

La poésie

Gilles Marcotte

Volume 7, numéro 1, février 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036481ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036481ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1971). La poésie. *Études françaises*, 7(1), 103–114.
<https://doi.org/10.7202/036481ar>

LA POÉSIE

En décernant son prix à Gaston Miron, la revue *Études françaises* faisait coup double : non seulement elle rendait hommage à un grand poète que les honneurs avaient précédemment épargné, pour la très évidente raison qu'il s'était toujours refusé à la publication; mais encore, et surtout, elle donnait son œuvre à lire. Pour la première fois, en effet, nous disposons d'un ensemble considérable des textes poétiques de Miron. Ces textes se présentent, non pas comme des feuilles détachées, mais dans un certain ordre, et ils ont un titre, *l'Homme rapaillé*¹. Gaston Miron, poète, vient de naître à l'édition. Et nous ne le lirons plus tout à fait comme auparavant, quand nous avions à compulsier revues et journaux pour trouver ses textes épars; quand le seul lien, le seul lieu permanent de cette poésie paraissaient être la personne même du poète. Un livre, c'est lourd, cela vit de sa vie propre, cela pose des questions qu'un poème isolé ne pose pas, ou ne pose pas de la même façon.

1. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970. Comprend, en plus des poèmes et proses de Miron, une étude de Georges-André Vachon, « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », ainsi qu'une chronologie et une bibliographie sommaire de Gaston Miron, établies par Renée Cimon.

J'ouvre donc *l'Homme rapaillé*, et je le lis de bout en bout. La plupart des pièces qu'il contient m'étaient déjà connues et je retrouve, en les lisant, l'émotion et l'admiration qu'elles m'avaient inspirées à la première lecture. Mais aussi j'aperçois plus facilement des heurts, des affaissements du tonus poétique, des maladresses, qu'un parcours continu devait mettre en pleine lumière. Ferons-nous, comme on dit, la part des choses — comme Miron, mauvais critique de lui-même, a souvent été tenté de le faire? Disposerons-nous d'un côté les poèmes incontestables, de l'autre ceux où la parole se débat dans une sorte d'impuissance, et au milieu ces pièces un peu contraintes, mais où scintille tout à coup la plus pure pépite de poésie? Cela pourrait se faire, car il est toujours possible de sérier, de classer, de diviser, quand on y tient absolument, mais ce serait contraire à l'intention principale de cette poésie, qui est d'être considérée comme un tout, comme les actes divers d'un seul projet. Il faut tout prendre, ou risquer de ne rien prendre. Même les exercices mallarméen et valéryen de *Deux sangs* reçoivent des poèmes postérieurs un éclairage, un poids qui leur donnent plein droit de cité dans l'édifice enfin construit, par l'édition, de l'œuvre mironienne. Par monts et par vaux, par la paille et par la poutre, cette poésie ne cesse pas de faire son chemin, et les échecs en un certain sens ne lui sont pas moins nécessaires que les réussites, les premiers avouant, dans leur forme même, le risque que dominant les secondes. Un poème de Fernand Ouellette ou de Paul-Marie Lapointe se doit d'être parfait, solide, dense, fermement architecturé, parce qu'il joue son va-tout dans le seul espace qui lui est départi. Chez Miron, au contraire, c'est l'ensemble de l'œuvre, le désir profond du « chant général », qui garantit chaque poème, chaque vers. Décider qu'un de ses poèmes est plus faible qu'un autre et le regretter, ce serait comme amputer les grands cycles de Pablo Neruda de leurs pages de prose rimée, ou — pour prendre un exemple décidément plus lointain — expurger *la Fin de Satan* de Victor Hugo, où il se trouve pourtant beaucoup de vers insipides : un non-sens poétique. Car Miron est

de cette race-là, de la grande race du rêve épique. Que son épopée se présente en lignes brisées, émergeant à peine d'une sorte de chaos originel (« nuit basalte de mon sang et mon cœur derrick/je cahote dans mes veines de carcasse et de boucane »), nous en étonnons-nous? Gaston Miron écrit au milieu du vingtième siècle; et au Québec. Il écrit notre vie commune, et ce qui fait que cette communauté ne peut être complète, ou ne peut l'être qu'en espérance; notre langage, et les failles, les maladrresses, les pauvretés de notre langage.

Notre langage, en effet : qui ne sent, col bleu ou col blanc, syndicaliste ou capitaliste, étudiant ou professeur, s'il consent à lire Gaston Miron, que celui-ci parle vraiment sa langue natale, cette « langue vulgaire » dont parle Dante, « celle que nous parlons sans aucune règle, imitant notre nourrice² »? Ainsi, la poésie de Miron est une poésie populaire; mais dans un sens qu'il importe de préciser. Quand Miron emploie des expressions dites populaires, quand il va au langage de la rue, quand il écrit : « j'ai saigné dur », « mon cœur derrick », « le damned Canuck », il faut voir que ces expressions de la « langue vulgaire » sont inscrites dans un texte qui obéit à de tout autres lois que celles du langage courant, si fécondes qu'on veuille bien les imaginer. La poésie de Miron est une poésie littéraire, une poésie d'écriture, chargée d'alluvions venues des quatre coins de ses lectures. « Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés », écrit-il, et les professeurs devront s'armer d'une vaste culture, et extrêmement variée, s'ils veulent traquer tous les souvenirs littéraires que le poète s'est appropriés. Mais, chargée de culture, sa poésie paraît avoir toutes les vertus de l'énonciation la plus directe; écrite, et se référant à l'écriture, elle garde souvenir de l'oral, elle est traversée, portée, par ce qui se dit *de vive voix*. N'est-ce pas là, encore, un des caractères principaux de l'épique?

2. Je trouve ce texte de Dante dans le très bel hommage que rendait à Gaston Miron, il y a quelques mois, le poète français Robert Marteau : « Miron de plus en plus magnifique », *Esprit*, nos 7-8, juillet-août 1970, p. 292-299.

L'épopée est familière, elle se parle, se déclame ou se chante au coin du feu. Chez Cervantès, ou Melville, ou même Lautréamont, nous entendons le conteur, comme s'il parlait devant nous, nous entendons les langages divers de la vie quotidienne; illusion peut-être, mais illusion nécessaire, voulue, entretenue, au sein même du travail du texte. Ainsi le texte mironien donne passage à des voix qui, devenant littéraires, ne perdent pas contact avec la commune parole : la plus pauvre, la plus riche.

Mesurons un écart en parcourant, après *l'Homme rapaillé*, le choix de poèmes de Rina Lasnier que vient de publier l'éditeur Guy Robert sous le titre de *la Part du feu*³. Il ne s'agit pas, grands dieux, de comparer des mérites; mais, plus simplement, de tenter de reconnaître des voies, résolument divergentes. Je dirai d'abord ceci, qui est de première évidence, que toute familiarité avec l'œuvre de Rina Lasnier ne peut être que gagnée, patiemment conquise, et que même elle demeure toujours surveillée par le respect. Et plutôt que de familiarité, ne faudrait-il pas parler d'intimité? Nous rejoignons Rina Lasnier là où le langage se concentre puissamment, sous l'œil de l'esprit, et donne à goûter la polyvalence de l'instant. Tout, dans son œuvre, devient précieux, et comme sacré; les automobiles mêmes, « seuls animaux que connaissent les enfants », mais animaux d'une mythologie doucement humoristique. Voyez les vocabulaires qu'elle utilise, ses archaïsmes (« la nuit jouxte la nuit ») et ses néologismes, ses mots rares (« la chaîne noduleuse du sang »), les violences qu'elle fait à la syntaxe (« Un amour souterrain attroupe aux racines ») : au contraire de ce qui se passe chez Miron, où des moyens analogues sont employés, ce travail de langage coupe la poésie de Rina Lasnier du langage courant, suscite une beauté hiératique, à elle-même suffisante, et qui ne doit rien aux emportements du langage oral. À la vérité Rina Lasnier ne veut pas nous retirer du monde,

3. Préface de Guy Robert, Montréal, Editions du Songe, « Poésie du Québec », 1970.

mais nous éloigner de ces lieux trop bruyants où se mêlent et s'affadissent les langages sociaux, et nous faire connaître le silence qui naît d'une parole nue. L'arbre essentiel, dans sa poésie, est l'arbre blanc; et l'oiseau chargé de la plus riche parole, la mouette. On entre dans l'œuvre de Rina Lasnier en faisant silence, et on en sort, après le remuement nombreux des mots, ayant appris le silence. Malgré les nombreux prétextes qu'elle se donne — et peut-être ne se les donne-t-elle que pour échapper à la simple réitération de son mouvement —, nulle poésie n'est moins décorative, moins descriptive en son propos que la sienne, plus uniquement occupée à inscrire dans l'espace verbal ce blanc où la parole tour à tour s'abîme et renaît plus vivante, plus forte :

Mort, montagne blanche par laquelle toute chose passe à l'étendue — coquillage nettoyé et toute la mer passe au chant.

Est-ce à dire que cette poésie soit absente au monde, au temps, à la vie? Mais la poésie n'est pas présence au monde; elle est combat avec le monde, jeu du monde. Elle l'est, tout aussi bien, chez Gaston Miron, qui la salue, après Hölderlin et dans une formule que Rina Lasnier ratifierait sans doute, comme la « fraîche révélation de l'être ». La poésie de *l'Homme rapaillé* séduit aussitôt, parce qu'elle se porte aux quatre coins du domaine verbal que nous habitons; celle de *la Part du feu* invite à faire retraite dans le langage, pour y entendre, à l'écart des langues courants, le chant premier de la parole.

Ni Rina Lasnier, ni Gaston Miron, ne sont préoccupés de renouveler la poésie, de la discuter, de l'interroger au nom d'une crise générale du langage; beaucoup, par contre, parmi les jeunes poètes, entreprennent d'écrire comme si le langage, la poésie, étaient atteints dans leurs fondements mêmes, et devaient avant toute chose dénoncer violemment les formes usuelles du dire. Ainsi, le « centre blanc » qui occupe Nicole Brossard n'a aucun rapport avec l'espace blanc dont nous parlions à propos de Rina Lasnier. Elle se propose d'aller

vers le point où la parole, non seulement se recueille dans son propre silence, mais se nie comme parole, comme lieu de communication. La théorie qui garantit cette forme d'écriture, Nicole Brossard l'a exprimée en toute clarté dans un court texte, intitulé « Extrait », que publie le dernier numéro de *la Barre du jour*⁴. « La mort du tragique, écrit-elle, celle-là même de toute littérature », et cela s'entend si la littérature est définie comme une lutte constante contre l'imposition de la morale ou du discours. Dans un monde désormais soustrait à la Cause et à la Fin, le texte libéré n'aurait plus à servir, mais se concevrait comme « cette phrase temporaire et sans ultimatum un mode de changement d'aller et retour en suspens », et se dénoncerait lui-même « sans espoir de culpabilité ». On ne demandera plus si une œuvre va quelque part, selon l'expression populaire, puisque le chemin, et l'idée même du chemin, du parcours dirigé, sont disparus avec la notion de tragique (impliquant cause et fin, responsabilité et culpabilité) ; « le texte se trace sans motivation », simple « voyeur de lui-même », et n'inclut le littéraire dans sa réalité que sous la forme d'un souvenir, d'une référence sur le point d'être abandonnée : « et des mots le reste pour la suite telle une tradition qui se perpétue fantôme émouvant temps de liaison ». C'est là une vue cohérente de l'évolution littéraire, dont on retrouve aisément les sources dans la théorie du groupe Tel quel, ou même chez Blanchot, et que je n'ai pas l'intention de discuter. À quoi servirait de me colleter, par-dessus la tête de l'auteur, avec les Derrida, Sollers et autres ? La prudence, à tout le moins, me l'interdit, car ce sont de terribles jouteurs. Mais si un poète a le droit le plus strict de choisir sa théorie, il est permis de la considérer, non pas sous l'angle de ses mérites conceptuels, mais comme l'accompagnement, la justification *pro domo* d'une entreprise de création. Nicole Brossard écrit des poèmes (ou des fantômes de poèmes), et leur impression, l'espace qu'ils occupent dans la page, leur

4. « Extrait » et « Fragment » dans *la Barre du jour*, novembre-février 1970, p. 52-57.

succession, m'obligeant, moi lecteur (ou fantôme de lecteur), à les lire comme des poèmes, même si je sais que, de propos délibéré, l'écrivain veut par ses textes annuler le poème.

J'ouvre *le Centre blanc*⁵, un des deux recueils que Nicole Brossard a publiés ces derniers mois — car ses fantômes sont très actifs —, et lisant les poèmes avec l'attention qu'ils mettent en œuvre et requièrent, j'y perçois des mouvements, des jeux de forces, des attractions et des répulsions, enfin ce qu'on pourrait appeler, dans le langage de la musique ou de la danse, des « études » : figurations pures, qui ne constituent pas un discours, mais dévoilent des structures. Des couples dialectiques y sont définis, le centre et la dispersion, l'harmonie et la dissonance, l'énergie et le repos, le point et la ligne, mais dont les termes tendent à se fondre l'un dans l'autre : que l'énergie même soit repos, que l'harmonie s'incorpore la dissonance. Tout au long de son recueil, dans une tension de plus en plus grande, le langage s'approche ainsi de l'impossible, du point de fuite — et en est rejeté —, s'efforce d'inscrire dans le texte cela qui le nie, « un point blanc en l'espace blanc ». Une singulière émotion, aiguïlée par l'attention, naît de ces jeux. Ils sont abstraits, certes, mais au sens que cet adjectif reçoit dans les arts plastiques ; ce qui s'y révèle, c'est le corps du langage, et le langage du corps (« l'abstrait prend tout des désirs et devient forme vie »). Le point de fuite, le « neutre », ne serait-il pas, dans cette poésie, moins l'expression d'une vue métaphysique, que le moyen très concret de tendre le langage, comme on tend des muscles ? Et la poésie n'y recevrait-elle pas, de ce qui paraît vouloir l'abolir, des ressources nouvelles ? Je m'en convaincs plus facilement en lisant les proses, faisant bloc sur la page, du *Centre blanc*, que l'autre recueil récemment publié de Nicole Brossard, *Suite logique*⁶, où les arêtes du vers coupé, et celles aussi bien de la pensée explicite, font de

5. Illustrations de Marcel Saint-Pierre, Montréal, Editions d'Orphée, 1970.

6. Montréal, L'Hexagone, 1970.

sa poésie une moins pure gymnastique. Nicole Brossard est poète, je n'en doute pas, et j'en trouve assez de preuves concrètes dans ces deux recueils ; mais la théorie même qui autorise intellectuellement ses jeux les gête parfois, quand elle s'avise d'y entrer de plain-pied.

Chez les poètes des Éditions du Jour, les réponses à la provocation du nouveau sont variées, mais en même temps elles ont comme un air de famille. Cet air de famille, l'aurions-nous décelé si Jacques Boulerice, Roger Des Roches et Louis Geoffroy avaient été publiés à des enseignes différentes ? Peut-être bien que non, mais enfin puisque le label de l'éditeur, la toilette typographique et le papier pauvre les rassemblent, je ne puis m'empêcher de remarquer qu'ils pratiquent tous trois — comme certains de leurs prédécesseurs dans la même collection — une poésie un peu « tordue », assez lâchement organisée, faisant des efforts extrêmement voyants pour atteindre à l'originalité. À force de ne vouloir ressembler à personne, on finit parfois par ne ressembler à rien. Voilà, la phrase est lâchée. Elle est cruelle, injuste peut-être, mais en toute honnêteté je ne pouvais la retenir, dissimuler l'ennui que m'a donné, à plus d'une reprise, la lecture de ces trois recueils. Allons, tout de même, y voir d'un peu plus près.

Jacques Boulerice publie *Élie Élie pourquoi*⁷, « Poèmes de l'émotion fragile et du virage en vue ». De l'émotion, il y en a ; une petite tendresse, extrêmement pudique, et qui a bien du mérite à survivre au milieu des acrobaties verbales et formelles que multiplie le poète. Quant au virage, il n'est pas seulement « en vue », mais il s'exerce dans chaque poème, l'auteur pratiquant le discontinu, l'arbitraire, le déroutement soudain, comme un art en soi. L'émotion fragile, le tête-à-queue, la fantaisie : ne serions-nous pas chez Prévert ? Il arrive à Jacques Boulerice de faire assez gentiment du Prévert (« Acte de la longue attente »), mais il est clair que son ambition ne peut être satisfaite

7. Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1970.

par de telles gentilleses. J'ai cru percevoir dans ses textes une rancœur contre certaine poésie — « pouah-si », orthographe-t-il lourdement ; rancœur compréhensible, estimable, dans la mesure où il voudrait retrouver, hors des conventions poétiques, des libertés nouvelles de l'émotion et de la parole, mais qui me paraît, dans ce premier recueil, se tourner contre sa propre poésie, la paralyser de l'intérieur.

La poésie de Roger Des Roches, dans *Corps accessibles*⁸, a l'allure beaucoup plus décidée, des traits plus nets, et son paysage culturel est plus facile à cerner. Ses références viennent du monde hippie : la drogue, le sexe, la mystique orientale, le vocabulaire américain. Et Nietzsche, qui se reconnaîtrait difficilement dans cette compagnie. Tous les poèmes de Roger Des Roches sont bâtis à peu près de la même façon : à la première ligne, des mots comme jetés à la cantonade, faisant kaléidoscope surréaliste, « le vert coke s'étire dehors acrylique sauvage » ou « Vishnu coprophage alligator aigu » ; puis quelques variations de même farine ; enfin la chute, généralement assez bien venue, qui récupère l'éclatement verbal dans une sorte d'humour ému (pardon, je suis contaminé). Ainsi :

elle fabrique la nuit au néon
de mes yeux
des jeux que je ne veux pas deviner.

Cela ne manque pas de charme, d'un charme souvent trop voulu, trop appuyé. Nous aimerions la *magical bride* d'un amour plus constant, si elle n'était pas abonnée à tous les magazines de mode. Je relis quelques poèmes de Roger Des Roches, et je regrette un peu d'avoir écrit le mot ennui ; il y a, dans *Corps accessibles*⁸, l'amorce d'une poésie vivante, personnelle, et plus actuelle que ses oripeaux.

Louis Geoffroy, « confrère astrologique d'Alfred Jarry, Antonin Artaud, Georges Bataille, Alain Jouffroy, Léo Ferré et Lévy Beaulieu », nous livre des « notes pour une chorégraphie » qu'il intitule *le Saint*

8. Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1970.

*rouge et la pécheresse*⁹. Je crois comprendre qu'il est favorable à la liberté et à la révolution, qu'il épouse plus volontiers la cause de Che Guevara que celle des « mythomanes impérialistes et coloniaux ». Cela nous convient car qui, aujourd'hui, exception faite de quelques premiers ministres et chefs de police, n'est pas révolutionnaire dans l'âme? Louis Geoffroy ne nous épargne rien de ce qui constitue le tout-venant, le prêt à porter de l'intellectuel de gauche frotté de jazz et de surréalisme, et son recueil en devient proprement illisible. Mais, justement, ces coulées de mots sont-elles faites pour être lues, noir sur blanc, page après page? Si l'oreille se substituait à l'œil, à la faveur d'une récitation publique, ne prendraient-elles pas un sens différent, celui d'un environnement (au sens McLuhanien) où les idées, les slogans, ne valent pas en eux-mêmes, mais par le bruit qu'ils font? Ce qu'écrit Louis Geoffroy ne serait-il pas le « bruit de fond », le fond sonore de notre époque, de nos journaux, de notre radio, de notre télévision? Je pose la question. À l'expérience de répondre.

Un quatrième poète a publié ces derniers mois aux Éditions du Jour, mais j'hésite à l'associer aux précédents, ne serait-ce que parce que *Villes*¹⁰ est le troisième recueil de Luc Racine, et doit être lu dans la perspective d'une œuvre en mouvement. Je dois dire que cette œuvre me jette dans des perplexités singulières. Comment peut-on, après les exercices purement formels d'*Opus I*, écrire les petits poèmes lyriques de *Villes*, laisser entrer dans la poésie des phrases aussi plates que « enfin nous nommerions les choses », « le temps passe revient s'étale »? C'est tomber de Charlybde en Scylla : du mot pour le mot au mot pour rien. Luc Racine retrouve ici l'inspiration généreuse de son premier recueil, *les Dormeurs*, mais comme intimidée, radicalement gênée par les préoccupations du formaliste qu'il fut dans *Opus I*. Entre Webern et le Schönberg première manière, il faut savoir choisir.

9. Montréal, Éditions du Jour, « Les poètes du jour », 1970.

10. Montréal, Éditions du Jour, « Les poètes du jour », 1970.

Anne ma sœur Anne, que voyons-nous encore, mettant nos lunettes, dans le paysage de l'actualité poétique? Nous voyons le petit recueil de Cécile Cloutier, *Cannelles et Craies*¹¹, où la poésie se distille au compte-gouttes, trop faiblement concentrée pour retenir l'attention; et, dans le petit espace qui est le sien, trop évidemment colonisée par la poésie des autres. En écarquillant les yeux, nous trouverons aussi deux petites brochures des Éditions Passe-Partout, contenant des poèmes de Pierre Bertrand¹², Pierre Morency¹³ et Pierre Mathieu¹⁴. Pierre Morency s'amuse à faire voler dans ses propres vers la corneille de Gaston Miron, tandis que Pierre Bertrand dans *le Cycle de l'amour*, se livre au double risque de l'éloquence et des bons sentiments, et s'en tire fort honorablement; du troisième Pierre, nous dirons seulement que sa poésie n'atteint pas toujours le niveau de la poésie religieuse de Nérée Beauchemin. Quant aux petits cubes que nous offre Bernard Tanguay¹⁵, ou Anicloche, sous le titre fort bien choisi de *Bla-bla-bla...*, et avec lesquels il nous invite à composer nos propres poèmes, je dois avouer que les ayant disposés de plusieurs façons, je n'ai pu en obtenir que de très mauvais vers. La raison de cet échec tombe sous le sens : je suis mauvais poète.

Souignons enfin la parution de l'anthologie de John Glassco, *The Poetry of French Canada in Translation*¹⁶. Il s'agit, non pas d'une anthologie, traduite en anglais, de la poésie canadienne-française, mais, comme le souligne le compilateur, d'une anthologie de traductions, faites par diverses personnes et John Glassco lui-même; ce qui explique certaines omissions et inclusions, étonnantes au premier abord. Il n'en reste pas moins que l'ouvrage présente un échantillon-

11. Paris, Jean Grassin éditeur, « Présents 9 (67) », 1970.

12. *Poèmes*, Saint-Constant, Editions Passe-Partout, n° 1, 1970.

13. *Ibid.*

14. *Poèmes*, Saint-Constant, Editions Passe-Partout, n° 3, 1970.

15. Montréal, Editions Font, 1970.

16. Toronto, Oxford University Press, 1970.

nage assez satisfaisant de notre poésie, et suggère à son propos des interrogations passionnantes. La traduction est-elle, comme le prétend Glassco, « l'épreuve la plus rigoureuse que la structure interne d'un poème puisse subir » ? Pour en décider avec quelque assurance, il faudrait disposer des meilleures traductions possibles, et l'on sait que la rencontre entre un poète et un traducteur vraiment fidèle est chose rare. Le problème le plus grave surgit lorsque le tissu verbal même du poème en fait naître la structure, comme dans plusieurs poèmes de Roland Giguère et d'Alain Grandbois. Traduire par exemple « Est-ce déjà l'heure/ Ma tendre peur » par « *It is already the hour/My tender fear* », c'est déjà commettre un contresens, enlever au poème toute possibilité de se développer dans son sens, dans son atmosphère propres. Ainsi, il peut se trouver que les meilleurs poèmes d'un écrivain soient précisément ceux qui se prêtent le moins facilement à la traduction. Il ne faut pas moins essayer de les traduire ; si Michel Leiris a « interprété » Hopkins, tout est permis, ou du moins tout peut, et doit être tenté. Une poésie qui se refuserait absolument à la traduction ne serait peut-être pas autre chose qu'un vain jeu de mots.

GILLES MARCOTTE