peu, suspend peu, tend peu la parole au-dessus du vide de l'avenir : en fait, il se fait suspensif à rebours, quand un segment fait relire le précédent comme inachevé ; il réveille l'horizon d'avenir dans le rappel du passé.

Risquons un pont entre le temps représenté dans l'*inventio-dispositio* et le déploiement temporel du discours. Si on repense au doublé mouvement de systole et de diastole qui, selon Collot, caractérise le « présent », il semble que dans *Les Matins nus, le vent*, le déploiement temporel privilégie le mouvement de systole, de rassemblement à soi des représentations du souvenir et du pro-souvenir, plutôt que celui de diastole, d'écartèlement vers les perspectives de la rétention et de la protention « vides » : les syntagmes-vers concentrent les significations, annulent presque instantanément l'écart temporel qu'ils ouvrent ; leur juxtaposition les fait revenir en les renouvelant, pour réitérer l'éclair, empêcher leur chute dans le passé ; ou encore, elle les accumule, pour une totalisation qui étend l'horizon de passé (le risque étant de retrouver la fuite du temps). Rappeler, rassembler, totaliser : il y a peut-être là maintien d'un « infini » plein, qui, avec en plus la finale euphorique, serait manière de faire triompher la concordance, contre les « infinis » vides des horizons de la *distentio*, leur négativité, leur discordance. L'infini d'une éternité et d'un au-delà divins n'est plus possible, mais le temps construit par l'écriture semble néanmoins « lutter » (mais le verbe indique une nuance de volonté qui n'est pas pertinente ici) contre « la durée la plus distendue » de l'être-pour-la-mort, dont Lévinas dit ceci : « être pour la fin, c'est un pas-encore, mais ce pas-encore est le pas-encore envers quoi l'être-là se réfère en l'*accueillant* comme imminence. [...] Cela ressemble un peu à la protention husserlienne, mais avec la dimension de la menace³¹ ». Faire le présent du passé par le rappel, ouvrir l'horizon d'avenir à rebours, par le rythme de la syntaxe et du vers, fixer l'avènement d'un hors-temps par une finale affirmative et conclusive, tout cela créant

31. Emmanuel Lévinas, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1993, p. 55.

fréquemment des relations qui valorisent une sémantique du cycle, tels sont les moyens signifiants de cet infini plein, à la fois contre la fuite du temps et contre la part négative de la *distentio*. Évidemment, tout n'est pas aussi simple, la fuite fait retour dans l'accumulation, les thèmes, et certaines finales plus apocalyptiques qu'eschatologiques. La négativité et le vide aussi, dans les intermittences des possibles ruptures thématiques³².

32. De nombreuses caractéristiques de la temporalité discursive (celle de la « progression » et du rythme — j'excepte de cela le temps représenté dans les thèmes et la « structure eschatologique ») analysées dans la poésie de Brochu devraient pouvoir se retrouver dans une bonne partie de la poésie québécoise ayant été plus ou moins marquée par le surréalisme (pour la syntaxe des images et leurs formes d'associations influant sur le rythme et la progression), et qui présente un certain nombre de rythmes rhétoriques liés à son caractère fréquemment exhortatif et oraculaire (anaphores, accumulations, parallélismes et symétries diverses), rythmes qui favorisent une sémantique d'insistance et de totalisation. Il faudrait toutefois pouvoir vérifier cela par des analyses. Je dis bien plus ou moins marquée par le surréalisme : il n'y a pas à tout identifier.