

**Le verbe crucifié**  
**The Crucified Word**  
**El verbo crucificado**

Denise Brassard

Volume 41, Number 3 (123), Spring–Summer 2016

Destins de l'héritage catholique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038164ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1038164ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brassard, D. (2016). Le verbe crucifié. *Voix et Images*, 41(3), 91–106.  
<https://doi.org/10.7202/1038164ar>

Article abstract

Starting from the observation that the secular wind that swept through Quebec during the Quiet Revolution destroyed neither the religious basis of its culture nor its attachment to Catholicism, and from the assumption that poetry is a space particularly conducive to expressing and perpetuating this attachment, this analysis focuses on a poetic work that actualizes the Christ figure and in which the poet's body, transgressing taboos and subject to all forms of excess and violence, is given in sacrifice and thus transfigured. As he appropriates religious iconography and follows in the steps of Denis Vanier, Roger Des Roches forms a kind of symbolic family with others. Gradually disengaging itself from avant-gardes and other fashionable aesthetic movements, his poetry would seem to extend this filiation beyond the counter-cultural vein, reaching back to Saint-Denys-Garneau and even Nelligan (two figures of sacrificed poets) and perhaps achieving a *different reading* of the Catholic heritage passed on by poets.

# LE VERBE CRUCIFIÉ

+ + +

DENISE BRASSARD

Université du Québec à Montréal

En 1965, dix ans après la fondation des Éditions de l'Hexagone, la parution de *Je*<sup>1</sup> de Denis Vanier bouleverse le paysage poétique québécois et crée un véritable effet d'émulation. De Lucien Francoeur aux actuels «Poètes de brousse» en passant par les fondateurs de la revue *Gaz Moutarde*, ils sont nombreux à se reconnaître dans cet important représentant de la contre-culture et à s'en inspirer. L'une des caractéristiques de l'œuvre de Vanier est d'entretenir un rapport problématique et paradoxal avec son ancrage canadien-français, et en particulier avec la religion<sup>2</sup>. S'il est vrai que l'art, depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, n'a eu de cesse de rejouer la mise à mort de Dieu, cette mise à mort n'a pas pour autant tari notre soif de transcendance ni ne nous a débarrassés de Dieu, bien au contraire<sup>3</sup>. L'œuvre de Vanier en est un excellent

---

1 Denis Vanier, *Je*, Longueuil, Image et Verbe éditions/Éditions le Crible, 1965, 38 p.

2 Déjà, en 1985, dans sa préface à *Cette langue dont nul ne parle*, Jean Basile proposait de lire Vanier «en tant que poète catholique. Comme Baudelaire, selon la photographie de Nadar et les témoignages écrits que nous savons, ressemblait à un jésuite, Denis Vanier ressemble à un séminariste. [...] La prêtrise absolue, voilà ce que désire le poème de Denis Vanier. S'il est poète canadien-français, c'est par son catholicisme, qui est universalité, jusque dans ses jurons, d'ailleurs rares, car tout poète a le goût du sacré. [...] Mais qu'est-ce que le catholicisme? Il serait erroné de voir ou de chercher dans Denis Vanier l'un de ces médiocres chistolâtres, pleureurs de bébés-photos et rédempteurs de l'Amérique latine et du Tiers-Monde. *Stat crux, volvetur Orbis*. Denis Vanier envisage le monde comme le combat du Feu et de la Matière, répétant en ceci le geste de saint Georges terrassant le dragon avec une lance ou une épée. C'est le Chrétien absolu, trinitaire et fils total d'Adam. Le chrétien tombant.» (Jean Basile, «Préface», Denis Vanier, *Cette langue dont nul ne parle*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 15-16.) Comme le remarquait Paul Chamberland dans un article où il étudie le sacré maléfique de ce «Christ noir ou diabolique», tous les lecteurs de Vanier s'entendent pour constater «la place prépondérante qu'y tient la symbolique religieuse (catholique)» (Paul Chamberland, «La violente pureté du juif mohawk», *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 1, automne 2006, p. 81 et p. 82). Puisque le présent article donne l'œuvre de Vanier comme cadre de référence sans en faire son objet principal, pour de plus amples développements sur cette question, je renvoie le lecteur au dossier dans lequel il s'inscrit, dirigé par Simon Harel et Jonathan Lamy, qui porte entièrement sur l'œuvre du poète. Tous les articles s'y intéressent plus ou moins directement à cet attachement paradoxal à la tradition, à la mythologie et à l'iconographie chrétiennes, qu'il s'agisse de la figure du Christ (Denise Brassard, Paul Chamberland), de celle de Judas (Catherine Mavrikakis, Thierry Bissonnette), ou encore de la Pentecôte (Thierry Bissonnette) ou du martyr (Jacques Paquin).

3 Pierre Ouellet fait l'hypothèse intéressante que la mise à mort de Dieu, loin de nous en libérer, occasionnerait un retour du fond religieux, allant jusqu'à nous plonger dans un passé préreligieux plutôt que post-, en vertu de son caractère rituel. Il s'agit d'un «crime en commun» et, de ce point de vue, ce serait une tentative de

exemple, qui ferait à elle seule la preuve que le vent de laïcisation qui a balayé le Québec de la Révolution tranquille n'a ni liquidé le fondement religieux de sa culture ni détruit son attachement au catholicisme, et que la poésie se présente comme un lieu privilégié d'expression et de perpétuation de cet attachement<sup>4</sup>. Transgressant les tabous, soumis à tous les excès, à toutes les violences, le corps du poète y est donné en sacrifice, se voyant du même coup transfiguré<sup>5</sup>. L'œuvre poétique de Roger Des Roches se situe dans le sillage de celle de Denis Vanier. En empruntant abondamment à l'iconographie religieuse, tout en se dégageant peu à peu des courants contre-culturel et formaliste qui ont marqué ses débuts, Roger Des Roches contribue à étendre cette filiation, en la faisant remonter jusqu'à Saint-Denys Garneau et même jusqu'à Nelligan, deux figures de poètes sacrifiés, permettant peut-être de lire autrement l'héritage catholique<sup>6</sup>. C'est l'actualisation de la figure christique dans ses œuvres poétiques récentes que je propose d'étudier ici.

Il peut paraître étrange de placer Roger Des Roches dans le sillage de Denis Vanier, quand ils appartiennent en fait à la même génération<sup>7</sup>. C'est que Vanier n'avait que seize ans lors de la parution de son premier livre. Dans sa préface à *Je* publiée dans les *Œuvres poétiques complètes*, Des Roches décrit sa rencontre avec celui qu'il associe aux surréalistes comme un « coup de grâce<sup>8</sup> ». Cette lecture l'a bouleversé,

---

refondation de la communauté : « Comme si le Progrès, que marquait l'émancipation du Religieux, s'accompagnait nécessairement d'une Régression vers le meurtre primitif où l'on sacrifie le Divin pour fonder à nouveau, sur *une autre* dépouille — et pas n'importe laquelle! — la communauté des hommes que seule une faute commise en commun peut réellement souder, dans le sentiment partagé de honte et de culpabilité dont le xx<sup>e</sup> siècle aura été la longue et douloureuse expiation. » Pierre Ouellet, *Sacrification. Sacralisation et profanation dans l'art et la littérature*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2011, p. 22.

- 4 Le rapport de proximité entre poésie et spiritualité n'est plus à démontrer. Il n'est qu'à penser au sort que la philosophie a fait à la poésie, envieuse sans doute de sa capacité à investir la transcendance, qui a mené à une essentialisation de la poésie, dont les ruades des avant-gardes n'ont pas tout à fait réussi à l'affranchir. Il est vrai que par l'opacité qui le caractérise, le langage poétique parvient à rendre compte de multiples dimensions du réel. Michel de Certeau a bien montré comment les poètes mystiques vont jusqu'à tordre le langage afin de lui faire dire l'indicible (voir *La fable mystique, xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1982-2013, 2 vol.). Si le Québec a compté et compte des poètes dont les œuvres sont profondément imprégnées par l'expérience religieuse, tels Rina Lasnier, Fernand Ouellette, Jean-Marc Fréchette, entre autres, la spiritualité inspire la démarche de nombreux auteurs, et l'iconographie religieuse est présente chez des poètes beaucoup plus jeunes, par exemple Benoit Jutras, Étienne Lalonde, Frédéric Marcotte. François Hébert a relevé un attachement à la transcendance et, partant, à la religion catholique chez des poètes parfois très loin de la culture religieuse, comme Paul-Marie Lapointe et Gilles Cyr (voir François Hébert, *Dans le noir du poème. Les aléas de la transcendance*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises. Hors série », 2007, 214 p.).
- 5 Pour une étude plus approfondie de cette figure chez Denis Vanier, voir Denise Brassard, « Vers l'affranchissement du regard. Denis Vanier autoportraitiste », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 1, automne 2006, p. 37-47.
- 6 Au sujet de la persistance de valeurs héritées du catholicisme, voir notamment Simon Nadeau, *L'autre modernité*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2013, 235 p. Reliant l'époque actuelle aux écrivains d'avant la Révolution tranquille, l'auteur développe l'idée intéressante d'une « modernité-archaïque », laquelle permettrait la prise en charge de notre héritage spirituel, et qui n'est pas sans rappeler le concept de « contemporain » tel que le définit Giorgio Agamben. Voir Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2012, p. 19-31.
- 7 Denis Vanier est né en 1949, Roger Des Roches en 1950.
- 8 Roger Des Roches, « De l'importance inestimable pour l'adolescent de lectures saines et constructives (préface fortement anecdotique) », Denis Vanier, *Œuvres poétiques complètes* t. I : 1965-1979, Montréal, VLB éditeur/Parti pris, 1980, p. 13.

dit-il, et a suscité chez lui un désir d'écrire qu'il assouvira en imitant Vanier de toutes les manières, stimulé en outre par le souhait de battre son record de précocité en publiant un premier recueil à l'âge de quinze ans. Ce souhait ne se réalisera pas<sup>9</sup>; mais pour Des Roches, qui n'a, depuis sa découverte de Tristan Tzara, que lui a fait lire Vanier, jamais renié ses influences surréalistes, la glace était cassée.

Il n'est pas inutile de s'arrêter un instant sur le titre du livre qui fut le déclencheur de l'écriture pour Des Roches et qui a tant marqué sa génération. Connoté par un désir impérieux de s'affirmer et une révolte adolescente qui s'est exprimée dans les nouvelles valeurs de l'époque : sexe, drogue et *rock and roll*, ce *Je ne va pas* sans contradictions. En effet, Vanier, tout révolté fût-il, se bardait en quelque sorte de cautions intellectuelles, esthétiques, institutionnelles, en ajoutant à ses premiers livres de nombreuses préfaces et postfaces<sup>10</sup>. Si ces prises de parole, où il est moins question du livre à introduire que d'une nouvelle culture ou d'une nouvelle posture à faire valoir, donnent à ses livres des allures de manifestes, elles rappellent aussi que la marge, seul lieu habitable selon lui, se définit toujours par rapport à un centre, sans lequel elle n'existe pas. C'est dire que l'autorité, l'ordre, la pureté ne sont nullement disqualifiés par les gestes ou les propos séditions, qu'au contraire le rebelle s'y appuie et en a besoin pour circonscrire son champ d'action. Or c'est le propre des figures religieuses et attributs de la sainteté, chez Des Roches, que de pouvoir les êtres d'un coefficient de pouvoir ou de pureté. Chez lui, comme chez Vanier, plus forte est l'autorité, plus grand le plaisir de la transgression, plus pure est la figure, plus grande la jouissance de la profanation.

Qu'elles expriment une volonté de cooptation, des salutations entendues ou la reconnaissance d'une dette envers le précurseur — comme c'est le cas pour celle de Des Roches —, les pseudo-préfaces qu'on trouve dans les livres de Vanier ont en outre pour conséquence de renverser l'ordre des choses : ce qui se présentait comme dévié, subversif, voire nocif, se trouve du coup redressé, concevable, parfaitement recevable. Et si les efforts des préfaciers ne suffisaient pas à rendre légitime la parole révoltée, du moins le sera-t-elle pour les pairs qui appartiennent à la communauté marginale. À travers cet étalage de « bonnes relations » se profile donc une communauté. Chez les poètes de cette génération, on a en effet souvent l'impression que la marge, un peu paradoxalement, s'exprime toujours au « nous », que l'individualité s'y dissout, que la voix des poètes est nécessairement plurielle. Vanier forme d'ailleurs le vœu de fonder, dans l'est de Montréal, une communauté qui défie les lois civiles et

---

9 Le recueil sera refusé par les éditeurs de Vanier, refus que Des Roches, rétrospectivement (la préface date de 1974), considère salutaire : « Sans ce refus de IVE, j'aurais probablement continué ces copies jusqu'au jour où, ne m'y retrouvant plus, ne comprenant plus du tout les raisons de tous ces retours de manuscrits et mon insuccès à percer, il aurait fallu tout stopper, refaire chemin inverse, tentative vaine quand l'attachement s'est trop fait sur un seul auteur (ou encore sur un seul livre). » Roger Des Roches, « De l'importance inestimable pour l'adolescent de lectures saines et constructives (préface fortement anecdotique) », *Ibid.*, p. 15.

10 Sur cette question aussi les articles du dossier de *Voix et Images* reviennent à plusieurs reprises : voir en particulier Catherine Mavrikakis, « Nier son nom. Les dispositifs du reniement et de l'affirmation de soi dans l'œuvre de Denis Vanier », p. 25-36; Denise Brassard, « Vers l'affranchissement du regard. Denis Vanier autoportraitiste », p. 37-47; Thierry Bissonnette, « Une Pentecôte pour Judas. Blasphème et baptême dans la poésie de Denis Vanier », p. 49-61.

transgresse les frontières culturelles<sup>11</sup>. Ainsi le « je » se trouve en quelque sorte fondu dans cette confrérie doublement marginale de *bums* poètes, laquelle n'est pas sans rappeler les communautés religieuses. Lieu de jouissance et d'expérimentation des limites du sens et du langage, la poésie prend en effet à leurs yeux valeur de sacerdoce, de vocation : on y entre comme on entre en communauté.

Entre autres caractéristiques, Des Roches partage avec Vanier le besoin d'affirmation et le désir de transgression — et, partant, l'attachement aux figures d'autorité. Comme lui, il use abondamment de la première personne et n'hésite pas à recourir à la matière autobiographique. Si Des Roches demeure attaché au surréalisme, alors que Vanier est jusqu'à la fin un poète baudelairien<sup>12</sup>, ils sont tous deux exubérants, excessifs, crus, pornographiques. Chez l'un comme chez l'autre, la formule « je suis » revient abondamment, et vise à multiplier les identités du sujet (soumis à de multiples métamorphoses), ce qui a comme résultat d'étendre son pouvoir de rayonnement, mais parfois aussi, et même simultanément, d'entraîner sa dissolution, voire sa disparition. Parmi les identités d'emprunt que privilégie Des Roches, celle du Christ prend une importance particulière dans *Dixhuitjuilletdeuxmillequatre*<sup>13</sup>, comme si le choc de la mort de la mère, dont le recueil s'inspire, avait entraîné un retour du religieux. Or le fils de la mère — figure centrale de ce livre et autre trait identitaire qui rapproche Des Roches de Vanier — serait une version de la figure christique une fois la figure de Dieu tombée dans l'absence<sup>14</sup>.

L'amorce du recueil évoque la Genèse, mais la lumière qui y règne est une lumière de fin du monde, une lumière annonciatrice de la faute, de la chute. La chambre d'hôpital où Dieu ourdit son funeste plan, la mère apparemment déjà tombée dans l'inconscience, baigne dans une atmosphère ténébreuse :

De la lumière  
de  
l'odeur de

---

11 « L'Est demeure notre seul refuge culturel et nous avons strictement l'intention d'y établir un ghetto comme les Mohawks. Noblesse oblige, dans ce cas-ci la mort ne pourra venir que de la part d'"un commis voyageur" de l'escouade anti-poétique [...] » Denis Vanier, *Hôtel Putama. Textes croisés, Longueuil-New York, 1965-1990*, Québec, Éditions de la Huit, coll. « Contemporains », 1991, p. 58.

12 Son dandysme affiché, sa haine de la nature, la prédominance de l'oxymore et l'usage constant des correspondances dans sa poésie, son dualisme, sa conception idéaliste et douloureuse de la beauté sont autant de traits qui rapprochent Denis Vanier de l'auteur des *Fleurs du mal*.

13 Roger Des Roches, *Dixhuitjuilletdeuxmillequatre*, Montréal, Les Herbes rouges, 2008, 46 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *D* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

14 C'est du moins ce que donne à penser Jean-Luc Nancy lorsqu'il relate l'histoire de la représentation dans son essai sur le portrait : « Si le portrait suscite et retient en lui ce rappel et cette anticipation — cette promesse déceptive et réceptive — d'une présence égale à son absence, c'est bien parce qu'il est le dépôt, et le suppôt, du basculement du divin dans l'absence qui fait le cœur du monothéisme, ou plus exactement encore du monologothéisme dont l'"Occident" aura été le parcours. Chaque portrait joue au singulier l'impossible portait de Dieu, son retrait et son attrait. [...] La multiplicité des dieux fait leur visibilité, même potentielle ou travestie, ainsi que leur présence. L'art du polythéisme donne la vision des dieux, celui du monothéisme rappelle à l'invisibilité du dieu retiré dans son unicité. » Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 65-66.

la fin du  
gris de la couleur du jour de la chambre de la seule avec  
Dieu qui gratte et Dieu qui tire et Dieu qui mord :  
douzejuilletdeuxmillequatre  
l'a transformée en pantin  
une étrangère vient de naître  
bousculée  
divorcée  
mangée  
dont les yeux ne mesurent rien  
pas même le péché d'abandon.  
Je suis debout  
à genoux  
je ne regarde pas je parle mal.  
Freud-le-charlatan le Diable sourit. (D, 11)

Le péché originel ici n'est pas la faute de l'homme, mais la trahison de Dieu, et, suivant le mouvement de chute de la lumière auquel répondent tant les états de la mère (bousculée, divorcée, mangée) que les postures du sujet (debout, à genoux), tout le monde est entraîné dans la chute. Trahir, c'est se détourner, ne plus reconnaître, ou manquer à une parole donnée. Bien qu'il fasse le récit de la mort de la mère, l'enjeu de ce livre s'avère moins la mort en soi que « le péché d'abandon », celui de la mère amnésique « dont les yeux ne mesurent [plus] rien », et conséquemment le procès d'*étrangéification* du fils. Devenue étrangère, la mère fait de son fils de tout temps un étranger :

Et j'ai été  
Cinquante-quatre ans  
Son petit étranger.  
Et je ne m'éveille pas.  
Je mangeais un crucifié. (D, 20)

C'est donc d'une perte d'identité que parle le livre, et elle est d'autant plus grave que l'oubli de la mère raye l'existence du fils de l'histoire. Et s'il veut réintégrer l'histoire, il doit d'abord retrouver son identité. Qui cherche à rétablir l'histoire se pose en outre la question de la vérité et du mensonge. Mais où est la vérité dans un univers familial où la fable a prévalu, où la mère, gardienne de la foi, a depuis toujours menti au fils (« car la mère ment toujours à son fils » [D, 41]) ? Ainsi, ce à quoi le sujet fait face n'est pas tant une mère mourante/morte qu'un immense vide qui menace le réel et le laisse sans voix. Il doit même rappeler à la mère qu'elle est morte : « Je lui rappelle : / "Tu es morte/tu avais les yeux plats/je ne te reconnaissais plus." » (D, 12) La mère n'étant plus là pour garantir l'identité du fils, il doit se nommer lui-même : « "Roger, hurle si tu veux./Avoir mal ne signifie pas se souvenir." » (D, 12) Cette question cruciale de la vérité et du mensonge, le poète la tourne et la retourne dans tous les sens, sous la forme de propos rapportés ou empruntés, de fausses équations ou encore de

strates de sens qu'on peut déplier à loisir, autant de stratégies visant à brouiller les identités et à détourner le sens du discours :

Je dis  
« Je suis la mère qui dit :  
je suis la mère qui dit  
je suis ensevelie dans le souvenir dans la famille  
dans le mensonge. »  
[...]  
Puis j'écris il n'y avait plus  
Maintenant Papa-les-poumons  
Qui allume une cigarette dans la cuisine noire.  
Puis je n'ai jamais écrit :  
« Attention ! Père mort ! Père mort ! » (D, 16)

Elle a dit s'il vous plaît je dis :  
« J'écoutais battre ton cœur  
pendant que tu mentais. »  
[...]  
elle a dit mais je dis :  
« je suis devenu Rogerj'aitoujourspeur.  
Ne regarde pas dans mes yeux.  
Regarde dans un livre  
Qui est perdre qui est ma tête qui est moi.  
Brisée, brisé. » (D, 19)

Afin de consolider l'univers qui s'effrite, et comme si la prolifération pouvait colmater le vide, le poète non seulement multiplie les identités d'emprunt, mais il prête aux êtres des attributs — qu'il leur greffe avec des traits d'union —, ou encore en forme des mots-valises : « Du passé/fait des millecris/fait pour Maman-la-douleur/ avec bientôt ce O ouvert par Dieu-le-lourd. » (D, 13) En plus de créer un effet de densité, l'usage de mots-valises peut être interprété de deux façons, renvoyant à la même réalité : d'une part, ils disent la brisure, la cassure, la perte du lien, et l'impossibilité désormais d'articuler les mots les uns aux autres pour former des syntagmes, puis des phrases et ainsi lire le sens du monde — il faut forcer ces liens ; d'autre part, ils disent l'union persistante au-delà de la mort, l'impossibilité de désunir ce qui a été si étroitement lié, en l'occurrence le fils et la mère. Mais Dieu est plus fort que le langage, et inflige le châtement de la perte à cet ange déchu qui bientôt prendra les traits du fils sacrifié :

Bientôt, il me faudra payer  
mes ailes de fils étonné. (D, 13)

Je suis  
le personnage cloué

le personnage avec des mains maigres  
avec des larmes prêtes  
pour ses cahiers  
le fils raide  
le fils béni  
accueilli par les chiens  
[...]  
« J'écris je mens un jour je suis je vais être puni  
ce jour est arrivé. » (D, 14)

Le châtement n'a pas de sens, semble dire le poème. Il n'y a pas de péché. N'y en a jamais eu. Néanmoins le châtement tombe de toute sa fatalité. Ou est-ce, comme le laisse entendre Agamben, que le péché aurait toujours déjà eu lieu, inscrit en filigrane dans le texte de la Genèse comme faisant partie de la nature humaine, ce qui équivaldrait à disculper l'homme de toute faute<sup>15</sup>? Quoi qu'il en soit, chercher la raison du châtement revient ici à chercher Dieu et ses subalternes, et c'est ce que fait le fils au chevet de sa mère :

Des yeux  
cloués  
devenus les pièges  
du fils Roger  
des yeux  
qui fouillent  
du ciel de gauche du ciel de droite  
des anges à mâcher. (D, 15)

La trahison se révèle être le mensonge de la mère et de tous les messagers de Dieu<sup>16</sup>. Aussi la mort de cette dernière ramène-t-elle le cadavre de Dieu, soulevant le côté sombre de la foi. Sans la mère, la foi n'est même plus une virtualité. Ce qu'elle tenait pour vrai n'est plus, et la mémoire elle-même est détraquée, car elle n'a plus d'anchrage. Et sans la vérité de la fable qu'assurait la mère, le fils n'est plus que « la moitié qui allait survivre » (D, 22), un Christ de pacotille, « attaché à la croix et peint » (D, 23). Inutile désormais de se révolter contre Dieu, la baudruche est dégonflée. Or le recueil n'en est pas moins traversé par une terrible nostalgie du divin. Partout un fervent petit garçon couve sous les poèmes : « MonDieumonDieumaiscroireunefois/ un peu une fois une seule [...] aiguisé par la prière croire. » (D, 17) Ces poussées de ferveur donnent à penser qu'un attachement à l'autorité divine, en tant que garante du sens de l'histoire et de la cohérence de l'univers, persiste en dépit du sentiment

15 Voir Giorgio Agamben, « Nudités », *Nudités*, p. 81-127.

16 À propos du *Château* de Kafka et de la « nouvelle kabbale qu'il prépare », Giorgio Agamben fait cette remarque intéressante, qui convient parfaitement à ce qui se joue dans ce livre : « [L]a lutte ne doit pas être menée contre Dieu ou la souveraineté suprême [...] mais contre les anges, les messagers et les fonctionnaires qui semblent le représenter. [...] Il ne s'agit donc pas [...] d'un conflit avec le divin, mais d'un corps à corps avec les mensonges des hommes (ou des anges) sur le divin [...] » Giorgio Agamben, *Nudités*, p. 53-54.



de dérélliction suscitée par l'oubli. Apparemment convaincu que la mémoire, sans les objets religieux autour desquels elle s'est cristallisée, ne peut être rétablie, le poète prie, et même abondamment. Dans le poème 12, un long texte où le sujet se présente d'emblée comme « attaché à la croix » (D, 22), on remarque que le verbe « être » est conjugué à l'imparfait, ce qui n'est pas fréquent dans le recueil<sup>17</sup>. De plus, les attributs qu'il introduit sont majoritairement négatifs, le sujet apparaissant de fait dans son incomplétude, son imperfection :

J'étais pauvre les doigts jaunes la mémoire affreuse.  
J'étais prier pour respirer pour trouver  
l'ordre le devoir.  
J'étais je demande je recule  
Roger.  
J'étais Roger ne sait pas ne veut pas.  
La foi noire.  
Cœur. Doigts. Ventre. Yeux.  
J'étais la foi noire  
parce que la fin était proche  
et le cœur était vide  
et les péchés multipliés. (D, 22)

La mort de la mère comme la mort de Dieu jette l'homme dans un monde insensé, le rendant seul responsable de son destin. Il cherche l'ordre, le sens, l'autorité, mais cette chambre d'hôpital où il se tient, immobile, impuissant, devant celle qui l'accuse de ne pas la reconnaître, ne recèle que des moitiés d'êtres, de l'anonymat, du vide. La « foi noire » n'est pas l'absence de foi, mais la foi du conquis, du martyr, du fils trahi, de l'orphelin, la foi de celui qui ne croit plus à la rédemption mais croit encore au péché, et qui pour cela persiste à prier. Une telle foi n'ouvre pas la voie à une parole libre, désentravée, mais à un langage laborieux, lesté de cris retenus, de colères rentrées, de terreurs qui grondent, ce dont la forme singulière des poèmes, d'apparence dévoyée mais en réalité très maîtrisée, où le phrasé sans cesse oscille entre la dislocation et la concaténation, rend très sensible. Or, c'est certainement l'un des héritages les plus lourds du catholicisme, en particulier chez les générations d'avant 1960, que ce respect démesuré pour l'ordre divin et l'institution religieuse, qui semble faire retour dans ce livre, et qui engendre honte et culpabilité<sup>18</sup>. Incidemment, en lieu et place de la reconnaissance qu'il appelle de ses vœux, ce sont des reproches maternels que le fils reçoit : « Cent yeux blancs comme des grammaires./"Tu m'oublies, dit-elle/des mères plein les yeux./Tu m'oublies/tu me défais/tu m'inventes/tu me trompes." » (D, 27) Ce à quoi le « fils approximatif », le « fils les dents cassées » répond : « "Maintenant, tu ne sais plus parler./Tu as fait de moi l'unique témoin./Tu m'as volé mon passé." » (D, 29)

17 On pourrait même y voir une préfiguration du livre qui suivra, dont le titre est *Le nouveau temps du verbe être*.

18 De cette obséquiosité, certains ont poussé la logique jusqu'à décourager les Canadiens français de s'occuper des affaires de la Cité pour se concentrer sur l'œuvre de Dieu.

Des Roches accorde une grande importance à l'oralité, à la manducation, à tout ce qui passe par la bouche, comme si cette dernière était l'outil de mesure le plus exact de la vérité. En toute circonstance, et comme afin d'éprouver leur réalité, il convient de goûter les choses et les êtres, de les lécher, de les avaler. Ce n'est pas par hasard que l'hostie figure parmi les objets religieux les plus souvent évoqués. Et même lorsqu'il est relatif à la parole, le mot « langue » ne peut jamais être entendu de manière univoque. Il semble donc naturel que le sacrifice commence par une communion, laquelle se fait sous l'auspice du corps crucifié et non du corps ressuscité<sup>19</sup> : « Je mangeais un crucifié » (*D*, 20), dit-il quand l'imminence du décès le frappe de plein fouet. En effet, comment pourrait-il communier au corps du Christ ressuscité (et le devenir), lui qui n'a pas d'abord été désigné et reconnu comme fils ? Afin d'alléger le fardeau de la mère et d'exprimer la douleur de sa perte, il n'a d'autre choix que de poser en martyr en s'offrant lui-même en sacrifice, et, en tant que seul témoin du drame et dépositaire de la mémoire familiale, d'assurer sa propre légitimité. Et si cette mort, par les multiples métamorphoses qu'elle entraîne, a quelque chose d'une transfiguration<sup>20</sup>, c'est une transfiguration du peu, une transfiguration du pauvre, pourrait-on dire, et elle procède de la honte plutôt que de la grâce<sup>21</sup>. Le sacrifice auquel le fils consent, cette crucifixion à laquelle il se prête, est moins une mise à mort qu'un long processus de mutation, une transsubstantiation, qui passe en premier lieu par l'incorporation, pour ensuite prendre soit la voie d'une prolifération identitaire, soit celle d'un démembrement ou découpage du corps, et ce jusqu'à la disparition<sup>22</sup>.

## JE SUIS CE QUE JE DIS

La nostalgie de Dieu qui traverse le livre semble en partie liée à la nostalgie du père, dont la présence est ranimée par le deuil de la mère, et qui apparaît avec insistance dans la seconde partie. On sait que l'enjeu de la transfiguration de Jésus, telle qu'elle est relatée dans les Évangiles, est précisément la reconnaissance du Fils par le Père, qui annonce la résurrection<sup>23</sup>. Mais ce qu'annonce la voix qui sort de la nuée, où l'on

19 Cette nuance importante est un autre trait qui le rapproche de Vanier, lequel endosse la figure du *crucifié*, et non du ressuscité.

20 Le mot « transfiguration » vient de la traduction latine du mot grec *metamorphosis* (métamorphose).

21 « Je n'étais pas triste et noble./J'étais l'autre caché dans le silence hurler silence./Corridor./Maman dans les ombres./Le corridor j'ai honte./Maman dans les ombres/déposées doucement sur la folie/et l'odeur du maigre. » (*D*, 23)

22 Le dernier vers du livre désigne l'instant de la mort de la mère comme « le jour où je suis disparu » (*D*, 47).

23 « Six jours après, Jésus prend avec lui Pierre, Jacques et Jean son frère, et les emmène à l'écart sur une haute montagne. Il fut transfiguré devant eux : son visage resplendit comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. Et voici que leur apparurent Moïse et Élie qui s'entretenaient avec lui. Intervenant, Pierre dit à Jésus : "Seigneur, il est bon que nous soyons ici ; si tu le veux, je vais dresser ici trois tentes, une pour toi, une pour Moïse, une pour Élie." Comme il parlait encore, voici qu'une nuée lumineuse les recouvrit. Et voici que, de la nuée, une voix disait : "Celui-ci est mon Fils bien-aimé, celui qu'il m'a plu de choisir. Écoutez-le !" En entendant cela, les disciples tombèrent la face contre terre, saisis d'une grande crainte. Jésus s'approcha, il les toucha et dit : "Relevez-vous ! soyez sans crainte !" Levant les yeux, ils ne virent plus que Jésus, lui seul. Comme ils descendaient de la montagne, Jésus leur donna cet ordre : "Ne dites mot à personne de ce qui s'est fait voir de vous, jusqu'à ce que le Fils de l'homme soit

peut entendre parler l'Esprit, c'est aussi bien la Trinité. Par ailleurs, si la mère, en perpétuant le mensonge, se fait gardienne de la fable, le père, lui, serait gardien de l'histoire et, partant, de la vérité. C'est donc, un peu paradoxalement, sur une quête du père que se conclut le livre<sup>24</sup>:

Écoute le son de papapère.  
Lui celui le crucifié au pardon.  
Qui traverse chaque pièce  
dans son uniforme taché.  
Avec ses yeux surprise :  
il porte en lui l'histoire  
il va me transmettre l'histoire. (D, 30)

Dans ce poème, il y a inversion des rôles et du détenteur du legs, mais il y a aussi pardon et donc, dans une certaine mesure, affranchissement. Le père devient le crucifié, et c'est lui, devenu fils, qui doit transmettre l'histoire au fils devenu père. En portant la voix de la reconnaissance et en assignant lui-même les identités, le fils reverse la lignée et rend possible la transfiguration. Ainsi non seulement il peut rédimier sa relation avec sa mère, mais il peut échapper à la honte qui semble intrinsèquement liée au souvenir du père. Car les réminiscences venant avec cette « moitié blanche » à « l'uniforme de farine » (D, 32) semblent aussi délétères que l'absence de reconnaissance maternelle<sup>25</sup>. Le père et la mère formant en outre une meute contre laquelle le fils semble impuissant, l'histoire ne pourra être pleinement rétablie que par la prise en charge du mensonge :

Papamaman meute à deux.  
Le presque Dieu le dieu mineur te mentira.  
« Je veux être un masque », dis-je. (D, 31)

Le masque est aussi bien le livre, le rêve, la parole rapportée, reprise ou répétée, autant de dispositifs servant à permuter les identités et à brouiller les repères

---

ressuscité des morts." (Mt 17, 1-9) *Nouveau Testament et Psaumes*, traduction œcuménique de la Bible, Société biblique canadienne, Toronto, Sociétés bibliques/Montréal, Éditions du Cerf, 1972-1975, 791 p. Le même événement est relaté par Marc (Mc 9, 2-9) et Luc (Lc 9, 28-36).

24 C'est l'une des spécificités du Nouveau Testament que d'insister sur la dimension paternelle de Dieu : « Au terme de l'histoire du salut, dans l'événement *Jésus-Christ*, dans son mystère de mort et de résurrection, l'homme découvre qu'il a directement accès à Dieu et qu'il peut nommer en vérité Dieu "Père" parce que celui-ci est en lui-même mystère de paternité. [...] Le Dieu du Nouveau Testament est le *Dieu-Père*, Jésus a l'audace de s'adresser à lui avec la familiarité de l'enfant : Abba (Père). » Claude Geffrè, « Le christianisme. Dire Dieu dans l'histoire », *Encyclopédie des religions*, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 274. Compte tenu de certaines particularités culturelles, dont une propension au matriarcat (on pourrait aussi évoquer cette tendance à attendre des leaders politiques qu'ils agissent en sauveurs), il est probable que la figure du Dieu-Père ait particulièrement marqué l'imaginaire québécois, en remédiant en partie à l'absence du père si souvent déplorée. Si l'on se fie aux représentations qu'il en donne, le père du narrateur semble correspondre à la figure du père manquant, et ce, à plus d'un titre.

25 « Bon à rien/à être le fils/au bout de ses bras à lui de ses bras à elle/de la nuit qui fait craindre le pire le début la fin. » (D, 32)

spatiotemporels. Or le menteur qui porte un masque ne dit-il pas la vérité sur son identité? Et si, pour l'écrivain, le mensonge peut contenir la vérité et non le contraire, ne serait-ce pas la fiction, le mythe qu'il s'agit d'investir, n'est-ce pas la fable qu'il s'agit de réécrire, plutôt que l'histoire? C'est en tout cas ce que donne à penser le poème 19, ce rêve halluciné d'un tête-à-tête avec la mère dépouillée de ses attributs maternels et rendue à sa féminité, où le sujet, redevenu ce «garçon de métal frais», peut dire «j'étais complet» (D, 34):

«Je veux être le visage  
décoré par le masque», dis-je.  
L'amour léché dans cette femme  
à mon bras disait oui.  
Disait :  
«Ma salive mes lèvres mon souffle sont vrais.»  
Disait pain modèle la peau  
nourrie par la peur douce et la nuit douce.  
Sa salive goûtait le ciel donné  
Répète. Le ciel l'amour donné à un garçon. (D, 36)

Il y a de la tendresse et de l'érotisme dans ces vers qui disent l'irréalité de la mort, en même temps qu'ils semblent chercher à exacerber la fiction : «le rêve répète le rêve». En fantasmant cette intimité avec la mère redevenue femme désirable et désirée, le fils usurpe moins la place de l'amant (le père redevenu fils, représenté par le pain<sup>26</sup>) que celle du Père, le Créateur (de mots) rétablissant ainsi la Trinité : «papamaman-rogerétranger» (D, 38). Cependant cette Trinité réinventée, située à la jonction de la fable et de l'histoire, et dans laquelle le fils assume sa propre désignation, eût été impossible sans la mort de la mère :

J'avais besoin de sa mort prochaine.  
J'avais j'étais honte et amour.  
Je dis j'étais colère mais non seule la colère nourrit.  
La parole jaunie.  
L'animal blanc brisé.  
La preuve le deuil doré.  
Le paysage J'aimerai-pleurer.  
L'animal blanc  
Brisé je dis le Dieu affamé  
Le Dieu vole toujours l'histoire espère en moi. (D, 41)

Le travail de réinvestissement de la fable et de restauration de l'histoire est poussé encore plus loin dans *Le nouveau temps du verbe être*<sup>27</sup>, où le sacré, le profane

26 Les métaphores et métonymies servant à représenter le père portent à croire qu'il était boulanger-pâtissier.

27 Roger Des Roches, *Le nouveau temps du verbe être*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, 59 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle NT suivi du folio, et placées entre parenthèses

et même le vulgaire sont partout intriqués. Le sujet y poursuit également la quête du père. Mêlé au réel le plus trivial, l'univers religieux s'y présente comme une pâte dans laquelle, à partir de laquelle le corps du sujet se découpe, d'abord indistinctement, puis de plus en plus précisément. Cette mise au jour, ou cette mise bas, n'a de cesse et commence par la mise à mal de Dieu, qui prend la forme d'une grande entreprise de profanation :

J'ai mon écrivain sur la langue, vois-tu,  
Qui crache sur ses ailes,  
La gare du ciel criard, le cadavre avant  
Qui rêve vite, bouche pleine de rose,  
L'appareil du pardon,  
[...]  
Je mange mange du protégé, je mange du chicané,  
J'écris avec de la poussière de draps changés,  
Peau grise comme de la salive, je mange,  
[...]  
l'adorateur de la faim, Christ fort.  
[...]  
Je fabrique ma chair de la chair sèche,  
mon début de ma parole, oui, voilà,  
je bande, je grille,  
je deviens, Christ gris, je pleure vite.  
[...]  
Arrache les ongles aux saints.  
Christ vert.  
Arracher chaque jour des livres au Christ vert. (NT, 13-15)

Une visée prométhéenne, voire un vent de nihilisme traverse ce livre qui s'ouvre et se ferme sous le sceau de la science<sup>28</sup>, où le sujet s'arroge le pouvoir divin et le ramène au sol en mangeant la chair du Christ. Il s'agit de respirer sans contrainte et avec force afin de libérer les « saints enfermés dans l'hostie » (NT, 11), et de rendre inoffensives les figures religieuses en les réduisant au statut de pures images. Le Christ, aussi « pourri » (NT, 11) soit-il, ne meurt pas davantage que dans le livre précédent, mais est tenu en agonie — ce qui est rejoué sans cesse ici, c'est la crucifixion : « *Me voici comme mille clous neufs plantés/dans les poignets du Christ.* » (NT, 28; l'auteur souligne.) Le même sort attend la famille :

---

dans le texte. Il est intéressant de noter que la page couverture du livre présente une photo récente de l'auteur qui semble répondre à celle de la couverture de *Dixhuitjuilletdeuxmillequatre* où l'auteur, âgé d'environ deux ans, est assis entre sa mère et son père, ce qui renforce l'hypothèse d'une continuité entre les deux livres.

**28** Le premier poème commence par : « En ce jour de la tête vide, voilà/de l'œil de la science » (NT, 11); quelques pages avant la fin, ces vers : « Bracelets de science aux poignets,/dans un appartement sombre,/j'invente les odeurs du nouveau poème. » (NT, 57)

papa et maman poison  
qui se brûlent la langue pour me sauver.  
Ça ne meurt pas, ça devient des masques.  
Puis papa devant et dernier sur son tapis de coïncidences  
et maman qui m'adore dans le rôle du divin. (NT, 18-19)

Le poète ici entre d'emblée dans la fiction en portant les masques, multipliant les identités. Dans un poème intitulé «Noyade dans le paysage intérieur» (NT, 21), il affirme inventer un rêve mettant en scène un dieu trompeur. Dans «La soupe à fantômes», «Le livre à péchés», il puise et recueille la mère et le père afin de se doter d'une identité de parole : « Je suis ce que je dis avec jappement. » (NT, 22) Or ce mensonge exponentiel nous plonge dans le substrat du vrai, à savoir qu'il n'y a de réel qui tienne qu'en vertu de la fable, qu'en réalité il n'y a jamais eu personne d'autre que le fils lui-même, tout seul dans son «paysage intérieur», toujours déjà orphelin :

Je dis en rêve :  
«L'horloge noire. L'hostie.  
Maman l'éternelle  
Est je ne suis rien petite et rompue.  
Le Christ travaille. Plus personne.»  
Je demande :  
«Qui va me détester maintenant ? » (NT, 22)

Désormais isolé, le sujet se tourne vers l'amante et lui fait porter les attributs de la divinité. La femme est un ostensor, son sexe une hostie. Sa chair est sanctifiée, son corps est un autel, elle est élevée au rang de sainte. Cette sacralisation intensifie le désir. Des Roches, comme Vanier, entretient un véritable amour du blasphème, particulièrement sensible dans ce livre. Cela se manifeste notamment par la jubilation qu'il semble éprouver à donner aux saints des noms saugrenus<sup>29</sup>. À la fois exposée au regard — un regard volontiers pornographique — et tenue à distance, la femme n'est jamais aussi désirable que lorsqu'elle se refuse. Et s'il fantasme sans retenue sur ses orifices et ses fluides, et si parfois il l'embrasse, jamais l'union complète des corps n'est réalisée. C'est la nudité primordiale, celle révélée à Adam et Ève après qu'ils eurent mangé du fruit de l'arbre de la connaissance, qui semble intéresser le poète, celle-là même qui fait événement en révélant le péché. C'est d'elle, dirait-on, qu'il est nostalgique. Or cette nudité, qui est science, marque l'entrée de l'homme dans l'histoire. Ce moment charnière, où il n'est plus tout à fait au Paradis et pas encore en Enfer, est peut-être aussi celui où le Bien et le Mal ont été le plus proches. D'où,

29 Noms qui opèrent souvent une déterritorialisation, au sens où ils déplacent les espaces symboliques et redéfinissent les ancrages sémantiques. Dans l'usage de noms de saints, par exemple, cela équivaut tout à la fois à une profanation du sacré et à une sacralisation du profane : «Dieu-des-machines» (35); «Sainte-Mère-des-Miroirs» (36); «Sainte-Mère-de-la-Confusion» (37); «Sainte-Mère-du-Feu/Sainte-Mère-de-la-Parole» (38); «Marie-Mère-de-la-Parole» (38). La déterritorialisation est également assurée par le dévoilement syntaxique, le rythme erratique, les brouillages spatiotemporels et les brusques changements de registres discursifs.

peut-être, la pureté un peu paradoxale et la presque candeur qui accompagnent souvent l'érotisme chez Des Roches, lequel passe presque invariablement par le regard. Mais s'il importe de maintenir la tension du regard qui relie les amants, c'est également parce que c'est lui, désormais, qui est le gardien de l'identité. Ève de la fable revisitée ou Ariane de la mémoire détraquée, la femme semble tenir le fil de l'histoire, car c'est sur son corps que s'écrit la fiction :

Nue, debout, décorée.  
Premier nu, seconde nue.  
Autre souffle, autre, étoufferoublier.  
J'écris. Rien. Rien.  
De la liquide seulement.  
De la mouillée mangée mordue.  
[...]  
Une femme berce le passé,  
La petite culotte nommée parmi les armes.  
Baisse la petite culotte, invente,  
Puis rien, il fait froid, droit, ridicule. (NT, 37-38)

Dans la seconde partie du livre, l'érotisme prend ainsi le relais de la mémoire. Et si c'est encore le Christ qui désigne le sujet, en posant sa main sur sa poitrine ou en traçant une croix sur son sein, la femme semble avoir seule le pouvoir d'unifier tous les Roger (à la fin du livre, il n'en reste plus qu'un), lui permettant d'échapper à la disparition. Ainsi tiendrait-elle dans ses poings qu'elle desserre la clé de la transfiguration<sup>30</sup>. Dans un long poème intitulé «Je revenais d'une tempête», et qu'on pourrait citer au complet tant il est significatif, famille, érotisme, religion, écriture s'entremêlent pour former une sorte de magma fusionnel, les figures religieuses apparaissant enfin pour ce qu'elles sont : de simples ancrages de la mémoire :

Le souvenir vient d'une croix tracée sur le ventre.  
Mais meurt vite, le souvenir meurt vite,  
[...]  
ce qui ne peut être dit est nu, science.  
J'écris les ongles sales de la mère,  
car je suis la mère maintenant.  
Je me remets au plaisir et je chante la victime.  
Les crochets de science dans les yeux.  
De père et de fils, il ne peut y avoir d'ordre.  
[...]  
Voici des images de mon passé paraître.  
La messe, la prière, les larmes

30 «Je lui murmurais, pendant que je m'imaginai/La léchant, l'adorant, la perdant :/“Je cherche le père de mon père,/et son père à lui aussi,/mais le lac paresseux,/l'histoire, l'insu,/drapé de jours anxieux, les ont abîmés.”/Elle se retourna,/Elle parla à l'animal pâle/Et desserra les poings.» (NT, 33-34)

s'exécutent, se confondent,  
s'inquiètent, s'écrivent mal. (NT, 44-45)

Les derniers poèmes du livre font de plus en plus de place à l'écriture, qui devient l'ultime et véritable enjeu de la quête. Le poème intitulé «Les regards vastes», par exemple, se veut une sorte de bilan poétique; un bilan somme toute humble, mais qui en même temps semble annoncer le prochain livre, au titre pour le moins ambitieux: *La cathédrale de tout*<sup>31</sup>. Le dernier poème, quant à lui, révèle que la femme que le sujet convoite, en lui disant « [l]a mémoire nous rend immobiles ou amoureux », n'est nulle autre que la poésie elle-même :

Je l'imaginai heureuse comme la femme qui découvre  
qu'elle ne croit plus en Dieu.  
Une victime fine et pâle. Madame-les-boucles, oui,  
les c, les j, les c couvrant son pubis gonflé.  
Le bon pubis gonflé contenant le bon Saint-Esprit. (NT, 59)

Dans ce dernier recueil qui reprend, en le condensant, le mouvement des deux précédents, le poète, une fois assumées toutes ses contradictions, endossées et unifiées toutes ses identités, et le péché défait par le mensonge même qui l'a engendré, est tout à la fois la cathédrale<sup>32</sup>, cet ouvrage monumental qui contient le réel et toutes ses représentations, et son bâtisseur. Mais la cathédrale de tout, c'est aussi le poème, objet ultime de la quête qui réunit tous les autres, et qui devra lui aussi être sacrifié, afin de le libérer de la poésie comme une femme se libère de la foi. Dans la première partie, «Histoires, histoire», les poèmes courts où les références religieuses sont peu nombreuses, et qui contrastent avec ceux des livres précédents, pourraient en effet figurer les pierres que l'on taille pour ériger le temple. Dans la seconde partie, intitulée «Cathédrale soufflée» — un long poème qui énumère, rassemble des êtres et des objets hétéroclites, des actions contradictoires ou divergentes —, le temple se remplit jusqu'à l'éclatement :

Cathédrale soufflée on veut.  
Éclats de foi, les pages noires, appelle.  
Étude des siècles soulevés par les hanches,  
que l'on flaire, renversés et gisants.  
Famines, visages à l'orage, cheval du vieux dieu,  
la maison est complète,  
chaque livre ment.  
Ma poitrine est un marteau de prière.  
Goût de vingt et deux prisonnières dans ma bouche.

31 Roger Des Roches, *La cathédrale de tout*, Montréal, Les Herbes rouges, 2013, 70 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CT suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

32 Lui qui avait déjà dit à sa mère: «Maman je suis une église» (D, 27) prend ici le soin de le réitérer: «Je le répète: "Je suis une église."» (CT, 54)



Le père de la poussière.

Le père dans l'herbe de prière. (CT, 68)

Ce qui éclate avec la cathédrale — en cela elle symbolise davantage l'orgueil des hommes que la grandeur de Dieu —, ce n'est pas le religieux en lui-même, mais son pouvoir d'aliénation, son coefficient de culpabilité, de honte et de silence. Ce n'est sans doute pas sans raison qu'ici, comme à la fin du *Nouveau temps du verbe être*, « dieu » est précédé d'un article et s'écrit avec une minuscule. Il est en outre qualifié de « vieux », ce qui suggère qu'il aurait perdu de son pouvoir, au profit du poète bâtisseur de temples, qui aurait, lui, gagné en puissance de création. Ainsi, si la femme détient la clé de la transfiguration, il reviendrait à la poésie, territoire du mensonge, de réaliser la Trinité.

Si, chez certains poètes de sa génération, la poétique vise le démantèlement de l'appareil religieux, en reprenant par exemple le mouvement de la chute de l'homme, comme c'est le cas chez Pierre Ouellet, chez Roger Des Roches, du moins dans les livres étudiés, il semble qu'au contraire le procès de sacralisation serve de tremplin au poème. Plutôt que de développer une poétique de l'immanence, comme le fait par exemple Jean-Marc Desgent, il entretient la vivacité du religieux, notamment en sanctifiant le corps de la femme pour mieux l'érotiser. En dépit de l'entreprise de profanation à laquelle il se voue, l'univers religieux se voit donc conservé, presque intact, et dans toute sa force d'évocation. À telle enseigne qu'on pourrait voir en lui, comme chez Denis Vanier, un poète catholique. Certes, il ne s'agit pas de prosélytisme ni d'exaltation du divin, mais plutôt d'une reconnaissance de l'intrication de l'héritage religieux et de l'histoire d'un peuple. Ce n'est, en somme, qu'en écrivant l'histoire depuis la fable et inversement que le sujet peut rétablir et assurer son identité, et ainsi sceller son appartenance à une culture, à une lignée, à un peuple. En ignorant le dualisme et les contradictions, la poésie lui permet de sortir de l'impasse où l'avait tenu le péché considéré comme garant du désir. Le poème se donnant ultimement comme une prière, on pourrait dire que Des Roches fait en quelque sorte le pari de la foi, une foi qui serait le fondement de sa poétique, l'assise de sa cathédrale.