

Notes sur le style de trois poètes : Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul Chamberland

Maximilien Laroche

Volume 2, Number 1, 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600217ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600217ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Sainte-Marie

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laroche, M. (1969). Notes sur le style de trois poètes : Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul Chamberland. *Voix et images du pays*, 2(1), 91–106.
<https://doi.org/10.7202/600217ar>

Notes sur le style de trois poètes : Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul Chamberland

La sociologie de la création littéraire est l'une des branches les plus prometteuses de la critique littéraire actuelle. A peine commence-t-on à voir les résultats que donne l'examen de la littérature par la sociologie que l'on entrevoit déjà le jour où ce seront les oeuvres littéraires qui permettront de comprendre la société. ¹

Sans doute c'est encore dans le roman que la sociologie littéraire a donné jusqu'à présent les résultats les plus éclatants. Mais déjà l'on s'en sert avec bonheur pour étudier le théâtre et le jour n'est pas loin où la poésie, elle-même, lui livrera ses secrets les plus intimes. Le langage poétique, de par son caractère mythologique, a paru devoir échapper jusqu'ici à un examen d'allure scientifique. Mais l'on s'aperçoit chaque jour davantage que société et littérature partagent cette fonction commune d'être l'une et l'autre des tentatives de réalisation d'idéologies, pour ne pas dire de mythologies. Ainsi poésie et société sont plus proches qu'on ne veut bien le reconnaître. C'est donc à une esquisse d'analyse du style, selon le sens qu'on lui donne en sociologie de la littérature, que je voudrais me livrer à propos de trois poètes : Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul Chamberland.

L'importance même de ces poètes laisse déjà supposer qu'il ne s'agit pas de faire ici une étude exhaustive de leur style mais plutôt de préparer cette étude par de brèves considérations préliminaires, des prolégomènes pourrais-je dire en un langage plus solennel. En fait j'ai voulu surtout coordonner les résultats isolés et fragmentaires d'analyses antérieures ² et justifier méthodi-

(1) Fernand Dumont, « La sociologie comme critique de la littérature », dans *Littérature et Société canadiennes-françaises*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, p. 225-240.

(2) Voir Maximilien Laroche : Terre-Québec de Paul Chamberland, *Livres et Auteurs Canadiens*, 1964, p. 73-79.

” ” : Sur un poème de Roland Giguère, *L'Action Nationale*, Vol. LVI, No 9, mai 1967, p. 920-925.

” ” : Le pays : un thème, une forme (la poésie de Gatien Lapointe), *Cahiers de Sainte-Marie*, No 4, 1967, p. 103-124.

” ” : Pierre Perrault et la découverte d'un langage, *Cahiers de Sainte-Marie*, No 12, 1968, p. 25-47.

quement l'interprétation que je prétends tirer de l'application aux oeuvres de ces poètes de la définition que donne du style la sociologie de la littérature.

Les éléments du style

Le style, nous dit G.N. Pospelov³ peut être défini comme l'unification dynamique des trois éléments composants de l'oeuvre : la matière, la structure et le langage. Naturellement ces éléments varient selon qu'il s'agit de roman, de théâtre ou de poésie.

La matière, ce sont les personnages et les détails de leur vie dans le roman; les situations dramatiques, au théâtre et les images et les symboles, en poésie. La structure, dans le roman, c'est l'organisation dynamique des techniques du récit : retour en arrière ou récit chronologique par exemple. Au théâtre, c'est le découpage de l'action selon les nécessités du lieu et de l'espace scéniques. En poésie elle consiste dans l'ordonnance significative des strophes dans le poème, des vers dans la strophe et des mots dans le vers puisque ce sont les répétitions, associations et leitmotive qui transforment les images en thèmes et donnent à ces derniers leur pleine signification. Le langage enfin, dans le roman, peut se caractériser par les modalités du récit : monologue intérieur, récit impersonnel, à la première ou à la deuxième personne. Le langage théâtral, c'est le dialogue qui peut à volonté prendre le ton de la conversation mondaine ou du débat oratoire, se déguiser en monologue ou même consister dans les silences qui unissent les personnages parfois plus que les mots qui, eux, les opposent. Dans le langage poétique où les mots, à la fois images et sons, constituaient déjà la matière et la structure, c'est dans la morphologie et la syntaxe, c'est-à-dire les modifications et les dispositions des éléments symboliques et phonétiques, que l'on peut découvrir le langage.

Il existe aussi un quatrième élément qui est, en fait, plus qu'un élément mais la clé même du style d'un auteur : sa vision du monde.

« L'unité des trois aspects de la forme dans leur expressivité idéologique et affective constitue le style de l'oeuvre » déclare G.N. Pospelov. Et, ajoute-il, « ce style est déterminé par les particularités de la « vision » idéologique du monde propre

(3) G.N. Pospelov : *Littérature et Sociologie, Revue internationale des Sciences sociales*, Vol. XIX, No 4, UNESCO, 1967, p. 573-589.

à l'auteur, ainsi que des idées générales de celui-ci sur la vie ». ⁴

Or même s'il est bien entendu possible de préciser pour chaque auteur les particularités de cette vision du monde, l'on peut dire que d'une manière générale, c'est dans l'image que les écrivains québécois nous donnent du père et des rapports de ce dernier avec ses fils, que l'on trouve l'expression la plus constante de leur vision du monde. Et ces rapports entre le père et ses fils sont une évidente transposition des rapports de forces que nous retrouvons dans l'histoire de la société québécoise. Si bien que nous pouvons dire par exemple qu'en règle générale une oeuvre littéraire québécoise est le portrait d'un héros jeune, tiraillé entre son passé et son avenir, d'un héros qui cherche à discerner dans l'être aimé ce qui en fait une réincarnation de son père et donc la perpétuation de son sort, ou le libérateur venu donner corps à ses rêves. Cela est évident dans le roman, particulièrement dans ceux qui ont une femme comme personnage central. L'histoire de Florentine s'apparente à celle de Maria Chapdelaine, à celle de la fille de Menaud, et même à celle des héroïnes de Réjean Ducharme. Ces histoires constituent toutes des interrogations, des dialogues entre l'espoir que les héroïnes caressent et l'amertume qu'elles refoulent. Cela est d'ailleurs tout aussi vrai pour les romans où c'est un homme qui tient la vedette. Que sont *Au pied de la pente douce* ou *Une saison dans la vie d'Emmanuel* sinon des portraits de cet homme saisi au milieu de la course de sa vie, entre son passé et sa postérité et dont l'interrogation nous est rendue sensible dans sa vanité, son ridicule ou son tragique.

Le théâtre tout autant que le roman québécois nous offre l'image de ce héros qui s'interroge et se cherche par le biais de ce conflit avec le père. J'ai essayé de le faire voir en examinant « l'Eros masculin dans le théâtre ». ⁵ La poésie québécoise dont l'évolution n'est pas différente de celle des deux genres précités devrait nous permettre de retrouver la même image que nous offrent le roman et le théâtre, et à une puissance superlative, si je puis dire, puisqu'en poésie, comme nous le voyions, dans les mots dont se sert le poète se trouvent en même temps réunis les trois éléments du style.

Dans le style des trois poètes dont il est ici question, l'on peut dire que la structure est un face à face, le symbole majeur : un échange entre les deux

(4) Op. cit. p. 584.

(5) Maximilien Laroche, *Québec et Haïti, essai de littérature comparée* (à paraître).

pôles ainsi opposés et le langage : un dialogue. Et, pourrait-on ajouter, c'est sur ces trois caractéristiques fondamentales que l'on peut d'ailleurs retrouver chez d'autres poètes, que s'appuie le thème du pays qui en fin de compte est la préoccupation et la source d'inspiration de tout écrivain québécois, mais des poètes avant tout. C'est là-dessus que viennent aussi se greffer certains traits à la fois personnels et nationaux puisque même quand ils sont propres à un écrivain, on peut très souvent leur trouver une signification par rapport à l'histoire de la société québécoise. Ainsi l'image de l'eau, de la neige et du fleuve que l'on retrouve chez ces trois poètes comme le symbole le plus expressif de ce dialogue et de cet échange entre deux pôles qui sont le poète et son pays. Dialogue du poète et de sa terre-Québec dans cette image du bouillonnement incessant du sang chez Chamberland; échange fraternel entre le poète et sa collectivité que symbolisent le flux et reflux du majestueux et solennel Saint-Laurent chez Gatien Lapointe; dialogue émouvant de l'homme et de la femme aimée à travers ces mirages d'eau, de glace et de neige chez Roland Giguère. L'eau étant sommeil et mort, paix et enfouissement mais aussi mouvement et vie, voyage de la vie à la mort et de la terre au ciel, point n'est besoin ici d'en faire une psychanalyse pour expliquer ses métamorphoses, ses ramifications et ses prolongements. Nul besoin aussi de montrer qu'elle peut se muer non seulement en sang mais en arbre et qu'elle est tout à la fois le symbole d'un voyage entre le quotidien et l'idéal, entre la réalité et le rêve.

Une tradition stylistique

Ces voyages et ces échanges ainsi que ce face à face qu'ils supposent ne sont, en dernière analyse, que la forme d'une introspection et d'une recherche de soi et de son identité dont on peut reconnaître les premières ébauches dans les poèmes de Crémazie et de Fréchette. Les imitations plus ou moins serviles que faisaient ces derniers de leurs homologues français n'étaient rien d'autre que des efforts pour donner une réponse ou mieux, en proposant une réponse toute faite, d'éviter de se poser la question angoissante de savoir quelle était leur véritable identité. En imitant, l'on propose de soi une image fautive parce que sans rapport avec le réel, vraie pourtant puisque correspondant à ses désirs et à ses rêves les plus impérieux. L'on escamote la réponse, on devance même la question. L'affirmation sert à cacher l'interrogation. Le dialogue est truqué. On le dissimule sous des réponses anticipées, plus souhaits que constatations.

Le regret qu'exprimait Crémazie dans une de ses lettres qu'on ne parlât point huron au Québec est l'aveu d'un échec, celui de n'avoir donné que des réponses feintes dans ses poèmes nostalgiques sur la Nouvelle-France. Il faudra cependant attendre les poètes de l'exil : Dugas, Chopin et Morin pour qu'enfin l'on admette la nécessité d'un dialogue sans fard. Car lorsque Paul Morin se lamente sur la laideur des noms comme Gaduamgoushout et Ashuapmouchouan il reconnaît, du moins il fait reconnaître, la nécessité de s'interroger sur soi. Car son incapacité d'être de Lacolle et de Chaudière-Station n'a d'égal que l'impossibilité pour lui d'être de Castelnaudary et d'Izernore. Nelligan, St-Denys Garneau et Anne Hébert, ces poètes du dialogue impossible et des appels sans échos, constitueront la dernière étape avant cette période du dialogue harmonieux, sinon serein, des poètes d'aujourd'hui. Dialogue passionné de Chamberland, confiant de Lapointe, et pathétique de Giguère; caractérisé par cet échange entre le Je et le Nous, à travers les répétitions et les accumulations chez Lapointe, le constant échange dynamique des épithètes et des sonorités, des couleurs et des sentiments, chez Giguère, et la dialectique subtile des substantifs chez Chamberland.

Il est évident que tout écrivain mène un dialogue, avec, tout au moins, son lecteur, quand ce n'est pas avec la nature, l'être aimé ou lui-même. L'on écrit pour être lu donc écouté. Le poète lyrique est cependant le dialogueur par excellence. Lamartine, par exemple, commence son poème « Le lac » en interpellant le temps et en l'adjurant de suspendre son vol. Pour ce romantique français, panthéiste et monarchiste à la mode de 1820, le poème est donc un dialogue confiant qu'il entreprend avec une nature dont il sait avoir l'oreille et c'est pourquoi l'oeuvre se termine sur un ton apaisé, par un espoir qui est en somme la conviction d'être entendu.

Tout autre est le ton des romantiques québécois qui, pour mieux éviter le dialogue avec eux-mêmes, se cantonnent dans les descriptions plus ou moins impersonnelles et mythiques de faits révolus et se gardent bien d'entreprendre le dialogue, dans le présent, avec un interlocuteur qui leur fait face. Le dialogue c'est la forme du présent et le récit, celui du passé. Si Victor Hugo anime par exemple Napoléon 1er dans ses satires, c'est pour le rendre présent, actuel, vivant, lui prêter une voix et le forcer en fin de compte à désavouer Napoléon III. Si les romantiques québécois semblent préférer le récit du passé au dialogue du présent c'est pour mieux peindre des personnages et des événements aux-

En s'appuyant sur les valeurs musicales d'abord, symboliques ensuite, affectives en fin de compte des mots, il édifie ces poèmes dont la structure musicale est ce qui frappe au premier abord. Sans doute dans cette architecture harmonieuse les substantifs jouent un rôle aussi important que les verbes, mais c'est par son rôle de charnière que l'adjectif s'assure la prééminence. C'est sur l'adjectif, et peut-être faudrait-il préciser l'épithète, que s'appuie et s'articule en définitive la structure générale du poème. Citons au hasard : « Agir ainsi » :

« Au fil de l'air *propre* et *léger*
 au *long* fil des années *perdues*
 tu prends forme de femme
 femme *complète* femme *immense*
nue pour un regard *intense*
 tige *pâle* au sortir de l'eau
 le jour se multiplie
 en autant d'abeilles *capricieuses*
 que tu montres sur tes seins
 ailes *ouvertes* au vent du matin
 ailes *ouvertes* à tout ce qui vit
 tu deviens ce que tu rêves
 et je rêve d'un manteau *blanc*
 pour les yeux sans défense.

Inutile de gâcher l'impression que nous pouvons garder de ce poème par le décompte statistique des adjectifs. Leur nombre saute aux yeux. S'ils sont ici tous différents les uns des autres et ne se répètent pas, relisons par contre « Roses et ronces ». Ce poème peut sembler s'appuyer principalement sur la répétition des substantifs : « rose rosaces et ronces ». Mais non seulement un examen plus attentif nous permettra de constater que ces substantifs ne sont que les maillons les plus apparents d'un réseau sonore de labiales constitué aussi bien par des verbes que par des substantifs : (roses, ronces, rosaces, roule, s'écroule, couronne . . .), lesquels sous-tendent en fin de compte cette opposition constante, ce dialogue permanent, faudrait-il dire plutôt, entre le rouge et le noir, ces épithètes de couleur qui par le rose et le blanc, l'aube et la nuit, la neige et la boue, le printemps et l'été, renvoient en définitive à la douleur et à la joie, à la vie et à la mort, en un dialogue symbolique des sentiments les plus intenses qui tissent la trame même de notre vie.

Paul Chamberland

Chez Chamberland c'est autour du substantif que s'organise le dialogue qui ne prend pas la forme de cet envol gracieux, sinueux et capricieux des vers de Roland Giguère mais imite plutôt les arabesques du contrepoint, c'est-à-dire adopte une allure aussi libre en apparence que rigoureuse dans le fond. C'est pourquoi je parlais tantôt de dialogue subtil. Architecture à la fois rigoureuse et vertigineuse : déroulement inattendu et pourtant prévisible; dialogue de deux voix qui se répondent, changent sans cesse leur tonalité de sorte que questions et réponses s'enchaînent en un crescendo dont la variété ne craint ni les retours en arrière ni les changements de registre. Tonalité et registre, voilà peut-être les deux aspects les plus importants car Chamberland n'a pas le souffle de Gatién Lapointe dont les poèmes ont une organisation strophique vraiment impressionnante. Ainsi même *L'inavouable* qui est un très long poème écrit semble-t-il d'un seul jet tant la violence du ton y est soutenu, est au fond morcelé en bien des strophes brèves. Le fait que l'auteur ait choisi de coiffer ses strophes de titres comme : « Récit de Désiré, Récit de Désiré suite . . . » révèle bien ce besoin de reprendre son souffle. Par contre à l'intérieur de ses strophes il fait preuve d'une dextérité et d'une richesse que par sa simplicité hiératique Gatién Lapointe s'interdit. Cette richesse par ailleurs est différente de celle de Roland Giguère dont les subtiles harmoniques sont d'un ordre plus affectif et sentimental.

C'est que Chamberland même si l'on peut découvrir au fond, dans le substantif, le pivot de sa phrase, de son vers et de son poème, le laisse moins voir et joue simultanément sur plusieurs touches. Si précisément par rapport à Giguère plus mélodieux, à Lapointe plus symbolique, Chamberland peut paraître plus intellectuel parfois, c'est à cette densité du substantif qui nomme, circonscrit et délimite qu'il le doit. Ce premier vers par exemple des « nuits armées » :

« les millions d'oiseaux rageurs traversent mon crane millions
d'ailes à battre dans mon sang le rappel des matins soldats »,

pour neuf substantifs, comporte à peine un adjectif épithète. Nous sommes aux antipodes de Giguère. Et c'est peut-être bien parce que chronologiquement Chamberland constitue la troisième étape dans le processus d'une prise de conscience par le dialogue. Commencée avec Giguère, cette prise de conscience était avant tout impressionniste et affective. Dans le brouillard, le poète percevait

des ondes de choc dont il ne pouvait nous donner que la traduction sentimentale. Le dialogue et l'échange se font comme à travers un tamis ou derrière un rideau et s'ils ne sont qu'indirectement perçus, ils ne sont que plus douloureusement exprimés. Avec Gatien Lapointe, c'est le face à face dans le plein jour de la conscience claire, dans la lumière crue et aveuglante d'une quête systématique. De là ce dialogue mille et une fois répété du Je et du Nous et cette insistance dans la répétition.

Dans ce dialogue enfin instauré et dans cette interrogation de soi désormais menée sans faux-fuyants, la réponse n'est pas toujours claire. L'on ne sait pas dans *L'ode au Saint-Laurent* si le pays n'est que le Québec. La réponse est encore symbolique, un peu vague et parfois floue. Chamberland au contraire ne la dit pas, la réponse, mais la donne. Je veux dire par là qu'il ne l'explique pas mais l'impose. Et cela est reconnaissable à cette appropriation des substantifs par le Moi du poète. Alors que le Je dialogue sans cesse avec le Nous, en tout cas avec autre chose, chez Gatien Lapointe, en un face à face qui les place, chacun, à des extrémités différentes du vers, le Je, le Moi et le Mon se retrouvent un peu partout dans le vers de Chamberland sans pour autant que leur présence soit aussi évidente que chez Lapointe.

C'est d'ailleurs dans l'apparent effacement du Je que l'on peut constater combien le dialogue peut s'apparenter chez Chamberland à un contrepoint. Dans la strophe de Lapointe, les vers se succèdent et les Je se répètent avec une régularité mathématique qui permet de les additionner. Dans les vers de Chamberland, le Je se presse au Me, se colle au Moi et s'ajoute au Mon . . . sans qu'il y paraisse, grâce à la variété et au changement que permet le contrepoint. Et si le substantif est le pivot du poème, l'articulation ne se fait pas à l'aide d'une répétition mécanique mais d'une reprise dont le caractère répétitif passe inaperçu à cause de l'intercalation entre les éléments de cette reprise d'autres éléments moteurs.

je me suis retrouvé seul un soir avec moi-même
 un soir de rues fuyantes et de pluies étrangères
 je me suis trouvé seul et toutes ces années balayées
 d'un coup dans la brassée des vents d'
 avril chaleurs aux tempes comme au seuil des larmes
 une main la tienne s'ouvre un sentier d'accueil
 trouvé seul au coin des vingt ans seul et sans mémoire

enfin

trouvé très malheureux simplement comme l'on marche
en trébuchant doucement derrière un brouillard

où se serait noyé quelque chose du matin

seul avec ces années fanées dans le creux de mes paumes
quelque chose du matin ô gerbe sans importance que l'on

aime bien pourtant

mais que l'on jette au bord d'une ruelle

l'entendre mourir en un doux gémissement de petite

bête inutile

et me voici semblable au premier venu assez malheureux
pour penser la jeunesse a flambé dans le brasier d'une

fête nocturne

où quelque chose du matin se déchire dans le coeur

et signe au fond de l'horizon qui flanche

et quelqu'un fuit — moi-même — dans l'allée des

anciennes années

Dans cette première partie du « Poème sans image », l'on s'aperçoit par exemple que ce sont des substantifs désignant tous le temps : « soir, années, an, matin, fête nocturne » qui courent en filigrane des vers et que le poète répète en les variant. La référence au temps qui est donc constante au fond est une opposition « du matin et du soir, des anciennes années, années balayées d'un coup dans la brassée des vents, années fanées et du temps présent ». C'est un dialogue entre le passé et le présent qu'établit l'auteur tout comme le fait par exemple Pierre Perrault. Mais par quel « glissando » allons-nous d'un point de la rose du temps à l'autre, revenons-nous en arrière pour mieux rebondir plus loin ? Entre les mots-clés, mots qui renvoient au temps et qui forment l'ossature du poème, d'autres mots s'intercalent : verbes (retrouvé seul, trouvé seul, trouvé seul, trouvé très malheureux); adjectifs (seul, seul, seul . . .); adverbes, prépositions et conjonctions (où, dans, et . . .). Ils s'intercalent, s'entremêlent, tissent un écheveau de plus en plus complexe, des ramifications touffues où les branches extrêmement emmêlées recouvrent presque ce tronc unique que l'on ne perd pourtant jamais de vue. L'on peut donc dire qu'avec Chamberland le face à face se traduit pour la première fois de manière dialectique parce qu'à l'opposé de Crémazie par exemple dont on ne découvrirait qu'à la fin que les affirmations n'étaient que des hypothèses déguisées en réponses, la réponse

est désormais non seulement proposée dès le début comme un postulat mais constitue le point de départ d'une solution cherchée et trouvée à la fin du poème. Ainsi non seulement le face à face, l'échange et le dialogue débouchent sur des réponses mais celles-ci deviennent à leur tour des ouvertures sur de nouveaux horizons. L'on n'a qu'à relire « Ode au guerrier de la joie », « Ungava, terre de l'espoir » ou « Le temps de la haine ».

Gatien Lapointe : un point tournant

Le face à face, le dialogue et l'échange, tout cela est aisément reconnaissable chez un poète comme Gatien Lapointe. Mais c'est sans doute davantage la sérénité ou même la passion optimiste avec laquelle désormais l'interrogation est menée, à partir de ce poète, qu'il convient de relever. C'est par là peut-être qu'il marque la fin d'un moment historique dont Chamberland augure le renouvellement. Car si Giguère est la conscience douloureuse d'une interrogation vaine et si Lapointe traduit la sérénité d'un dialogue enfin amorcé et se développant comme par l'entraînement de son propre mouvement, Chamberland incarne la passion d'une affirmation proposée comme réponse précaire. Cela correspond vraisemblablement à trois moments de l'histoire de la société québécoise : l'ère que l'on peut dénommer duplessiste, même s'il faut en faire remonter les débuts avant les années cinquante, l'ère postduplessiste qu'un jour l'on désignera peut-être comme celle de la « révolution tranquille » et enfin cette époque que le moment présent nous permet d'anticiper raisonnablement même si nous n'en pouvons avoir qu'une espérance lointaine.

Gatien Lapointe n'avait point trouvé de réponse. Il n'en formulait pas en tout cas. C'est pourquoi le dialogue chez lui prend la forme de ce piétinement qui est en réalité une lente progression après maints tâtonnements, recherches, hésitations et incertitudes. En effet de par le caractère implacable même des répétitions nous finissons par être écrasés sous le poids de la conviction du poète et nous avançons ainsi irrésistiblement vers des horizons pourtant qui sont loin d'être désembroussaillés. Cette sérénité du poète, dont la démarche est fondamentalement la même que celle de ses prédécesseurs, constitue donc un fait nouveau et significatif.

Le style de ces trois poètes peut donc être daté et par là mieux caractérisé encore. Car il apparaît déjà très clairement que les modalités différentes de traitement d'une même structure (le face à face), d'un symbole identique

(l'échange) et d'une forme semblable (le dialogue), ces modalités dis-je, correspondent à des étapes aisément identifiables de l'évolution historique de la société québécoise dont ces trois poètes : Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul Chamberland pourraient constituer esthétiquement les points de repère.

Au cours du dix-neuvième siècle, le face à face, et l'échange qui devait en résulter, étaient tronqués et le dialogue faussé puisqu'on postulait, a priori, une réponse prêtée à l'interlocuteur fictif. La réponse était de plus inadéquate parce que correspondant moins à la réalité qu'à un rêve compensateur. L'ambiguïté de ce pseudo-dialogue devait éclater au grand jour avec ces poètes de l'exil, forcés de confronter leur être québécois, américain et nordique à leur rêve français, européen et latin et aussi chez ces poètes que j'appellerais de la transition : Nelligan, St-Denys Garneau et Anne Hébert, poètes de l'impossible dialogue, du cercle infernal et de la cage close. L'éclatement du poème et son impossible structuration chez St-Denys Garneau sont les signes de cette joie à côté de laquelle il marche et qu'il ne peut atteindre, parce qu'enfermé dans une « cage d'oiseau ». Anne Hébert emmurée en elle-même s'ensevelit dans « le tombeau des Rois » et Nelligan coule avec son beau « vaisseau d'or ». A ces poètes enfermés en eux-mêmes, il n'était laissé que la possibilité de dériver entre les parois lisses de leurs consciences, de plonger à pic vers le gouffre et les ténèbres de leur enfer intérieur au bout duquel tout était silence.

Les générations en littérature

Roland Giguère est peut-être le premier à s'évader de cette prison, du moins l'un des premiers, car un poète comme Alain Grandbois par exemple avait déjà, en son temps, fait voir que ce dialogue du poète avec le monde extérieur, les autres, son pays et finalement avec lui-même s'il était difficile n'était pas impossible. L'on a déjà parlé de la portée prophétique du poème de Giguère : « La main du bourreau finit toujours par pourrir » qui en pleine ère du-plessiste exprimait l'espoir d'une aube nouvelle :

Grande main qui pèse sur nous
grande main qui nous aplatit contre terre
grande main . . .

grands ongles . . .

grands ongles . . .

.....

la grande main pourrira

L'on pourrait rapprocher ce poème de certains autres poèmes écrits par Giguère à la même époque : « Ogre odieux » par exemple; comparer la technique qu'il utilise qui est fondamentalement celle de la répétition à celle de Paul-Marie Lapointe dans « Arbres » :

Arbres . . .

Arbres . . .

Arbres . . .

à celle de Gatien Lapointe :

Ma langue est une feuille en pleine terre

Je dis tout ce qui éclot sur la terre

J'inventorie et j'évalue je nomme et j'offre

Je . . .

Je . . .

Je . . .

ou encore à celle d'Alain Grandbois, ou même à celle d'un dramaturge comme Marcel Dubé. Et l'on s'aperçoit alors qu'il y a un air de parenté entre ces divers écrivains qui, par leur style, nous font reconnaître qu'ils sont de la même génération, celle qui pour la première fois accède à « l'âge de la parole », celle qui parvient enfin pour la première fois à établir le dialogue avec elle-même, à sortir de son emmurement et commence à s'identifier.

Pour la première fois, en tenant compte du précédent que constitue Grandbois, Giguère fait entendre la plainte la plus humainement déchirante en même temps que la plus mélodieuse et la plus envoûtante de ce déchirement enfin accepté de se faire face à soi-même, d'entreprendre cet échange douloureux avec cet autre soi-même enfin reconnu. Ce n'est encore, il est vrai, qu'un début, et ce sont peut-être surtout les échos assourdis, feutrés du dialogue qui nous parviennent dans la pénombre d'un désespoir sans issue prévisible. Il est peut-être significatif que les poèmes rassemblés dans *L'âge de la parole* s'arrêtent à 1960 et que désormais, pour Giguère, nous soyons maintenant parvenus à l'âge de l'image, en d'autres mots que le dialogue étant enfin établi, il s'agit non plus de palabrer mais de passer aux actes. Entre le poème « la main du bourreau » et d'autres oeuvres de Giguère, s'il existe une différence de manière, elle réside surtout dans l'importance que peuvent prendre à certains moments ces adjectifs dont je disais qu'ils sont les charnières grâce auxquelles l'auteur sait si sûrement atteindre notre esprit en touchant les cordes les plus frémissantes.

santes de notre sensibilité. Mais la reprise, la répétition et le leitmotiv ne demeurent pas moins à la base de la technique du poète.

Avec Gatién Lapointe c'est par sa portée symbolique que la répétition devient significative. Le dialogue établi, la prise de conscience s'affirme, et c'est davantage une adhésion de l'imagination que veut emporter le poète. Car s'il y a dialogue il n'y a pas encore de réponse dirais-je. C'est comme si le poète voulait nous convaincre qu'on finira bien par en trouver une à force de chercher. Gatién Lapointe est de la génération de ceux qui en 1960 pensaient qu'il « fallait que ça change ». Pourtant personne n'avait la certitude que cela changerait ni surtout ne savait comment cela changerait. Tout au plus était-on convaincu que c'était dans la volonté qu'il se fasse quelque chose que résidait le meilleur espoir.

Paul Chamberland est déjà de la génération postérieure à la révolution tranquille dans la mesure où il pousse jusqu'à la limite la logique de cette révolution et de cette volonté de changement, dans la mesure aussi où pour lui il n'est plus question que d'orienter le dialogue selon la logique même de ses prémisses, c'est-à-dire, la quête de soi et la recherche de son identité. Il n'est plus question pour lui de faire sentir la douleur d'établir un dialogue trop ardu ou d'exprimer sa foi dans les résultats de ce dialogue entrepris mais de le mener, ce dialogue, de plus en plus loin. Aussi avec lui c'est le ton passionné avec lequel le dialogue est conduit qui frappe au premier abord. Un dialogue non plus à deux voix, mais à voix multiples ou à tout le moins embrassant des registres multiples, dialogues donc, et de plus en plus complexes, de toutes ces voix autrefois tues, maintenant balbutiant, criant, hurlant, vociférant même, qui de toutes parts, en même temps et pêle-mêle, se couvrent, se répètent, dans un tohu-bohu encore mal maîtrisé mais que l'on s'efforce de canaliser vers une issue enfin connue.

Voir ainsi le style comme une vision du monde s'exprimant à travers une structure, un symbole et une forme littéraires constitue sans doute l'une des méthodes les plus appropriées pour étudier l'art des poètes du Québec. C'est même la voie qu'ils nous invitent à emprunter pour l'interprétation de leurs oeuvres.

Dans une conférence qu'il intitulait : « Poésie canadienne-française et poésie québécoise », Gatién Lapointe s'est attaché à montrer comment les deux

mots : canadien et québécois pouvaient caractériser l'évolution même de la poésie d'ici. Les deux termes, selon lui, sont l'indice d'une transformation de l'homme de ce pays, transformation qui est en définitive l'éclosion d'une identité longtemps cherchée et enfin trouvée. Selon lui, la dérégulation des poètes canadiens et l'enthousiasme des poètes québécois, leurs thèmes et leur esthétique divergents ne peuvent s'expliquer que par ce passage d'une certaine conception de la vie nationale à cette découverte d'une identité collective.

Pour une sociologie du style

Sans doute une véritable sociologie de la poésie ne sera pas possible si l'on ne fait pas au préalable une étude comparée des genres. Mais il est déjà facile de constater que nous retrouvons par exemple dans la situation des « frères ennemis », presque constante au théâtre québécois, l'incarnation dramatique de ce face à face dont nous parlions en poésie. Il faudrait donc mettre en lumière cet affrontement des « frères ennemis », qui est le moyen par lequel les dramaturges québécois rejoignent les poètes, pour mener cette quête de leur identité et ce dialogue avec eux-mêmes. Ainsi *Les belles-soeurs*, pour ne prendre qu'un exemple récent, par son titre illustre déjà cette idée que le drame résulte de l'incompréhension entre les frères (ou soeurs) ennemis. Or l'on pourrait retrouver la même situation conflictuelle dans les romans québécois, en particulier dans ceux où les significations sociales et nationales sont les plus évidentes. Ainsi dans *Menaud maître-draveur* et dans *Bonheur d'occasion*, nous découvrons dans les personnages de Joson et du Délié, de Jean Lévesque et d'Emmanuel, les équivalents des personnages des *Belles-soeurs*, les équivalents de Joseph Latour et d'Armand dans *Un simple soldat*, c'est-à-dire des frères ennemis qui s'affrontent de manière d'autant plus tragique qu'ils souhaitent au fond la même libération.

Il est donc non seulement possible d'analyser les poèmes de Roland Giguère, de Gatien Lapointe et de Paul Chamberland, en reliant les éléments structurels, symboliques et littéraires de leur style à une « vision du monde » qu'éclaire l'histoire de la société québécoise mais, comme on peut déjà s'en rendre compte, nous pouvons même pousser cette analyse jusque dans les détails des particularités et des nuances significatives du style de chaque poète en reliant ces mêmes éléments non plus seulement à une histoire globale de la société québécoise, mais à celle de leur génération. Cette écriture commune

à des auteurs d'une même génération serait d'autant plus aisée à découvrir que nous aurions procédé à cette étude stylistique comparée des genres dont je parlais tantôt. Il est clair, pour ne donner qu'un bref exemple, que le constat, l'énumération, la juxtaposition et les répétitions sont des traits communs à des écrivains aussi différents qu'Alain Grandbois, Roland Giguère, Gatien Lapointe et Marcel Dubé. Et nous pourrions fort bien les ranger dans ce que j'appellerais la génération du dénombrement et du recensement. Giguère par ses leit-motive et Gatien Lapointe par ses affirmations répétées rejoignent Alain Grandbois qui multiplie ses vocatifs et Marcel Dubé qui juxtapose les phrases elliptiques de ses personnages. Car à l'intérieur d'une vision globale des choses qui peut être celle de leur société, ces écrivains partagent d'abord cette vision plus restreinte qui dénote l'étape que constitue leur génération dans une évolution générale de leur peuple. Or les incertitudes, les tatonnements et les hésitations dont témoignait ce dénombrement, il est évident qu'il n'est point le fait des nouvelles générations de poètes ou même de romanciers comme Réjean Ducharme, par exemple, qui dans le délire échevelé de leur libre invention mènent à une vélocité d'autant plus vertigineuse ce dialogue avec eux-mêmes et les autres qu'ils manient avec plus d'assurance les instruments dialectiques nécessaires à cette confrontation avec eux-mêmes et à cette quête d'eux-mêmes qui est celle de leur société aussi.

Maximilien LAROCHE,
Collège Sainte-Marie.