

Notes sur le thème du pays

Gilles Marcotte

Volume 4, Number 1, 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600237ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600237ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1971). Notes sur le thème du pays. *Voix et images du pays*, 4(1), 11–25. <https://doi.org/10.7202/600237ar>

NOTES SUR LE THÈME DU PAYS ¹

Si l'on cherche un thème qui puisse faire l'unité de la poésie canadienne-française, depuis une vingtaine d'années, celui du pays s'impose aussitôt à l'esprit. Presque tous les poètes l'ont traité, sous une forme ou sous une autre ; et même ceux qui paraissent le plus réfractaires à toute célébration de la collectivité lui ont payé leur tribut de mots, plus ou moins tardivement. Enfin, si l'on écoute les déclarations que font les poètes, si on lit notamment les revues où ils se sont exprimés le plus fréquemment et le plus librement, *Liberté* et *Parti pris*, on constate qu'ils souhaitent presque tous voir naître un Québec souverain, qui serait le « pays » de leurs aspirations les plus profondes. Cette unanimité, ou plutôt cette convergence, fait qu'il n'est pas possible, aujourd'hui, d'étudier la thématique de la poésie canadienne-française actuelle, ou québécoise, comme on aime dire de plus en plus, sans débrouiller d'abord l'écheveau de sens que constitue le thème du pays.

Car il s'agit bien d'un écheveau, d'un complexe de significations, et que l'idéologie politique est loin d'expliquer totalement. Je ne mésestime pas l'importance qu'a cette idéologie pour les poètes ; mais il m'apparaît évident qu'à moins de réduire le poème aux fonctions directes du discours, voire de la pro-

1. J'ai écrit ce texte pour un colloque sur la poésie canadienne — anglaise et française — qui a eu lieu à l'Université d'Alberta (Edmonton), à l'automne de 1969. L'auditoire étant composé dans sa plus grande partie d'anglophones, j'ai visé d'abord à la clarté, à la simplicité. Le lecteur francophone ne s'étonnera pas d'y trouver des choses déjà connues et des analyses que j'ai développées, par ailleurs, dans mon livre, *le Temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969, 256 pages.

pagande, il faudra voir dans le thème du pays, plus qu'un simple processus d'identification politique. Écartons aussi bien quelques autres assimilations qui pourraient obscurcir l'examen de la question.

Le thème du pays ne doit pas être confondu avec ce qu'on a coutume d'appeler le patriotisme. Le patriotisme implique l'état de guerre, ou du moins l'état de siège ; il exige la présence de l'ennemi, ou du moins d'un bouc émissaire. On est patriote *contre* quelqu'un, et la poésie patriotique est forcément une poésie extérieure. Et cela, dans un double sens : elle vise l'extérieur, et elle est extérieure à sa propre réalité. Nous avons eu, au Canada français, une poésie patriotique ainsi définie, mais elle est déclassée depuis le début du vingtième siècle. La poésie du pays se donne la forme de l'interrogation, de l'espérance, de ce qui est à venir ; le pays est pour elle ce qui doit être fait, non ce qui doit être défendu. Et si elle nomme des obstacles, voire des ennemis, elle sait que ces obstacles, ces ennemis, sont des figures de son propre cœur.

Il importe de souligner, également, que le thème du pays n'entraîne pas la poésie canadienne-française actuelle dans les voies de la description. Pays, c'est paysage, mais il faut entendre l'« habitation du paysage », selon la belle expression de Saint-Denys Garneau, comme une rencontre avec l'intention du paysage, et non pas comme une description, fût-elle la plus intensément subjective. Paul-Marie Lapointe, par exemple, est-il vraiment un « grand poète de la nature ² », comme le dit Gérard Tougas dans son *Histoire de la littérature canadienne-française* ? Son poème intitulé *Arbres* est sans doute une litanie de noms d'arbres ; mais il s'agit précisément de noms, qui fleurissent bon le dictionnaire, et les images s'engendrent, se créent dans le poème, à partir des suggestions sonores des noms, bien plutôt qu'à partir des propriétés naturelles des arbres. Quand Paul-Marie Lapointe écrit — ces deux vers sont cités par Gérard Tougas :

aubier entre chien et loup
aubier de l'aube aux fanaux ³

il est assez évident que ces images naissent, tout simplement, de la parenté sonore qui existe entre aubier et aube, parenté que la « nature », d'autre part, ignore complètement. Cet exemple illustre éloquemment, me semble-t-il, les contresens qui se produisent quand on associe avec trop de précision le thème du pays à

2. Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, PUF, 1964, p. 218.

3. Paul-Marie Lapointe, *Choix de poèmes/Arbres*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1960, (s.p.).

la description physique du pays. On ne saurait souligner trop fortement que la poésie canadienne-française actuelle répugne à la description, et n'évoque jamais la réalité physique du pays que dans ses formes les plus générales, aux frontières de l'abstraction. En cela elle se distingue nettement de l'ancienne poésie régionaliste, de la poésie de « la croix du chemin ». Elle se distingue aussi de la poésie canadienne-anglaise, qui accueille plus volontiers les signes visibles de l'histoire et de la nature. On ne trouvera que très rarement dans la poésie canadienne-française actuelle, et fût-elle la plus nettement engagée, des allusions très concrètes comme on en lit dans la poésie d'un Frank Scott, par exemple, ou même dans celle d'un Leonard Cohen. Il se peut que cette différence traduise, dans la poésie canadienne, le fossé qui sépare, à certains égards, les traditions poétiques anglophone et francophone. « En France, écrit Octavio Paz, l'exercice de la poésie s'accomplit à contre-courant des tendances de la langue. En Angleterre, il est abandon au courant, retour à la langue directe⁴. » C'est là, sans doute, une vue cavalière, mais elle désigne un clivage que l'on peut observer ici même, au Canada.

Je définirai le thème du pays, tel qu'il se présente actuellement dans la poésie canadienne-française, par une double référence : c'est d'une part un thème poétisé, c'est-à-dire un thème du discours, et son référent est alors d'ordre explicitement historique ; d'autre part, c'est un thème poétique, qui a partie liée avec l'entreprise même de la poésie. Depuis le dix-neuvième siècle, la poésie française est hantée par la nostalgie et l'espoir d'une sorte de pays absolu qui fonderait ce que Baudelaire appelle une « langue natale » ; elle se sait en exil dans le langage comme monnaie d'échange, ou plutôt c'est ce langage qui lui paraît être un exil, et tout son effort la porte vers un ailleurs où la parole retrouverait sa raison d'être. Cette tentative n'a pas rapport à l'histoire — ou ce rapport n'est qu'indirect —, et le pays qui apparaît à l'orée de son désir n'est pas borné par des frontières géographiques ou nationales. La Hollande de rêve qu'évoque, par exemple, Baudelaire, dans « l'Invitation au voyage » :

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté

est l'envers du vécu quotidien, un lien autre où pourraient se rejoindre et se féconder mutuellement les pouvoirs disjoints du langage courant.

4. Octavio Paz, *l'Arc et la Lyre*, Paris, Gallimard, p. 94.

Entre cette recherche d'un lieu fondamental de la parole, qui est le travail de la poésie, et le thème historique, le thème poétisé du pays, la relation est de première nécessité : le thème historique ne peut devenir poésie que s'il est articulé de quelque façon au lieu de la poésie ; et, le lieu de la poésie, à moins qu'il ne se veuille totalement abstrait, pur fait de langage, crée pour ainsi dire un appel d'air auquel le thème du pays tentera de donner réponse. Mais on aperçoit aussi que la relation est complexe, et peut faire surgir des tensions aiguës, parce que, dans notre civilisation, lieu poétique et pays charnel arrivent très rarement à coïncider. Ainsi, dans un premier temps, dans les premières démarches qu'elle fait pour accéder à son propre lieu, la poésie canadienne-française paraît nier la réalité géographique du pays et les appels de la collectivité. Les œuvres qui font accéder cette poésie à la modernité, celles d'Alain Grandbois et de Saint-Denys Garneau, sont aussitôt perçues comme des œuvres universelles, ou universalistes, exprimant le drame humain dans sa plus générale condition. Quand Saint-Denys Garneau écrit son *Propos sur l'habitation du paysage* :

Au souffle frais du matin, c'est un peintre qui part en rêve et part en chasse, le pas allègre. Un œil attentif et l'autre en joie. La route sur les collines ondoie légère...⁵

il n'a pas l'intention de décrire un paysage en particulier, d'en prendre possession ; rien ici ne rappelle le paysage de Sainte-Catherine-de-Fossambault, qu'il arrive au poète d'évoquer dans d'autres textes, mais avec une extrême discrétion. Le but de Saint-Denys Garneau, dans ce texte, est de définir le mode de jonction du poète et du paysage, c'est-à-dire le lieu où ils se rencontrent, qui est le lieu même de la création poétique. Et dans l'ensemble de son œuvre, tout aussi bien, la réalité géographique et historique n'apparaît guère que pour être aussitôt confisquée par une recherche d'ordre psychologique ou spirituel, ou proprement poétique.

Les choses ne se passent pas différemment, à cet égard, dans l'œuvre d'Alain Grandbois. Un de ses premiers et de ses meilleurs critiques, René Garneau, y décelait l'évocation d'« une géographie que nous connaissons bien⁶ », et les poètes de la génération subséquente ont développé cette première intuition.

5. Saint-Denys Garneau, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1962, p. 78.

6. René Garneau, cité par Jacques Brault, *Alain Grandbois*, Montréal et Paris, Fides, « Classiques canadiens », 1958, p. 10.

Mais l'« américanisme » qu'un Yves Préfontaine⁷, entre autres, attribue à la poésie de Grandbois, échappe aux intentions manifestes du poète, à sa thématique. Nulle part, Alain Grandbois ne se réfère explicitement à des expériences, à des paysages, qui seraient canadiens ou québécois.

J'ai cru bon d'insister sur l'occultation de la réalité physique et sociale du pays dans les œuvres d'Alain Grandbois et de Saint-Denys Garneau — et la même remarque peut se faire à propos de la première partie des œuvres de Rina Lasnier et d'Anne Hébert —, pour faire sentir la nouveauté du courant qui se dessine au début de la décennie 1950-1960, et qui sera soutenu avec une constance remarquable par les Éditions de l'Hexagone. Faisant retour sur l'évolution de la poésie canadienne-français durant cette décennie, le principal animateur de l'Hexagone, Gaston Miron, écrivait en 1960 : « ... quelque chose a changé dans la poésie canadienne depuis quelque temps : nous assistons à la fin de l'aliénation du poète par la solitude stérile, la révolte à perte ou l'exil de l'intérieur. [...] Chez [les poètes], la nostalgie, la plainte, la réclusion ont cédé la place à la confiance, à l'agressivité ou à l'étreinte de la possession, non d'ailleurs sans émotion et tendresse. Ils savent que leur drame de poète et d'homme se joue ici, que le destin de l'homme peut s'enraciner dans l'expérience canadienne. Ils ne veulent plus s'aliéner dans l'ailleurs. [...] Leur poésie a en quelque sorte une patrie : une terre, une lumière, un climat, son réalisme comme ses illuminations et son quotidien. Elle définit sa liaison organique avec le monde. Elle est différente et conséquente, unique ; elle assume et nous assume⁸. » Il y aurait beaucoup à discuter dans ce texte ; il paraît un peu simple, par exemple, de rejeter Saint-Denys Garneau dans les ténèbres extérieures de « la solitude stérile » — car c'est bien à lui que s'applique cette expression —, comme si la poésie n'avait pas sans cesse à traverser une telle expérience, un tel désert, pour découvrir sa propre vérité. Mais le témoignage de Gaston Miron exprime assez fidèlement l'interprétation que les poètes eux-mêmes ont donnée de leur entreprise depuis une vingtaine d'années.

Les jeunes poètes qui commencent à écrire entre 1950 et 1955 héritent d'un lieu poétique, défini concrètement par les œuvres de leurs devanciers immédiats. Ce lieu, ils l'investiront d'une thématique nouvelle, axée principalement sur la nécessité de la parole, de la simple nomination, du contact avec les choses ; menacée par le silence même qu'elle fait naître, leur poésie veut

7. *Liberté*, vol. 2, nos 3-4, mai-août 1960, p. 183.

8. Gaston Miron, cité par Gilles Marcotte, *le Temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969, p. 233.

renouer avec les exigences quotidiennes du langage. « Briser la statue du silence⁹ », écrit Fernand Dumont. Mais briser aussi, dira Réginald Boisvert, ce « journal d'hier — plein de rumeurs mal mortes », cette « terreur entre les dents » qui empoisonne la « vie présente¹⁰ » ; c'est-à-dire, rompre avec la mauvaise mémoire qui corrompt le quotidien. À cette fin, le poète entreprendra de restituer au langage sa fonction de simple désignation :

Je parle avec des mots que j'invente :
ceci la table, là le vin, ailleurs le ciel¹¹.

Luc Perrier, dans son premier recueil, *Des jours et des jours*, plaide pour le courage quotidien de la parole :

Même si nos solitudes
n'ont pas eu
la place d'un rire
.....
ce n'est pas une raison
de n'avoir plus rien à dire
plus de fête à sonner sur les toits¹².

Et Fernand Ouellette, dans *Ces anges de sang*, demande à la poésie de lui redonner

le haut sentier d'un geste plein
l'ardent pays d'un corps en marche¹³.

En somme la poésie des années 1950-1955 se perçoit elle-même comme action — action dans le quotidien, au milieu des circonstances. Ce n'est pas dire qu'elle soit engagée, au sens sartrien du mot ; si l'on fait exception du premier recueil de Pierre Trottier, *le Combat contre Tristan*, la poésie de cette période se tient soigneusement à l'écart des signes trop précis de la réalité extérieure, de la réalité historique. Mais elle fait place, dans le poème, à une question nouvelle, qui déborde l'interrogation purement poétique, et sur laquelle se greffera le thème du pays. L'espérance dont elle se nourrit, et qui s'exprime par les thèmes du matin, du jour, de la joie, par les images diverses d'une quotidienneté à assumer, contient à tout le moins l'amorce d'une prise de contact avec l'histoire.

9. Fernand Dumont, *l'Ange du matin*, Montréal, Editions de Malte, 1952, p. 18.

10. Réginald Boisvert, *le Temps de vivre*, Montréal, Les Editions Cité libre, 1955, p. 7.

11. *Ibid.*, p. 6.

12. Luc Perrier, *Des jours et des jours*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1954, p. 12.

13. Fernand Ouellette, *Ces anges de sang*, Montréal, Hexagone, 1955, p. 16.

Aussi voit-on surgir, aux environs de 1955, une première forme du thème du pays : l'Amérique. Forme vaste, par définition géographique, mais qui se révélera, dans la poésie canadienne-française, propos d'ascèse et violent défi, plutôt que forme habitable. Seul un poète de la génération précédente, Gilles Hénault, y trouvera le motif d'une généreuse louange, à la manière de Whitman, dans son recueil, *Totems*, publié en 1953 :

Nous sommes sans limites
 Et l'abondance est notre mère.
 Pays ceinturé d'acier
 Aux grands yeux de lacs
 A la bruissante barbe résineuse
 Je te salue et je salue ton rire de chutes¹⁴.

Partout ailleurs, l'Amérique apparaît sous l'empire de la volonté de puissance, de défi, de revendication, qui s'impose alors dans la poésie canadienne-française. Elle se définit par la violence du mouvement et les matières les plus dures : métaux, glaces. Michel van Schendel la nomme « Amérique étrangère » :

Amérique d'angine peau de râpe cœur de givre toi
 ma gerçure
 Amérique concave enfant vieillot manne vaine
 dont la mort n'est jamais blanche et dont la vie
 n'est jamais rose
 Amérique plaqueuse de goudron sur les barreaux
 de ton bonheur¹⁵

Il n'est du reste pas nécessaire que le nom même de l'Amérique apparaisse dans le poème pour que sa qualité soit évoquée : tout ce qui, dans la poésie canadienne-française de cette période, est violence, appel d'immensité, dureté, relève de son ordre. L'Amérique, c'est l'image du pays dans sa forme excessive : excès d'espace, excès du défi. Dans le deuxième recueil de Fernand Ouellette, *Séquences de l'aile*, elle s'identifie à la ville, à la plus agressive modernité :

Ici s'ébranle le panorama de klaxons. [...]

 Il y a croissance de corps nickels à travers
 le temps. [...]
 Pénétrante hypnose des villes ! Lentes bêtes
 ruisselantes de jets-sirènes...¹⁶

14. Gilles Hénault, *Totems*, poème intitulé « Je te salue », Montréal, Erta, 1963, (s.p.).

15. Michel van Schendel, *Poèmes de l'Amérique étrangère*, Montréal, Hexagone, 1958, p. 5.

16. Fernand Ouellette, *Séquences de l'aile*, Montréal, Hexagone, 1958, p. 47.

Mais le plus souvent, l'Amérique sera le nord, lieu pur du gel, violence absolue, comme dans le *Boréal* d'Yves Préfontaine :

La haine juste et cassante des névés émerge comme un oracle de
grêle incendiant le faux feu des lueurs ignées que mordille l'injure
des neiges.

Crisse tes longs pas criards et fades, Boréal aux mains de fonte
parlantes ¹⁷.

Nous sommes ici dans une sorte d'abstraction concrétisée, dans un vide qui a toutes les qualités matérielles d'un solide, et l'on reconnaîtra dans cet extrémisme de l'image et de la parole un reflet des grandes violences surréalistes. Déjà, dans les *Yeux fixes* et dans quelques poèmes des *Armes blanches*, c'est-à-dire avant 1955, Roland Giguère avait, mais sans référence à un lieu géographique précis, proposé des images analogues : « La paix blanche d'effroi ¹⁸ », « lancinantes banquises », « la neige nous entraine dans la poitrine ¹⁹ ». C'est dire que le mode d'écriture et certaines particularités de l'intention poétique ont provoqué, tout autant sinon plus que l'expérience sensible, l'apparition du « boréal » dans notre poésie, et en expliquent l'intensité, les formes.

D'autres images enfin, portant des noms géographiques mais à peine moins abstraites, signaleront dans la poésie canadienne-française l'expérience de l'immensité nord-américaine : celles de l'Ungava et du Labrador. Elles apparaissent un peu plus tard, et dans des œuvres aussi diverses que celles de Pierre Perrault et Andrée Maillet. Pour Chamberland, l'Ungava est « terre de l'os ²⁰ », figure d'une nécessité, d'une origine, qui a été empêchée par l'histoire de se transformer en conscience ; pour Andrée Maillet, cette « domination du roc ²¹ », ce quasi désert, signifie la dureté d'un destin et des moyens qui s'imposent pour le maîtriser ; pour Pierre Perrault, enfin, le Labrador est une « forme sans poumon », une « formidable entreprise de silence ²² », qui menace toute parole, toute action. On voit qu'ici le paysage entre dans un rapport explicite avec l'histoire ; il est une origine mal reconnue, un interdit, qu'on doit affronter sous peine d'être, pour toujours, absent à soi-même.

17. Yves Préfontaine, *Boréal*, Montréal, Editions d'Orphée, 1957, p. 12.

18. Roland Giguère, *l'Age de la parole*, Montréal, Hexagone, 1965, p. 114.

19. *Ibid.*, p. 111.

20. Paul Chamberland, *Terre Québec*, Montréal, Déom, 1964, p. 30.

21. Andrée Maillet, *Elémentaires*, Montréal, Déom, 1964, p. 43.

22. Pierre Perrault, *Ballades du temps précieux*, Montréal, Editions d'Essai, 1963, (s.p.).

Ces dernières images apparaissent après 1960, c'est-à-dire au sein d'une production poétique où le thème du pays a acquis toutes les dimensions que nous lui connaissons aujourd'hui. Et parmi ces dimensions, celle de la violence, du défi, de l'expérience du vide, n'est plus dominante. Même chez les trois poètes que je viens de citer — voire chez Paul Chamberland, qui sera le poète par excellence de la revendication —, la violence entre en dialectique avec des formes plus douces, plus intimes, de l'appropriation, qui s'expriment dans les thèmes de l'amour et de la mémoire, dans les images de l'arbre et de la mer. Le thème du pays se construit dans le mouvant, le nombreux, l'abondant ; il n'est pas surtout défi, il est accueil de soi-même dans la ferveur d'une réconciliation ; il n'est pas qu'un présent durement affronté, mais il ressuscite dans l'aujourd'hui une longue mémoire, explore une continuité qui est promesse d'avenir. Le thème du pays, ainsi conçu, s'impose aux environs de 1960, et l'on sait ce que signifie cette date dans l'histoire du Canada français. Ce qui apparaît alors sur la place publique avait été pressenti, annoncé, peut-être préparé par les poètes, et en retour le nouveau climat, la perception nouvelle de l'action collective, permettront au thème du pays de se déployer largement.

J'ai parlé des thèmes de l'amour et de la mémoire, des images de la mer et de l'arbre. Ces thèmes, ces images, font partie du bagage constant de la poésie, et ne sont pas, d'eux-mêmes, inéluctablement liés à la réalité historique du pays. Ils le sont, en fait, au Canada français, mais de façon plus ou moins directe, et une analyse thématique en profondeur devrait tenir compte des différences d'articulation. Je ne puis ici que les présenter sommairement à l'aide des œuvres qui les ont portés à l'attention avec une netteté particulière ; et en soulignant dès l'abord qu'ils sont liés très intimement les uns aux autres.

Parmi les images qui s'imposent fortement aux environs de 1960, faisons place d'abord à celle de l'arbre — ou plutôt des arbres, que propose Paul-Marie Lapointe. Le pluriel, ici, est d'importance, car le poète ne chante pas l'arbre seul, voir l'arbre d'une féconde solitude, comme le fera Rina Lasnier dans *L'arbre blanc* ; pas plus, d'ailleurs, qu'il ne se réfère à la masse indistincte de la forêt. Paul-Marie Lapointe célèbre, très précisément, l'arbre pluriel ; son propos est d'abondance, de profusion, de diversité. Selon la symbolique générale, l'arbre est généalogie et genèse, mémoire et projet, enracinement et envol, mais il reçoit en plus, dans le poème de Lapointe, un caractère de diversité, d'associations multiples, qui le rend particulièrement propre à signifier une libération collective. Si, dans la conscience canadienne-française, la forêt avait

été traditionnellement une figure de l'interdit, l'arbre divers et complet — « d'orbe en cône et de sève en lumière » — devient enfin la promesse d'une chaude habitation :

les arbres sont couronnés d'enfants
 tiennent chauds leurs nids
 sont chargés de farine
 dans leur ombre la faim sommeille
 et le sourire multiplie ses feuilles²³

Dans le prolongement de cette image fondamentale s'inscrira tout naturellement le double projet de l'amour — Paul-Marie Lapointe a écrit quelques-uns des plus beaux poèmes d'amour de notre poésie — et de la révolution, conçue comme un appel d'âme.

L'arbre parle de l'enracinement et du désir ; les images de la mer et du fleuve, qu'on rencontre également chez Paul-Marie Lapointe, suggèrent principalement la vastitude de l'espace, la liberté du mouvement et le perpétuel recommencement de la création. Elles se multiplient, elles aussi, aux alentours de 1960. Dans *la Mouette et le Large*, Jean-Guy Pilon fait de la mer une « parure de liberté » :

Oublie le mirage des côtes, laisse tomber ta pesanteur
 de fidélité sentinelle et viens, par-delà les sanglots, par-
 delà l'image du temps défait, viens, ma parure de liberté²⁴.

Fernand Ouellette, dans *le Soleil sous la mort*, célèbre le « fleuve vertical²⁵ », et Luc Perrier, dans *Du temps que j'aime*, écrit ce beau vers, où le quotidien s'approprie la plus vaste aspiration : « donne-moi la main la mer²⁶ ». Pierre Perrault consacre son livre le plus considérable, sinon le plus réussi, *Toutes Isles*, à la vie du fleuve, sous le patronage du découvreur Jacques Cartier. Mais c'est Gatién Lapointe, par son *Ode au Saint-Laurent*, qui aura contribué le

23. Paul-Marie Lapointe, *Choix de poèmes/Arbres*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1960, (s.p.).

24. Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, Montréal, Hexagone, 1969, p. 75.

25. Fernand Ouellette, *le Soleil sous la mort*, Montréal, Hexagone, 1965, p. 19.

26. Luc Perrier, *Du temps que j'aime*, Montréal, Hexagone, 1963, p. 34.

plus nettement à faire de ce thème une image privilégiée de la poésie du pays, en l'association d'une façon très explicite à l'idée de naissance, de création. « J'ai toute la confusion d'un fleuve qui s'éveille²⁷ », écrit-il, et rien ne peut décrire plus exactement le mouvement de son poème, qui nomme un à un les éléments du pays naissant, énumère les raisons d'une présence au monde qui s'enracine dans l'ici et le maintenant. La symbolique de Gatién Lapointe est variée, et on ne saurait même dire que l'élément liquide y tienne la première place, malgré le titre de *l'Ode*. Le fleuve décrit la marche du poème plutôt que sa matière symbolique, et quand Lapointe écrit :

Je me suis revêtu d'un manteau millénaire
Et le haut fleuve me prit par la main²⁸

il désigne l'ambition fondamentale de sa poésie : naître au pays, et que le pays naisse, dans une dimension d'abondance.

Aux images de l'arbre, de la mer et du fleuve, s'associent naturellement, dans la recherche du pays, les thèmes de la mémoire et de l'amour, qui disent tous deux le dépassement de certaines formes sclérosées de la solitude. Pendant plusieurs années il n'avait été question, dans la poésie canadienne-française, que de la mauvaise mémoire, celle qui empêche de vivre, et voici que Gilles Hénault, en 1959, propose un *Voyage au pays de mémoire* où celle-ci reçoit mission de faire « craquer la porte du gel²⁹ ». D'autres poètes, qui commencent de publier aux environs de 1960, et qui se sont mis à l'école d'un folklore conté ou chanté, s'interrogeront de façon plus pressante et plus précise sur la nécessité de l'héritage, de la filiation. Pierre Perrault, dans *Portulan*, puis dans l'épopée de *Toutes Isles* et dans les *Ballades du temps précieux*, fera de l'héritage le thème central de son œuvre :

arrive, arrive
ce temps où les fils
parleront de leur père
avec les mots légendaires³⁰.

27. Gatién Lapointe, *Ode au Saint-Laurent précédée de J'appartiens à la terre*, Montréal, Editions du Jour, 1963, p. 76.

28. *Ibid.*, p. 82.

29. Gilles Hénault, *Sémaphore suivi de Voyage au pays de mémoire*, Montréal, Hexagone, 1962, p. 7.

30. Pierre Perrault, *Ballades du temps précieux*, Montréal, Editions d'Essai, 1963, (s.p.).

Gilles Vigneault, de même, parlera des « Semailles du temps » et voudra apprendre de chacun

Le nom de sa patrie
Et le nom de son père³¹.

Il va sans dire que ce recours à la mémoire, à la continuité temporelle, n'a rien à voir avec le traditionnalisme de nos anciens poètes. La mémoire dont parlent Vigneault et Perrault est une mémoire à inventer ; et s'ils s'inspirent du folklore, c'est pour y trouver des motifs de communion culturelle, non pas des prétextes d'évasion. Créer un pays, mettre une histoire en mouvement, c'est imaginer un avenir, mais c'est aussi, et du même coup, réanimer un passé. L'actualité de ce thème de la mémoire est d'ailleurs attestée par une œuvre d'inspiration très différente, d'une organisation intellectuelle beaucoup plus complexe, *Mémoire*, de Jacques Brault. La poésie de Brault est une poésie de combat, de revendication, comme celles d'un Paul Chamberland ou d'un Gaston Miron, mais il est significatif qu'elle mène son combat au nom d'une mémoire réinventée :

Si je parle ainsi de choses anciennes c'est qu'elles demeurent
et dangereuses dans notre oubli
Il y a plein notre sang d'humeurs qui tournent mal et virent
à la vengeance
Nos morts ne dorment pas croyez-m'en ils se rongent et
font un froissis de feuilles dans notre sommeil
Ainsi je t'accueille mémoire et j'écoute ta voix monter dans
notre dos comme un soleil qui donne de l'ombre³²

Vivre sans mémoire, c'est vivre seul ; et la poésie du pays est vouée à l'espérance d'une communauté.

Aussi devait-elle faire une place privilégiée à l'amour, donner à la terre natale le visage de la femme aimée. C'est par là, sans doute, que la poésie du pays se distingue le plus radicalement de l'ancienne poésie patriotique, qui accordait tout au père — père égale patrie — et n'accordait rien à l'amant.

31. Gilles Vigneault, *Balises*, Québec, Editions de l'Arc, 1964, p. 59.

32. Jacques Brault, *Mémoire*, Montréal, Déom, 1965, p. 65.

Chez le poète de *Terre Québec*, Paul Chamberland, l'alliance de l'amour et de la révolution, de la femme et du pays, est on ne peut plus claire :

femme ou pays double terre conjugué dont j'étais
 l'anneau de sève en elle et d'elle je transgressais douce-
 ment du regard et de l'acte les abattis de l'espace et du
 temps noué par tous mes membres à la substance natale
 aux ténèbres de la mine et du sein ³³

Dans ces quelques lignes, la correspondance de la femme et du pays est à chaque pas soulignée : femme ou pays, double terre, substance natale de part et d'autre, la mine et le sein. Chamberland écrira encore, à la fin d'un poème intitulé « Lettre à la femme-aurore » :

termine ô femme ma déroute qu'en toi j'élève ce
 pays au jour claquant du nom ³⁴

Femme et pays, amour et révolution, ne font qu'un dans la poésie de Chamberland, ou plus précisément sont les deux faces d'une même entreprise de libération.

Cette correspondance, nous la retrouverons enfin, portée au plus haut degré de l'évidence poétique, chez Gaston Miron, dont la « marche à l'amour » est en même temps marche au pays. Il peut paraître singulier que son nom n'apparaisse qu'au terme du parcours, car Miron a été le premier, parmi les poètes canadiens-français, à traiter le thème du pays tel qu'on le pense aujourd'hui, et son influence à ce titre a sans doute été très considérable. Mais son œuvre, dispersée dans journaux et revues, ne peut être considérée dans son ensemble — un ensemble d'ailleurs partiel — que depuis la publication, en 1970, de *l'Homme rapaillé*. Il a été le premier, et il demeure le plus grand : nul autre poète du Québec n'a parlé du pays avec des accents aussi vrais, aussi passionnés, chargés d'une plus lourde expérience. Dans « La marche à l'amour » aussi bien que dans « La vie agonique », le tout de l'aventure personnelle s'articule au tout de l'aventure collective, le désespoir et l'espoir du pays à

33. Paul Chamberland, *Terre Québec*, Montréal, Déom, 1964, p. 28.

34. *Ibid.*, p. 59.

naître deviennent la raison même du langage, du poème. Citons un extrait du poème qu'il intitule « Pour mon rapatriement », et qui date de 1954 :

je n'ai jamais voyagé
 vers autre pays que toi mon pays
 un jour j'aurai dit oui à ma naissance
 j'aurai du froment dans les yeux
 je m'avancerai sur un sol, ému, ébloui
 par la pureté de bête que soulève la neige
 un homme reviendra
 d'en dehors du monde ³⁵

Parler, pour Gaston Miron, écrire des poèmes, c'est refaire sans cesse le mouvement qui va de l'extérieur à l'intérieur du monde, de l'aliénation à la reconquête, de l'exil au pays. La recherche du lieu de la parole, dans son œuvre, s'est irrémédiablement confondue avec la quête d'un « sol », d'une « naissance », d'une communauté. Chez certains poètes, le pays est un thème entre plusieurs autres, et parfois même il peut disparaître, puis reparaître, sans que le cours de l'œuvre soit profondément perturbé ; pour Miron, il est le motif et la raison de l'entreprise poétique, la condition d'existence même d'un langage.

Il reste à souligner que, dans cette double recherche du lieu fondamental de la parole et du pays charnel, les poètes canadiens-français rejoignent un courant majeur de la poésie actuelle, et qui s'exprime avec une force particulière dans les collectivités, les communautés, qui se sentent menacées dans leur être même. Pour le poète français, allemand, anglais, voire américain, le thème du pays appartient à un arsenal un peu désuet, auquel on ne recourt plus que dans les circonstances exceptionnelles, et avec mauvaise conscience. Il n'en est pas ainsi pour le sud-américain, l'africain, ou le martiniquais, et l'on sait ce que les poètes d'ici doivent, à cet égard, au Neruda du *Chant général*, au Césaire du *Cahier d'un retour au pays natal*. Aussi n'est-il pas étonnant de découvrir dans le livre récent d'un autre poète martiniquais, Édouard Glissant, *l'Intention poétique*, des réflexions qui rendent compte des aspirations les plus fondamentales de notre poésie. Je me permets d'en citer un assez large extrait, non seulement parce que la rencontre est éclairante, mais parce que Glissant y définit avec une justesse aiguë les intentions et les modalités concrètes d'une poésie qui refuse de se laisser couper de l'histoire quotidienne des hommes. « Le vœu du poète,

35. Gaston Miron, *l'Homme rapaillé*, Montréal, PUM, 1970, p. 50.

écrit Glissant, n'est pas maintenant de s'abstraire de son être, de confier son chant à des forces étranges qui bientôt l'engloutiraient, ni par un exercice contraire de se retirer dans sa pesanteur et de sévir lyriquement au plus désolé de lui-même. Il y a ce mouvement, par quoi le spectacle de l'entour illumine (désordonne), pendant que l'imposition de chaque parole tend à ordonner dans le monde. À cette double nécessité, qui a été la semence secrète de poésie, s'articule aujourd'hui comme une loi solennelle, sans détour. Le poète ne cesse d'obéir à ce commandement, deux fois nié, deux fois consenti. Il quitte l'éclair, le « révélé », cette ponctuation de riens, ce leurre d'illuminations qui s'évanouit dans l'actualité fugace de l'image, pour se donner à une durée où se multiplie le rythme. Le poète choisit, élit dans la masse du monde ce qu'il lui faut préserver, à quoi s'accorde son chant. Et le rythme est force rituelle, levier de conscience. Il achemine vers ces puissances : la richesse (la rigueur) prosodique, garante du choix, gardienne des conquêtes ; la connaissance du monde dans son épaisseur et son erre, l'envers éclairant de l'Histoire. C'est dire que la poésie recommence aux domaines de l'épique. Dans notre univers anarchique, une telle manière de poésie cesse d'être accidentelle, s'impose comme la Récolte impérieuse. Elle nomme le Drame qui est le nôtre : feu du Divers, combat du Disparate, vœu de l'Autre. Elle perpétue au chaos ce travail, qui est de poésie seule : d'abattre les murailles, les écorces; d'unifier sans dénaturer, d'ordonner sans empailler, de dévoiler sans détruire ; de connaître enfin chaque chose, et cet espace d'une chose à l'autre, ces sèves, ces pays — dans l'aigu de l'esprit et la toute-générosité du cœur³⁶. »

Dans ce « feu du Divers », ce « combat du Disparate », ce « vœu de l'Autre », nous reconnaissons-nous ? Le thème du pays ne dit pas autre chose.

GILLES MARCOTTE
 Département d'études françaises
 Université de Montréal

36. Edouard Glissant, *l'Intention poétique*, Paris, Editions du Seuil, p. 222.