

« Des affaires courantes du monde aux traces de l'intime »

Paul Chanel Malenfant

Volume 17, numéro 2 (50), hiver 1992

L'âge de la critique, 1920-1940

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200967ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200967ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Malenfant, P. C. (1992). « Des affaires courantes du monde aux traces de l'intime ». *Voix et Images*, 17(2), 332–347. <https://doi.org/10.7202/200967ar>

Poésie

« Des affaires courantes du monde aux traces de l'intime »

Paul Chanel Malenfant, Université du Québec à Rimouski

Dès leur titre, les derniers livres de Paul Chamberland, *Le Multiple Événement terrestre*¹, et de Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle*², inscrivent la poésie dans le procès des affaires courantes du monde: la terre et ses actions nombreuses, le XX^e siècle finissant. Ils disent ainsi une conscience de l'histoire, un accès immédiat à l'espace et au temps contemporains. De même, l'intitulé respectif de chacune

des premières parties de ces ouvrages, «Des nouvelles du monde» (Chamberland) et «Sans fin Montréal» (Beausoleil), affirme un vœu d'envergure: rendre compte de l'information planétaire, écrire une ville à perpétuité. On comprend alors la propension de ces ouvrages à se déployer dans l'abondance et la prolifération, à exercer des stratégies d'écriture multiples, bref à se constituer eux-mêmes en univers à la fois fragmentaires et expansifs devant l'utopie de témoigner totalement de la réalité.

**

Dans l'«Avant-propos» de son livre, Chamberland fournit une pertinente explication au terme «Géogrammes» qu'il a forgé pour nommer des écrits qui constituent des «états de faits» et qui découlent, justement, du «texte actualitaire»: «Chaque géogramme se propose comme un fragment de la Terre; du phénomène ou de l'événement qu'est la Terre dans son inépuisable diversité.» (p. 7) L'écriture s'adonne donc ici au reportage, à la prise de vue, à la nomenclature de tous les faits, graves et divers, pour présenter, selon la formule que le poète emprunte à Passolini, un «plan-séquence infini» (p. 53) de toutes les outrances qui simultanément adviennent sur la planète.

Par le biais du gros plan, par la citation littérale ou remaniée de la manchette, le poète organise un vaste collage kaléidoscopique de l'horreur. À partir des données les plus crues de la vie privée et publique — toute la vérité, rien que la vérité — il y montre et y dénonce le meurtre et la torture, la course effrénée des catastrophes, les formes les plus abjectes de violence: «(anecdote) / après avoir abattu son voisin d'une balle dans la tête, il dépeça le corps, le fit bouillir pour ensuite le donner à manger à ses trois chiens / il a plus tard éparpillé les restes dans une gare de Brooklyn» (p. 90). Devant une telle mise «à plat» des obscénités du monde, par l'efficacité du cumul énumératif qui en vient à saturer l'insoutenable, le lecteur acquiesce à ces laconiques évidences: «L'histoire est une erreur» (p. 30) et «Le monde est devenu un tourment, un halètement sans relâche» (p. 57). *Le Multiple Événement terrestre* se déploie alors comme un lent travelling porté sur tous les coins du globe; il tient du radio-journal où se fait entendre le bruissement perpétuel des désastres. L'hécatombe du monde y est donnée en vrac; l'écriture prend acte, dans la fragmentation et la reconstitution, des faits et gestes d'une lamentable humanité.

«Nous ne sommes pas en paix», dit tragiquement le titre de la septième partie du livre. À l'état de guerre, la poésie répond par l'effritement et la trituration d'un langage stratégique qui emmêle des épisodes narratifs à des haltes lyriques, qui assortit la séquence réflexive à la citation hyper-réaliste. Le texte se trouve ainsi haletant, broyé de noir, il résonne à la manière d'une gigantesque irruption de vocables, d'un assourdissant bulletin de mauvaises nouvelles. «Partition ininterrompue» (8^e partie du recueil) des sinistres universels.

Au pathos bruyant du gros titre, Chamberland oppose par ailleurs le signe ému de la banalité, l'absurdité exemplaire du petit, du divers, du «chien écrasé» puisque «[d]ans les événements on trouve la dimension du colossal et celle de l'infime» (p. 123). Il évoque alors, mélancolie et compassion, «la mesure humaine» de la fracture et de la carence, le sens du détail: «une enveloppe chiffonnée de popsicle / sur la marche fracturée d'une bouche de métro / rappellerait, après le désastre / un monde qui était fait à la mesure humaine» (p. 85). Tout se passe comme si le regard porté sur le minuscule et le ténu, sur la chose sans importance parmi le fatras des brutalités et des terrorismes, retenait momentanément, instant aigu, «l'absolu suspens du désastre» (p. 131). C'est le calme tenace du végétal qui inspire l'optimisme de la résistance: «herbes soulevant la brique des trottoirs / la vie aveugle a de ces poussées / parfois le charme du réel étonne» (p. 92). C'est encore le bruissement d'ailes, comme une accalmie, comme une rémission du réel: «tout à coup la minuscule fauvette / à petits coups d'ailes passe / quasi en m'effleurant la tête» (p. 135). Même au sein de l'infime, la violence est sournoise qui résonne en ce subit «tout à coup» que répercutent ces «petits coups»...

«Parvenir à la nette vision synthétique de l'événement Terre, en produire la complexe figure, telle est l'intention» (p. 19), ainsi s'avouait le projet de ce livre; il se réalise à travers le magistral procès que le poète intente aux désordres du monde. Une éthique de la lucidité se dégage de ce bilan de l'actualité universelle, de cette liste des avatars de la race humaine. Devant la bêtise et la cruauté, persiste la courageuse impuissance de l'écriture recommencée mais toujours inachevée: «où que j'aïlle sur la terre, / je repasserai toujours par la même rue tranquille, avec son café. / J'entrerai prendre un expresso, je sortirai mon carnet pour reprendre, là où je l'avais laissé, le texte interminable... En attendant la fin» (p. 33). Depuis Hiroshima, «la panne d'être menace» (p. 179); mais un avenir est rêvé, qui retrouverait, à la mesure des petites choses qui émerveillent, la faveur de la petite enfance: «où l'on trouve des tout-petits / les couleurs vives accourent / et ne détonnent jamais» (p. 182).

*
**

En regard des errances, « Navigations » (2^e partie du livre) et promenades (« La vie sur les trottoirs », 10^e partie) qui alimentent le réquisitoire réaliste de Paul Chamberland, le fort livre de Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle*, se situe aussi sous le signe de l'exploration intercontinentale, de la prospection temporelle. On y traverse des villes lisibles et des livres urbains. Le fourmillement citadin induit le rassemblement verbal : « les rues me conduisent à rassembler les mots » (p. 102). Le voyage, comme saisie du monde extérieur, reconduit à l'intériorité du mal de vivre : « Tu sais que tout voyage est une dimension de l'exil, une fuite en soi-même pour mieux saisir la blessure d'exister » (p. 125). Le livre de Chamberland se réclamait du montage de textes informatifs et médiatiques ainsi que de nombreuses citations culturelles. Celui de Beausoleil convoque tout un appareil littéraire de dédicaces, d'épigraphes, d'allusions intertextuelles, de faits d'art et de géographie. Telle est donc l'ambition de ces livres de composer avec la culture et le savoir, avec toutes les formes du langage. Ils visent ainsi à se constituer en « sommes » dans la solidarité avec le monde, ce lieu présent de l'histoire, avec la littérature, ce texte perpétuel. Et Claude Beausoleil d'écrire, comme un écho du « multiple événement terrestre » au « multiple événement livresque » : « Par les avenues et les rêves je peux concevoir que les livres habitent un continent. » (p. 127)

Orné d'un magnifique collage de Célyne Fortin, dont la manière évoque les grands tracés d'encre de Soulages, *Une certaine fin de siècle*, tome II, matériellement et à l'instar de son titre, fait masse de textes — et de temps, puisqu'il poursuit l'entreprise du poète amorcée en 1983 avec la publication d'un premier tome du même titre. Il faut donc pénétrer en ce livre imposant comme on procède à la découverte d'une ville nouvelle, avec lenteur, dans l'assentiment aux surprises et aux secrets. Ainsi, entrons dans Montréal, cité tutélaire de l'ouvrage et emblématique de toutes les écritures. Elle s'ouvre à la convivialité intertextuelle du Nelligan de « Soir d'hiver³ » et du Aquin de *Trou de mémoire*⁴, ces deux figures porteuses, dans le cours de la littérature québécoise, d'une œuvre de la passion et de l'exaltation : « Montréal tu t'en vas et la neige m'emporte / ma ville trouée de temps ma ville de soirs d'hiver / de trou de mémoire de travaux incertains » (p. 50). Chez Beausoleil, toute ville se prête à la lecture, toute ville s'érige en un grand texte baroque, toute ville est éternelle; la poésie, par effet mimétique, se calque sur ces qualités urbaines. Ainsi, le grand poème « Sans fin Montréal » inverse, en la durée comme en

l'incommensurabilité territoriale qu'il désigne, l'achèvement d'une époque déclarée par le titre du livre: *Une certaine fin de siècle*. Ici, l'espace dure, le temps s'en va, «Car il n'y a comme mémoire que la répétition infinie» (p. 13) d'où, chez le poète, un surgissement spontané du sens, un flux verbal ininterrompu. Ce travail de la répétition et de la circonvolution verbale fonde le baroquisme lyrique de cette écriture de la volubilité. En témoigne l'efficace paradoxe paratextuel de ce livre noir dont le discours prolix s'engage, textuellement, sur le silence et sur le blanc: «Un silence se retourne déplié en tourmentés de neige / Visant dans ses méandres à défaire l'illusion du vide» (p. 13). Beau cycle encore de ce long silence proféré à «l'encre lumineuse» (p. 19) et qui se clôt sur le mot «Lumière!» (p. 458).

Comblent l'espace, c'est écrire à plein souffle, à pleine page, parmi toutes les possibles métamorphoses de la langue: car «le poème me semble contenir en lui tout le *pourquoi* du langage» (p. 184). En ce sens, cette œuvre polyphonique s'exerce à tous les rythmes, à toutes les manières. La reprise mnémotechnique et la diction incantatoire y côtoient la syncope dé-constructionniste et le flottement mélodique des longues clefs allitératives: «Son visage est le même son visage est tout autre / En serrée de clapotis la mer devient un pacte pâle» (p. 82). La superposition acoustique des vocables participe d'une évanescence monochromie du sens comme en cette évocation de la fugitive Venise, cette autre ville de la facticité baroque, cette œuvre de langage: «La langue de Venise / Alanguie souveraine / Dépose sur la large lagune / Son décor factice» (p. 75). Enfin, au cérémonial litanique du long poème s'assortit le pathos de la scène réaliste dont le climat peut évoquer l'univers du théâtre de Michel Tremblay: «tous les snack-bars me font rêver / il y a des chats tigrés qu'un / vent d'enfance attrape / dans des odeurs de friture / et de cream soda» (p. 37).

Chez Chamberland, le «géogramme» tenait souvent à la transcription délibérément brute de la brutalité de l'événement; chez Beausoleil, les lieux sont des poèmes à déchiffrer, à reproduire: «Montréal est une ville de poèmes vous savez» (p. 31). Et toute ville se présente comme une forme spontanément informée de poésie: «Cette ville est une forme. Qu'elle s'aventure aux angles les plus blancs ou persiste vers des blocs démesurés» (p. 33). C'est dire toute l'importance que ces textes accordent à l'esprit des lieux, à leur pouvoir d'effusion du langage. L'écrit se fait «lieu dit» et l'espace occupé par la parole expansive rassure de la vacuité temporelle: «comment parler du temps / quand les mots n'ont pas d'écho» (p. 34). L'existence ne relève plus d'un laps de temps, mais elle est circonscrite dans l'espace de la page et de la ville; l'écriture s'active sur «la page urbaine» (p. 88), en «cette

ville où les mots adviennent» (p. 89) et «pendant que des mots modernes bougent dans Montréal» (p. 90). Dès lors, la poésie réside en la synonymie posée entre «vivre», «écrire la ville» et «livre»: un seul mouvement continu où se réalise l'exigeant «vécrire» de Jacques Godbout.



Au nombre de ces livres qui procèdent à la faveur de «l'espace du dehors», qui semblent infléchir l'actualité du monde dans l'intimité du journal de voyages et de poèmes, je retiens encore *La Septième Chute*⁵ de Serge Patrice Thibodeau. L'auteur a beaucoup voyagé et le lecteur est convié avec lui en maintes villes d'Europe, de Paris à Budapest et Varsovie et jusqu'au Moyen-Orient, histoire d'observer l'état de la planète: «lorsque le galbe du globe sera devenu par la force des choses uniment / plat / lorsque la terre expiera les crimes de / l'homme / l'homme / les entrailles flasques au creux des mains demandera pourquoi» (p. 131). Cette conscience alertée par les affaires du globe et qui rejoint les dénonciations du Paul Chamberland du *Multiple Événement terrestre* s'exprime en une poésie disponible aux valeurs de la transcendance, soucieuse d'une unité de l'être et du sens.

Précisons que ce livre grave et consistant reprend en version révisée, comme l'indique l'auteur dans sa préface, «trois recueils de textes poétiques écrits entre les années 1982 et 1989: *qui le lion qui l'agneau* (1982-1984), *oser rincer les gloses d'eaux bues* (1985-1986) et *ni le charnel de ses cordes vocales* (1989)» (p. 9). Le titre plus spirituel retenu pour coiffer le triptyque corrige peut-être l'effet acoustique appuyé de ceux qui désignaient chacun des livres. Tels qu'en eux-mêmes, ces titres restent pourtant révélateurs de la manière et du ton très singulier de ce jeune poète. La voix se fait tour à tour rauque ou lancinante, emportée par la syncope d'un jazz étrange ou par le fondu de la mélopée. Il faut entendre telle petite musique murmurée sur un ton verlainien: «la pleine lune n'est pleine / qu'à peine ici / à Varsovie à peine si / la pleine lune / brille / car sa lumière lasse faible / chuinte: / à peine plainte, et qui cache son écho» (p. 64). L'oreille se tend, à l'écoute de tel morceau cassé où se profilent à la fois la précision d'un Francis Ponge et le coup d'éclat d'un Claude Gauvreau: «le thème du pavé / i.e. l'illisible, l'indigeste. / mais le parcouru (des yeux?) / ose là, en glose sûre, répliquer. / pique-nez de nos urnes mornes.» (p. 71) Certes, la diversité des registres exploités par Serge Patrice Thibodeau tient parfois d'une gestion assez visible — mais

toujours adroite — des lectures et des influences en même temps qu'elle révèle une tessiture poétique encore en quête de sa pleine maturité. Cependant, on trouve chez ce poète une rare présence d'observation devant tous les manèges du monde et une ferme conviction à l'égard du langage. Cela peut fonder une œuvre surtout quand le poème parvient déjà à l'essentiel: « nous respirons. / à peine. si. / nous respirons. » (p. 164) Virtuosité de ces points fixes pour, littéralement, couper le souffle!



À la posture du regard orienté vers les turbulences mondiales, au goût du nomadisme curieux, la poésie peut préférer la distance intérieure, la rêverie sédentaire, « l'être-en-soi ». Retraite: autre manière de reconduire le langage au réel. « Et on vivra en soi comme un touriste romantique parcourant des ruines, avec cette satisfaction désabusée, ce retrait cultivé » (p. 31), écrit assez ironiquement Michel Lemaire dans son recueil au beau titre élémentaire, *Le Goût de l'eau*⁶. Mais sous couvert de dérision, s'affirme ici la primauté de l'état d'âme sur l'état des faits. Et toute la poésie récitative de ce livre baigne en une lente atmosphère spleenétique teintée de ce gris qui rime avec grisaille et rêverie: « Petite fumée de cigarette oubliée au bord du cendrier, grise sous l'immense grisaille du ciel. » (p. 17) Il faudrait voir, dans le complexe imaginaire, la valeur apaisante de l'infime ou du minuscule devant le vertige du colossal. Car chez Michel Lemaire, le monde est donné dans l'exactitude et la précision, tel « petit » détail d'un décor fait office de lieu: « Et sur la petite table de bois verni, un bouquet de jasmin, tunisien, déplacé. » (p. 10) Inquiétante étrangeté de l'objet et de l'instant tenus qui sans cesse rappellent le sens de la fragilité, le seuil de la disparition: « Pour voler l'instant d'un clignement des cils, pour s'attarder encore à la tempe rosée, et pour plonger d'un coup à la soie de la nuque tendue sous un voile de cheveux fous. » (p. 11) Le réel est donné dans le mouvement même de sa fuite, de son imperceptible évanescence.

C'est bien pourquoi les motifs similaires de la rupture, de la chute ou du départ sous-tendent les textes plus narratifs de ce livre. Et Michel Lemaire excelle, à la faveur du détail nu, trait tiré ou signe anodin, à susciter toute l'intensité d'un drame:

Décor: un réverbère, un banc de neige. Il n'en peut plus, il va tomber. Le corridor de froid bascule dans un hoquet d'ivrogne amoureux. Un masque de boue coulera sur son visage. Mais elle est là, sur le palier, qui l'attend, assise sur une valise, pour la métamorphose. (p. 21)

Belle découpe de cette dernière phrase en cinq temps, cinq soupirs pour scander le désir amoureux. Le ravage des «bleus à l'âme», le travail de la mélancolie qui imprègnent cette poésie ne vont pas parfois sans une certaine pose qui rappellerait celle du dandy attentif à son image. Grands malheurs et bonnes manières: «Elle aimait les bijoux et la soie grège, je rêvais de voiles tendues. Le grand cendrier de céramique noire déborde de pétales d'azalée.» (p. 59) Par delà ce flottement entre le décor dramatique et le drame... décoratif, le mal de vivre s'entend dans ce laconique «je vais mourir» (p. 41) qui adhère à toutes les choses du monde: aux ordinateurs, aux gratte-ciel et aux mannequins comme à «la première neige sur les derniers œillets» (p. 40)... Inactuel, ce désespoir? Parfaitement authentique quand il parvient à l'extrême limite du dépouillement: «Il ne restera vraiment plus rien, et on saura enfin le goût de l'eau.» (p. 32)

*
**

Ce registre intimiste de la confidence à demi-voix appartient aussi au premier livre de poésie de Gabrielle Poulin, *Petites Fugues pour une saison sèche*⁷. La faconde narrative de l'auteur de *Cogne la caboche*⁸ et de *Les Mensonges d'Isabelle*⁹ se prolonge ici en un langage tout en nuances, dont le ton en sourdine accuse l'énergie contenue. Et en ce premier recueil, le poème est justement rêvé comme un propos inaugural d'où la fréquence des scènes de commencement et d'émergence («Éden» [p. 18], «Embryons» [p. 19], «Genèse» [p. 75]), d'où la fixité méditative que dit ce très beau vers tiré d'un seul trait: «Immobile attendre attentive le commencement...» (p. 20). L'attente ici est bien le lieu d'une origine, une attention portée au moment embryonnaire du cosmos, un état retrouvé de naissance et d'enfance: «Succion. Tendre pression du ventre et des mamelles sur la terre. Mappemonde. Coupes renversées des déserts. Les bouches des enfants se remplissent d'ombres sèches.» (p. 15) Sens de la pulpe des mots et des choses: discrétion de l'aimantation sémantique qui de «mamelles» à «mappemonde» convoque ce «remplissent d'ombres»...

En cette poésie, le retour à l'enfance ne tient pas à une nostalgique régression; il s'agit plutôt de retrouver la fantasmagorie des histoires et des comptines, les rêves, sortilèges et chansons folles, tout cela qui rappelle l'innocence perdue du langage: «Chanson incohérente mots épars musique sourde. Folle petite histoire de recommencement.» (p. 27) Cette quête d'une langue originelle et ingénue se double du refus du sens commun et courant des mots, du «Service

obligatoire» (p. 56) imposé à la parole. Car les poèmes se donnent comme des «Chemineurs anarchiques à rebours du bon sens» (p. 56); le poète aspire à la magie du sens sonore et du babil: «Quand retrouverai-je l'innocence du balbutiement?» (p. 71) Invoquer la candeur du murmure initial, s'imprégner des matières premières comme la sève et le sang, le lait et la salive, ces attitudes élémentaires du sujet rêvant ne se départissent jamais, chez Gabrielle Poulin, d'une maturité à la fois énergique et passionnée:

Retrouver l'élan de la sève. Que ma chevelure s'allume. Crinière pleine d'étincelles et de vent. Que brûle ma langue. Ma vie ronde et dure se traîne avec un bruit de sabot. Qui la voit? Seul mon œil fouille au fond de moi. (p. 20)

Tandis que se profile sur le théâtre onirique d'une enfance perdue tout un bestiaire de légende (la chimère, la louve, les monstres et les vampires, l'oiseau monstrueux...), l'écriture sait qu'elle frôle le cirque endormi des profondeurs, la parade énigmatique des fantasmes. À la gravité de la descente en soi, au régime nocturne de l'être («Laisse ton âme, petite misère, / s'étendre de tout son long / sur mon chant de nuit» [p. 9]), on oppose le ponctuel équilibre du «divertissement» qui rend à l'émerveillement du premier regard sur le monde. Faveur de ce simple petit poème qui détient toute la féerie d'un conte pour enfants illustré par Escher:

J'ai un petit arbre tout au fond de mon œil vert. Il a son propre ciel. Les vents l'ont façonné à mon insu. Il a cessé de grandir en même temps que moi. Nos racines sont emmêlées quelque part. Invisibles.

Je suis un grand œil au sommet d'un petit arbre vert.

«Connivence» (p. 42)

Une très belle voix, franche et fraîche, en marge de tous les effets de l'heure, s'affirme en cette venue à la poésie.

**

Poésie de la compassion incantatoire, de la dépossession des êtres et des choses, de l'exil intérieur dans le mal d'appartenance aux pays, tel est le registre de Monique Bosco dans son lancinant *Miserere*¹⁰. En cet univers de la perte et du deuil supporté par une mémoire à vif, toutes les choses souffrent de carence: le «mouchoir de Bruges [est] bien trop petit pour y essuyer une seule larme» (p. 12), les mains sont vides (p. 14), la rose est piégée (p. 15). Les qualités disphoriques du sec et du rêche, de l'acidulé et du friable supportent une imagination

de la matière corrosive qui participe de l'effritement du monde: «Les fondations ne soutiennent rien. / Au moindre faux pas, tout menace de s'écrouler.» (p. 35) Mais, juste paradoxe de la poésie conciliatrice, cette conscience malheureuse devant l'univers matériel ne parvient jamais à enrayer, chez Monique Bosco, la faveur de l'émerveillement et de la disponibilité. Ainsi, sa lecture des lieux et des paysages traduit, devant les éléments énergétiques comme la glace et la forêt, le soleil et le fleuve, une véritable fascination dynamique.

La mémoire, en cette poésie, s'exerce tant au rappel des drames collectifs de l'histoire qu'à la récitation, tantôt ironique, tantôt détachée, de la détresse intérieure, de l'angoisse de la mort, de la solitude et de la désillusion amoureuse. L'état d'âme, ici, ne se dissocie jamais de l'état du monde: «Un peu partout surgissent des terreurs inédites. Les vieilles croix, au Golgotha des supplices, sont brandies d'ouest en est.» (p. 63) La douleur universelle est ressentie, en ce soliloque accordé aux clameurs d'une époque, dans l'intimité exacerbée du corps: «Tout se situe au plus creux du corps. / Ce corps qui porte seul la faute / d'être toujours là [...] Je me traîne, voyez / Comme prisonnière / derrière des barbelés invisibles.» (p. 69) À l'acharnement des malheurs qui constituent la trame référentielle de cette œuvre s'oppose une constante vitalité expressive qui serait celle-là même de la musique, celle de l'exaltant bonheur d'écrire: «J'ai tant aimé les mots. Certains mots / dont on devrait éviter jusqu'à l'écho.» (p. 25) Et toute la voix de Monique Bosco est soutenue par ce vœu d'une insistance sonore et mélodique. Qu'elle se déploie dans la phrase lentement sculptée en une sorte de méticuleuse patience de la syntaxe, qu'elle se décline selon le ton légèrement éteint du lamento ou de la litanie, cette poésie est comme portée en sourdine, prière lente, murmure de kaddish. Une écriture tissulaire, une texture acoustique à la limite du silence: «Vestale du silence imposée. La voix prenant le voile. / Étouffée sous la toile tissée au fil des ans. / Ne murmurant plus aucune parole ou feinte prière.» (p. 64) Ce sens du contrepoint littéral s'appuie, dans le recueil, sur la fréquente occurrence des motifs rythmiques du métronome, de l'enclume, de l'horloge, du dédale, du puzzle et du manège, tous objets cycliques dont l'enchantement tient simultanément à la résonance, à la résistance. Devant les malheurs: *Miserere*. Cela que rappelle l'ouverture du poème éponyme de ce livre de «souvenirs pieux»: «Miserere. Je voudrais apprendre à psalmodier des louanges sur tous les tons, dans toutes les langues.» (p. 73)

La «voix humaine» de la détresse, mise à distance par la parodie et le cynisme moqueur, résonne avec une rare intensité dans les *Lettres insolites*¹¹ d'Hélène Monette. Ici, le ton est frondeur, incisif, pour dire de saisissantes petites vérités: «et je pleurerai / pour éteindre mes yeux» (p. 10). L'énoncé évite l'écueil des larmes pour n'en retenir que le sel... ou la sécheresse. «J'écris sur un mur / pour t'écrire quelque part» (p. 15): laconique, inoubliable, ce reproche à l'autre qui est parti sans laisser d'adresse.

Chez Hélène Monette, il faut peu de mots pour décrire le drame du cœur déçu, de la solitude ou du besoin de parler: «je dis toujours n'importe quoi / c'est très important / écoute-moi» (p. 38). Il suffit de quelques courtes phrases toutes faites, cassées avec à propos afin d'en laisser le sens en suspens. Pour atteindre l'interlocuteur, la parole feint le détachement, comme s'adressant à elle-même, médusée de son évidence et de l'émotion qu'elle porte. On ne retrouve pas ici de recherche de sujets «poétiques», ni d'embellissement métaphorique des choses; les mots pour les dire vont au vif du sujet, à la lettre de la vérité. En ce sens, le geste même d'écrire qui est constamment rappelé en ce recueil par l'expérimentation typographique, par les motifs de la craie ou de la carte postale, des graffiti ou des couloirs de métro, se trouve donné dans son immédiate spontanéité: «mais je t'écris, je t'écris / du fond du carré gris / au centre de l'espace clos avec une craie de chemin / une carte postale qui ne se peut pas / comme un cliché qui se manque / un développement gris / d'un bout à l'autre de la nuit» (p. 19). La désinvolture, le naturel jusque dans l'ironie — «je suis ironique depuis que je respire» (p. 90) — n'altèrent pourtant jamais la gravité d'un texte capable de narrer, alliant le franc parler et le souffle coupé, la détresse amoureuse et physique d'un avortement:

Je t'informe que je t'ai quitté
depuis le soir où tu n'es pas venu
quand je mourais lentement sur le tapis du salon
roulée en boule dans ma propre gorge
employée toute entière à gémir
pour quelque chose de très physique
la souffrance
et le choc post-opératoire de l'ablation d'un gamin
qui aurait eu ton visage (p. 86).

Il ne s'agit pas ici de faire beau, mais de dire vrai. Et le style direct, chez Hélène Monette, est souvent bouleversant.

«Pour aller droit au cœur des mots / [...] / Des mots qui disent tout / Même s'ils ont l'air de rien » (p. 11): telle est aussi la consigne d'authenticité du recueil de Louise Desjardins, *La 2^e Avenue*¹². S'y donnent à lire, énoncés en une langue tour à tour attendrie ou désabusée, ces instants fugaces de l'enfance et de l'adolescence qui constitueront la mémoire, tous ces petits malheurs prophétiques d'un mal de vivre à venir. En ce sens, la construction du livre fait alterner, symétriquement, l'évocation narrative des déceptions et des interdits de la «tendre jeunesse» avec l'état présent de la désillusion érotique et amoureuse: «L'habitude les ficelle chaque jour davantage / Les enfonce dans le sable de l'été / Dans les nouvelles à la télé» (p. 33). Et nul «vert paradis...» n'a précédé ici la vie «laconique»... De l'enfance à l'âge adulte, Louise Desjardins s'emploie à nommer le travers des choses et des êtres, l'indiscrétion, les distorsions d'une identité de femme aux prises avec l'image qu'on revendique d'elle: «Mes frères regardent mes seins / Par le trou de la serrure / Je suis une fille / Avec mon rouge à lèvres qui dépasse / Avec mes ongles rongés / Et mon Cutex tout écaillé» (p. 14). L'inconfort ou le manque, l'insuffisance ou la caricature, une constante inadéquation du réel au désir, tels sont ici les affects déceptifs que recouvrent constamment la dérision et l'ironie.

L'«air de rien» des mots se transforment alors en «air de rire» de tout, dans une sorte de joyeux sarcasme acoustique. Les vers s'interpellent par contamination mimétique: «Le gaz de la *mine* nous enveloppe tout à coup / Nous prend à la gorge» (p. 16) convoque tel analogon: «Elle a le mal de mer / Et fait *mine* de s'assoupir» (p. 17). Mine de rien, la suffocation s'est transformée en nausée, la matière s'est déplacée en manière. Ailleurs, le poème se donne dans l'élan de la strophe musicale, dans la secousse sonore et l'enchevêtrement lexical exotique: «Avec sa chemise à carreaux qui sent le Six-Douze / Qui sent le Rapide-Danseur Landrienne / Aigubelle Palmarolle / Comme autant de noms de fleurs / Dans un livre d'images sauvages» (p. 62). Par la répétition littérale, par la rime interne et un collage sémantique qui empruntent souvent à la chanson, cette poésie mise sur la «tonalité» ou sur une sorte d'oralité pathétique: entre les adroites écholalies d'un James Sacré (dans *Bocaux, Bonbonnes, Carafes et Bouteilles (comme)*¹³, par exemple) et les expressives onomatopées vocales d'un Richard Desjardins.

L'aspect ludique de ce registre, comme une feinte ou un détournement du sens, accuse souvent la gravité même du propos. Car, sous couvert de raillerie douce amère, Louise Desjardins parvient à créer des associations matérielles très denses, de véritables scènes de sens:

«Je capture une sauterelle / Je trafique l'éternité / Pour qu'elle fasse un peu de mélasse / Dans la paume de ma main» (p. 18). Par delà toute l'illusion que dénonce le montage parodique de ravageuses histoires d'amours se fait entendre, dans la fragilité et la tendresse, une solitude: «Pendant qu'il me prend chaude et mûre / J'observe une fougère / Qui déroule ses feuilles au soleil / Il est dur et la terre est humide / C'est là que j'aimerais être enterrée» (p. 36). Simple manière de dire, en cette imagination de la mort cosmique, la pleine faveur d'une disponibilité.

*
**

La solide interdépendance contextuelle de tous les segments des micro-récits de Louise Desjardins rend malaisé le découpage de la citation ponctuelle tellement tous ses textes résistent d'abord dans leur intégralité de scène closes et dans le parallélisme contrapuntique qui les assortit les unes aux autres. C'est là l'indice d'un livre minutieusement construit, resserré, et où le fragment ne peut discourir que dans sa locale inscription avec tout son contexte. Avec les *Notes et Paysages*¹⁴ de Louise Warren, le titre avoue que le livre a procédé par annotations et croquis; de cette manière, le recueil ne perd rien de sa très grande force de concentration, mais il semble plus facile d'y isoler des segments, des «notes», pour les lire sous forme de pièces détachées.

Ce beau livre de la discrétion intérieure s'ouvre sur une épigraphe empruntée à la *Phèdre* de Racine, «Dans le fond des forêts votre image me suit», laquelle va se constituer en véritable leitmotiv rythmique du texte. Sous cette tutelle spéculaire, la poésie allusive de Louise Warren retrace le discours amoureux, les scènes émerveillées du quotidien, la métamorphose des lieux et des paysages, l'apprentissage des langues à l'écoute attentive des événements de la terre: tout cela sans ordre fixe puisque «la vie est une forme de désordre» (p. 11). Il ne s'agit pourtant pas ici d'un assentiment à la confusion; par le travail d'une écriture mobile le poète instaure cet autre ordre du langage, celui de la poésie.

Si «la vie est une forme de désordre» (p. 11), «[l]e monde est une vaste énumération.» (p. 85) Ces deux assertions pourraient bien constituer les dispositifs métatextuels concertants de la pratique de Louise Warren. Car il s'agit, en ce texte, d'ordonner en des formules nouvelles les formes dégradées du monde. Louise Warren y parvient, avec une grande efficacité, par son sens du contrepoint, de la filature

narrative ou atmosphérique entre les scènes qu'elle met en place. Elle réussit aussi à décliner la vaste nomenclature du monde, d'où cet intarissable plaisir d'observer la vie même du langage avant qu'il n'ait été terni par le sens commun: «Paille, j'aime le mot paille / dans la bouche des enfants» (p. 18); d'où une belle virtuosité à la saillie associative, à la comptine, comme si la collision enthousiaste des mots en venait à susciter des choses: «Prunelle noisette, eau-de-vie, feuilles, cocottes et gomme de pin, mon lapin, ma lièvre prise au collet, voix de vison: et toi tu es seule?» (p. 22) La solitude ne sera plus la même, suite au murmure au cou, de tous ces mots doux.

La portée musicale du texte de Louise Warren réside encore dans la volonté de magnifier toutes les saveurs perdues de la langue maternelle: Je l'écoutais et j'ai toujours su qu'il me fallait / quelque chose d'aussi vaste que le langage: / une langue maternelle.» (p. 71) La contamination des langues serait un désordre, le fait d'une impossible identité: «la nouvelle a été dite en anglais: / The people of Québec vote no» (p. 83). Cette conscience linguistique est supportée par la facture parfois hybride de ce recueil partagé entre l'allusion du récit et l'éclat métaphorique, entre la séquence ludique et le trait réflexif, entre la lucidité sociale et l'intimité discrète. Il s'agit alors d'explorer simultanément tous les registres de la langue, de les confondre et de les associer, dans la certitude que le mot est toujours seul. Cela que dit cet exemplaire triptyque: «Les pays se touchent. / Les mers se mélangent. / Entre les mots il faut toujours laisser un espace.» (p. 70) En ce sens, les genres s'infléchissent les uns les autres; les tons peuvent se confondre, mais sur la page les mots réclament entre eux le terrain neutre et blanc d'un silence.

J'aime simultanément, chez Louise Warren, ce sens de l'allusion narrative et du contrepoint entre les fictions miniatures: «Je dis: je cherche un âne, / un âne gris, / La voix répond: un amant gris. / Et je comprends, une âme.» (p. 68) Belle dérive magnétique et poétique qui de l'«âne gris» à l'«amant gris» — on se rappellera, effet d'inter-textualité territoriale, que *L'Amant gris*¹⁵ était déjà le titre d'un livre de l'auteure — fait éclore une âme sans couleur... J'apprécie aussi la discrétion suggestive de la note ou du non-dit qui incite le lecteur à la reconstitution de sa propre vérité anecdotique: «Je serais si heureuse, une table blanche / au fond d'un jardin. / Laisse-moi.» (p. 39) Un monde est posé, pour l'écriture, pour le rêve édénique, en la solitude d'un paysage intérieur.

Une extrême force d'intériorité psychique et élémentaire alliée à un sens spontané de l'assimilation introspective de sa propre histoire généalogique caractérise le recueil très dense de Claude Paré, *Chemins de sel*¹⁶ qui a obtenu en 1991 le prix Émile-Nelligan. En ce texte simultanément porté par la concentration du poème et par les allusives sinuosités d'un récit familial, il s'agit de retrouver les origines de la naissance et de la langue, scènes premières d'une venue au monde et au sens: «Son regard est baissé sur elle, sa nudité. Ses doigts ne touchent pas la chair bornée par la lumière de la lune. Il est dans son rêve, elle dit son nom, il assiste à ce qu'il n'a pu saisir.» (p. 21) Le langage apparaît alors comme un lent mobile installé dans l'espace, sur la page, et dont le moindre mouvement procède aux métamorphoses d'une récitation. Dans l'attente «[d]e s'offrir sans résistance à la ligne immobile et grise.» (p. 13)

Cinq chants composent ce recueil qui prête la voix au triangle «père-enfant-mère» sans que le lecteur puisse toujours discerner avec quelque certitude l'identité vocale du «narrateur». Polyphonique, la poésie parle à l'unisson, dans la fusion d'une langue maternelle dépar-tie de ses genres. L'histoire qui se raconte par bribes, fragments, indices, reste inénarrable, comme soumise au magnétisme de la parole qui la dilue. C'est dire toute l'importance du motif de la neige, cet analogon matériel de la page blanche dans l'imaginaire québécois, pour exprimer un tranquille enlèvement dans le blanc, dans la parole blanche, dans l'indicible récit de la naissance: «Blanc contre blanc, c'est tout ce qu'il en reste. Aspirer, être aspiré. Signe de l'arbre et du feu, je dévale la pente. Elle s'asseyait, se cambrait, elle attend, elle ne peut rien me dire. [...] Bien avant l'aube tu seras cendre sur neige.» (p. 29) On pense, avec le redoublement de ce «blanc contre blanc», au *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch; la superposition du même y atteste une monochromie du sens en la présence matérielle même du sens nié. En outre, le syntagme «Aspirer, être aspiré» convoque, par décalque remanié, le célèbre incipit de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme: «Tout m'avale¹⁷». Car on trouve, chez Claude Paré, tout un travail imaginaire d'immixtion, et de fondu entre les choses, une sorte «d'aspiration» réversible des objets et des êtres les uns par les autres. La nomination du réel procède par cumul successif en une volonté de rendre une totalité inclusive et exhaustive: «C'était le monde. / Il n'a pas fini d'être, liquide, vaporeux, lumineux, fruit et germe, bouche, dents et quelques éléments nouveaux ajoutés à mesure, dont il faudra obtenir la licence, le chant, la jouissance.» (p. 50)

Une analyse de ce recueil, sous l'angle intertextuel, serait sans doute extrêmement féconde. Au même titre, en cette imagination, que

les choses s'assimilent, que les langues se fusionnent, la poésie de Paré semble se réclamer de toutes les autres poésies. N'entend-on pas, par exemple, la voix de Rina Lasnier en ce beau vers qu'aurait aimé commenter Bachelard: «Je suis la lumière reconduite jusqu'à la flamme» (p. 52)? Ne retrouve-t-on pas, en cette évocation onirique de l'eau et de la voix, quelque décalque du registre sémantique et syntaxique d'Anne Hébert: «Je suis le goût d'une voix étanche, puis-je l'ôter sans ôter de moi le songe ancien d'une main qui me dépose dans l'eau transparente d'une rivière?» (p. 27) C'est une poétique de la solidarité, de la connivence osmotique entre le langage, le monde et la poésie — comme s'il s'agissait, pour toutes choses, «de défaire le nœud des générations» (4^e de couverture) — que nous propose Claude Paré en ce beau livre intimiste qui détient déjà toutes les promesses d'une œuvre.

1. Paul Chamberland, *Le Multiple Événement terrestre. Géogrammes 1 (1979-1985)*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Itinéraires», 1991, 192 p.
2. Claude Beausoleil, *Une certaine fin de siècle*, tome 2, Montréal, Éditions du Noroît et Le Castor Astral, 1991, 472 p. (avec des collages de Célyne Fortin).
3. Émile Nelligan, *Poésies complètes 1896-1899*, établi et annoté par Luc Lacourcière, Montréal, Fides, 1952, p. 82.
4. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du livre de France, 1968, 204 p.
5. Serge Patrice Thibodeau, *La Septième Chute, Poésie, 1982-1989*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1990, 182 p.
6. Michel Lemaire, *Le Goût de l'eau*, Montréal, Éditions du Noroît, 1991, 82 p. (avec dix encres de Jacques Brault).
7. Gabrielle Poulin, *Petites Fugues pour une saison sèche*, Hearst, Éditions du Nordir, 1991, 92 p.
8. *Id.*, *Cogne la caboche*, Montréal, Stanké, 1979, 246 p.
9. *Id.*, *Les Mensonges d'Isabelle*, Montréal, Québec/Amérique, 1983, 210 p.
10. Monique Bosco, *Miserere*, Montréal, Éditions Trois, 1991, 96 p.
11. Hélène Monette, *Lettres insolites*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1990, 98 p.
12. Louise Desjardins, *La 2^e Avenue*, Montréal, Éditions du Noroît, 1990, 80 p. (avec cinq dessins de Joceline Chabot).
13. James Sacré, *Bocaux, Bonbonnes, Carafes et Bouteilles (comme)*, Montréal, Éditions du Noroît, et Paris, Le Castor Astral, 1986, 48 p. (photographies de Bernard Abadie).
14. Louise Warren, *Notes et Paysages*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, coll. «Connivences», 1990, 100 p.
15. *Id.*, *L'Amant gris*, Montréal, Éditions Triptyque, 1984, 85 p.
16. Paul Paré, *Chemins de sel*, Montréal, Les Herbes rouges, 1990, 76 p.
17. Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Montréal, Les Éditions du Bélier, coll. «Aries», 1967, 342 p.