

Naissance de la poésie moderne au Québec

Philippe Haeck

Volume 9, numéro 2, mai 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036542ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036542ar>

[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

Haeck, P. (1973). Naissance de la poésie moderne au Québec. *Études françaises*, 9(2), 95–113. <https://doi.org/10.7202/036542ar>

Naissance de la poésie moderne au Québec

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la
moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »

CHARLES BAUDELAIRE¹

Tous ceux qui lisent un peu la poésie québécoise et les quelques études qu'on lui consacre ne sont pas sans savoir que plus d'un est prêt à considérer l'année de la parution des *Regards et jeux dans l'espace* comme une date importante, quelque chose comme l'apparition de la poésie moderne ici², à considérer Saint-Denys Garneau, Anne Hébert et Alain Grandbois comme une espèce de sainte trinité. Le couple Saint-Denys Garneau et Anne Hébert ne cesse encore aujourd'hui de garder une grande popularité; c'est souvent un public jeune qui admire leurs œuvres et les plus vieux gardent souvent leurs admirations de jeunesse. Quant à Alain Grandbois s'il a un public beaucoup plus restreint, il semble jouir d'un plus grand prestige auprès des jeunes poètes québécois : il n'y a qu'à lire les témoignages de Fernand Ouellette, de Pierre

1. *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 467.

2. La réédition des *Atmosphères* (1920) et des *Poèmes* (1922) de Jean-Aubert Loranger risque peut-être de changer cette opinion.

Trottier, de Jacques Brault ou d'Yves Préfontaine dans tel numéro de *Liberté*³ pour s'en convaincre. Tout — l'enseignement, la critique, les lecteurs — concourt ici à faire de ces trois auteurs quelque chose de sacré; je me souviens quelle fureur (sacrée) s'était emparée d'un lecteur d'Anne Hébert quand j'avais osé faire des réserves sur la valeur de son œuvre : je n'étais, même s'il avait seulement deux ou trois ans de plus que moi, qu'un jeune blanc-bec qui n'avait pas assez vécu (et qui avait sans doute trop lu). C'est donc avec des yeux neufs que je voudrais ici aborder ces trois œuvres, avec des yeux qui refusent de se baisser, qui veulent demeurer grands ouverts pour tenter de comprendre ce nimbe suspendu au-dessus de ces têtes. Ceci ne veut pas dire que je m'amuserai à jouer les iconoclastes — cela manquerait de sérieux et témoignerait d'un autre fanatisme. Ce que je veux tenter de faire c'est la part des choses, et je crois que je pourrai y arriver en essayant de définir la modernité de ces œuvres. La modernité est ce caractère qui nous révèle une œuvre : quelque chose de neuf, une espèce de fraîcheur qui anime toute la littérature, ce je-ne-sais-quoi qui nous empêche de brûler notre bibliothèque parce que chaque livre semble nous promettre cet air frais dont nous avons besoin pour vivre. Tout cela ne manque pas de vérité mais un lecteur exigeant (de cette exigence qui de $2 + 2 = 4$ tire que $4 - 2 = 2$) trouvera qu'une telle définition de la modernité manque de rigueur. Nous le lui accorderons volontiers bien qu'au plus secret de nous nous savons bien que c'est la plus juste. À ce lecteur qui a besoin de comprendre en se faisant mettre les points sur les *i* nous proposons cette autre définition de la modernité : la modernité est l'invention d'une écriture et d'une sensibilité, ces deux dernières étant comme le signifiant et le signifié dans le signe linguistique, c'est-à-dire indissociables, ou encore comme, pour reprendre la comparaison de Saussure, les deux côtés d'une pièce de monnaie. Et l'écriture ? Ce n'est pas autre chose que le

choix des mots et leur ordre⁴. C'est de ce choix et de cet ordre que dépend la valeur d'un texte — toute l'activité de l'écrivain est concentrée sur les mots, l'écrivain pétrit le langage. C'est le dynamisme de cette activité sur le langage que nous voulons tenter de cerner car c'est elle seule qui pour nous fait la valeur d'une œuvre : nous n'avons que faire des bons sentiments, des belles idées ou des confessions plus ou moins attendrissantes.

Étudier la modernité dans *Regards et jeux dans l'espace* (1937), dans *les Songes en équilibre* (1942) et dans *les Îles de la nuit* (1944) va nous permettre de situer ensuite *le Vierge incendié* (1948) par rapport à ces œuvres considérées comme les sources de notre poésie. Au lieu d'étudier chaque recueil d'une façon thématique, nous allons analyser un texte caractéristique de chaque recueil du point de vue de l'écriture : *Accompagnement* de Saint-Denys Garneau, *Marine* d'Anne Hébert, *Avec ta robe* d'Alain Grandbois⁵ et *En coup de foudre...* de Paul-Marie Lapointe. Dans les analyses qui vont suivre nous allons nous limiter au point de vue que nous venons de décrire, celui de la modernité de l'écriture.

ACCOMPAGNEMENT

*Je marche à côté d'une joie
D'une joie qui n'est pas à moi
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre*

- Je marche à côté de moi en joie*
5 *J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir
Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là
et me dire voilà c'est moi*

4. Les linguistes parleraient sans doute, à propos du choix des mots, d'un axe vertical ou paradigmatique et, à propos de leur ordre, d'un axe horizontal ou syntagmatique.

5. Ces trois poèmes apparaissent dans l'*Anthologie de la poésie canadienne-française* de Guy Sylvestre (5^e éd., Montréal, Librairie Beauchemin, 1969, p. 213-214, 239-240, 184-185). Aucun poème du *Vierge incendié* ne figure dans une anthologie de langue française.

- Je me contente pour le moment de cette compagnie*
 10 *Mais je machine en secret des échanges*
Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
Par des transfusions de sang
Des déménagements d'atomes
par des jeux d'équilibre
- 15 *Afin qu'un jour, transposé,*
Je sois porté par la danse de ces pas de joie
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi
Avec la perte de mon pas perdu
s'étiolant à ma gauche
- 20 *Sous les pieds d'un étranger*
qui prend une rue transversale ⁶.

Le sujet du texte est banal; presque tous les poètes sont amenés à le traiter une et même plusieurs fois : c'est celui du pouvoir de la création poétique qui transforme le réel qui nous oppresse en un réel où tout semble facile et beau. Baudelaire disait pouvoir convertir la boue en or comme Rimbaud déclarait voir « très franchement une mosquée à la place d'une usine ⁷ »; Saint-Denys Garneau, lui, voudrait voir très franchement son « moi en joie » (v. 4) au lieu d'être « à côté d'une joie » (v. 1). Et cette transposition, ce déplacement du moi, ce sont les mots, l'écriture qui doivent l'effectuer :

Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
Par des transfusions de sang
Des déménagements d'atomes
par des jeux d'équilibre (v. 11-14)

S'il n'y a pas grande originalité à parler d'alchimie, il y en a pas mal à parler de « transfusions de sang »; tout de suite notre mémoire place sur son écran de graves accidentés à qui on doit, si on veut les sauver de la mort, faire le plus rapidement possible des transfusions, leur donner du sang neuf parce que l'autre est en train de fuir. Quant aux « déménagements d'atomes » et aux « jeux

6. Ce poème ferme le recueil *Begards et jeux dans l'espace* (voir *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1965) qui comprend sept parties : *Jeux, Enfants, Esquisses en plein air, Deux paysages, De gris en plus noir, Faction et Sans titre*.

7. *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale française, 1969, p. 121.

d'équilibre », ils représentent ce goût de Saint-Denys Garneau pour des termes abstraits empruntés aux sciences et surtout aux mathématiques (le poème *Autrefois* est sans doute le meilleur exemple); il faut rappeler cette strophe du poème qui ouvre le recueil :

*Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans espoir que je me repose.*

Dans les deux poèmes l'équilibre recherché se situe dans une espèce de non-lieu entre le réel trop lourd qui risque de nous étouffer et l'art trop pur sans doute qui risque de nous rendre ivre, de nous donner le vertige. Il semble bien que Saint-Denys Garneau ait peur de prendre des risques, qu'il tente de calculer pour se sauver; ce qu'il désire c'est bondir d'une chose à l'autre, c'est d'être « porté par la danse de ces pas de joie » (v. 16). Même si Saint-Denys Garneau désire très fort devenir un elfe (Anne Hébert aura aussi ce désir), il n'y réussit pas car il ne peut pas faire s'envoler les mots; les mots semblent faire partie d'une argumentation serrée ou encore être les données d'un problème de géométrie que nous pourrions formuler de la façon suivante : comment deux droites parallèles A et B peuvent-elles se croiser? Tout le texte ne cesse de répéter ce problème comme l'étudiant qui, ne trouvant pas la solution d'un problème, ne cesse de se répéter les données espérant que la solution surgira tout à coup. La combinaison des quatre mots « je », « joie », « moi » et « pas » donne aussi au texte une allure mécanique, rigide. Mais toute cette rigueur, toute cette carcasse dialectique, ne doit pas nous empêcher de constater que ce texte est facile, qu'il n'invente en rien une écriture et que par conséquent il ne saurait inventer une sensibilité. La construction syntaxique est toujours pareille : un sujet (toujours le pronom « je »), un verbe puis un ou des compléments. L'articulation logique est nette : « Je... » (v. 1-9), « Mais je... » (v. 10-14), « Afin qu'... » (v. 15-21); le lecteur serait bien malhonnête de traiter Saint-Denys Garneau d'obscur. La juxtaposition des mots « je », « joie »

et « moi » est sans doute heureuse à cause de leur structure phonologique semblable qui donne plus de force à leur combinaison et peut-être parce que ces mots vibrent plus en nous que bien d'autres mots, mais leur répétition a quelque chose d'agaçant qui aujourd'hui nous écœure autant que le couple « amour » et « toujours ». La seule trouvaille du poème, nous l'avons déjà souligné, est cette comparaison de la création poétique avec « des transfusions de sang »; elle l'est pour nous pour deux raisons : la première c'est qu'elle nous permet de définir la poésie comme l'injection d'un nouveau sang, et la seconde parce que nous avons toujours cru que la poésie de Saint-Denys Garneau était exsangue⁸ — ceci n'est pas dit d'une façon péjorative, c'est une simple constatation : nous savons quel attrait ont pour certains lecteurs les corps blancs, l'anémie a ses charmes comme l'échec ou l'impuissance. Le texte que nous avons analysé — comme presque tous les autres — n'est pas un texte poétique quoi qu'on dise : ce n'est pas l'émotion que pourrait susciter l'introspection de l'auteur qui est la preuve du poétique⁹ — à ce compte-là n'importe quel texte pourrait être poétique — mais c'est « le degré d'activité du langage » qui est le résultat « d'un patient travail sur le langage¹⁰ ». Nous avons affaire ici à un texte de journal intime où apparaissent de temps en temps à côté des événements, des mises au point, quelque chose qui tient à la fois de l'examen intérieur et du règlement de comptes. À ce titre l'œuvre de Saint-Denys Garneau est éminemment valable ; elle restera un des meilleurs témoignages de la vie d'un jeune intellectuel dans les années 1930-1940¹¹; mais, et c'est ce qui nous occupe,

8. A noter aussi la connotation scientifique des expressions « déménagements d'atomes » (v. 13) et « jeux d'équilibre » (v. 14). Saint-Denys Garneau ne vit pas, il analyse comme le savant, le philosophe.

9. Nous parlons toujours sur le plan de l'écriture.

10. Nous empruntons ces expressions à Jean Ricardou (*Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 25) qui les emprunte sans doute à tous les écrivains.

11. C'est dans ce sens qu'il faut apprécier la publication de ses *Œuvres* en 1970 par Les Presses de l'Université de Montréal.

sa valeur poétique est presque nulle. Nous ne saurions expliquer la popularité de son œuvre poétique que par sa facilité, que par sa fidélité au langage habituel, que par ce goût des lecteurs pour les livres qui disent quelque chose, qui expriment des sentiments (et de préférence des sentiments tristes) — mais ces lecteurs ne sont pas des lecteurs de poésie car ils ne savent pas encore que les idées dans un poème ne sont pas nécessaires, de même pour les sentiments, qu'un livre est souvent valable par ce qu'il ne dit pas, et qu'il l'est toujours par sa transformation du langage.

MARINE

- À quoi rêvais-je tantôt,
Que j'étais si bien ?*
- Quel est ce flux
Et ce reflux*
- 5 *Qui montent sur moi,
Et me font croire
Que je m'étais endormie,
Sur une île,
Avant le montant,*
- 10 *Et que les vagues
Maintenant
Me surprennent
Tout alentour ?*
- Est-ce dans un coquillage*
- 15 *Que j'entends la mer ?
Est-ce le vent sur nos têtes,
Ou le sang qui bat à ma tempe ?*
- Dans quelle marine
Ai-je donc vu mes yeux ?*
- 20 *Qui donc a dit
Qu'ils étaient calmes
Comme un puits,
Et qu'on pouvait
S'asseoir sur la margelle*
- 25 *Et mettre tout le bras
Jusqu'au coude
Dans l'eau lisse ?*

- Gare aux courants du fond,
 Au sel, aux algues,*
- 30 *Et aux beaux noyés
 Qui dorment les yeux ouverts,
 En attente de la tempête
 Qui les ramènera
 À la surface de l'eau,*
- 35 *Entre les cils* 12.

Ce poème n'est pas sans rapport avec le poème *Cage d'oiseau* de Saint-Denys Garneau (et avec Saint-Denys Garneau lui-même sans doute — v. 30). Ces deux poèmes sont une élaboration symbolique, c'est-à-dire la traduction d'un état intérieur par une image sensible. Chez Saint-Denys Garneau la mort est représentée par un oiseau qui mange son cœur, son squelette est la cage d'oiseau, la cage d'os (v. 1-2). Chez Anne Hébert la tourmente, les conflits de son âme sont représentés par une série d'images marines qui oscillent entre le silence et le bruit, la fixité et le mouvement. Les os pour Saint-Denys Garneau et l'eau pour Anne Hébert — cela est connu. Mais l'activité symbolique, la production de symboles, recoupe-t-elle, se confond-elle avec l'activité poétique? Pour nous la réponse est nette : non. Non, parce que l'activité poétique est d'abord une « activité du langage », un bouleversement du langage; et nous nous demandons en quoi les images marines qui représentent (symbolisent) l'état intérieur d'Anne Hébert sont poétiques, activent le langage¹³. Rien de plus habituel que ces vers parce que tout y est parfaitement logique : le « poète » ne cherche pas à inventer un nouveau langage mais à traduire son moi (son sur-moi et son ça) par le langage. Et la poésie ne saurait être traduction car cela ferait de la poésie une espèce de devinette où les lecteurs s'amuseraient à répondre à la ques-

12. Ce poème ferme la première partie du recueil *les Songes en équilibre* (Montréal, Ed. de l'Arbre, 1942) intitulée *Songes*; les trois autres parties sont : *Enfants*, *Prières* et *l'Oiseau du poète*.

13. Ici le mot « image » signifie représentation visuelle. Par exemple le puits à l'eau lisse (v. 22, 27) est une image qui symbolise le calme apparent de l'âme d'Anne Hébert. Il s'agit en fait d'une comparaison où le comparé est « je » et où le comparatif est absent.

tion : qu'est-ce que l'auteur, par une telle image, a voulu dire, a symbolisé ?

L'écriture du poème n'est pas sans rappeler celle du poème *Accompagnement* ; c'est une écriture qui traduit une introspection : toutes les questions — il y en a six — avec lesquelles jongle Anne Hébert pour tenter d'y découvrir son moi se veulent sans doute graves ou mystérieuses, la preuve en est la mise en garde finale :

*Gare aux courants du fond,
Au sel, aux algues,
Et aux beaux noyés
Qui dorment les yeux ouverts,
En attente de la tempête
Qui les ramènera
À la surface de l'eau,
Entre les cils (v. 28-35)*

Mais ici encore l'écriture ne réussit pas à donner de la force à cette introspection car l'auteur est plus angoissé par son moi que par son métier. Il y a en effet un décalage entre l'éloquence mise en œuvre et le sujet : l'analyse d'un moi ; l'emphase que crée la succession des questions devient presque puérile.

Si un tel recueil a pu paraître neuf, moderne quand il est paru en 1942, c'est sans doute à cause de son apparence légèreté qui faisait peut-être songer à Verlaine, celui de la *Chanson d'automne* ; d'ailleurs Anne Hébert écrit, ce qui n'est pas sans révéler beaucoup de choses :

*Mon Dieu, j'ai peur,
J'ai peur d'écrire.
Si de grands mystères
J'allais faire
De petites chansons 14 !*

Anne Hébert à cette époque est encore entravée par ce qui est en dehors de la poésie, du langage, comme les grands mystères chrétiens ou les profondeurs de son moi. Elle ne sait pas que ce sont les mots qui font le poème, que la plus grande gloire du poète serait de faire des grands mystères de petites chansons : les mystères ne perdraient

rien de leur grandeur et les chansons aideraient les hommes à vivre. L'usage du vers libre a peut-être aussi séduit les lecteurs de l'époque; l'année précédente François Hertel en tête de son recueil *Axe et parallaxes* avait écrit :

Je crois aussi en la forme régulière du vers, en la forme antique

Et solennelle. Mais plus pour moi. Pour ceux-là seuls qui n'étouffent point de ce mal étrange : ne pouvoir s'exprimer

Je veux dire enfin ce que j'avais à dire,

Si je ne l'ai point oublié à faire des vers,

À rimer, quand Leconte de Lisle a dit le dernier mot et que Hérédia est mort depuis cinquante ans.

Chaque homme a son rythme, un rythme qu'il porte avec soi, comme un pipeau virgilien.

C'est à cet unique diapason qu'il doit s'ajuster ¹⁵.

Ce texte pourrait se résumer de la façon suivante : je ne veux pas écrire des mots, je veux énoncer des idées; je ne veux pas ne rien dire, j'ai quelque chose à dire; je n'est pas un autre, je est moi. D'où il faut conclure : Hertel n'est pas un poète, c'est un écrivain à message, un écrivain dit engagé — engagé à ne pas faire de poésie. Ne plus pratiquer le vers régulier a été pour trop de poètes une solution de facilité; le poème devenait une recette : écrivez une prose correcte avec un peu de symboles, d'idées ou de sentiments personnels, puis découpez vos phrases en petits ou grands vers libres et disposez bien sur la page. Si pour une large part Anne Hébert tombe sous les mêmes remarques parce qu'elle attache trop d'importance à l'expression de son moi par des symboles, il n'en reste pas moins que le poète, dans le texte que nous étudions, n'est pas seulement un manieur de symboles mais aussi un manieur de mots : les vers suivants en sont la preuve :

Qui MonTent sur moi

Et me font croire

Que je M'éTais endormie,

Sur une île,

Avant le MonTant,

15. *Poèmes d'hier et d'aujourd'hui 1927-1967*, Montréal, Ed. de la Diaspora française/Ed. Parti pris, 1967, p. 53-54.

Et que les vagues

MainTenant (v. 5-11)

JusQU'au CouDe

Dans L'eau Lisse (v. 26-27)

En atTenTe de la TempêTe (v. 32)

La répétition de ces consonnes a quelque chose de parnassien¹⁶, montre le métier poétique, le poète « s'essuyant les mains/Sur son tablier ». À quoi sert cette répétition de consonnes demande le lecteur qui habituellement se contente de l'expression du moi ou de grandes idées; elle sert à donner une texture plus dense au texte¹⁷, et c'est ce travail phonologique qui, combiné au travail syntaxique et au travail sémantique, contribue à produire une écriture, un rythme — donc un texte poétique. Mais ici ce travail phonologique ne réussit pas à créer une nouvelle écriture parce qu'il n'est pas appuyé par un travail équivalent aux deux autres niveaux. C'est aussi, comme l'a dit Grandbois, que « Le vers libre est extrêmement difficile, [qu']il lui faut une substance, [qu']il n'est appuyé par rien¹⁸ ».

AVEC TA ROBE...

*Avec ta robe sur le rocher comme une
aîle blanche*

*Des gouttes au creux de ta main comme
une blessure fraîche*

3 *Et toi riant la tête renversée comme un
enfant seul*

*Avec tes pieds faibles et nus sur la dure
force du rocher*

*Et tes bras qui t'entourent à'éclairs
nonchalants*

6 *Et ton genou rond comme l'île de mon
enfance*

16. Voir tout le travail phonologique de Gauthier dans *Émaux et camées* par exemple (Paris, Garnier, 1954).

17. « ... la poésie [...] c'est la forme la plus condensée de l'expression verbale » (Ezra Pound, *A.B.C. de la lecture*, Paris, Gallimard, 1967, p. 30).

18. « Préface » aux *Objets trouvés* de Sylvain Garneau, dans Sylvain Garneau, *Objets retrouvés*, Montréal, Librairie Déom, 1965, p. 178.

- Avec tes jeunes seins qu'un chant muet
soulève pour une vaine allégresse
Et les courbes de ton corps plongeant
toutes vers ton frère secret*
- 9 *Et ce pur mystère que ton sang guette
pour des nuits futures*
- Ô toi pareille à un rêve déjà perdu
Ô toi pareille à une fiancée déjà morte*
- 12 *Ô toi mortel instant de l'éternel fleuve*
- Laisse-moi seulement fermer mes yeux
Laisse-moi seulement poser les paumes
de mes mains sur mes paupières*
- 15 *Laisse-moi ne plus te voir*
- Pour ne pas voir dans l'épaisseur des ombres
Lentement s'entr'ouvrir et tourner*
- 18 *Les lourdes portes de l'oubli*¹⁹

Le lecteur de poésie, à la simple lecture qu'il fait de ce texte, sait qu'il est poétique : ce texte est bien loin de la prose didactique d'*Accompagnement*. Quand nous lisons le texte, notre corps devient les mots du poème, un mouvement organise tout notre être, notre respiration est pleine, régulière, faite de montées (inspirations) et de descentes (expirations), et celui qui respire mieux vit plus intensément — c'est dans ce sens proprement physique qu'il faut entendre toutes les phrases qui disent que la poésie est la vie : la poésie aide à respirer, les autres langages (dans la famille, au travail, à la radio ou à la télévision) nous étouffent souvent en nous faisant taire ou en ne nous autorisant à parler, à respirer que selon un code si abstrait qu'il réduit tous nos moi en un moi unique, celui de l'homme moyen ou comme on dit de l'homme normal. On retrouve presque dans chaque vers ce mouvement d'inspiration et d'expiration : chaque vers comporte deux montées et deux descentes, la seconde descente étant le blanc à la fin du vers. On peut représenter ce mouvement par le schéma suivant du premier vers :

19. Ce poème occupe le centre du recueil *les Îles de la nuit* (dans *Poèmes*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1966); c'est le quinzième et le recueil compte vingt-huit poèmes.

		<i>robe sur</i>		<i>blanche</i>	
	<i>ta</i>		<i>le</i>	<i>aîle</i>	—
<i>Avec</i>			<i>rocher comme</i>	<i>une</i>	—
					—

Tant que le mouvement (l'ordre) et la matière (les sonorités) des mots ne sont pas en nous, nous ne savons rien de la poésie : nous ne comprenons rien. Je ne comprends rien si j'affirme que ce poème est beau parce qu'il exprime des sentiments nostalgiques et tendres sur un amour fini. Pour que je comprenne la poésie il faut que les mots prennent en moi²⁰. Pour que les mots prennent en moi le poète joue sur les sonorités (matière verbale et auditive) :

Avec ta RObe sur le ROcher comme une aîle bLANche (v. 1)

Et Toi Biant la tête Renversée... (v. 3)

... sur la DURE force DU ROcher (v. 4)

Et les CouEBes de ton CoEps (v. 8)

Lentement s'entR'OUvrir et tOUEnner

Les LOURdes pORtes de l'OUbli (v. 17-18)

Ces deux derniers vers mériteraient une analyse plus poussée où il faudrait tenir compte de la répétition des « en » et des « l », de la structure similaire de « ouvrir » et de « oublier ». Contentons-nous de dire que le jeu sonore permet au poète de créer une espèce de vertige chez le lecteur, que ce vertige est sensuel : j'oublie presque le sens précis de chaque mot pour mieux dire chaque mot, pour prendre plaisir aux répétitions ou aux ressemblances de certains phonèmes — un peu comme le bébé qui s'amuse à répéter des syllabes qui n'ont aucun sens. Ce jeu sonore crée des liens secrets entre les mots ; désormais, par exemple, nous savons que la robe est imprégnée dans le rocher et que celui-ci est imprégné dans celle-là. Ce jeu sonore chez Grandbois est souvent amplifié par la répétition de mots entiers, surtout le ou les premiers mots d'un vers :

20. « Comprendre, saisir en même temps, réunir par la prise. Comme on dit que le feu prend, ou que le ciment prend, ou qu'un lac se prend en hiver, ou qu'une idée prend dans le public, c'est ainsi que les choses se comprennent et que nous les comprenons » (Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 179).

<i>Avec ta...</i> (v. 1)	<i>Et toi...</i> (v. 3)	
<i>Avec tes...</i> (v. 4)	<i>Et tes...</i> (v. 5)	<i>Et ton...</i> (v. 6)
<i>Avec tes...</i> (v. 7)	<i>Et les...</i> (v. 8)	<i>Et ce...</i> (v. 9)
<i>Ô toi pareille à un...</i> (v. 10)		
<i>Ô toi pareille à une...</i> (v. 11)		
<i>Ô toi...</i> (v. 12)		
<i>Laisse-moi seulement...</i> (v. 13)		
<i>Laisse-moi seulement...</i> (v. 14)		
<i>Laisse-moi...</i> (v. 15)		

Ces répétitions des premiers mots entraînent souvent des répétitions de structures syntaxiques qui créent le mouvement — la poésie — du texte. Elles créent un mouvement régulier auquel contribuent l'équilibre des strophes — chaque strophe a trois vers — et le volume des strophes qui se gonfle puis diminue un peu comme la montée et la chute d'un vers : le compte des syllabes donne une idée de cette variation du volume des strophes :

tercet	1	2	3	4	5	6
nombre	40	40	52	37	35	27

Cette augmentation puis cette diminution du nombre des syllabes n'est pas sans correspondre au contenu sémantique du poème; la montée (les trois premières strophes) qui nomme le corps de la femme, et la descente (les trois dernières strophes) qui nomme l'absence de ce même corps. On pourrait parler d'un mouvement glorieux — l'éclat du corps — suivi d'un mouvement grave — la perte du corps. Quelque chose comme la vie et la mort, l'inspiration et l'expiration, le désir et l'oubli, la dilatation et la contraction, etc. On retrouve aussi une tension ou un contraste entre les mots de certains vers :

Avec tes pieds FAIBLES et NUS sur la DURE

FORCE du rocher (v. 4)

Et tes bras qui t'entourent d'ÉCLAIRS

NONCHALANTS (v. 5)

Ô toi MORTEL instant de l'ÉTERNEL fleuve (v. 12)

Pour ne pas voir dans l'ÉPAISSEUR des OMBRES (v. 16).

Ces trois jeux, le jeu phonologique, le jeu syntaxique (montée et descente de chaque vers, répétition de structures, volume de chaque tercet), le jeu sémantique (tension

entre les mots, entre les trois premières strophes et les trois dernières), s'ils instaurent une écriture poétique en donnant une substance, un rythme au vers libre, instaurent aussi une nouvelle sensibilité. Cette nouvelle sensibilité c'est le désir de la femme qui se révèle peut-être pour la première fois avec autant de force; l'examen des trois premières strophes nous en convainc. La première chose qu'il nous faut remarquer est l'itinéraire de l'œil sur le corps féminin : du centre du corps (de son désir) au centre du corps. L'œil part de la robe (v. 1) qui cache le sexe féminin, puis à partir des extrémités (main, tête, pieds — v. 2-4) revient (bras, genou, seins — v. 5-7) vers le centre (courbes de ton corps, frêle secret — v. 8-9). C'est toujours le sexe féminin qui est le centre, même s'il n'est jamais nommé : la robe le cache puis les mots « frêle secret ». Nous sommes loin ici de Saint-Denys Garneau :

*Moi ce n'est que pour vous aimer
Pour vous voir
Et pour aimer vous voir* 21

Grandbois ne peut se contenter de voir, l'œil n'est que le seuil de l'amour : aimer c'est posséder l'autre, c'est accomplir « ce pur mystère que ton sang guette » (v. 9). Tous les mots indiquent que la femme est désirable : à cause de sa fragilité :

... comme une aile blanche (v. 1)
... pieds faibles et nus... (v. 4);

à cause de son lien avec l'enfance — le jeu et l'innocence :

*Et toi riant la tête renversée comme un
enfant seul* (v. 3)
*Et ton genou rond comme l'île de mon
enfance* (v. 6);

à cause de son corps éclatant : « aile blanche » (v. 1), « toi riant » (v. 3), « comme un enfant » (v. 3), « éclairs nonchalants » des bras (v. 5), « chant muet » des seins (v. 7) — comme si la sonorité « an » répète secrètement la blancheur du corps; à cause de son corps qu'on peut

pénétrer :

*Des gouttes au creux de ta main comme
une blessure fraîche (v. 2)
Et les courbes de ton corps plongeant
toutes vers ton frêle secret (v. 8),*

il ne faut pas être érudit en symbolique ou en psychanalyse pour voir que la main (v. 2) est comme la vulve, que la « blessure fraîche » est la plongée au cœur du « frêle secret ». Toutes ces remarques nous portent à dire que Grandbois est peut-être le premier poète québécois qui donne une valeur au corps, à la femme — la femme devient une merveilleuse terre à ensemençer et le texte poétique devient un texte érotique. Il y a là quelque chose de dionysiaque, de vertigineux qu'un mauvais lecteur ne sait pas découvrir, se contentant de ranger Grandbois parmi les esthètes, les apolliniens. Les grands textes poétiques sont comme la belle au bois dormant, ils sont cachés par des forêts inextricables et parfois gardés par un dragon. Ainsi celui qui veut trouver l'émotion doit d'abord franchir ce travail acharné du poète sur le langage, ce travail que les lecteurs qui n'ont pas une pratique de l'écriture croient inutile, juste bon à brouiller ou à compliquer la communication du message — quand donc saurons-nous que le message des poètes est qu'il n'y a pas de message, que le texte poétique est une parole neuve, vivante, pleine d'émotion, faite d'images et de rythme et non une écriture qui fixe des idées et des arguments.

*En coup de foudre la lourdeur d'hier
va défoncer le midi de grenat
des cosaques de pièges secs
vomissent du carnage*

5 *dans les hippodromes désertés*

*Les sources de carton surgissent
dans le cèdre vert bouteille
de la conservation des linge-ries anciennes
contre les roses de feutre*

10 *ces chenilles de fer qui pleurent
le cri des lampions éteints*

- automne des propos de coquillages
ressuscités par une main de feu*
L'homme de pain noir
15 *gît dans le chaume
maintenant que la paix
flotte en beuglant sur les palissades
maintenant que des paroles de chloroforme
font les babouins soyeux*
20 *dans la farine des cerveaux nobles* 22

Le lecteur de poésie québécoise est un peu bousculé par ce texte; il ne sait même pas s'il doit appeler un tel texte un poème car il ne voit pas tellement à quelle tradition poétique québécoise il pourrait le rattacher. Il se voit forcé, comme il veut à tout prix découvrir des antécédents à un tel texte, de parler de la manière surréaliste qui usait de l'écriture automatique, c'est-à-dire le contraire même de l'écriture poétique qui ne saurait résulter que d'un minutieux travail sur le langage. Et si ce lecteur est si vite prêt à crier à l'automatisme c'est que des vers entiers (ceux de la deuxième strophe par exemple) semblent dépourvus de sens parce qu'il ne peut les traduire en prose, en langage clair. Pourtant ce lecteur, s'il s'acharne, est vite récompensé car il trouve à l'auteur des thèmes; il a vite fait de rassembler autour du thème de la révolte les mots « foudre » (v. 1), « défoncer » (v. 2), « cosaques » (v. 3), « carnage » (v. 4), « fer » (v. 10), « cri » (v. 11), « main de feu » (v. 13) ou autour du thème de la justice²³ les vers de la troisième strophe. Mais à quoi sert de relever des thèmes vieux comme le monde? Ne faisons-nous pas autre chose alors que de réduire la parole poétique à de grandes idées qui nous donnent bonne conscience, que de substituer à une parole violente une parole fade, à une parole d'aujourd'hui et d'ici une parole de toujours et de nulle part, à une parole efficace une parole rassurante.

22. Ce poème du *Vierge incendié* (dans *le Réel absolu*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1971) est le premier de la première partie *Crânes scalpés*; les autres parties sont : *Vos ventres lisses*, *On dévaste mon cœur*, *Il y a des rêves*, *la Création du monde*.

23. Voir Gilles Marcotte, *le Temps des poètes*, Montréal, H.M.H., 1969, p. 70.

Pour nous *En coup de foudre* est un texte poétique par son exigence d'une parole neuve qui ne peut se contenter des « grandes » idées dans de « belles » phrases. Comme Grandbois, Paul-Marie Lapointe travaille sur le langage, d'abord sur les sons :

En cOUp de fOUdRe la IOUrDeuE D'nieE (v. 1)

des CosaQUes de pièges seCs (v. 3)

Les SouECes de carton SuEgiSSent (v. 6)

sur leur ordre : la répétition de « maintenant que » (v. 16, 18), l'absence de ponctuation qui permet de rattacher un vers autant à celui qui précède qu'à celui qui suit et qui ainsi diminue de beaucoup la cohérence du texte, et enfin sur leur sens : c'est sans doute ici que Paul-Marie Lapointe va le plus loin, il rompt avec l'habituelle logique de nos discours. L'être raisonnable qui nous habite ne peut que sur-sauter quand il lit « que des paroles de chloroforme/font les babouins soyeux/dans la farine des cerveaux nobles » (v. 18-20) ou que « des cosaques de pièges secs/vomissent du carnage/dans les hippodromes désertés » (v. 3-5). Évidemment notre raison va tenter (parce qu'elle est toujours tentée d'être elle-même : raisonnable) de réduire ce qui ne saurait être pour elle qu'écart, qu'excès, qu'hyperboles ; elle pourra ainsi dire, non sans raison peut-être, que les vers 18-20 veulent dire que les êtres raisonnables (la farine des cerveaux nobles) s'amuse (comme des singes joyeux) de paroles vides (de chloroforme). Mais une telle traduction assassine la poésie, réduit le texte poétique à un texte non poétique. Le texte poétique est un texte mouvementé, l'expliquer par une idée ou un thème c'est le réduire à un seul de ces éléments ; ce qu'il faut tenter de faire c'est de montrer comment le texte poétique est convulsif, comment il ne se laisse pas réduire à tel ou tel élément mais qu'il ne saurait être que l'organisation dynamique des mots. Le dynamisme de l'écriture, dans *le Vierge incendié*, se manifeste surtout par l'usage du poème en prose, de l'image et de l'écriture automatique. Ces trois facteurs sont ceux qui nous permettent de parler de la modernité du *Vierge incendié* — le poème que nous venons

de voir n'est guère différent des poèmes en prose du recueil : la différence est presque uniquement une question de mise en page ; mais ces mêmes facteurs nous permettent en même temps de mettre en question la modernité des *Îles de la nuit*²⁴ : ce recueil apparaît absolument moderne si on le compare avec ceux parus avant 1944, mais il paraît presque ancien quand on le met à côté du *Vierge incendié*. Il faut parler à propos des textes des *Îles de la nuit* d'une continuité de la tradition poétique car en fin de compte la maîtrise du vers libre se situe dans le prolongement de la maîtrise du vers régulier²⁵. *Le Vierge incendié*, lui, ne nous paraît pas prolonger une tradition en poésie québécoise ; il semble être une brusque irruption que rien n'annonçait, il ne s'agit plus de continuité mais de rupture²⁶.

PHILIPPE HAECK

24. Inutile de dire qu'il nous paraît aberrant de parler de modernité à propos des poèmes de *Regards et jeux dans l'espace* (1937) ou des *Songes en équilibre* (1942) ; la question qui se pose à leur propos est de savoir si ces textes sont valables sur le plan du langage, ce dont nous doutons beaucoup. Si ces recueils ont paru comme le signe de la modernité ce n'est qu'à cause de leur usage du vers libre ; ils venaient soulager le public des mauvais versificateurs en leur proposant une prose découpée aisée à lire.

25. Il faut relire au complet le deuxième paragraphe de la « Préface » d'Alain Grandbois aux *Objets trouvés* de Sylvain Garneau pour comprendre cette affirmation.

26. *Les Illuminations* de Rimbaud, les *Poésies* de Ducasse, les *Champs magnétiques* de Breton et Soupault, sont en poésie française des œuvres de rupture. Paul-Marie Lapointe avait lu tout Rimbaud ; des surréalistes il ne semblait (avant 1948) connaître qu'Éluard par *Capitale de la douleur*.