

La poésie racontée

François Dumont

Volume 20, Number 2 (59), Winter 1995

Archéologie du littéraire au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201179ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201179ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dumont, F. (1995). La poésie racontée. *Voix et Images*, 20(2), 476–484.
<https://doi.org/10.7202/201179ar>

Poésie

La poésie racontée

François Dumont, Université du Québec à Trois-Rivières

Depuis Mallarmé, on définit souvent la poésie par son opposition à l'« universel reportage » du récit. Dominique Combe¹ n'y voit que l'histoire de la systématisation d'une « humeur » : Valéry, s'appuyant sur Mallarmé, aurait érigé ses goûts en principes, suivi notamment par Breton, qui conspua le roman, et par Sartre, qui sépara la poésie du discours narratif pour la mettre à l'écart des engagements sociaux. Dans l'effervescence théorique des années soixante et soixante-dix, cette division fut souvent reconduite. Aujourd'hui, l'antagonisme perdure. Il est cependant battu en brèche par nombre de poètes et de critiques. Or, jusqu'où le contre-pied de Mallarmé peut-il aller sans évacuer la poésie ?

*
**

Voilà la question que pose assez radicalement le plus récent recueil de René Lapiere, *Là-bas c'est déjà demain*². Dûment étiqueté « poésie », ce livre s'inspire pourtant et avant tout de la tradition américaine du roman noir, c'est-à-dire du type de fiction narrative le plus éloigné, *a priori*, de la poésie. Il ne s'agit pas à proprement parler de

poèmes en prose, dans la mesure où les textes apparaissent comme des extraits de romans, ni de « prose lyrique », puisque l'écriture tient toute forme de lyrisme à distance.

La méfiance à l'égard du lyrisme est un trait caractéristique de plusieurs recueils actuels. Mais pour écarter les effusions du *moi*, Lapierre trouve une solution originale : il s'agirait non pas de supprimer, mais de multiplier les *moi*. Ainsi, en moins de soixante-dix pages, surgissent une soixantaine de personnages différents qui, sauf exceptions, vivent dans des mondes parallèles :

Hôpital d'Hills View, psychiatrie externe ; trois heures de l'après-midi. On frappe à la porte du docteur Solomon.

Une jeune femme se présente, très droite, vêtue d'un tailleur blanc ; elle hésite, puis s'assied sur une chaise dont l'étoffe est crevée par endroits. Un temps se passe. Solomon se tourne vers elle et la regarde en silence, comme n'importe quel psychologue apprend à faire en première année de stage. Elle baisse vivement les yeux, en malmenant la boucle de son sac à main.

« Vous ne voulez plus que je vienne, n'est-ce pas ? » murmure-t-elle d'une voix de petite fille (p. 31).

Ni le texte qui précède ni celui qui suit n'entretiennent de rapport direct avec le texte qu'on vient de lire, lequel, comme la plupart des autres, a toutes les allures d'un incipit de roman. Le docteur Solomon ne réapparaîtra avec sa patiente qu'une trentaine de pages plus loin, dans ce qui constitue davantage une variante qu'un développement. Car les trames restent toujours à l'état d'amorces, tournées vers l'exploration d'un « timbre ».

Ce livre fragmentaire repose ainsi sur deux singuliers paradoxes : d'une part, il se réclame de la narrativité alors qu'il ne propose que des instants ; d'autre part, abstraite machine antilyrique, il présente des personnages très caractérisés et des réalités sociales très concrètes, celles-là même que la poésie évacue souvent avec le « reportage ».

*
**

La tentation du narratif — et parfois la tonalité du roman noir — imprègne également le second livre de Martin-Pierre Tremblay, jeune écrivain qui reçut récemment et le prix Nelligan et le prix Desjardins (anciennement Octave-Crémasie) pour *Le Plus Petit Désert*³. Ce premier livre faisait entendre une voix tendue, d'une force contenue par le souci de s'en tenir à l'essentiel. Or voici qu'*Une année bissextile*⁴

prend le parti inverse : les textes vont dans toutes les directions : poèmes en prose, fragments narratifs, vers libres, petits poèmes proches du haïku, allégories.

Évidemment, rien ne force un poète à s'imiter lui-même ; l'œuvre de Paul-Marie Lapointe, par exemple, montre d'ailleurs la possible fécondité des changements de cap. Mais Tremblay ne semble pas avoir choisi. Ce n'est pas tant la variété des pistes qui fait problème que la superficialité des explorations. Cela me paraît du reste mis en abyme de manière très explicite dans le poème qui donne son titre au recueil :

[...] Quand il fait suffisamment clair, je reste avec cette image d'un homme qui s'écroule dans un désert de neige. Il entre dans chaque maison en pleurant. [...] L'homme change d'habit de maison en maison jusqu'à la dernière, d'où il ressort vêtu de jaune pâle, comme à l'habitude. Pendant ce temps, le soleil, lui, s'apprête à disparaître. Le regard de l'homme est absent. Une fleur se fane, s'étire puis poudroie à ses pieds. Dans chaque étoile qu'il reconnaît, se cache un peu de patience céleste (p. 73).

Ce « regard absent » répond à la toute première section du livre, intitulée « Corail ». D'entrée de jeu, en effet, une « crise optique » (p. 17) met en cause, à la fois, la ville comme lieu d'observation et la poésie comme regard. Mais dans les trois sections suivantes, les textes se détournent de cette crise pour céder au tout-venant, ce qui, à mon avis, donne à cette publication un caractère prématuré.

*
**

Au cours des années soixante, les recueils de Paul Chamberland ont pu créer eux aussi l'impression de brusques virages soumis à l'air du temps, surtout, sans doute, du point de vue des militants nationalistes qui voyaient avec dépit l'un des plus prestigieux de leurs porte-parole céder au charme américain de la contre-culture. À la lecture de son dernier livre, c'est l'inverse qui m'a frappé : la continuité et la fidélité de l'auteur à l'égard d'une conception éthique de la poésie dont on ne trouve plus aujourd'hui beaucoup d'exemples.

La quatrième de couverture de *L'Assaut contre les vivants*⁵ annonce « un récit de notre monde le plus actuel ». La narration, encore une fois, répondrait à la volonté de l'auteur de « déjouer le lyrisme » au profit du « tel que c'est » — autant dire du « reportage ». Mais c'est moins la narrativité que l'essayisme (ou plutôt, à vrai dire, le moralisme) qui me semble lutter contre le lyrisme dans l'œuvre de Chamberland.

Ce livre se veut à la fois une dénonciation de l'horreur quotidienne et une tentative de résister à la démission. Il recourt pour cela à une forme qui allie le journal au pamphlet, au collage et, jusqu'à un certain point, à la poésie.

L'Assaut contre les vivants a de quoi ébranler : le diariste consigne les horreurs comme Paul Auster collectionne les hasards. Mais à la différence de celui-ci, Chamberland ne vise pas à transmuier les faits en littérature : l'objectif est de survivre comme témoin lucide au défilé planétaire de l'inadmissible. Dans cette perspective, l'activité littéraire ne saurait que masquer une indécente évasion. Par l'écriture, il ne s'agit donc pas de chercher ou d'inventer, mais d'illustrer. Ça et là, toutefois, l'auteur s'autorise de menus jeux de langage :

Quelque chose de printanier dans l'air, indéniablement. Un soleil pâle. Deux corneilles moussent au-dessus, dans l'arbre sous lequel je passe. Trottoirs, rubans d'inscriptions, toujours.

Que des corneilles moussent... c'est pas évident. N'empêche... les mots sont peut-être aussi des oiseaux, et ces deux-là, « corneilles », « mousses », sont venus se poser sur la ligne du texte comme les deux vraies corneilles sur la branche. L'événement me met au défi d'en rendre sens.

Futile occupation? Non, la joie n'est pas futile, et je sais qu'il y a urgence d'en rajouter au monde. Car le monde en ces premiers jours de 1988 hurle brûle saigne et veut enfanter (p. 83).

Cette concession ne durera pas, car la maxime qui fonde l'écriture se lit comme suit : « L'événement assené à la tête des contemporains rend l'écriture au seul nécessaire » (p. 203). Ce livre ne plaide pas pour le changement (auquel il serait naïf de croire, compte tenu de l'accumulation des atrocités), mais pour la patience : les bouleversements politiques et les catastrophes écologiques convergeraient vers la régénération prochaine de la terre.

Pour ma part, tout en admirant la ténacité de l'auteur, j'avoue que les abominations relatées dans ce livre ne m'ont pas gagné à son « optimisme ». Mais la croyance aux pouvoirs du lyrisme se trouve, c'est le moins qu'on puisse dire, efficacement mise à l'épreuve.

*

**

Plutôt que le journal public, *Le Lièvre de mars*, de Louise Warren⁶, explore l'autobiographie intime. Le moi, très attentif à lui-même, n'y occupe pas pour autant toute la place : il appelle l'autre, et plus particulièrement les présences effacées de l'enfance et le regard de l'amant.

À mi-chemin entre le récit de rêve et la lettre, se dessine une sorte de roman d'apprentissage — non linéaire, toutefois, et qui ne fait aucune place à l'ironie. L'écriture, très maîtrisée, se met volontiers en scène, tant l'histoire de vie paraît indissociable de la «venue à l'écriture». Il arrive que les connotations ne s'échappent pas de la sphère intime. Mais le plus souvent sont évoqués des objets et des situations dont il est aisé de trouver l'équivalent dans sa propre histoire: une pelle rouge, une table familiale, une amitié d'enfance, une hospitalisation. Une figure ressort avec une intensité particulière, celle d'une voisine âgée, aimée de loin :

Un matin d'été splendide, j'ai vu la vieille dame, ma voisine, Flo, se bercer sur la galerie. Je me suis approchée d'elle. Même la lumière, même la légèreté du vent, rien de cette beauté fragile ne pouvait l'atteindre. La chaleur l'accablait, le soleil l'aveuglait. Elle avait déjà traversé de l'autre côté de ses yeux. Silencieuse, elle se berçait, attendait que finisse l'été, comme une mauvaise journée (p. 23).

Plusieurs passages prosaïques comme celui-ci se détachent de l'ensemble comme autant d'éclaircissements sporadiques, qui ramènent constamment la vie à sa quotidienneté. Ils alternent avec les hésitations d'une rêveuse éveillée qui tient autant à la réalité de son rêve qu'au regard des êtres qui l'entourent. Le récit devient ainsi une «traversée liquide, qui ne sait se raconter autrement que par vagues» (p. 48). Ce dernier mot désigne aussi bien une limite reconnue (le flou) qu'un principe structurant (la répétition, la tentative sans cesse reprise de clarifier malgré tout).

*
**

Paul Chanel Malenfant a toujours maintenu une certaine distance à l'égard du mélange — ou de l'abolition, disait-on — des genres qui a tant séduit les poètes de sa génération. Son œuvre, très centrée sur la poésie, fait cependant depuis longtemps une large place au poème en prose et au «roman familial».

*Hommes de profil*⁷ prolonge, sans les renouveler beaucoup, les recueils antérieurs. On y retrouve l'appel à d'autres arts (ici, la photographie), l'utilisation diffuse du matériau autobiographique et un travail stylistique soigné, quoiqu'un peu fade. Le livre se divise en quatre parties: les deux premières, «Des visages sans verso» et «Les silences anonymes», se composent de poèmes en vers libres; les deux dernières, «Les fils que j'imagine» et «Comme les choses définitives», réunis-

sent de brefs poèmes en prose. Ces deux formes recouvrent cependant la combinaison des mêmes motifs, dont l'écriture, la famille et le corps :

Un seul poème rend à l'ordre du jour.
 Dans l'accompagnement de l'écriture, tu récites
 cette page étale entre la musique et la mémoire.

Du poids des arbres aux siècles de poussière,
 ma mère était totale.

Et toute la chair donne à penser : au pain,
 à la blessure, au sang dans les chambres
 des sœurs, lampes de nuit.

[...] (p. 35).

L'écriture renonce aux effets faciles (métaplasmes voyants, symbolisme appuyé de certains recueils antérieurs). Elle devient même, parfois, épurée à l'extrême, perdant cependant un peu de la force de frappe référentielle qui donne sa valeur à l'ensemble de l'œuvre. Fixant le profil d'hommes qu'il semble impossible de regarder en face (le père distant, le frère suicidé), l'auteur semble poursuivre patiemment une lente décantation, au seuil de la mémoire, «là où les pères aux fils / demandent à prendre la parole» (p. 43).

*
**

Les «arts poétiques» n'abondent pas dans la poésie québécoise contemporaine. Les poètes se font discrets sur les fondements et les visées de leurs écrits, peut-être, comme le suggère Louise Dupré dans un article récent, parce que la «pensée du poème» s'intègre de plus en plus à la poésie en prose⁸.

Une exception: *Vita chiara. Villa oscura*⁹. Pierre Ouellet a choisi d'explicitier les tenants et aboutissants de son dernier livre de poèmes dans un prologue où il rapproche l'écriture poétique de l'architecture et l'architecture de l'histoire. Le poème, soutient-il, «ne bâtit qu'avec les ruines, les vestiges seuls dont l'Histoire offre le matériau, qui ont pour fin de *témoigner* — serait-ce d'un vœu inaccompli, d'une promesse jamais tenue, d'un projet sans cesse reporté, d'un destin dont le dénouement est d'être à chaque instant remis à plus tard» (p. 11). L'architecture apparaît ainsi comme un récit historique, et le recueil comme la construction très étudiée d'un édifice.

La Villa Rotonda de l'architecte Palladio a servi à tirer les plans de l'ouvrage, d'où le titre italien du recueil et la table des matières d'une

préciosité ésotérique. Un peu curieusement, autant la structure, inspirée par le système central de Palladio, est sophistiquée (la première partie correspond à la dernière, la seconde à l'avant-dernière, etc. — jeu de correspondances souligné par la paronomase et la synonymie), autant les poèmes sont sévères (petites strophes de vers courts, le plus souvent quadrisyllabiques) et parfois très directs :

On ne te fait pas
L'amour mais
La solitude : plus seule

Et la mort un peu
— à coup de gestes
Qui te prennent toute
— la vie avec

Le sourire bu
Dans le baiser
Laisse sur les lèvres
Deux lèvres de tristesse
— on ne te fait rien (p. 85).

L'écriture s'appuie sur le legs des traditions prosodiques, y compris la rime (« Et l'orée meurt / Bouquet de fleurs », p. 43), sans obéir pour autant à un système, comme c'est le cas pour l'organisation du livre. Aussi, de manière très contrastée, la composition apparaît-elle comme un écrin rigide pour des poèmes dont la richesse, au bout du compte, doit davantage à leur autonomie (relative, puisque les poèmes n'ont cessé de renvoyer les uns aux autres) qu'à leur disposition. Par ailleurs, cette villa, où alternent le « manque d'air » (p. 64) et le « bond du vent » (p. 102), ne ménage aucun point de vue sur la cité. L'air y prend surtout valeur de médiation cosmique.

*
**

Se situant lui aussi dans la perspective de l'emprunt aux autres arts, Bernard Gilbert a eu recours à la tradition de l'opéra pour la composition de son premier recueil de poésie¹⁰. Quatre œuvres ont été utilisées : *Orlando furioso*, de Vivaldi ; *Orlando*, de Haendel ; *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, et le *Wozzeck* de Berg.

Isa, à l'occasion d'un internement, se souvient de la folie de trois personnages d'opéra et met en scène sa propre folie dans un opéra imaginaire. La trame, relativement simple, repose avant tout sur le palimpseste. L'explication est omniprésente :

encore un amour impossible encore un diktat il n'y a plus de liberté seule reste la folie

imaginer le moment finalement venu c'est là maintenant que ce sera possible ils pourront s'aimer *la vie pour nous sera un sourire du ciel* la phrase est belle naïve pourquoi ne pouvons-nous être naïfs aujourd'hui nous raconter d'autres histoires heureuses d'autres gens beaux d'autres lieux d'autres temps abandonner le reste pour que je tienne le coup moi qui suis folle comme Lucia qui vais mourir

pleurez sur mes restes mortels dit-elle encore et je pleure et comment ne pas pleurer devrait répondre le chœur (p. 43)

Plus de naïveté possible et plus de réponse du chœur : voilà pourquoi Isa est muette. Plus précisément, sa nostalgie d'une époque où l'engagement politique « échappait aux tentatives de récupération » (p. 12) vire à la mélancolie, que traduit un « air » final résigné et dérisoire.

La composition du livre et son ambition auraient mérité, me semble-t-il, un plus ample développement. Le titre d'*Opéra* paraît exagéré pour coiffer cette œuvre schématique. De plus, aborder la folie au moyen de l'explication, sans la laisser se dire vraiment, lui donne un horizon un peu étroit. Cela dit, il est assez rare qu'un premier livre de poésie soit aussi habilement construit.

**

Du côté du « récit poétique », l'écriture de Marie-Claire Corbeil s'impose comme l'une des révélations des dernières années. Elle privilégie le récit ramassé et stylisé pour explorer les zones sombres de la réalité intérieure.

Son dernier livre, *Tara dépouillée*¹¹, se présente comme une fable. Deux adolescents de dix-huit ans, Tara et Liam, vivent dans une grande maison délabrée. Frère et sœur, ils s'aiment et se haïssent intensément sous le regard de Zou et d'Agar qui sont, semble-t-il, leurs grands-parents. La relation incestueuse du frère et de la sœur répondrait à l'absence des parents, partis sans laisser d'adresse douze ans auparavant, et qui n'écrivent qu'à tous les six mois pour attiser, dirait-on, la douleur de leurs enfants. La relation entre Tara, absente et silencieuse, et Liam, révolté et despotique, atteint bientôt un paroxysme : le frère tombe malade et la sœur, qui le veille, tente de l'achever. Mais voilà que Zou a une idée : inviter le petit voisin, malgré la honte, à venir faire la lecture aux deux adolescents. Il leur lira *Roland furieux* et la littérature ouvrira une porte dans la maison fermée, sur le jardin où « Le vieux lilas fleurit » (p. 65).

Marie-Claire Corbeil procède par touches successives. L'ellipse, l'infinifitif et la répétition construisent une sorte de spirale par laquelle, tournant autour des deux protagonistes, le regard se rapproche :

Tara. La haine de Tara. La haine de Liam pour Tara. Faire souffrir Tara. La faire blêmir encore. Faire lever le cri de Tara jusqu'à ses yeux ouverts. Faire monter dans les yeux de Tara la même folie qu'en lui. Défaire son corps blanc jusqu'à l'éclatement. Aller plus loin que le délabrement.

Tara ne dira rien. Elle se tait, mais tout en elle est refus et combat. Elle ne dira rien. Jamais. Jamais plus rien. Mais tout en elle est intact et pleure. C'est de pleurer qui la garde si lisse. C'est de pleurer encore qui la garde si blanche. Elle aime Liam. Elle l'aime et le hait. Elle ne dira rien (p. 24).

Fable sur l'inceste qui confine au mythe, étude psychologique, éloge allégorique de la littérature, ce livre cependant trouve d'abord et avant tout sa densité dans l'écriture elle-même, centrée sur la justesse et, dans tous les sens du mot, sur le dépouillement. Ce travail, très personnel et très entier, me paraît un prolongement inattendu des premiers récits d'Anne Hébert (il est d'ailleurs explicitement question des *Chambres de bois*) et des derniers écrits de Saint-Denys Garneau, où le poète, visant l'essentiel, s'agrippait précisément au récit.

1. Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 203 p.
2. René Lapiere, *Là-bas c'est déjà demain*, Montréal, Les Herbes rouges, 1994, 70 p.
3. Martin-Pierre Tremblay, *Le Plus Petit Désert*, Montréal, Les Herbes rouges, 1993, 69 p.
4. *Id.*, *Une année bissextile*, Montréal, Les Herbes rouges, 1994, 109 p.
5. Paul Chamberland, *L'Assaut contre les vivants. Géogrammes 2*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Itinéraires», 1994, 270 p.
6. Louise Warren, *Le Lièvre de mars*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1994, 86 p.
7. Paul Chanel Malenfant, *Hommes de profil*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1994, 93 p.
8. Louise Dupré, «Denise Desautels: la pensée du poème», *Études françaises*, vol. XXIX, n° 3, hiver 1994, p. 41-50.
9. Pierre Ouellet, *Vita chiara. Villa oscura*, avec six dessins de Robert Wolfe, Montréal, Éditions du Noroît, 1994, 125 p.
10. Bernard Gilbert, *Opéra*, avec des photographies de Lucie Lefebvre, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Initiale», n° 12, 1994, 85 p.
11. Marie-Claire Corbeil, *Tara dépouillée*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Poésie», 1994, 67 p.