

Les grands ténors

André Brochu

Volume 13, numéro 2 (38), hiver 1988

Le propre du corps Roger Des Roches

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200720ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200720ar>

[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

Brochu, A. (1988). Les grands ténors. *Voix et Images*, 13(2), 348–357.
<https://doi.org/10.7202/200720ar>

Poésie

Les grands ténors

par André Brochu, Université de Montréal

De l'ample production du printemps 1987, je retiens plusieurs recueils substantiels portant des signatures familières; ce qui laisse peu de place pour les «découvertes». Je saluerai pourtant trois voix nouvelles, dont l'une fait entendre les rumeurs d'un «autre rivage» culturel. Quant au titre, «les Grands Ténors», il simplifie une distribution où se distingue une sultane...

*
* *

Les deux pieds dans le Québec, Michel van Schendel a la tête dans l'Histoire, qui passe plus haut que nos ritournelles et qui ressemble davantage au réel. Il y a là des hommes, des femmes, des peuples entiers qui aiment, qui souffrent et qui luttent. Il y a là des chemins, ceux du milieu de notre vie (Dante) ouverts à toute la Comédie, et qui sont la vie même: *Cammin'*, *chemin et cheminement...* et *cheminure [qui] signifie chemin et action de cheminer*. On le voit, la rigueur lexicale est partie prenante de l'Extrême Livre des voyages¹, tout comme la haute conscience de vivre (de militer). Van Schendel prend au sérieux les mots, et d'ailleurs toute chose, même quand il se laisse aller à jouer sur les mots, ou avec.

Naguère², j'ai signalé l'importance de la guerre dans l'imaginaire du poète, et j'en trouve la confirmation en maints passages de ce nouveau livre, notamment dans le tout dernier texte qui rapproche — mais c'est l'Histoire qui le fait — le père, soldat belge au front d'Ypres en 1918, et Erwin Piscator, dramaturge marxiste, «frère» spirituel du poète, qui combattait du côté allemand. Le père aurait pu blesser, tuer le frère... Conclusion: *Je porte un siècle de fusils dans mon dos*. Rien d'étonnant, dès lors, que l'existence se présente sous des dehors ambivalents, mêlant la menace et la tendresse:

*Domaine de serpents, de bruissements, de sentiers,
D'accents sur l'improbable doux.*

La douceur est improbable, et pourtant elle donne son sens à cette vie, elle est l'oiseau *de plume et d'air* qu'on a trouvé dans l'ascenseur, un œil crevé, égaré dans nos mauvais chemins.

Le travail de van Schendel sur le langage est souvent admirable, mais il verse parfois dans la préciosité ou le didactisme. Une même page assène au lecteur les mots *guenchir*, *trèble*, *tréphant*, *tréchant* et *hamelet*, diminutif de *hameau*, qui aussitôt suscite *Hamlet*...

Ces excès n'empêchent pas le recueil de trouver son unité, moins dans la tessiture du poème qui est souvent fragmentaire, brisé, que dans la disposition d'ensemble des textes, très étudiée, qui met en valeur l'extrême (le mot s'impose) diversité des sujets, pas toujours faciles à décoder, et la permanence de quelques thèmes, de motifs syntaxiques, d'une voix grave et belle.

*

* *

Ah oui je t'aime. Comme un grand concombre vert collé à une tomate rose. On voit que Philippe Haeck, dont la poésie ne courtise pas toujours l'intelligence, peut rivaliser dangereusement avec Claude Péloquin. Dans cet autre poème, la pluie va cesser: *le ciel a presque fini de soulager sa vessie*. Ces fautes de goût ne suffisent pas à disqualifier un livre comme l'*Atelier du matin*³ où le poète, comme en chacun de ses recueils, a mis tout son cœur, sa gaieté, sa tendresse, son besoin de parole simple et vraie. Il y a un rayonnement particulier du verbe, absolument sympathique et qui rend délectables la gaucherie (consciente), tous les côtés un peu ternes d'une vie exemplaire, rangée, capable de bonté catholique comme, naguère, de bonne foi marxiste. Les proses pas très fulgurantes, voire un tantinet soporifique de l'*Atelier* ont le goût de cette eau chaude dont le poète avale de longues rasades (cf. «Ceci est une rose verte, 12» et «Fantaisie»). Tout le quotidien y passe, transfiguré par un parti pris de joie qui détermine le recours à l'écriture, laquelle *tasse le narcissisme de la mélancolie, met hors de soi, fait voir clair, casse le moi*. Paradoxe de cette «poéthique» qui refuse le repliement mélancolique et pourtant ne s'articule qu'autour ou à partir de la conscience sujet, part à la conquête d'un monde centré sur le moi. Ce dernier peut se déguiser en *H.* ou en *l'homme*, c'est toujours Haeck et son élan exemplaire vers l'existence, j'allais écrire: sa sainteté. Le saint ne s'ouvre qu'aux autres, ne fait le bien que par l'effet de sa bonté, chaque acte confirme son être et son nom. Aucun égoïsme, mais aucun altruisme non plus: une neutralité active, une tension du rapport moi/non moi. Le vécu devient alors le signe d'autre chose, une réponse toute prête. Les points d'interrogation sont supprimés et, avec eux, l'urgence des questions: *Comment briser les rouleaux compresseurs qui détruisent les signes vivants de nos énergies amoureuses. Comment éviter la dérégulation*. Et quand Catherine demande à son papa: *Viens dessiner une maison*, on est tout près du *Petit Prince*... L'innocence, la bonté, l'enfance, l'amour, l'eau claire, le matin: rien de nouveau, certes, mais tout cela fait plaisir et prépare, on le voudrait, le miracle que, ensemble, ces lieux communs suggèrent.

*

* *

En 1981, Yves Préfontaine publiait *Nuaison*, dont les textes dataient de plusieurs années auparavant. Son nouveau recueil, *le Désert maintenant*⁴, représente une véritable rentrée, après plus de quinze ans de silence. La poésie volontiers verbeuse des premiers recueils a fait place à une expression dépouillée. Plus de mots rares, d'images forcées; la structure du lyrisme apparaît maintenant

à nu et laisse entrevoir une omniprésente logique de la contradiction.

Il y a d'abord la contradiction de l'optimisme et du pessimisme. Le désert de maintenant, c'est l'horreur d'un monde privé de sens et de certitudes et voué à l'apocalypse. Mais une telle lecture du présent suppose une référence à un passé magique, où l'être continue de plonger ses racines. Le poète oscille constamment entre l'évocation bénéfique du soleil, des germes, des pollens porteurs de vie et celle d'un univers en ruines (un des premiers recueils, on s'en souviendra, s'intitulait les **Temples effondrés**).

Cette contradiction se ramifie en divers couples thématiques: rompre/perpétuer, naissance/mort, lumière/cécité, parole/silence, pierre/sang, ici/ailleurs. L'un des plus surprenants est le couple ville/nature, qui ressuscite l'apologie ruraliste des années 30 (Robert Choquette, Alfred DesRochers et, jusqu'à un certain point, Clément Marchand). La ville est un lieu de perdition physique et morale:

*Maintenant perdus dans la maladie des villes, mes
pierres, mes arbres, le chant très vieux issu du profond des
ressacs.*

*Mais les villes et le poids de l'espèce
m'alourdissent toujours de leur bruit.*

C'est dire le côté quelque peu suranné de cette problématique. Pourtant, il ne faut pas se hâter de la rejeter. Si, malgré l'effort de dépouillement, il reste beaucoup de rhétorique dans certains poèmes, si les paradoxes y sont souvent voyants et un peu faciles, d'autres textes, en particulier dans l'aveu de l'échec ou de la fragilité personnelle, dégagent une intense émotion: *les éclats de moi-même jonchent maintenant ma vie / comme autant de ruines mauvaises; Je navigue, / immobile, / au fond des pierres noires; Quand je suis parti, très tôt, j'ai voulu qu'on me retienne et laissais croire que je tournais le dos. Mais je voulais très fort qu'on me retienne. Pour ne pas tomber. / Personne ne m'a retenu. Ou si quelqu'un m'a retenu, je n'ai rien vu. / Et depuis, je tombe. Je n'arrête pas de tomber.* Pour ces belles maladroites, on donnerait beaucoup de poèmes au goût du jour.

*
* *

Anne-Marie Alonzo appelle **fiction**, et non **poème**, ses livres qui lui ont pourtant valu de s'imposer comme une des voix les plus originales de la récente poésie québécoise. Écoute, sultane⁵ permettra sans doute de comprendre pourquoi.

D'une part, il ne peut s'agir de récit à proprement parler, malgré la forte

teneur référentielle de l'écrit. Les souvenirs personnels, liés à Alexandrie puis à l'arrivée au Canada, ne sont pas retracés et développés pour eux-mêmes, mais pour la charge d'affectivité qu'ils libèrent et qui innerve à la fois le passé et le présent. D'autre part, l'auteur ne cherche pas à créer des métaphores universellement applicables, comme le ferait un Baudelaire, et qui seraient par elles-mêmes productrices d'émotion; elle va chercher dans sa vie, dans sa peur essentielle le matériau vibratoire et crée de ce fait une poésie-du-moi, une poésie autobiographique, ce qui diffère de la poésie au sens générique.

Ni narrative ni lyrique, l'écriture de *Écoute, sultane* ne peut non plus, sur le plan formel, être rattachée nettement au vers ou à la prose. La plupart des traits qui définissent cette dernière sont présents, mais ils sont neutralisés par des figures graphiques propres à la poésie moderne, notamment les blancs et les vastes interlignes qui donnent au texte une allure anormalement aérée (l'anormal fait poétique).

Mais c'est surtout, comme dans les livres précédents, le travail sur la syntaxe qui détruit l'apparence convenue de la prose et nous projette en plein inconnu. Plusieurs procédés se liguent pour obscurcir le message: ellipses, agglutinations (par le trait d'union), clivages sémantiques (par la parenthèse), suppressions de ponctuation, etc. En voici un exemple, choisi dans le texte liminaire:

*Se perdant alors tous-soucis-de-cœur
j'attends! te couvres-de-bras-te-tiens les
larmes coulent ne cessent de couler tout se
tait se-fait-silence je (te) berce.*

Les égarements provoqués par ces menues transgressions se produisent surtout au début et ont paradoxalement pour effet d'accroître par la suite la vitesse de lecture, une fois franchi le seuil d'accoutumance. C'est une écriture qui brûle tout ce qu'elle touche, et le lecteur brûle le texte à son tour, entraîné dans le vertige d'une vie qui est une mort, d'une prose qui flambe, d'un ici (Montréal) versé dangereusement au crédit d'un ailleurs.

*
* *

Verbe silence, de Guy Gervais⁶, propose une poésie réfléchie, métaphysique, où l'ardeur du vivant est dépassée vers une sagesse qui est cendre ou neige, silence frémissant:

*souffrir et pleurer rien n'existe
au cœur des choses vives l'ardeur est un mirage
puissions-nous entourer nos rivières de cendres
pour ouvrir à nos cœurs des voies inattendues
des ailes frémissantes sur les flots de la chair*

La souffrance humaine, la passion sont des illusions; l'existence immédiate est rapportée à un essentiel originaire, à retrouver au terme d'un long cheminement. Aussi, les choses de ce monde sont-elles de pures formes, des apparences:

*que les choses paraissent
invisible éternité surprise*

Les formes reconduisent le présent à cette profondeur d'éternité qui les soutient, et que le poète est en mesure de dévoiler. Tout le travail, essentiellement contemplatif, de l'homme conscient va consister à atténuer l'éclat du monde pour laisser apparaître le temps à l'état pur, oscillation indéfinie entre souvenir et avenir:

*du fond des heures gravite un jour sans annales
qu'un tranquille parfum apaise de tout éclat
souvenir, c'est la vie, avenir, je ne sais
je suis au bord d'une suave tristesse sans âge.*

Cette tristesse n'a rien des lamentations romantiques, des douleurs exubérantes. Elle ne fait qu'un avec le sentiment d'être, et non d'exister simplement; Heidegger le disait de l'angoisse. Mais l'angoisse est une trouée vers l'être. La tristesse est la maison habitée — et perdue, puisqu'il y a la mort; elle est l'origine/la fin.

Comme le monde qu'elle évoque, la poésie de Gervais est délibérément exempte d'ardeur ou d'éclat, de façon à dire ce qui reste, sous la cendre ou la neige des images refusées; à traquer le mot fondateur:

*un seul mot
et le silence repousse son origine
sommets ou gouffres*

*
* *

Sept séries de dix proses, assez brèves, sur le thème de l'amour charnel — qui est l'amour tout court: chez Hugues Corriveau, le sentiment passe tout entier par le langage des corps. *Mobiles*⁷ se présente comme un ensemble de variations sur le corps à corps amoureux.

Le recueil commence sur une note plutôt sombre, car l'amour, suivant une très ancienne tradition, se confond avec la mort. C'est là, d'emblée, le situer dans un registre grave, pleinement signifiant; l'érotique modulera ses motifs sur le fond de Thanatos, seul capable de l'ouvrir à un infini. Ce mouvement est répercuté, dans la plupart des séries, par un passage du corps dur (os, squelette, ongle, crâne, bassin) au corps liquide (sueurs, larmes, sang, bave, sperme) qui est émoi. Au terme de l'étreinte, l'homme éjacule mais ne jouit pas, l'orgasme dur

est passé sous silence:

La femme tient entre ses jambes le jeu dressé du sang où l'homme sent monter le sperme qui jaillit. Les peaux alors sous leur sueur mêlée se touchent de leurs mains moites, la chair chaude se pose lentement au souffle de la femme. Tout près de l'aîne, elle sent ses eaux lui glisser sur les cuisses. Le sexe ouvert, elle voit le gland bleu ou rouge de l'homme qui se retire lentement de la moiteur du ventre. Elle donne alors à ses lèvres une ouverture liquide.

Ces lignes, les dernières du recueil, disent le triomphe du liquide — du féminin? — sur le solide. Ainsi, le sexe de l'homme est ramené au sang, que supplante bientôt le sperme jaillissant. Les mains, qui sont moites, deviennent des attributs de la peau; cette confusion des parties du corps a pour effet de subordonner le plus différencié au moins différencié. Docile au souffle, la chair chaude est une masse molle. La femme perd ses eaux, tout coule d'elle, *l'ouverture liquide* est l'amen de cette transaction érotique qui revêt une allure presque sociologique, statistique: l'homme dont le gland est *bleu ou rouge* n'est pas tel être aimé, mais le mâle générique, la femme est n'importe quelle femme, leur amour (le mot *passion* serait hautement exagéré) est cette combinatoire de gestes, de mouvements, de déplacements qui fait, de tous les couples, des «mobiles» jouant continuellement la même histoire, au gré du hasard qui s'appelle le désir. L'eau a vaincu les os, la mort s'est retirée, seule la chair flasque tourne au centre de tout. De rien.

*
* *

Qu'est-ce qu'écrire? Si l'on en croit l'exemple de Pierre Morency, qui publie *Effets personnels*⁸ après neuf ans de silence, écrire c'est poser, sans tambour ni trompette mais avec une conviction absolue, qu'il y a du jour qui commence, de l'enfance qui s'ouvre au monde, des sources sur le point de jaillir, des mots oiseaux capables, par leur chant, de faire fondre la neige. Ce message d'espoir et de foi en la nature pourrait évoquer quelque facile tradition folklorique ou catholique, rappeler la poésie négligente d'un Félix Leclerc. Morency ne dédaigne pas, lui non plus, l'apologue, comme le prouve un texte intitulé «le Nerf de la guerre vibrait», évocation imagée de la «Grande Noirceur» sous la houlette de «Frère Facile».

Pourtant, il n'y a rien de relâché ou de naïf dans la poésie de Morency, qui certes se veut apparentée au débordement des torrents printaniers, à la vie qui commence et prend son élan; mais qui se garde de tout gaspillage, et contrôle maintenant à la perfection une native propension à l'éloquence. On peut s'étonner à bon droit de la rareté d'une production qui célèbre toutes les éclosions. Du reste, chaque poème réalise un bel équilibre entre une générosité d'inspiration et d'images et cette économie sans laquelle aucune forme n'est possible. Les proses d'*Effets personnels*, comme les poèmes de *Douze Jours dans une nuit* qui les suivent, ne sont pas les interjections de quelque benoîte extase,

mais la rédaction de clairs programmes d'élucidation de nos misères courantes, et d'identification de l'espoir:

*On voit un enfant qui naît, un enfant qui meurt.
Puis après, rien, plus rien. Rien que l'incroyable
Voie lactée, rien que l'arbre qui pousse en montant.*

Dans le Rien, dans la nuit où l'homme désenchanté élit volontiers domicile, le poète fait apparaître la négation qui ouvre l'aube méconnue. Écrire, c'est cela: faire naître. *J'écris ce qui chantait, ce qu'on attend au bord des fleuves, j'écris le claquement des canifs, l'espadrille qui fauche, j'écris un petit torse d'avenir...*

Un peu boy-scout, bien sûr, tout cela, mais avec un immense et intelligent plaisir.

*
* *

Les prix Octave-Crémazie, qui couronnent sur manuscrit un premier recueil, se suivent... et se ressemblent. **Qui ose regarder**, de Jacques Ouellet⁹, n'a guère la pétulance ni les maladresses d'une œuvre forgée au feu des vingt ans et destinée à ébranler l'édifice des conventions régnantes. Son audace, que le titre thématise, consiste dans un parti pris de réalisme et de simplicité, non dans le projet de remodeler la vie ou le langage. D'un bout à l'autre de ce petit recueil, la maîtrise du langage est égale; un métier sûr seconde l'expression de mélancolies, de désenchantements, de tendresses parfois, dont le charme pourrait, par delà les différences d'époque et d'esthétique, rappeler Verlaine ou Valéry:

*Je n'ai pas mal mais un peu de rose dans
ton sillage l'odeur du printemps me
blessait frémissant muet
alors dans le calme je te rejetais de ce
que nous avons été laissant frémir les
petits voiles de l'oubli*

Beaucoup de délicatesse dans ce sizain, dont le premier vers est fait de légers monosyllabes, dont le troisième comporte une belle rime intérieure et dont quatre vers sur six se terminent sur un contre-accent sémantique. Le rejet est une figure majeure de la poétique de Ouellet. Une tension s'établit entre les rythmes du vers et de la prose, accompagnant la relation indécise de regret et de refus qui unit, dans un frémissant oubli, le poète et la femme quittée.

Je parlais d'un parti pris de réalisme, et une vocation comme celle du quintil débutant par *Dans le limpide après-midi la vague, avec ses quatre / avions [qui] passent dans le ciel bleu*, montre ce que la représentation peut offrir à déformer à une savante métrique, pour que s'opère le passage de la prose à la poésie. Mais on relève un parti pris égal, et pas forcément convergent, de pessimisme, lequel

pousse tout au noir, à la mort, à *écrire nuit toujours*.

En somme, une poésie déjà mûre, pleine de promesses tout de même, et qui gagnerait à élargir son champ d'expression en relativisant les pulsions morbides qui l'animent.

*
* *

Inlandsis: *Dans les régions polaires, glacier continental formant une vaste coupole* (Lexis). Ce terme de géographie, d'origine scandinave, sert de titre au beau livre de Marie-Claire Corbeil¹⁰. D'emblée, il nous dépayse, nous situe dans un Nord mythique où la relation de l'homme au monde est interrogée avec la plus radicale attention. Dans cet espace dépouillé, nu, essentiel, il faut imaginer — c'est le premier mot du livre — un homme nu lui aussi, *seul et droit*. Objet d'une focalisation dont le lecteur est le sujet: *Vous êtes le sol, vous le voyez du sol*. Aussitôt posé cet homme, dressé dans son orgueil et sa solitude, une notation vient détruire l'impression de puissance qui émanait des *poings serrés* et du *regard de laser*: *Regardez-le, il meurt*. Et tous les textes, brefs, incisifs de cette première section reprennent, jusqu'à saturation complète, les termes de ce paysage métaphysique — l'homme, le sol — et les font varier, aggravant de plus en plus leur désaccord, introduisant des éléments aussi hétérotopiques que la pluie, la boue, le rire, pour irriter leur relation apocalyptique qui est en fait une Genèse à rebours.

Les deux autres sections, «Ville» et «Falaise», reprennent la même formule et accomplissent, par variations insistantes, ravageuses, un travail serré de fantasmation à partir d'une image-situation: celle d'une ville avec, au premier plan, dix personnes, *hommes, femmes, enfants, lisses, dix corps presque identiques* et en arrière-plan la foule *immobile, impassible*; et l'image du moi dans la maison sur la falaise, au-dessus de la mer, maison qui est la scène d'étranges renversements d'objets, d'éparpillements soudains, qui finalement éclate, donnant au livre sa conclusion: *C'est fini: moi catapultée et la falaise noire*.

Minimalisme? Peut-être. L'écriture, en tout cas, est magique, elle fascine. Poésie du désespoir? Je ne crois pas: le désespoir est débordé de toute part et l'imagination est trop vive, trop sainé pour suggérer la moindre complaisance. Voilà une voix forte, personnelle, et une poésie qui travaille sur le monde, non sur les formes. En épigraphe, l'auteur se reconnaît des devanciers: Paul-Marie Lapointe, Saint-Denis Garneau. La surprise est belle.

*
* *

On s'étonnera, en 1987, au Québec, de voir paraître un recueil de poésie où il est question de quête d'une identité et des origines, de la difficulté de vivre, du sentiment d'être étranger à soi-même et aux autres. Retour nostalgique aux années 60?

Eh bien, non: cette poésie est des plus actuelles, n'a rien de déphasé; seulement, au lieu d'exprimer la détresse du Québec agonique, elle dit l'inconfort d'une vie d'immigrant. Du coup, sa thématique devient plausible; l'*Autre Rivage*, d'Antonio d'Alfonso¹¹, est une manifestation parmi vingt autres de la prise de parole des minorités, opprimées, comme toutes les minorités (sauf celles des anglophones de Montréal, qui n'en est pas une) et qui donnent maintenant au Québec l'exemple multiple d'une conscience nationale, d'une culture, d'une tradition, à l'heure où nos fleurs de lis engorgent les latrines de la mémoire. Il y a beaucoup d'idées dans la poésie de d'Alfonso, idées souvent neuves, brillantes, rarement approfondies. Il en fait lui-même la remarque dans un texte intitulé «le Poète et le critique». La multiplication des intuitions, plutôt que leur expression organisée, est conforme à une valorisation du baroque. À la modernité — celle des formalistes — qu'il connaît bien pour lui avoir lui-même sacrifié, le poète oppose le nouveau baroque, qui préserve la notion d'essentiel et récuse l'abus de théories qui ne servent à rien. Peut-être est-ce un autre nom pour le postmodernisme, qui rejette l'abstraction, l'unidimensionnel, et retrouve la représentation (le lisible).

Les positions esthétiques de d'Alfonso sont clairement énoncées, mais ne constituent pas l'essentiel du livre, qui dit avant tout l'amour, la langue, l'écriture, l'impossible pays, les fidélités nécessaires, la «nomadicité» obligée. Dans un français qui ne sent pas la traduction et qui, si bellement habité, devient une enviable patrie.

*
* *

Deux livres à signaler: *la Main au feu*, de Roland Giguère, réédité dans la collection «Typo» avec une préface de Gilles Marcotte¹²; et l'imposant essai de Robert Lahaise, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*¹³, qui éclaire les recoins obscurs d'une époque qu'on a associée surtout au nom de Nelligan.

-
- 1 Michel van Schendel, *Extrême Livre des voyages*, Montréal, l'Hexagone, 1987, 154 p.
 - 2 Cf. mon article intitulé «Michel van Schendel, poète de combat», *Voix & Images*, n° 32, hiver 1986, p. 220-227.
 - 3 Philippe Haeck, *l'Atelier du matin*, Montréal, VLB, 1987, 132 p.
 - 4 Yves Préfontaine, *le Désert maintenant*, Trois-Rivières, Écrits des forges, 1987, 102 p.
 - 5 Anne-Marie Alonzo, *Écoute, sultane*, Montréal, l'Hexagone, 1987, 134 p.
 - 6 Guy Gervais, *Verbe silence*, Montréal, l'Hexagone, 1987, 64 p.
 - 7 Hugues Corriveau, *Mobiles*, Montréal, les Herbes rouges, 1987, 100 p.
 - 8 Pierre Morency, *Effets personnels*, Montréal, l'Hexagone, 1987, 50 p.
 - 9 Jacques Ouellet, *Qui ose regarder*, Montréal, Leméac, 1987, 58 p. Prix Octave-Crémazie 1987.
 - 10 Marie-Claire Corbeil, *Inlandsis*, Montréal, Guernica, 1987, 66 p.
 - 11 Antonio d'Alfonso, *l'Autre Rivage*, Montréal, VLB, 1987, 184 p.

- 12 Roland Giguère, **la Main au feu**, Montréal, l'Hexagone, coll. «Typo», 1987, 146 p.
- 13 Robert Lahaise, **Guy Delahaye et la modernité littéraire**, Montréal, Hurtubise HMH, 1987, 550 p.