

Avoir voix au chapitre

Anne Hébert, *Le jour n'a d'égal que la nuit*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1992, 76 p.

Caroline-Anne Coulombe, *Le cycle des ronces*, Hearst (Ontario), Les Éditions du Nordir, 1992, 64 p.

Saint-Valentin Kauss, *Oracles du visible*, Montréal, Humanitas-Nouvelle optique, 1992, 98 p.

Jean Coutin

Number 70, Summer 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/38615ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Coutin, J. (1993). Review of [Avoir voix au chapitre / Anne Hébert, *Le jour n'a d'égal que la nuit*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1992, 76 p. / Caroline-Anne Coulombe, *Le cycle des ronces*, Hearst (Ontario), Les Éditions du Nordir, 1992, 64 p. / Saint-Valentin Kauss, *Oracles du visible*, Montréal, Humanitas-Nouvelle optique, 1992, 98 p.] *Lettres québécoises*, (70), 40–41.

Anne Hébert, *Le jour n'a d'égal que la nuit*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1992, 76 p., 18,95 \$.
Caroline-Anne Coulombe, *Le cycle des ronces*, Hearst (Ontario), Les Éditions du Nordir, 1992, 64 p., 10 \$.
Saint-Valentin Kauss, *Oracles du visible*, Montréal, Humanitas-Nouvelle optique, 1992, 98 p., 14,95 \$.



Avoir voix au chapitre

Le privilège de la dénomination ne relève pas du miracle, mais de l'«attention». Pourtant, la poésie québécoise contemporaine prophétise beaucoup, se plaint souvent de drames personnels; elle écoute peu, dénonce et revendique encore moins, ne célèbre à peu près jamais.

POÉSIE
Jean Coutin

Maurice le Noblet Duplessis est mort en 1959, chacun s'en souvient à sa façon. Un an plus tard, dix-huit ans après *Les songes en équilibre*, Anne Hébert faisait paraître sous le titre de *Poèmes* un recueil qui comprenait une réédition du *Tombeau des rois* de 1953 et une édition de *Mystère de la parole*, recueil qui allait à juste titre faire la célébrité de la Anne Hébert poète. Hébert nous donnait alors des poèmes généreux et ascétiques (la contradiction n'est qu'apparente), dominés par les thèmes de l'aliénation et de la mort, qui persistaient malgré tout dans leur quête de la nécessité intérieure et de la distance vis-à-vis les masques et bergamasques. Il a fallu attendre encore plus de vingt ans pour lire de nouveaux poèmes de l'auteur (sans doute refuserait-elle que j'ajoute la marque du féminin). *Le jour n'a d'égal que la nuit* (sous ce titre sont réunis les nouveaux poèmes anciens et nouveaux de Hébert, regroupe quarante-neuf poèmes répartis, dans le cas des anciens, de 1961 à 1980, et, dans le cas des nouveaux, de 1987 à 1989, auxquels se joint un court texte intitulé «Écrire un poème», sorte d'art poétique minute.

Titre programmatique s'il en est, *Le jour n'a d'égal que la nuit* entend la réhabilitation d'un univers poétique éculé par le détour de la parole donnée aux «offensés», pour reprendre le titre d'un poème du recueil. Hébert s'affaire d'abord à rendre silencieux ce qui pourrait nuire à l'écoute du sel de la terre, puis réduit la portée de son discours pour permettre à toutes les voix qui circulent en lui d'avoir voix au chapitre dans toute leur singularité et leur contradiction. Faire taire le jour, le rendre à la nuit, c'est se méfier du discours visible (ou plutôt audible) et partir à la recherche de la nature même du mouvement, au-delà ou en deçà des aperceptions immédiates et des choses elles-mêmes. Plusieurs des poèmes du recueil insistent sur la disparition de l'objet poursuivi de la cruauté que contient le poème, comme s'il ne restait au fond qu'une cruauté sans objet, mais une cruauté inépuisable :

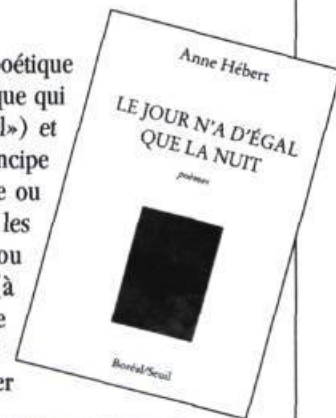
*Le cœur sarclé
En plein soleil
Cet amour qu'il faut
S'arracher d'entre les côtes
À midi
Parmi le feu de l'été.* (p. 55)

Pour cette raison, les lieux communs du discours poétique peuvent être remotivés. Entre ce simple constat climatique qui rapporte une situation presque idéale (ce «plein soleil») et l'insupportable «feu de l'été», il n'y a en fait que ce principe vide de l'obligation, lui, dicté par un instinct de survie ou par une instance toujours mal identifiée. Dès lors que les sentiments, les observations, l'écoute, la réflexion ou l'attention ont perdu leurs motivations premières (à savoir leur objet, c'est-à-dire ce monde auquel le poète adhère «par tous les pores de sa peau vivante», p. 9), il n'en tient qu'au poète d'inventer cet objet, de lui donner un nom adéquat :

Cœur. Tendresse. Larmes. Qui lave des mots dans la rivière, à grande eau, les plus perdus, les plus galvaudés, les plus traînés, les plus trabis ?

Qui face à l'injustice offre son visage ruisselant, qui nomme la joie à droite et le malheur à gauche, qui recommence le matin comme une nativité ? (p. 25)

Même si celui «qui nomme le feu, le voit en face qui bouge» (p. 15), la poésie de *Le jour n'a d'égal que la nuit* n'est pas cette entreprise de dénomination, elle rend plutôt judicieusement compte, à travers des reprises formelles (entre le verset d'inspiration biblique et le vers libre au parfum de clinique) et sémantiques (l'espoir et la joie continuellement désamorçés, le désespoir maîtrisé) du parcours qui la conduit de la «Terre originelle» (p. 13) à ce «Soleil dérisoire» (p. 73) qui l'éclaire, ce soleil qui ne fait que rajuster «les chaînes aux chevilles des esclaves» (p. 73). Hébert y reprend habilement les thèmes de l'aliénation, de la mort et de la renaissance qui lui sont familiers et les ramène à leur plus simple expression. Le symbole du pain est ramené au processus biologique de la faim qui n'a pas besoin d'occasion pour se manifester «et l'âme en peine/Des nonnes disparues /[...] /Ne trouve aucun point /Où se poser» (p. 49) : c'est dire que, en dépit des apparences, les événements demeurent, sous la forme de contraintes intérieures, sous la forme d'une hostilité ou d'une cruauté antérieure à toute altérité. L'ordinaire est d'emblée marqué du sceau de la menace,



inscrit qu'il est dans «tout un appareillage de fin du monde» (p. 67). Le vivant du *Jour n'a d'égal que la nuit* demande sans fin, exige sa libération morale, il part finalement «à la recherche de l'âme du feu» (p. 64).

Les pièges du désordre amoureux



Le second recueil publié de Caroline-Anne Coulombe, *Le cycle des ronces*, plutôt que d'être l'espace ouvert d'une prise de conscience de l'échec de l'entreprise poétique (ce qu'il n'a pas à être absolument, mais ce qu'il se propose dans le titre de la seconde partie du recueil : «L'impossible poème ou la perception trop aiguë de soi-même», p. 45), se présente comme une simulation formelle de «la détresse [qui] est un refuge ascendant» (p. 52), de l'échec du regard que le Nous porte sur lui-même. La tête haute, le Je se retire de la circulation

pour laisser la place à l'évidente incertitude du Verbe :

*Je rends
à l'évidence
des mots
qui ne m'appartiennent plus* (p. 36).

Malgré quelques moments heureux où l'évidence ne trompe personne, *Le cycle des ronces* souffre en général d'une simplification des divers sentiments qui y sont convoqués et des diverses voies qu'ils empruntent : haine, amour, détresse, angoisse, désespoir... ne sont pratiquement jamais refondés dans et par le poème. Tous ces sentiments ne bénéficient pas cette fois des jeux de substitution d'identités, des ruptures logiques et syntaxiques, ils restent à l'état de sentiments primaires, c'est-à-dire non définis : l'évidence est artificiellement maintenue. Ce à quoi *L'absence*, son premier recueil publié en 1991, avait su échapper en analysant avec précision et en rendant compte avec minutie des résultats de la catastrophe (l'absence de l'autre et les traces imprimées dans la chair de celle qui reste). C'est que Coulombe donne sans réserve et sans toute la rigueur nécessaire dans ce «précipice/où le hasard ne règne point» (p. 14). Le désordre amoureux qui règne dans *Le cycle des ronces* a une odeur de règlement de compte amoureux qui aurait sans doute profité d'une certaine distance critique. La catastrophe qui se déroule sous les yeux du lecteur et qui, en effet, ne relève pas du hasard, mais de l'incertitude et de l'angoisse, n'est pas suivie formellement de façon suffisamment précise pour que le lecteur reconstitue morceau par morceau les étapes de la dérégulation. Le manque de distance par rapport aux sentiments qui sont exprimés se trahit dans les formules figées dont se sert Coulombe, plutôt que de plier la parole poétique à son usage :

*L'égarément est silencieux
qui nous précipite au-delà des herbes folles
et nous enfonce dans la pierre*

*aimer nous allait si bien
pourquoi nous défigurer* (p. 13).

En fait, Coulombe aurait certainement eu avantage à ne jamais faire usage du Nous, à ne pas essayer de caractériser le rapport à l'autre par l'écart, car épuiser les identités individuelles dans l'abstraction grammaticale du jeu des pronoms et de la logique a sa contrepartie : la désincarnation (l'effet *exercice de style*). Or, *Le cycle des ronces* emprunte (le titre l'indique déjà) la voie du corps afin de, pardonnez le mauvais jeu de mots, lui donner une voix, celle de «l'impossible poème». Cette «cruauté [qui] attend toujours qu'on ne l'attende plus» (p. 41) a pour cible première et dernière la chair du vivant, celle qui souffre forcément en silence. Chair, sang, objets derniers de cette «perception trop aiguë de soi-même» rejoignent bien souvent, dans *Le cycle des ronces*, l'imaginaire du mélodrame, celui-là même qui veut que les larmes soient le seul langage autorisé du corps langage qui dit tout et rien à la fois.

Droit et devoir du regard

La poésie de Saint-Valentin Kauss réclame, quant à elle, le droit de regard sur les portions visibles de ce monde. Mieux, elle impose à tous et chacun le bien pensant devoir de vouer un culte à la parole poétique, celle par *qui* la Beauté arrive. Or, il n'est pas certain que le monde ait besoin de poèmes. Mais qu'à cela ne tienne, *Oracles du visible* a le mérite d'échapper à la description intimiste et aseptisée qui revient souvent en poésie contemporaine lorsqu'il s'agit de définir le rapport du poète au monde. Le visible y est creusé et investi de pouvoirs magiques à la disposition du premier venu. Il ne reste qu'à cueillir :

Histoire un peu de voir pourquoi il est question de vivre. [...] Et le paysage montré de plein front où gît l'utilité dans ce beau poème à portée de la main. Mortelle ! Combien mortelle et quelle gorge nous sourit — un piège — Ah ! bonheur les voyageurs, l'un face contre terre ou l'autre cambré aux morsures des buissons. (p. 9)

Kauss s'exclame beaucoup. Sa phrase a le rythme de la méditation libre, souvent interrompue par des éclairs de lucidité que lui procure l'attention qu'il porte au «moment d'être et [à] son roulis de valse continu» (p. 21). Ce moment, Kauss lui prête diverses formes, mais, dans tous les cas, il se veut ce paysage du voyant présent «à ras de l'œil» (p. 28), marqué du sceau du désordre de l'expression dont il profite parfois, où il se perd en d'autres occasions. Que ce soit dans la revendication d'un territoire occupé de l'intérieur (Kauss est haïtien de naissance), dans l'apologie indésirable des catastrophes («l'aube ameutée en/flammèches de sang malgré tout/nous signale la bonne voie», p. 50) ou dans l'éloge faite du règne minéral, la poésie de Kauss fait le pari de la vie saturée par l'image. Rien d'étonnant dès lors à ce que le poème se substitue au visible et se prête tout autant au regard, à l'ouïe qu'à la lecture. Faire parler l'image n'épuise pas le «grand marché [...] de voix» (p. 40). D'autres voix se font entendre, comme le manque de soin apporté à la langue du recueil (coquilles, impropriétés, fautes de syntaxe...).

