

D'alarme et d'amour

Gabriel Landry

Volume 26, Number 3 (78), Spring 2001

Généalogies de la figure du Patriote 1837-1838

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201571ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201571ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Landry, G. (2001). D'alarme et d'amour. *Voix et Images*, 26(3), 636–641.
<https://doi.org/10.7202/201571ar>

D'alarme et d'amour

Gabriel Landry, Collège de Maisonneuve

En alarme, c'est-à-dire alarmée davantage qu'alarmiste, troublée, alertée, la parole poétique moderne l'est presque invariablement dans son dessein de prendre la mesure du monde, de notre monde, comme on dit à Radio-Canada. L'est-elle davantage pour une poète féministe? Louise Cotnoir, dont l'écriture fut toujours engagée, fait peut-être entendre son cri d'appel le plus répercutant avec ce onzième livre de poésie¹. Nous frappe d'abord une relative retenue de la voix, compte tenu des emportements rhétoriques auxquels peut donner lieu la formulation d'une insatisfaction profonde, comme c'est le cas ici. On le sait, une certaine sobriété est parfois d'une teneur plus forte, plus calorique, que le braquage de l'expression, même s'il s'agit de sonner l'alarme. On semble d'ailleurs nous en prévenir, dès le premier texte: «Acquis au dépouillement, nous avançons une parole tremblante.»

«Nous»: le pronom personnel est celui de la solidarité féminine. Il marque de son sceau les textes de prose qu'on retrouve à l'orée et à la fin de chacune des trois parties du livre, textes dont l'enchaînement est notamment garanti par un beau jeu de reprises (d'anadiploses). Au centre de chaque partie, entre les deux séquences de prose, l'auteure a placé une série de pièces en vers, plus courtes, qui laissent de côté l'éloquent pronom (nous) pour adopter un point de vue plus extérieur ou, à l'inverse, strictement subjectif, le «je» faisant son apparition dans la section cen-

trale du recueil. Bref, les trois parties de ce livre très construit présentent le même schéma: prose/vers/prose, et cet enchâssement du vers dans la prose recoupe l'insertion du singulier (je, il) dans le pluriel (nous). Pareil va-et-vient suggère une dynamique d'échange entre le moi et les autres, la femme et les femmes, mais peut-être aussi entre la langue singulière de l'écrivaine et la prose de la cité.

La Cité, écrit la poète, avec une capitale: c'est New York, mais ce pourrait être n'importe quelle ville moderne, bigarrée, civilisée et sauvage, une «cité nerveuse» qui fait entendre une «musique barbare». On pense moins, lisant Louise Cotnoir, à la ville de néons qu'ont traversé en toute légèreté, dirait-on, certains poètes québécois de sa génération (les Francœur, Beausoleil, Daoust, chanteurs rockeurs et assez mondains), qu'à la géographie inquiétante d'un espace saturé qui menace ruine. La corrosion, l'effritement sont les marques les plus apparentes de ce lieu que l'écriture dessine. Lieu d'apocalypse, qui rappelle ceux des *Carnages* de Marcel Labine, par exemple, même si le style de Cotnoir est très peu baroque. Rien dans *Nous sommes en alarme*, en tout cas, qui ait à voir avec l'ivresse urbaine et la vie en rose néon de toute une famille de poètes québécois que la ville a nourris de sa mythologie. Il faut dire que cette complicité fut surtout le fait des années quatre-vingt. Ici, et c'est l'un des plus beaux «effets» du travail de composition de la poète, la ville est

l'espace présent situé au bout de l'histoire humaine exténuée, mais les traces d'un monde ancien y demeurent visibles, comme d'étranges runes dans l'alphabet des graffiti et des enseignes. « Nous touchons l'âge des comptes cruels » : il n'y a peut-être pas de jeu de mots dans cette formule-bilan qui ramasse l'actif et le passif d'une entreprise collective (féministe) et personnelle (poétique). De cette dernière, on peut dire que *Nous sommes en alarme* la poursuit avec rigueur.

*
**

Il y a chez Dominique Robert ce que j'appelle bêtement des trouvailles, des bonheurs d'expression, peut-être cela correspond-il à ce que Valéry, dont la bêtise n'était pas le fort, appelait des vers donnés. Deux sortes de vers, précise-t-il, les vers donnés et les vers calculés². Ce dernier mot, belle coïncidence, me ramène justement au titre qui nous occupe, *Caillou, calcul*³. Intitulé cocasse, dont le tour elliptique et l'homophonie connotent une activité mi-hasardeuse (le caillou qu'on trouve), mi-concertée. Du caillou, les poèmes de Dominique Robert ont parfois l'attrayante et naturelle rondeur, aussi la simplicité. Alors que tant de recueils brillent ou veulent briller par mille et un apprêts, la réussite de cette plaquette tient à la qualité d'ingénuité qui en affecte toutes les avancées, même les plus assurées. On a parfois l'impression d'avoir affaire à une petite fille, non seulement parce qu'il est question d'enfance, mais parce que le poème paraît avoir gardé intacte, de cet âge, une manière de caractériser le

monde sur laquelle la critique n'a pas de prise :

Le ciel ne monte-t-il pas à cheval
sur les astres
La rampe infinie de l'obscurité?
[...]

« Tranquille, la grosse lune qui
étire la mer... »

ou encore :

Les oiseaux parlent dans les arbres
Dans l'espoir que leurs voix
portent plus loin

Loin de moi l'idée de faire croire à une poésie naïve... De toute façon, la chose n'est ni possible, pour peu qu'on pense en termes de poèmes (de « pièces »), ni souhaitable. Mais les poèmes de Dominique Robert, à la différence de bien d'autres, paraissent savoir que, comme l'écrivait pertinemment un critique aujourd'hui peu lu, « sensibilité poétique n'implique nullement, d'une manière nécessaire, sensibilité affinée⁴ ». Du reste, *Caillou, calcul* offre un heureux alliage de fraîcheurs et d'astuces, de sincérité sans détour et de complexité, de légèreté et de gravité. Voici une coda remarquable par la précision du tir analogique :

La pluie attaque son travail
comme un exercice spirituel.

Le livre compte quelques chutes de cette trempe, qui suspendent ou prolongent la rêverie. Je ne conclus pas autrement qu'en citant à nouveau, cette fois la finale d'un morceau de la plus belle eau, l'un des plus jolis cailloux du bouquet :

Le sang coule dans l'impasse du corps
Mais la lune monte au ciel
Comme un nageur qu'emporte le courant.

**

Tania Langlais publie son premier livre, mais elle a déjà, cette jeune poète, sa voix, sa manière, son assurance. C'est une belle «révélation», comme ils disent dans les galas. *Douze bêtes aux chemises de l'homme*⁵, voilà un titre qui ne fait pas tout de suite figure, en raison du double pluriel. On songe néanmoins à quelque conte cruel, et cette intuition s'avère presque juste à la lecture des poèmes, tant ils paraissent arrachés à un drame dont on lit en filigrane le nœud. Drame amoureux, pour ne pas dire conjugal, quasi bergmanien par la joute oratoire qu'il esquisse, bien que de manière oblique, entre les amants. Car si Tania Langlais excelle à suggérer le vif des déchirures, ce qu'elle met en scène, surtout, c'est la langue des amants désunis. De nombreux poèmes attirent l'attention sur ce qui fut échangé, sur ce que l'on pourrait appeler les mots du couple, et que les cinq suites du recueil rappellent comme autant de blessures. Ce qu'on a dit, ce qu'on aurait pu dire, ce qu'on dira, voilà la matière première d'une poésie cependant pas du tout verbeuse, au contraire sèche, elliptique, rauque :

c'est, dis-tu
que je porte peut-être une lame
dissimulée sous ma robe
au petit jour ainsi
j'aurai les doigts crispés
sur les figures qu'on fixe
pour saisir le souffle
rauque précisément tragique
et la tête seule

Cette poésie procède d'un relatif classicisme : netteté, mesure, unité en sont les traits dominants, malgré le goût pour certaines ruptures syntaxi-

ques. Ajoutez à cela la compacité thématique du recueil et la mention répétée d'objets électifs (la chemise, la robe, le lin, la soie, bref les linges et tissus), on tient là un ensemble dense, très cohérent. Une voix déjà pleine, forte, prometteuse.

**

Linda Bonin, dont c'est le deuxième recueil⁶, s'intéresse elle aussi au couple, depuis «la rencontre dans l'orage» et jusqu'aux «fictions à venir». Elle en dit la fragilité d'une voix posée, dans laquelle la sérénité triomphe de la déploration. En dépit de poèmes maigres, presque décharnés, la phrase s'éteignant sur plusieurs mètres brefs qui semblent des «fragments d'os» et confèrent parfois au texte une sévère allure verticale, la voix atteint au chant, un chant émouvant parce qu'il s'offre nu. Le dépouillement, si caractéristique de la poésie contemporaine (à tel point que j'ai parfois l'impression de ne plus lire que cela...), ne repose pas uniquement sur le culte des formes succinctes, il tient aussi à un ton, plutôt mezza-voce⁷, précisément, encore à un phrasé (syncopé ou elliptique), plus rarement au relief de catégories grammaticales (prépositions, conjonctions, pronoms, adverbes) apparemment moins pourvoyeuses de sens. Tous ces critères se trouvent ici réunis :

C'est ainsi
qu'on oublie l'ordre
et la succession des jours
trop occupé à fabriquer du sens
à dire c'est
quand c'est là
déjà la marque d'une fin
à se disséminer
ça et là

entre les côtes
une atteinte dont on ne sait rien
que l'écho

Cette syntaxe «ralentie» par la métrique et le jeu des accents donne aux poèmes un rythme caractéristique. Il faut d'ailleurs souligner le rythme de l'ensemble du recueil, chaque chose étant à sa place et venant à son heure dans ce petit livre dont les sept parties sont autant de temps marqués, ainsi que le sous-entendent leurs titres : «C'est», «C'est là», «Ce qui», «Entre-temps», «Ce qui sourd», «Encore là», «Jusqu'à rien». La section centrale indique un intermède, et les sept intitulés composent une phrase fort représentative de cette poétique qui s'éprouve aux crêtes du silence et s'intéresse aux thèmes du vide et de l'absence («C'est [...] rien»).

Une dernière chose. *La craie dans l'œil* est un livre de poésie et de dessin(s). Dans ce contexte, le travail de mise en page est très adéquat, et l'auteur a su tirer profit de la disposition graphique. *La craie dans l'œil*, donc : ce qui agace, un grain de sable irritant (dans les rouages de l'amour, par exemple), mais d'abord et avant tout le coup d'œil juste, comme dans l'expression «avoir ça dans l'œil».

**

Des Herbes rouges nous arrive le dernier titre (le combienième?) de Claude Beausoleil. On peut lire, en quatrième de couverture, qu'il s'agit d'un poème figuratif, écrit dans «un style librement inspiré de la ballade». *Unknown*⁸ s'inspire, en effet, du célèbre texte de Coleridge publié en 1798 dans *Lyrical Ballads*, «The Ryme of the Ancyent Marinere», auquel il emprunte, entre autres, son

exergue, son idée d'un «argument» et son modèle «strophique». En fait, des deux ou trois schémas de strophes du «Dit du Vieux Marin», Beausoleil retient le plus fréquent, le quatrain de mètres brefs (il s'agit d'un quatrain hétérométrique dans la versification accentuelle du poète anglais). Et c'est là que ça cloche, non pas relativement à la fidélité ou non à Coleridge (cela n'a pas d'importance), mais pour la simple raison que Beausoleil s'avère, dans cette tentative de geste moderne, un bien médiocre faiseur. La liberté prise avec la numération des syllabes est un acquis de la poésie moderne, à un point tel qu'on se sent ridicule de le rappeler. Mais le poète d'aujourd'hui peut-il aligner 389 quatrains d'hexamètres approximatifs impunément, je veux dire sans que paraisse motivé (nécessaire) ce choix qui se donne toutes les allures d'un choix formel rigoureux, d'autant plus qu'il est diablement persistant? Dans *Unknown*, les valeurs régulatrices de l'écriture sont en contradiction avec le système lâche qui gouverne le poème au mépris des accents, des silences, des effets à tirer de tout cela. Il en résulte que ce qui s'affiche avec ostentation comme technique s'abîme dans le tout-venant de l'arbitraire et du va-comme-je-te-pousse. Mais il y a plus... Tout cartésien que l'on soit, on larguerait ces scrupules quant à la forme, pour peu qu'*Unknown* ait, le premier, de quoi s'en passer. Au risque de paraître injuste en détachant quelques pièces d'un gréement qui en compte 389, je me sens tenu d'illustrer mes propos :

Dans l'exacte torpeur
D'un insoutenable malheur
Ils pleurent ils pleurent
Deux enfants survivant
[...]

Ces enfants inconnus
Arrachés à la terre
Vogueant sans destinée
Entre les bras de la mer

Le formalisme conduirait-il à Théodore Botrel? Est-ce là, comme l'annonce l'éditeur, «une condensation existentielle des apparences»?

Ces enfants ne sont rien
Ces enfants solitaires
On les envoie au loin
De l'île où ils vivèrent

Sans doute n'ai-je pas le sens moderne de la déconstruction, mais j'aime les verbes correctement conjugués. (On ne saurait servir l'excuse de la licence poétique pour cette rime grotesque dans un recueil qui, de toutes façons, se moque de rimer ou non.) Je passerais sous silence de telles irritations, chronique ou pas, si je n'avais affaire à un auteur qui, ayant publié au bas mot une trentaine de livres, ayant reçu plus d'un prix, étant membre correspondant de l'Académie Mallarmé, s'est avancé suffisamment pour qu'on le remarque.

**

Relever le défi du long poème, en dérouler sans temps mort la procession de mots, c'est ce que fait André Brochu dans *Je t'aime, je t'écris*⁹, deuxième titre publié dans la nouvelle collection de Québec Amérique, «Mains libres». Il faudrait en toute rigueur parler de suites poétiques, mais la trame de leur réseau, très serrée sur le plan formel comme sur le plan thématique, est remarquable, en particulier dans le cas du second ensemble, le plus important, qui donne son titre au livre.

«Le corps de l'amoureuse», le premier texte, séduit d'entrée de jeu par

la haute tenue d'une langue riche, un sens très sûr de la composition (du mouvement) et la luxuriance de ses images. Cette luxuriance de l'image, dans laquelle Breton voyait une chance de la poésie moderne¹⁰, est en effet, ici, une véritable clé des champs poétiques. Clé du chant, ou plutôt d'un double chant, l'un à la femme et l'autre à la mer, les deux se répondant/confondant dans une vigoureuse célébration. En cela, les poèmes de Brochu sont d'authentiques blasons, indépendamment de la part d'ombre qui peut en nuancer la ferveur.

Dans la chorale assez disparate que constitue la poésie actuelle au Québec, je ne connais pas d'équivalent à la voix qui chante ici la mer. D'abord, il est assez rare que le lyrisme consente à la pleine expansion, montre son souffle, aille ainsi comme au bout de ses élans, j'allais dire de ses phrases. Le vent du Noroît, pour prendre un exemple notoire à cet égard, souffle souvent sur des carrés de sable. Ensuite, il est encore plus rare que la poésie paraisse cultivée sans que cela ne l'étouffe ou ne la vernisse. André Brochu, lui, convoque le lexique le plus recherché, évoque Eurydice ou Salomé, Phèdre ou Orphée, s'approprie un décasyllabe valéryen, parle, non sans rappeler Hugo, du «ferment de la vaste âme éternelle», et tout cela passe, et tout cela caractérise une mer qui ressemble fort au Saint-Laurent!

Il faudra compter avec une ode nouvelle, *Je t'aime, je t'écris* étant bien ce «grand livre de l'eau» à laquelle la mer est comparée. Mais le lyrisme de Brochu ne ressemble pas à celui de Gatien Lapointe. Son recours aux symboles ritualistes ou sacrés l'apparenterait plutôt à la poésie

de Rina Lasnier (dont André Brochu est le meilleur commentateur), même s'il n'a rien d'un poète religieux. Cependant, l'univers sensible s'ouvre au mystère du monde, dans les changeants visages de la mer, une mer-métaphore, creuset d'analogies aussi universelles qu'inépuisables (mer/mère, mer/musique, mer/mort), la plus érotique étant bien sûr en germe dans l'homophonie la mer/l'amour, couple que le livre entier fait et défait :

tu es là, tu
couds et découds
notre même évidence.

1. Louise Cotnoir, *Nous sommes en alarme*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, 91 p.

2. Paul Valéry, *Tel quel I*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, 274 p.
3. Dominique Robert, *Caillou, calcul*, Montréal, Les Herbes rouges, 2000, 57 p.
4. Julien Benda, *Du poétique*, Trois Collines, 1946, 235 p.
5. Tania Langlais, *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, Montréal, Les Herbes rouges, 2000, 98 p.
6. Linda Bonin, *La craie dans l'œil*, Laval, Trois, 2000, 70 p.
7. Le premier livre de Linda Bonin avait pour titre *Mezza-Voce* (Trois, 1996).
8. Claude Beausoleil, *Unknown*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Mains libres », 2000, 90 p.
9. André Brochu, *Je t'aime, je t'écris*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2000, 114 p.
10. « Aussi repousserons-nous dédaigneusement le grief ignare qu'on fait à la poésie de ce temps d'abuser de l'image et l'appellerons-nous, sous ce rapport, à une luxuriance toujours plus grande. » (André Breton, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968, p. 10)