

## La poésie — Pour l'âme

Gilles Marcotte

Volume 8, numéro 1, février 1972

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036510ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036510ar>

[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. (1972). La poésie — Pour l'âme. *Études françaises*, 8(1), 87–100.  
<https://doi.org/10.7202/036510ar>

# Chroniques

## LA POÉSIE — POUR L'ÂME

Je saluerai Garcia, pour commencer. Juan Garcia, né au Maroc, vivant présentement en Espagne, mais qui a passé plusieurs années parmi nous, qui est entré en poésie à Montréal même, où son premier recueil, *Alchimie du corps*, a paru en 1967, et qui recevait l'an dernier le Prix de la revue *Études françaises* pour l'ensemble de ses poèmes. Je suis tenté de ne pas aller plus loin que ce salut, car Jacques Brault a déjà parlé de l'œuvre et de l'homme avec toute la chaleur et la précision désirables. Mais je dois dire, avec les mots d'un lecteur peut-être un peu plus lointain, la très grande admiration que m'inspire cette poésie. *Alchimie du corps*, il y a quelques années, tombait sur nos terres comme un aérolithe. Un poète nous arrivait qui, avant toutes choses, affirmait la permanence de l'invocation poétique. Il n'était pas le seul, sans doute, mais il était le plus radical et le plus intraitable dans son refus des engagements éphémères. Garcia était, par excellence, le poète *inutilisable*, celui qui ne pouvait pas ne pas parler d'*autre chose*. On voit mieux aujourd'hui, grâce au volume intitulé *Corps de gloire*<sup>1</sup> qui comprend, en plus d'*Alchi-*

1. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1971. Comprend, en plus des poèmes de Juan Garcia, une étude de Jacques Brault, « Juan Garcia, voyageur de nuit », et une note bibliographique.

*mie du corps, la Transmutation* et un groupe de poèmes datés de 1965 à 1970, comme cette haute poésie est profondément fraternelle. Plusieurs des textes nouveaux — et notamment la prose fiévreuse de *la Transmutation*, qui n'est pas sans rappeler le meilleur Artaud — font état, dans leur forme même, d'une blessure, d'une brisure, que masquait la très sévère organisation des premiers poèmes. Garcia parle à partir d'une solitude :

*et je suis seul  
seul dans l'ombre des buissons hermétiques  
dans le silence du jour meurtri  
dans la foule ironique des ronces  
seul*

et, ailleurs, se propose de pousser « l'art jusqu'à la plaie », mais cette solitude, cette plaie, ont pour singulière vertu de faire naître un chant du monde d'une plénitude admirable. Profondément (humblement) assurée de son langage au sein des plus dures épreuves de l'esprit, jouant son destin dans le « haut lieu où l'âme est légitime », la poésie de Juan Garcia a la fraîcheur des perpétuels recommencements.

L'âme, qu'est-ce à dire ? Le mot gêne. Il a des relents de petit catéchisme. Il semble désigner quelque idéalisme, un refus de l'historique et du quotidien, voire une division de l'être. Il faut l'employer toutefois, puisque les poètes eux-mêmes l'écrivent — et des poètes qui appartiennent à des familles spirituelles ou idéologiques très diverses. On ne s'étonne pas de le rencontrer chez Rina Lasnier et Fernand Dumont, qui recourent fréquemment au vocabulaire chrétien traditionnel. Mais on le trouve aussi chez Gilbert Langevin, chez Jacques Brault, chez Paul-Marie Lapointe, pour ne citer que les poètes dont l'actualité littéraire s'est occupée en 1971. Il va sans dire qu'une rigoureuse analyse sémantique ferait apparaître, de l'un à l'autre poète, des différences importantes dans l'emploi qu'ils font de ce mot. Elle ferait apparaître également, me semble-t-il, un foyer commun. L'âme est parfois « une fausse / représentation », comme le dit Langevin, mais c'est qu'alors est perverti, trahi, ce par quoi l'homme est présent à lui-même et au

monde. Elle n'est pas le moi, mais l'autre du moi, ce qui le fonde et le décentre à la fois : « La frontière du monde / Entre mon âme et moi », écrit Fernand Dumont. Si elle affirme une permanence, c'est surtout une permanence de l'appel, et Jacques Brault, se référant à une philosophie de la multiplicité des âmes du corps, les montre « qui ouvrent l'angoisse, la clôture d'inespoir, à plus de clarté ». Ainsi, parler de l'âme, ou parler « pour les âmes », selon l'expression de Paul-Marie Lapointe, c'est parier sur l'ouvert, inscrire dans la parole les libertés du possible. Prenons garde que ces promesses n'ont rien de commun avec celles de « lendemains qui chantent », dont les formes concrètes seraient déjà dessinées. La poésie de l'âme ne promet qu'elle-même, c'est-à-dire le mouvement qui la porte sans cesse de mort en renaissance. Elle fait confiance ; ou mieux elle fait de la confiance, elle en fabrique à la petite journée. Quand Paul-Marie Lapointe prophétise au « jeune révolté » : « tu ne mourras pas ton amour est éternel », et Rina Lasnier, avec la « folle de nuit », « parle le langage de ceux qui vont renaître », l'un et l'autre laissent dans l'ombre — « l'obscurité respirante », dit Rina Lasnier — les raisons et les formes visibles de leur espérance : le Dieu de *la Salle des rêves* n'est pas une raison. Ils en appellent plutôt à ce qui n'a pas de raisons, à ce qui n'apparaît peut-être qu'entre les mots mêmes qui le disent.

Il serait abusif de tenter de définir, à partir de telles convergences, un « courant » de la poésie canadienne-française actuelle, d'autant que j'ai volontairement oublié les connotations particulières du mot âme dans les œuvres qui en font usage. Il reste que ce mot — et l'aura sensible qu'il dégage, et l'exigence qu'il pose au cœur du poème — manifeste une dimension de notre poésie à laquelle on n'a pas prêté, jusqu'à maintenant, une attention suffisante, et que de récentes parutions remettent en lumière<sup>2</sup>. On a parlé le plus souvent de la poésie des quinze dernières années comme d'une poésie de combat, une poésie fiévreux-

2. Cette chronique est consacrée aux recueils qui ont paru à la fin de 1970 et jusqu'à la mi-octobre de 1971.

se, agitée, vouée à la recherche de quelque projet collectif. C'était ne voir que l'éclatant, le circonstanciel, au détriment de cette nappe plus profonde, plus secrète, où se recréaient, dans une relation moins directe à l'événement, certaines formes fondamentales de l'expérience poétique. Nous sommes invités, aujourd'hui, à reprendre contact avec ce mouvement intérieur de la poésie ; et à redécouvrir l'actualité d'œuvres qui, longtemps, ont paru s'écrire à l'écart de toute actualité.

Redécouvrir, ou même découvrir, c'est relire. Et aucune œuvre, plus que celle de Rina Lasnier, n'exige la relecture. Je ne pense pas seulement à ses recueils déjà anciens, mais à celui qui vient de paraître, *la Salle des rêves*<sup>3</sup>, et dont une première lecture, une lecture unique, ne saurait rendre compte. On n'y trouve pas, en effet, de ces pièces majeures qui marquent les étapes de l'œuvre de Rina Lasnier : poèmes torturés (au sens formel plutôt que moral) de *Présence de l'absence*, ample et profond discours de *la Malemer*, dans *Mémoire sans jours*, suite des poèmes de *l'Arbre blanc*, dans le recueil qui porte ce titre. Rien, dans *la Salle des rêves*, formes et thèmes, qui ne semble déjà connu, exploré, fixé. Cette « salle » même,

*Ce lieu de toutes parts comme les nappes du*  
[rayonnement,  
*cette étendue sans engendrement comme la hauteur*  
[suspendue

nous avons l'impression de la parcourir pour la dixième fois, semblable à ce qu'elle fut dans les recueils précédents de Rina Lasnier. Le regard coule sur ces vers parfaitement structurés, comme il le ferait sur un paysage trop bien connu, dont la perfection même est devenue une habitude, sans qu'il éprouve la tentation de s'arrêter. À vrai dire il est arrêté parfois, mais par des coquetteries de langage, des mots rares, anciens ou nouveaux, des images forcées, à la limite de la préciosité (« le trait voyeur de la volupté »), qui sont les petits travers de la poésie de Rina Lasnier. L'attention véritable, et la communion, ne se pro-

3. Montréal, H.M.H., « Sur parole », 1971.

duisent qu'à la seconde lecture, quand, déchargé de l'obligation de parcourir le recueil de bout en bout, le lecteur se donne le loisir de choisir ses poèmes, de les élire. Alors il se retrouve au cœur d'une parole riche et dense, dont le très bref poème intitulé *Deux* est un des plus admirables exemples :

*Dieu ait pitié des hommes crucifiés sur les femmes  
comme un abat de pluie sur les avoines.*

*Dieu ait pitié des femmes creusées sous les hommes,  
grandes barques d'alliance avec l'énergie de la mer.*

On peut dire que dans ces quelques lignes, et dans les autres poèmes de *la Salle des rêves*, la poésie de Rina Lasnier ne se renouvelle guère, mais ne suffit-il pas qu'elle y exerce la plénitude de ses pouvoirs ? Nous y reviendrons encore, et l'éclairage du moment fera que telle pièce, auparavant à peine aperçue, distraitemment lue, acquerra tout à coup l'évidence de la beauté. Une chose me semble sûre, d'ores et déjà : quand on composera une anthologie de la poésie de Rina Lasnier, plusieurs poèmes de *la Salle des rêves*, et notamment des poèmes d'amour, devront s'y trouver.

Le livre que Paul-Marie Lapointe publie sous le titre de *le Réel absolu*<sup>4</sup> est, plus littéralement, une invitation à la relecture. Il groupe les deux recueils de sa maturité poétique, *Choix de poèmes* et *Pour les âmes*, ainsi que son tout premier recueil, *le Vierge incendié*, paru en 1948, et dont on attendait impatiemment la réédition. À ces poèmes déjà connus, Lapointe a ajouté une suite intitulée *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, qui relève d'un automatisme verbal plus décidé que celui du *Vierge incendié*. D'après les indications de l'auteur, il faut entendre ici le mot nuit dans deux sens : d'abord celui d'une écriture de nuit, rapide, emportée ; et le sens, plus social, de la Grande Noirceur duplessiste, de la « liberté en veilleuse ». Cependant ces poèmes de honte et de rage (« Par le miroir de la honte / Et de la rage ») ne sont pas des poèmes engagés, au sens habituel de l'expression, nommant les causes et

4. Montréal, L'Hexagone, 1971.

les objets d'une révolte. C'est aux mots, aux alliances coutumières des mots, à l'ordre obligé du discours ambiant, que Lapointe fait violence ; et par là, sans doute, il allait au fond des choses, mais il est non moins assuré que si ces poèmes avaient été publiés à l'époque, l'impact réel de l'entreprise n'aurait pas été perçu, et le poète aurait été renvoyé à ses choux avec la même désinvolture qu'à la parution du *Vierge incendié*. Efficaces, ces poèmes ne pouvaient l'être que pour le poète lui-même, que dans la perspective d'un « voyage au bout de la nuit » où le langage de la destruction, et la destruction d'un langage, s'accompliraient de manière exemplaire et feraient enfin place nette. Mais tout n'est pas, dans cette « nuit », que volonté de destruction. Il y a l'amour ici, « l'amour [qui] mange ses mots », l'amour avec ses mots rentrés, ses mots bégayés, qui déjà tente de forcer la porte du non-sens. Il y a les arbres aussi — dont Lapointe fera plus tard l'admirable symphonie que l'on sait —, les arbres qui sont « la plus belle chose » mais dont il n'est pas permis de parler, de rêver, parce qu'ils évoquent des images d'enracinement et de calme croissance auxquelles l'actualité apporte un brutal démenti. Ainsi, dans ces poèmes qui disent « les affres de l'être et du verbe », se présentent déjà, *contredites* mais terriblement actives, les forces qui se déploieront librement dans les poèmes postérieurs. De ces derniers poèmes, que dire aujourd'hui, sinon qu'ils comptent parmi les quelques œuvres essentielles du Canada français, celles qui donnent raison à la difficile entreprise d'expression qui se poursuit depuis plus d'un siècle parmi nous ? Grâce à quelques écrivains, nous parlons enfin. Au premier rang de ceux-là, Paul-Marie Lapointe.

Mais dans cet ordre, dans l'ordre de la création, rien n'est jamais définitivement acquis, et c'est bien ce que nous dit Jacques Brault dans son deuxième recueil, *la Poésie ce matin*<sup>5</sup> : ce matin, c'est-à-dire chaque matin, reprendre le travail de la parole comme si tout, encore, était à faire. Le premier poème du recueil s'intitule *Si la poésie*

5. Paris, Grasset, 1971.

sacre le camp, et c'est tout le contraire d'une démission qu'il propose :

*épouser le regard des doigts  
vers la terre et s'enfouir  
et cheminer pourriture  
perçant la croûte dure flétrir  
l'à-peu-près puis se laisser  
cueillir*

Le deuxième s'intitule *Commencement* ... C'est assez clair : *la Poésie ce matin* s'écrit dans le bref moment qui sépare le désaveu de la poésie, ou l'aveu de son extrême fragilité, et la décision qu'elle prend de se recréer dans cette fragilité même. Nous ne sommes pas aussi loin qu'il y paraît du premier recueil de Brault, car même dans les grands espaces de *Mémoire* et de *Suite fraternelle*, la parole ne se dégageait que sur fond d'inquiétude et d'humilité. L'inquiétude se faisait plus pressante encore dans la suite de *Louange* (« louange derrière la porte fermée »), et c'est elle qui donne le ton des derniers poèmes de Jacques Brault ; accompagnée, je le répète, d'une résolution d'autant plus ferme qu'elle prend sa source dans le sentiment d'une extrême fragilité de la poésie parmi les grands gestes de l'histoire. On ne lit pas, dans *la Poésie ce matin*, de ces vastes poèmes de recouvrance qui avaient fait le succès de *Mémoire*. Ici la poésie se fait tentative, essai, plutôt qu'affirmation ; elle explore ses possibles, dans des formes diverses, parfois empruntées volontairement à d'autres poésies ; elle se donne des langages, du savant au populaire, qui seraient disparates si l'on n'entendait, de la première à la dernière page, cette voix fervente et sourde (parfois un éclat, mais vite atténué par l'appréhension de la mort) qui jamais ne se lasse de susciter les signes de vie. Tout cela est d'une grande sûreté d'écriture, et qui peut se permettre les plus savants détours de la forme et de la pensée, mais la science de l'écrivain n'a pour objet que de dissimuler cette science même et de permettre l'apparition de la parole nue. Voici :

*images et paroles toutes bonnes et belles  
et sans faire de manières sans regard en dessous  
simplement fragile et dur tendre comme granit*



*le corps total se couche nu épouse la minceur  
du papier  
il s'en remet à nos doigts à nos yeux il s'abandonne*

Pareille simplicité se gagne durement ; nous pouvions l'attendre de celui, parmi nos poètes, qui a la plus vaste culture littéraire et la science du langage la plus raffinée.

Poésie de sûr langage, également, et de forte densité intérieure, celle de Fernand Dumont dans *Parler de septembre*<sup>6</sup> ; mais plus austère, d'une rigueur plus unie, presque monocorde. Je n'en fais pas reproche à l'auteur ; au contraire, je regretterai plutôt qu'il sorte parfois de cette voie, dans quelques poèmes par exemple où il se laisse séduire par les éclats de la poésie mironienne (*Je parle de ma place*). Le vrai poète, dans ce recueil, écrit au plus près du « tendre silence suspendu à lui-même », dans « les sillages de l'ombre », là où le langage s'entend parler comme « un secret supplémentaire ». Ce secret a d'autres noms, qui sont la patience, l'attente, le respect des germinations qui ont besoin du temps, de tout leur temps ; et ainsi nous retrouvons, dans *Parler de septembre*, les préoccupations de l'essayiste de *la Vigile du Québec*. La fidélité, qui est recouvrance et promesse, vœu du temps, est au cœur de la pensée et de la poésie de Fernand Dumont : fidélité à Dieu, au pays, à la femme. Et l'on comprend que son poème se donne souvent des formes quasi régulières, qui évoquent certaine poésie religieuse de la fin de la Renaissance :

*Je rôde ainsi à la rencontre  
De mes solitudes une à une  
Et Dieu rôde en moi  
Nous cherchant par la main.*

Au cours du long silence poétique qui sépare *l'Ange du matin*, paru en 1952, de *Parler de septembre*, la poésie de Fernand Dumont s'est ouverte, assouplie, mais dans le sens même de ses premières expériences : en cela, aussi, fidèle.

Chez Gilbert Langevin — comme chez Olivier Marchand, Suzanne Paradis et Pierre Perrault — ce sont le cri du cœur, l'évidence soudaine de l'image qui font loi,

6. Montréal, L'Hexagone, 1970.

plutôt que les lents travaux de l'attention. Langevin s'était livré à des entreprises assez complexes dans un de ses recueils précédents, *Noctuaire* (1967), mais les deux petits livres qu'il vient de publier, *Ouvrir le feu*<sup>7</sup> et *Stress*<sup>8</sup>, ne contiennent que des poèmes brefs, illuminés par une image, selon sa manière la plus habituelle. Pourquoi ces deux recueils simultanés, et non pas un seul, qui aurait tout réuni sous un même titre ? Je me pose la question en vain, car je n'aperçois pas, entre *Ouvrir le feu* et *Stress*, de différences thématiques ou formelles qui expliqueraient la double publication. Dans l'un et l'autre, il s'agit d'ouvrir « le feu dans tous les sens », de faire éclater les vives images de l'insatisfaction, de la révolte, du pur désir de naître à la vraie vie. La séduction qu'opère cette poésie est immédiate — je ne dis pas superficielle —, et je ne connais pas d'écrivain, dans notre littérature, qui soit plus naturellement poète en tout ce qu'il écrit, que Gilbert Langevin. On ouvre l'un ou l'autre de ses deux recueils, à n'importe quelle page, et l'on est assuré d'y recevoir le choc d'une parole neuve, d'une fraîche image ; la « presque-vie » que lamente Langevin, de poème en poème, donne naissance, paradoxalement, à une sur-vie du langage. L'œuvre d'Olivier Marchand — aujourd'hui réunie dans un livre qui comprend deux recueils déjà connus, *Deux sangs* (1953) et *Crier que je vis* (1958), en plus d'un ensemble de nouveaux poèmes, sous le titre général de *Par détresse et tendresse*<sup>9</sup> — ne manifeste pas une aussi remarquable constance dans l'élan poétique. Il lui arrive de s'égarer dans des voies qui ne lui conviennent guère ; de vaguer, de tâtonner durant quelques poèmes, avant de retrouver ce lyrisme un peu lourd, tendrement charnel, qui lui est propre. Cependant ces hésitations mêmes ne sont pas sans nécessité, car elles traduisent une des modalités de l'aventure poétique de Marchand. Son langage est totalement dénué d'agressivité ; il ne vise pas à surprendre,

7. Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1971.

8. Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1971.

9. Montréal, L'Hexagone, 1971.

pas à s'épandre, à investir progressivement, *by trial and error*, le domaine entier de l'amour humain. Cheminement difficile, parfois difficileux, poursuivi « à perte de vue, à perte de cœur », et qui ne permet pas l'éclat.

*sans de savants recours  
sans livres de recettes  
sans porte de secours  
je me résous au sommeil des trompettes*

écrit Marchand dans un des derniers poèmes de son recueil. Mais cette poésie modeste a souvent des beautés sereines et personnelles, que la relecture confirme ; et une honnêteté qui commande la plus entière sympathie.

Parlons un peu des plectrophanes, maintenant. Ce sont, d'après le dictionnaire, des oiseaux passereaux, qu'on appelle vulgairement bruants des neiges. Ils traversent rapidement le dernier recueil de Pierre Perrault, *En désespoir de cause*<sup>10</sup>, à la page 46 très exactement, et l'on ne voit qu'eux dans celui de Suzanne Paradis, *Pour voir les plectrophanes naître*<sup>11</sup>. Les oiseaux de la poétesse québécoise ont, hélas ! du plomb dans l'aile, et je regrette d'avoir à le noter car nous devons à son lyrisme généreux quelques beaux livres de poèmes. Je lis, ici encore, des vers qui seraient dignes de figurer dans *la Malebête* ou *Pour les enfants des morts*, mais noyés dans une abondance de lieux communs, de redites, d'images forcées qui découragent l'attention. Suzanne Paradis me paraît être la victime, présentement, de ce qu'elle appelle le « gaspillage amer de la parole ». Je me permets de penser qu'un peu de méfiance à l'égard des enchaînements mécaniques du langage, et une plus grande parcimonie, lui permettraient de rejoindre l'étiage de ses meilleurs recueils. L'abondance, au contraire, est favorable à Pierre Perrault, qui n'a jamais rien écrit de plus convaincant, de plus naturellement emporté, que les grandes proses qui constituent la première partie de son nouveau livre. Ce livre porte en sous-titre : « poèmes de circonstances atténuantes » — les circonstan-

10. Montréal, Parti pris, « Paroles », 1971.

11. Québec, Éditions Garneau, 1970.

ces étant celles d'octobre 1970. Je suis loin de partager toutes les idées qui sous-tendent ces textes, et parfois s'y expriment en toutes lettres ; je me sens d'autant plus libre de dire que je les trouve profondément émouvants, au niveau qui est celui de la communication poétique, et qui inclut peut-être la considération politique, mais qui la déborde sûrement. Pierre Perrault est de ceux qui peuvent dire : « quand on est né natal c'est pour toujours » sans que cela sonne comme une simple déclaration d'intentions, et c'est en vertu de cette appartenance charnelle qu'il lance son langage à la trace de ce qui fait le bonheur et le malheur d'être Québécois en ces temps difficiles. Il utilise tous les vocabulaires disponibles, et notamment les clichés, les expressions toutes faites qui encombrant journaux et conversations, mais en les transformant de telle façon (parfois en supprimant le complément attendu : « je suis désormais à couteaux tirés ») qu'ils échappent à leur indifférenciation d'origine et deviennent un véritable langage du cœur. Impossible de citer, de découper en petits morceaux cette diatribe qui est en même temps une confession. L'évidente sincérité de Pierre Perrault se donne, ici, la forme la plus juste et la plus éclairante.

Sortant de ces poèmes chaleureux, j'éprouve quelque difficulté à m'accorder au martèlement obsédant de la poésie d'Yves Préfontaine. Je parle, plus particulièrement, de la première partie de son recueil, *Débâcle*<sup>12</sup>, où il n'est question que de cris, de poings, d'acier (« Nous cognerons ce continent avec nos haches de langage »), dans une forme également vouée au choc et à la rupture. Ces poèmes sont datés — 1961, 1962, 1963 ; mais aussi, ils datent. Ils appartiennent à une période de notre histoire où la poésie se déchaînait dans ce que Gilles Hénault a appelé « le dégel et ses violentes césures ». Il nous reste, de cette période, plusieurs beaux poèmes, dont quelques-uns furent écrits par Préfontaine lui-même ; le « nord de nos propres langages », il l'a plus que tout autre clamé, assumé. Mais voici

12. Montréal, L'Hexagone, 1970.

que, dans *Débâcle*, il se répète, force inutilement la voix, s'enferme dans une violence verbale qui n'est plus qu'un pâle reflet des passions boréales de ses premiers recueils. Je cherche, dans ces poèmes, ce qui peut indiquer une reprise de contact entre le poète et la vie de son propre langage, et je crois le trouver dans quelques poèmes moins crispés de la deuxième partie, *À l'orée des travaux* :

*Je suis debout les pierres  
comme un pays dans le sang des hommes et des atomes  
avec dans l'âme les trous énormes du langage  
Je suis avec les hommes  
dans la braise du cri  
qui s'éteint à l'orée des travaux.*

Les poèmes plus récents d'Yves Préfontaine entrent peut-être dans ces travaux, qu'on imagine féconds et nécessaires. Quand nous les donnera-t-il à lire ?

Quelques nouvelles brèves — des bulletins — de poètes qui ont poursuivi une œuvre commencée depuis quelques années : Cécile Cloutier qui, dans *Paupières*<sup>13</sup>, prend tous les risques de l'extrême brièveté, à la japonaise, et parfois crée le moment de grâce ; Madeleine Guimont, dont *le Manège apprivoisé*<sup>14</sup> tourne inlassablement, mêlant trop peu de bons vers à des préciosités qui touchent souvent au mauvais goût ; Ernest Pallascio-Morin<sup>15</sup>, prosateur et poète prolifique, dont les moyens littéraires n'égalent pas, hélas ! la sincérité ; Gilles Marsolais, qui continue de pratiquer, dans *les Matins saillants*<sup>16</sup>, une poésie généreuse mais un peu molle ; Marcel Bélanger<sup>17</sup>, trop étroitement attaché aux basques de ses devanciers ; Georges Dor, chansonnier en poèmes et poète en chansons, dont le deuxième volume de *Poèmes et chansons*<sup>18</sup> n'a pas besoin de recommandation pour atteindre son public ; Madeleine Saint-Pierre<sup>19</sup>,

13. Montréal, Déom, « Poésie canadienne », 1970.

14. Québec, Éditions Garneau, 1970.

15. *Les Amants ne meurent pas*, Montréal, Déom, « Poésie canadienne », 1970.

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

17. *Plein-vent*, Montréal, Déom, « Poésie canadienne », 1970.

18. Montréal, Leméac / L'Hexagone, 1971.

19. *Emergence*, Montréal, Déom, « Poésie canadienne », 1970.

qui oscille entre des grâces un peu forcées et une belle simplicité (« Est revenue la neige / Avec le froid d'ici / Que nos os reconnaissent / Et désirent à demi »). Mais il est temps de parler de quelques jeunes écrivains qui publiaient, en 1971, leur premier recueil. Deux noms s'imposent d'abord, qui ont déjà été mentionnés dans cette chronique à l'occasion de publications partielles, ceux d'Alexis Lefrançois et de Pierre Nepveu. *Calcaires*<sup>20</sup>, d'Alexis Lefrançois, est un événement ; qu'un poète, dans son premier recueil, maîtrise aussi parfaitement son langage, qu'il unisse la désinvolture à la rigueur dans un alliage si parfait, il y a de quoi s'émerveiller. Lefrançois a beaucoup lu : le Saint-Denys Garneau de la « cage d'os », le Mallarmé du « blanc mépris de cygne », voire le Ronsard de la rose éphémère, d'autres encore, qu'une analyse plus patiente permettrait d'identifier ; et quelques-uns de ses poèmes se présentent comme des variations sur des thèmes venus de poésies diverses. Ces références ont un sens précis. Par elles, le poète se déclare solidaire d'une race d'esprits vouée aux derniers affrontements, il affirme l'orgueilleuse distance de la poésie. « Je parle au nom d'un glacial / au nom d'une élégance haute », écrit-il, et plus loin : « je nomme le mépris serein comme un couteau ». Tout, dans *Calcaires*, ne manifeste pas une attitude aussi dure, mais toujours le langage, ferme et précis, maintient une morale de la hauteur. J'admire particulièrement les poèmes les plus longs de Lefrançois, où la phrase se rompt, se reprend, comme des vagues montant à l'assaut de quelque vérité dernière — qui se dérobera. Pessimiste dans ses thèmes, cette poésie est tonique comme un vent froid et sec. Celle de Pierre Nepveu, dans *Voies rapides*<sup>21</sup>, est d'un propos tout différent. Pierre Nepveu est un poète qui regarde ce qu'il y a et ce qui se passe ; il regarde, écoute, éprouve, et dans la cacophonie de l'« environnement » contemporain tente de faire entendre la voix brisée

20. Avec 14 dessins de Miljenko Horvat, Montréal, Editions du Noroît, 1971.

21. Montréal, H.M.H., « Sur parole », 1971.

de l'espoir. D'autres poètes, également sollicités par les bruits de la ville, leur font concurrence à grands renforts de clameurs ; c'est en parlant bas que Nepveu les domine. En parlant à quelqu'un :

*je te laisse quelques traces tremblantes*  
(sont-elles bien de moi ?)

*je te laisse quelques traces de toi-même.*

Le poète de *Voies rapides* n'a pas encore trouvé définitivement les formes de son propre langage, qui s'égaré parfois dans des exercices trop visiblement littéraires de jeune homme cultivé, mais la tenue générale de son livre est assurément d'un vrai poète.

J'arrive au bout de cette chronique, et je vois sur ma table un certain nombre de recueils dont je n'ai pu encore parler. Plutôt que de me livrer encore une fois à une fastidieuse énumération, entrecoupée de remarques plus ou moins obligeantes, j'en choisis deux, qui appellent l'intérêt à des titres différents : *le Tour du lac*<sup>22</sup>, où Alain Pontaut, dans une langue élégante et un peu froide, cultive « quelque mobile raison d'être » ; *la Catoche orange*<sup>23</sup>, de Jacques Geoffroy, magma de joul agressif et de langage très littéraire, qui témoigne de la persistance d'un genre auquel les éditions Parti pris ont attaché leur nom. Et pour finir, je retourne à ce que j'appelais au début de cette chronique la poésie de l'âme. L'occasion m'en est donnée par le beau poème de Fernand Ouellette publié en octobre par la revue *Esprit*, *Périple*<sup>24</sup> ; poème de « respiration profonde » où se fait jour le désir, toujours contrarié par le « gris dégradant » de l'actualité et toujours renaissant par l'exigence même du langage, d'un pacte avec les temps premiers de l'homme. Sous des prétextes divers, quelle poésie ne tient pas le même discours ? C'est une folle, une déraisonnable, qui ne suit pas volontiers les cours du soir de l'évolution.

GILLES MARCOTTE

22. Montréal, Leméac, 1971.

23. Montréal, Parti pris, « Paroles », 1970.

24. *Esprit* (Paris), n° 10, octobre 1971, p. 381.