

## La poésie — Le poète et ses mots

Gilles Marcotte

Volume 9, numéro 1, février 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036540ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036540ar>

[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. (1973). La poésie — Le poète et ses mots. *Études françaises*, 9(1), 74–89. <https://doi.org/10.7202/036540ar>

## LA POÉSIE — LE POÈTE ET SES MOTS

Contradiction, entre cent autres, de notre époque : la critique linguistique ne cesse de démythifier le mot, et la poésie de le remythifier. « La grande poésie est essentiellement bête », dit Baudelaire, cité par Pierre Trottier dans la préface de *Sainte-Mémoire* (ce qui ne veut pas dire que le poète le soit !) ; la « grande poésie », mais aussi, plus modeste souvent, la vraie poésie, celle qui n'a de savoir que poétique, occupée seulement de ses mots, les trouvant et les perdant et les retrouvant, chargés de porter l'essentiel des rapports d'un homme avec le monde. Oui, sans doute, le poète se paie de mots ; il n'a pas d'autre monnaie. Lisez, dans un récent numéro de *Liberté*, l'admirable traduction, faite par Robert Marteau, de quelques poèmes de Gongora <sup>1</sup>. Les *sujets* de ces poèmes — qui sont pour la plupart de circonstance — nous importent peu, et la tradition même dont ils relèvent échappe à peu près complètement aux non-spécialistes, dont je suis. Pourtant les mots se joignent et s'imposent, sur la page, avec une si pressante nécessité qu'on leur accorde son adhésion sans avoir besoin de savoir de quoi il retourne :

1. Robert Marteau, « Sonnets de Gongora », *Liberté*, vol. 14, n° 3, 1972, p. 5-12.

*Pâle elle restitue à son élément  
sa pourpre splendeur la chaste rose,  
qui douce plante un moment, malgré les épines,  
gloire fut du soleil, amante du vent.*

Un langage se parle, dit sa forme et le sens de sa forme.

Fernand Ouellette est de ceux, parmi les poètes du Québec, qui ont avec leurs mots les rapports les plus passionnés et les plus exigeants. À cette exigence, il soumettait déjà les poèmes de ses premiers recueils, et c'est pourquoi lorsqu'on les relit dans l'édition de sa *Poésie (1953-1971)*<sup>2</sup>, ils paraissent encore si fermes, si neufs. En 1955 et 1958, dans *Ces anges de sang* et *Séquences de l'aile*, Ouellette ne faisait pas ses gammes incertaines de jeune poète, mais il construisait des objets verbaux d'une solidité remarquable, et qui par la rigueur de la construction écartaient l'épanchement sentimental et le cri d'instinct, si fréquents dans la poésie de ces années. J'ose même dire que les meilleurs de ces premiers poèmes ne sont nullement inférieurs à ceux que Ouellette écrira plus tard. Scandale pour les faibles — pour ceux qui ne peuvent imaginer le mouvement d'une œuvre que comme la progression continue d'un élève appliqué. Il suffit de lire quelques écrivains, parmi les plus grands, pour vérifier que cette loi, pas plus que la loi contraire, n'a de valeur universelle. Il y a des poètes qui se dirigent lentement, difficilement, vers une plénitude qu'ils n'atteindront que dans une maturité tardive ; il y en a d'autres qui trouvent, d'entrée de jeu, la note essentielle dont l'œuvre, par la suite, ne sera que le développement. (Claudel fut-il jamais plus grand poète que dans *Connaissance de l'Est* ?) Ainsi la poésie de Fernand Ouellette se développe, c'est-à-dire que d'un recueil à l'autre elle acquiert plus de complexité, intellectuelle et syntaxique, mais ce qu'il considère lui-même comme le principe de sa poésie, la fulgurance, fait déjà pleinement son œuvre dans les poèmes d'avant 1960.

Ouellette a revu et souvent corrigé, en vue de cette publication nouvelle, tous les recueils qu'il avait déjà publiés,

2. Fernand Ouellette, *Poésie (poèmes 1953-1971)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1972.

et même le petit essai sur « Le poème et le poétique » qui avait paru à la fin de *Dans le sombre*, les corrections les plus nombreuses se trouvant, comme il est normal, dans *Ces anges de sang* et *Séquences de l'aile*. Pour les amateurs de variantes, c'est une mine. Plusieurs de ces corrections répondent à un souci de resserrement de la forme : changement de la coupe des vers, réorganisation des strophes et souvent même suppression de quelques vers pour donner plus de solidité au corps verbal, remplacement d'un mot par un autre pour des raisons d'euphonie ou de précision. On peut discuter : préférer, par exemple, « échelle contre éclair » à la nouvelle version, « échelle contre la foudre », parce que la première expression — c'est mon sentiment — est plus fulgurante, évoque mieux l'impossible à quoi tend la poésie de Ouellette ; mais dans l'ensemble on reconnaîtra que ces corrections sont d'un bon artisan, d'un poète qui ne cesse pas d'interroger ses mots. Il arrive parfois qu'une série de corrections aillent dans le même sens, révèlent une intention bien définie. Ainsi, dans *Radiographies du jour*, Ouellette a remplacé le personnel singulier par le pluriel ou le neutre (« le cœur » au lieu de « mon cœur »), prenant ainsi ses distances par rapport au vertige technique qui s'exprime dans ces poèmes. Enfin il a changé l'ordre de ses poèmes, en a supprimé quelques-uns, remplacés par des inédits, et quelques autres ont été entièrement réécrits. Voyez le poème de *Quatuor climatisé* qui commence par les mots « Lointain pays de pollen ». Dans la première version, commençant par « Au climat de pollen leurs sexes », le texte était constitué de phrases nettes, sans bavures, en quelque sorte impassibles ; dans la seconde, Ouellette a semé des points de suspension et introduit le vocabulaire de l'indécision, du pathétique, de la révolte. La transformation est particulièrement frappante — et significative — dans la dernière strophe, où l'on rencontre des expressions, des mots nouveaux : « signes », « gisants », « vieux conte des origines », qui appartiennent au Ouellette des dernières années plutôt qu'à celui qui publiait en 1958 *Séquences de l'aile*.

Il faudrait des pages et des pages pour suivre le poète à la trace, dans son travail extrêmement minutieux de remise à jour. Mais je ne veux pas quitter ce livre, un des plus importants de notre poésie, sans m'attarder un peu aux importants inédits (inédits en volume du moins) qui en composent la dernière partie. Ces poèmes poursuivent et précisent l'évolution qui se dessinait dans le dernier recueil de Fernand Ouellette, *Dans le sombre* : mots rares — parfois à la limite du précieux —, syntaxe tendue, recours à la mémoire, à l'origine (voir le « conte des origines » introduit dans *Lointain pays de pollen*), expérience de l'errance. De plus en plus la poésie de Ouellette se donne « le chant soutenu de l'obscur », veut donner voix à ce qui se meut « sous la détresse opaque de la pierre », à l'éternelle poésie toujours menacée par le chaos des paroles déracinées. Si elle paraît nous éloigner du quotidien, c'est peut-être que le quotidien lui-même est décentré.

Des œuvres complètes encore ou presque — et *pro tempore*, cela va sans dire : celles de Rina Lasnier, que nous attendions avec impatience, les huit recueils qui entrent dans ces deux gros volumes de *Poèmes*<sup>3</sup> étant, si je ne me trompe, tous épuisés. De ses deux premiers livres de poèmes cependant, *Images et proses* (1941) et *Madones canadiennes* (1944), Rina Lasnier n'a retenu qu'un choix. Privilège d'auteur qui n'est pas à discuter : curieux et spécialistes n'auront qu'à se rendre dans les bibliothèques. Mais du *Chant de la montée* jusqu'à *l'Arbre blanc*, aucun poème n'est supprimé. Voici donc réunie, enfin, et mise à la disposition d'un vaste public, une des œuvres majeures de notre poésie. Rina Lasnier la fait précéder d'un *Avant dire* qui est, pour elle, l'occasion « de se profiler sur son domaine, d'en accuser le relief essentiel, d'en creuser les sources vives ». J'attendais beaucoup de ce texte, car il n'est pas impensable qu'un poète soit le plus sûr commentateur de son œuvre, ou du moins qu'il fournisse un témoignage essentiel sur son expérience poétique. Ainsi le texte

3. Rina Lasnier, *Poèmes*, t. 1 et 2, Montréal, Fides, 1972.

de Fernand Ouellette sur « Le poème et le poétique » me paraît fort utile, voire indispensable, à l'intelligence de sa poésie. Mais Rina Lasnier, se jugeant peut-être en état de légitime défense, a choisi de polémiquer. Elle se défend d'être un poète « abstrait », « aliéné », comme elle refuse l'appellation de poète mystique. Et elle passe à l'attaque, lance des diatribes contre « la majeure partie de la poésie actuelle », qui « dans son état de crise et de paroxysme, oscille entre le langage pulvérisé de la fuite, et celui, brutalement charnel, de la sexualité du plaisir ». Ces attaques me paraissent bien vagues, quant à leurs cibles et à leurs motifs ; et surtout, parfaitement inutiles. La seule défense de son œuvre qu'un poète puisse présenter, c'est son œuvre même. Et celle de Rina Lasnier se défend très bien, dieu merci. Il y a quelques années, elle passait difficilement la rampe ; dans l'atmosphère qui régnait alors, on lui pardonnait difficilement l'emploi qu'elle faisait du vocabulaire et de thèmes religieux. On la lit aujourd'hui avec plus de sérénité, c'est-à-dire — ainsi le souhaite l'auteur — comme une œuvre poétique, et non pas comme une suite de méditations religieuses.

D'ailleurs les images et les thèmes religieux sont beaucoup plus répandus, dans notre poésie contemporaine, qu'on ne s'en avise généralement. Ils sont nombreux, et importants, dans la poésie de Fernand Ouellette ; de même, chez Pierre Trottier et Gilbert Langevin. Pierre Trottier assemble, dans *Sainte-Mémoire*<sup>4</sup>, des poèmes récents, *Retours* et *le Retour d'Androgyne*, le grand poème du *Retour d'Œdipe*, qui avait paru en 1962 dans les *Écrits du Canada français*, et son premier recueil, depuis longtemps épuisé, *le Combat contre Tristan* (1951). Entre les premiers et les derniers poèmes la continuité thématique est évidente, mais aussi une évolution, ou plutôt un éclatement des thèmes et du langage. L'œuvre de Trottier est traversée, agitée, bousculée, par une passion de l'Absolu qui l'entraîne dans des voies éminemment singulières. Dès

4. Pierre Trottier, *Sainte-Mémoire*, Montréal, H.M.H., « Sur parole », 1972.

1951, on avait quelque difficulté à classer son *Combat contre Tristan* parmi les œuvres qui, au Québec, annonçaient le renouveau de la poésie en reprenant, sur des bases nouvelles, le drame de l'intimité douloureuse. Ce poète-là aimait l'image évidente, voire insistante (« Insiste poésie insiste à tours d'hélice »), suscitée par l'émotion mais aussi par la pensée ; et parfois l'image était belle, et parfois elle claudiquait, mais toujours elle témoignait d'une recherche tout à fait personnelle. On sait par *Mon Babel* comment, poète-diplomate, Trottier entreprit d'élucider sa condition de Canadien français en allant découvrir dans des traditions culturelles diverses les sources toujours vivantes de nos malaises et de nos questions. Ce long pèlerinage, qui transformait nos difficultés de vivre en possibilités de vie, fut suivi d'un retour éclatant : *le Retour d'Œdipe*, qui demeure à mon gré le plus important poème de Trottier, non seulement par son ampleur et la variété de ses références culturelles, mais surtout par la puissance du langage. « Les bûcherons qui sont venus s'en sont allés », disait Trottier, et « Paraissent les poètes / En désordre de tombes ouvertes, / De pierres renversées et d'arbres arrachés ! » Le poète prenait vraiment la place du bûcheron, taillant à grands coups de mots et d'images dans nos petites histoires malheureuses, peu soucieux de l'effet de détail, ne désirant qu'avancer, éclaircir la forêt pour que se dessine un paysage humain identifiable. Les autres *Retours* qu'a écrits Pierre Trottier depuis lors sont d'une saisie moins immédiate — si l'on excepte le très beau *Retour à l'hiver* :

*Il ne faut pas mentir à l'homme qui a froid  
Ni communier du bout des lèvres en hiver.*

La plupart de ces poèmes sont des fables, des allégories, où Trottier, avec une certaine préciosité, explore sur plusieurs registres le thème qui est devenu, pour lui, essentiel : celui du retour à l'Un — ou, pour utiliser un mot qui lui est cher, l'Androgyne. La passion est réduite ici à son épure intellectuelle ; il est passionnant de voir Trottier mettre son langage « au feu / Des grandes vérités / Devenues

hérétiques », mais la poésie n'y trouve pas toujours son compte.

Comme Rina Lasnier, Gilbert Langevin a réuni dans un gros volume, intitulé *Origines (1959-1967)*<sup>5</sup>, la plus grande partie de son œuvre poétique, c'est-à-dire ses cinq premiers recueils. Je regrette qu'il ait repris dans leur totalité les deux premiers, *À la gueule du jour* (1959) et *Symptômes* (1963), qui me paraissent, à quelques poèmes près, assez faibles, gâtés par des tics de langage, des jeux de mots faciles et maladroits, qui ne sont pas dignes du Langevin d'aujourd'hui. Il n'était pas question d'ailleurs qu'il les corrigeât, puisque la plupart de ses poèmes doivent tout à la grâce de l'instant, au miraculeux accord de quelques mots. Cet accord, il l'atteindra dans son recueil de 1966, *Un peu plus d'ombre au dos de la falaise*, qui est un des plus beaux livres de lyrisme pur de notre littérature. Il y a là un bonheur des mots, une fraîcheur de l'émotion, d'autant plus saisissants que la thématique du poète se charge, comme le titre l'indique, de plus d'ombre. Mais Langevin n'allait pas s'en tenir à ces pièces brèves ; dans *Noctuaire* (1967), il aborde des thèmes beaucoup plus complexes, et les développe avec une puissance, une abondance, que les recueils précédents n'avaient pas révélées. Je pense, en particulier, à l'étonnant poème (*Je m'ennuie d'un temps dont je fus le tueur*) où se dessine la fuyante image d'un Christ qui met en question la *suffisance* du poète, le rappelle au « féroce amour des pauvres » en même temps qu'au « plus haut Signe ». Dans ce grand charroi d'images drues, directes, violentes comme un appel d'air, la plainte toujours émouvante de Langevin se donne des accents prophétiques.

Voici enfin — en plus de sept cents pages — des *Œuvres poétiques*<sup>6</sup>, celles de Gustave Lamarche, qui sont une révélation plutôt qu'une confirmation. La plupart des

5. Gilbert Langevin, *Origines (1959-1967)*, Montréal, Editions du Jour, 1971.

6. Gustave Lamarche, *Œuvres poétiques*, 2 vol., Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres canadiennes », 1972.



vers qui s'y trouvent sont, en effet, inédits ; mais qui, sauf quelques curieux ou fervents, avait lu *Palinods*, paru en 1944 ? Les deux petits poèmes cités par Guy Sylvestre dans son anthologie ne suscitaient pas le désir d'en lire plus long... Parcourant aujourd'hui les deux tomes de ses *Œuvres poétiques*, je reconnais volontiers que la poésie de Gustave Lamarche n'est pas limitée à ces pieuses gentillesses. Je cite :

*Le ciel est tout rempli du langage et du jet.  
L'air est chargé de la chaleur du dialogue,  
Comme sur l'orgue fort la fugue et le sujet  
Ou parmi les pasteurs la ferveur de l'églogue.*

Nous ne sommes pas loin de Rina Lasnier ; les rapports d'amitié qui existent depuis de longues années entre les deux écrivains expliquent une telle rencontre. Mais s'il faut souligner cette parenté, il importe également d'en marquer la limite. C'est à la Rina Lasnier d'avant *Présence de l'absence*, et peut-être même d'avant *Escapes*, que s'apparente la poésie de Gustave Lamarche. Éloquente, fermement articulée, comme naturellement portée à l'alexandrin (mais le verset claudélien s'y déploie également), usant d'un vocabulaire riche et précis, elle a le tort, multiplié par l'abondance, de vouloir tout dire, tout de suite, en clair. On y lit trop peu souvent des vers, des poèmes, où la parole se livre sans arrière-pensée au mouvement qui la porte, où le mot devienne, plutôt qu'une désignation, un véritable foyer de sens. La belle préface de Jean Marcel ne me convainc pas que l'univers poétique de Gustave Lamarche « garde une jalouse autonomie » par rapport aux idées qui l'inspirent. Le poète lui-même ne demande-t-il pas qu'on lise les poèmes de *Palinods* « avant tout comme une prière » ? C'est le dilemme de la poésie religieuse d'aujourd'hui, parfaitement exposé par Pierre Emmanuel dans la Dédicace de son *Évangiliaire* : la poésie peut-elle se confondre avec la prière ? Il me semble que, dans la poésie de Gustave Lamarche, la tentation de l'effusion religieuse l'emporte généralement sur l'intention poétique. L'œuvre est importante, chargée de significations culturelles qui

mériteraient d'être longuement analysées ; au niveau de la communication poétique, elle nous laisse sur notre faim.

Puisque, à l'occasion de ces rééditions, de ces reprises, nous avons pris l'habitude des gros livres de poésie, plongeons dans une autre somme — de quelque saint Thomas d'Amour, peut-être ? —, *Lapokalipso*<sup>7</sup> de Raoul Duguay. Vous avez déjà compris, sans doute : apocalypse, destruction des apparences désuètes et annonce de temps nouveaux ; calypso, danse des mots. (D'autres interprétations sont également possibles.) Je me priverai du plaisir qu'offre à la critique Raoul Duguay, ou son frère Luoar Yaugud, de ratiociner sur le nombre de pages de son livre (333), sa composition en « catalogne » et maintes autres singularités techniques qui ont sans doute donné des maux de tête aux typographes. Ce que j'ai à dire est, hélas ! beaucoup plus simple : c'est l'ennui, l'ennui radical, irrémédiable, qui se dégage de cet ensemble de poèmes flous et de considérations théoriques indigestes ou simplistes. Vous me dites que Duguay a de l'influence, qu'on l'aime ; mais je l'aime, moi aussi ! Je l'ai entendu prononcer une conférence où il ne disait rien, mais le disait d'une façon extrêmement sympathique ; je l'ai vu, à la télé, faire un petit spectacle plein de charme et d'imprévu. Il est tout à fait possible que des textes de *Lapokalipso*, dits et joués en public, retiennent l'attention. Mais lisant le livre, je ne puis être que lecteur ; et je m'ennuie. Je m'ennuie parce qu'au lieu d'un prophète qui ne se prendrait pas pour un prophète, je trouve un prophète qui se prend pour un prophète, donc un sermonneur. « L'AMOUR, dit à Toulmonde Luoar Yaugud, EST LA TOTALE TOTALITÉ TOTALISANT TOTALEMENT LE TOUT TOULTEMPS PARTOUT. » Et puis, ailleurs : « J'invente le livre multiple, fondé sur la structure-synthèse-progenèse + = —. » Additionnez ces deux phrases, et donnez la somme. Moi, je m'en vais. Je relirai, dans *Ruts* et *Or le cycle du sang dure donc*, quelques vers d'un remarquable poète qui s'appelait, comme toulmonde, Raoul Duguay.

7. Raoul Duguay, *Lapokalipso*, Montréal, Editions du Jour, 1971.

On pardonne peut-être plus facilement à Félix-Antoine Savard de sermonner ; parce que c'est, chez lui, une vieille habitude, et que l'auteur de *Menaud*, de *l'Abatis* et du *Barachois* a gagné le droit de nous dire ce qu'il a sur le cœur. Mais je crains que son dernier livre, *le Bouscueil*<sup>8</sup>, ait quelque difficulté à se faire lire, même par les ardents supporters de Monseigneur Savard. Bouscueil, explique-t-il, est un « mot de la Petite-Côte-Nord [qui] signifie la débâcle des rivières au printemps. Il pouvait, m'a-t-il semblé, s'appliquer à certains mouvements de l'esprit, lesquels, par moments débâclent, eux aussi, et se délivrent par la parole et par l'écrit. » D'une telle débâcle, d'une telle délivrance, je trouve peu de signes, précisément, dans ces petits poèmes de formes variées qui font penser à Nérée Beauchemin, dans ces proses dont le mouvement est trop souvent arrêté par la considération didactique ou morale. Les meilleures pages de Félix-Antoine Savard relèvent de l'épique ; la voix de l'individu s'y perd dans celle de l'âme collective. Qu'il tente, dans *le Bouscueil*, de faire entendre la voix de l'intimité, de la confiance, on l'entend à peine, comme si elle *manquait d'exercice*. On ne peut que deviner, derrière l'écran du langage, les passions profondes — notamment pour son « pays » de Charlevoix — qui habitent l'écrivain.

Paul Chamberland est lui aussi, à sa manière, un enseignant ; mais c'est à lui-même qu'il enseigne, c'est pour lui-même, pour la suite et l'élucidation de son propre discours, qu'il y introduit des citations, des références à divers auteurs (de Heidegger à Derrida, en passant par le Petit Livre rouge). Les nombreux lecteurs qui ont aimé les recueils précédents de Chamberland — ceux, surtout, qui en ont fait une lecture principalement idéologique — seront peut-être déçus par celui qui vient de paraître, *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*<sup>9</sup> :

8. Félix-Antoine Savard, *le Bouscueil*, poèmes et proses, Montréal, Fides, 1972.

9. Paul Chamberland, *Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*, Montréal, Les Éditions Danielle Laliberté, 1971.

disparu, le thème du pays, et « même l'idée de révolution s'est *rassise* ». Ou plutôt elle a changé de forme, d'objectifs, de moyens. Extrêmement sensible aux variations de l'air du temps, Paul Chamberland reçoit ici les leçons d'un surréalisme réinventé : appel et prédiction de la « Merveille », façon Péloquin ou Duguay ; voyage dans les profondeurs du sang, façon Giguère ; cumul de sonorités, façon Gauvreau. Ne nous scandalisons pas trop vite, car le poète de *Terre Québec* et de *l'Inavouable* n'a jamais fait mystère de ses emprunts ; au contraire il les désigne avec insistance, exprimant par là le désir d'une poésie « faite par tous ». Mais Paul Chamberland n'est pas un surréaliste heureux. Deux volontés coexistent et se combattent en lui, celle de rompre le fil de la culpabilité par l'expérience du chaos, de la désorganisation sensible et intellectuelle, et celle de contrôler, de critiquer, de bâtir par l'idée. Le vertige qui se crée dans ses nouveaux poèmes est plus souvent un vertige d'idées (« n'en plus pouvoir d'idées qui forcent / les tempes balles ») qu'un tourbillon émotionnel ou un abandon à la suggestion des mots. Le langage, aussi bien, oscille entre l'innocence et la complication, entre l'énonciation la plus rudimentaire (« le bois est bon / l'eau est pure ») et des agglutinations de mots, de néologismes souvent, qui font violence à l'usage courant. Comment le lecteur ne sortirait-il pas de ce recueil avec des sentiments mêlés ? Séduit par la voix sourde, par l'exigence de liberté, mais en même temps agacé, lassé par tant d'exercices intellectuels où se perd l'intention poétique ?

Jamais la poésie n'est sans idées — sans idéologie, dirait certaine critique d'aujourd'hui —, mais il arrive que, vagues, poreuses, naissant de l'émotion plutôt qu'elles ne la produisent, elles ne cherchent qu'à s'abîmer dans la chair des mots. Ainsi chez Jean-Guy Pilon qui, dans *Silences pour une souveraine*<sup>10</sup>, réunit les « mots simples de l'amour » pour créer « un rêve d'eau claire ». L'écriture

10. Jean-Guy Pilon, *Silences pour une souveraine*, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1972.

de Pilon est parfois lâche, et même encombrée de tics d'une autre époque (par exemple l'inutile suppression des articles, comme chez le premier Langevin), mais elle produit une sorte de chant égal, nourri d'images premières, qui a son charme propre. Visant également à la simplicité du premier jet, à la plus intime union de la parole et de l'écriture, la poésie de Monique Bosco, dans *Jéricho*<sup>11</sup>, se nourrit d'images plus variées : images non pas élémentaires, mais tirées de la vie quotidienne, de l'histoire, de la nature *vue*. Ses poèmes ne sont jamais loin de la prose, comme son dernier roman, *la Femme de Loth*, n'était jamais loin de la poésie ; tout se passe comme si les premiers s'écrivaient dans les marges du roman et en reprenaient les thèmes sur un mode nouveau. Ce sont des amorces de récits, des instantanés, de petits tableaux, dans lesquels passe le lamento de la vie difficile, de l'espoir tour à tour déçu et renaissant. Le langage de Monique Bosco se donne pour fonction de protéger, de défendre la vie menacée. Elle s'en explique :

*Avec des brassées de mots fous, éclatants et fragiles, anémones aux couleurs violentes, pourtant dolentes, ficelés de vert par petits paquets économes, avec des mots simples, un à un, colliers de verroterie choisis pour émouvoir de naïfs sauvages, il faut édifier le rempart protecteur.*

Aucune autre ambition, donc, que d'édifier contre le désordre des jours, tout en le reflétant, l'humble rempart des mots venus du cœur. De ce rempart, ou de ces bouquets de mots, procède une poésie à peine consciente de ses moyens, émouvante à la mesure de sa discrétion même.

De la sincérité, une désolation légère, un langage souple et « pas deux sous de respect pour l'ordre établi » — le tout saupoudré d'un *joual* de bonne compagnie : c'est le dernier recueil d'Alexis Lefrançois, *36 petites choses pour la 51*<sup>12</sup>, auquel ne nous avaient guère préparés ses *Calcaires*, d'une inspiration beaucoup plus hautaine. Il est étonnant, et un peu inquiétant au premier abord, de

11. Monique Bosco, *Jéricho*, Montréal, H.M.H., « Sur parole », 1972.

12. Alexis Lefrançois, *36 petites choses pour la 51*, Montréal, Editions du Noroît, 1971.

voir un poète changer de peau avec une telle facilité. Et puis, ma foi, l'on s'y fait ; on ne résiste pas longtemps au charme doux-amer de cette poésie parlée qui frôle constamment le désespoir mais l'évite de justesse, *in extremis*, par la grâce ténue du langage. Ne nous y trompons pas, cependant : cette poésie, comme celle d'un Gérard Godin, est plus savante qu'il n'y paraît, et c'est parce qu'elle pèse bien ses mots qu'elle paraît, ainsi, couler de source. Autre virage, en sens inverse, et beaucoup moins heureux : celui de Gilles Constantineau, dont les *Simplex poèmes et ballades* (1960) manifestaient une assez rare alliance de la simplicité et de la rigueur, et qui verse aujourd'hui dans une complication qui me paraît peu conforme à l'orientation en quelque sorte naturelle de sa poésie. Ses *Poèmes nouveaux*<sup>13</sup> contiennent encore de belles pièces — par exemple : *Toi, comme une essentielle orange*, *Route 9*, *les Choses*, *Nousirons jouer dans l'île* et *Sept-Îles* — mais le plus souvent la syntaxe, celle de la phrase et celle des images, s'embourbe dans l'à-peu-près, semble fuir (pour quelle raison ?) ce qui faisait le charme très sûr de ses premiers poèmes. Je passe, comme on dit aux cartes. Je passe vite, également, sur les trois premières plaquettes de *Langage*<sup>14</sup> de Michel Garneau : *Vous pouvez m'acheter pour 69 cents*, *Blues des élections* et *l'Animalhumain*, bien que ces proses découpées manifestent une évidente, et parfois touchante, sincérité. Il y a une vérité de la poésie qui n'est pas la sincérité du poète, et que le discours approximatif de Garneau ne réussit pas à cerner. Jean-Yves Thérberge y parvient, dans quelques vers très simples de sa *Saison de feu*<sup>15</sup> ; ce deuxième recueil marque un net progrès par rapport au premier, *Entre la rivière et la montagne*, mais le fil de la poésie de Thérberge est encore trop souvent cassé par le prosaïsme, par des effets maladroitement esquissés.

13. Gilles Constantineau, *Poèmes nouveaux*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1972.

14. Michel Garneau, *Langage* (1, 2 et 3), Montréal, Tout l'monde, 1972.

15. Jean-Yves Thérberge, *Saison de feu*, Montréal, Editions du Jour, 1972.

Quelques beaux accents, également, dans le premier recueil de Francine Hamelin, *Et je serai Orphée*<sup>16</sup>, qui reprend les manières et les thèmes du lyrisme contemporain — d'Éluard à Grandbois — en les saupoudrant d'une pincée de lyrisme oriental ; chez Robert Montplaisir, dont les très brefs poèmes de *Prémices*<sup>17</sup> trouvent parfois la simplicité (« quelqu'un marchait quasiment mort / à côté / du fragmentaire ») ; chez Luc-A. Bégin<sup>18</sup> également, mais le poème coupé lui est moins favorable que la prose poétique de *la Mémoire à l'envers* et de *l'Été sauvage*<sup>19</sup>. Rien de neuf dans les recueils — très différents l'un de l'autre — de Gemma Tremblay, *Souffles du Midi*<sup>20</sup>, et de Louis Geoffroy, *Empire State Coca Blues*<sup>21</sup>. Ces deux poètes demeurent fidèles à ce qu'ils furent ; je ne crois pas nécessaire de revenir sur les réserves que m'inspire leur poésie.

Que se passe-t-il, enfin, dans la toute nouvelle poésie, celle qui se réclame des théories actuelles pour briser les rapports traditionnels du mot et du sens ? J'hésite à inscrire les derniers recueils de Michel Beaulieu dans ce courant, bien que l'auteur fasse partie de l'équipe de *la Barre du jour*. Les brefs poèmes de *Paysage*<sup>22</sup> visent, non pas à la destruction de l'expression, mais à son extrême concentration. Tout se déroule ici dans le seul espace du poème, mais le poème est la métaphore globale de ce qu'on pourrait appeler — écartons les mots de « vie intérieure » — le corps profond, détruisant et refaisant constamment son équilibre interne, réagissant aux sollicitudes et aux attaques du monde extérieur (les « aiguilles ») par la com-

16. Francine Hamelin, *Et je serai Orphée*, Québec, Editions Garneau, 1971.

17. Robert Montplaisir, *Prémices*, Montréal, Les Editions Danielle Laliberté, 1971.

18. Luc-A. Bégin, *le Firmament trop cru*, Montréal, Editions Aquila, 1971.

19. Luc-A. Bégin, *la Mémoire à l'envers et l'Été sauvage*, dans les *Écrits du Canada français*, Montréal, n° 32, 1971.

20. Gemma Tremblay, *Souffles du Midi*, Paris, Grassin, 1972.

21. Louis Geoffroy, *Empire State Coca Blues*, Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1971.

22. Michel Beaulieu, *Paysage*, précédé de *adn*, Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1971.

plexe architecture du verbe. *Deux*<sup>23</sup>, de Jean-Yves Collette, appelle des remarques analogues, bien qu'il nomme plus directement l'érotisme, que son langage soit plus lâche et cède trop souvent aux prestiges d'un surréalisme d'arrière-saison. Plus radicales, et plus déconcertantes, sont les tentatives de Gilles Des Marchais<sup>24</sup> et de Jacques Bernier<sup>25</sup>, qui utilisent des formes connues en les détournant de leurs fins. Des Marchais, qui se dit « Veuf de vieux-arts modernes révolus », utilise la rime, mais pour la jouer et nous flouer dans de « secrets rusés plastiques verts » (*sic*) qui détruisent à mesure le confort espéré de la récurrence. Jacques Bernier, d'autre part, introduit la discordance dans le discours poétique de forme libre ; discordance entre un discours apparent qui suggère le continu des associations affectives, et un texte réel qui les rend impossibles. Ces deux recueils sont, au sens fort, des casse-tête ; on en sort la tête brisée. Peut-être, un jour, comprendrai-je la nécessité de ces jeux de massacre. Aujourd'hui, je ne puis qu'avouer mon désarroi — et ma féroce résistance.

Mais la révolution formaliste n'est pas seule, dans la production actuelle, à remettre en question nos habitudes de lecture. Il y a, par exemple : de Lucien Francœur, des *Minibrixes réactés*<sup>26</sup> qui viennent tout droit du pays de Psychédélie ; les *Popèmes absolument circonstances incontrôlables*<sup>27</sup> de Jean Charlebois qui sont très précisément des popèmes, c'est-à-dire, selon le dictionnaire, des « exercices extrêmement laborieux d'humour joualisant » ; les *déconophobies*<sup>28</sup> de Jean-Pierre Eugène, dont l'humour est en baisse depuis *le Poétyron* ; les *Miroirs électriques*<sup>29</sup>

23. Jean-Yves Collette, *Deux*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1971.

24. Gilles Des Marchais, *Mobiles sur des modes soniques*, V<sup>e</sup> tranche de *Rimoir*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1972.

25. Jacques Bernier, *Vaines-Veinules*, Montréal, Éditions du Jour, 1971.

26. Lucien Francœur, *Minibrixes réactés*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1972.

27. Jean Charlebois, *Popèmes absolument circonstances incontrôlables*, Montréal, Éditions du Noroît, 1972.

28. Jean-Pierre Eugène, *le Cygne et les déconophobes*, Paris, Éditions de la Grisière, 1971.

29. André Beauregard, *Miroirs électriques*, Montréal, Parti pris, « Paroles », 1972.



d'André Beauregard, où se mêlent, dans une langue assez anémique, poèmes populistes et visions gentiment attendries ; puis tant d'autres choses... La poésie telle que nous l'entendons, nous lecteurs de Ronsard, de Saint-John Perse et de Gaston Miron, réussit parfois à montrer le bout du nez dans ces exercices qui lui veulent du mal. Serait-ce donc qu'on n'arrive pas à la tuer, quelque zèle qu'on y mette ?

GILLES MARCOTTE