

Structures poétiques dans l'oeuvre de Fernand Ouellette

Noël Audet

Volume 3, numéro 1, 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600226ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600226ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Audet, N. (1970). Structures poétiques dans l'oeuvre de Fernand Ouellette. *Voix et images du pays*, 3(1), 103–124. <https://doi.org/10.7202/600226ar>

Structures poétiques dans l'oeuvre de Fernand Ouellette

« Cet ange des faims limpides »

Il est difficile de parler d'un poète d'une façon pertinente, car la poésie est langage ouvert, langage assez dense et primitif pour résorber ses propres contradictions et permettre une multitude de sens. Or la poésie de Fernand Ouellette rend possible une étude serrée des significations parce que ce poète, éminemment conscient, n'a pas voulu que le poème fût accompli en dehors des « couches du conscient, des significations ⁽¹⁾. » Il a surtout tenté d'harmoniser, à un point insoupçonné, tous les éléments du poétique, du phonème aux idées en passant par les symboles et les métaphores courantes, de manière à produire une sorte de système autonome et complet en lui-même.

Il me semble avoir découvert dans l'oeuvre de Fernand Ouellette d'étranges coïncidences, que je vais tenter de comprendre et de justifier en opérant des regroupements de sonorités, de symboles et de significations.

1 — DES SIGNIFIANTS AU SIGNIFIÉ

Ce n'est pas par hasard que Fernand Ouellette s'est intéressé de très près au musicien Edgar Varèse. Ouellette possède une oreille musicale qui ne se dément jamais, et si le matériau qu'il utilise est différent de celui de Varèse, il n'est pas interdit de penser que les deux auteurs aient en commun une thématique (se reporter, entre autres, à « Quatuor climatisé », dans *Séquences de l'aile*, p. 47-53) et même certains procédés de composition. Ceci nous entraî-

(1) « Le Poème et le poétique », dans *Dans le sombre*, Montréal, Hexagone, 1967, p. 87.

nerait dans un tout autre sujet, très délicat à traiter d'ailleurs. L'objet de notre étude demeure : Ouellette, le plus grand musicien de notre poésie. Ne définit-il pas le poème « comme le langage de la Fulgurance en état d'instantanéité perpétuelle, la cristallisation impossible d'un mouvement qui ne trouve pas de repos... ⁽²⁾ » — définition qui conviendrait parfaitement à la musique contemporaine de toute façon.

Or le poème de Ouellette, indépendamment de la signification ou des thèmes, constitue déjà un réseau mobile et éclatant de sonorités — phonèmes, syllabes, signifiants — qui se cherchent, s'appellent, se fuient dans une chasse perpétuelle et se trouvent enfin « cristallisées » dans la masse immobile du poème. En outre, tout le poétique se situe chez lui entre la Fulgurance et l'Ineffable :

Depuis la radiation de la Fulgurance, s'organise et s'ébranle un mouvement d'images et de sons en marche vers l'Ineffable ⁽³⁾.

Ce qui veut dire, en forçant un peu la métaphore, que le poème tient tout entier dans le fragile équilibre de la musique (instantanéité, miroitement) et du sens. L'instantanéité, c'est par exemple la mer de Valéry, ce miroitement d'éclairs si rapides qu'ils paraissent d'une immobilité absolue, au point que Valéry en retire une sensation d'éternité. Or, de la même manière, par le jeu des sonorités et des symboles, Ouellette en arrive à cristalliser son poème, à le boucler sur lui-même, comme un bloc solide mais qui ne contient que de l'éphémère et du mouvant. Prenons un exemple pour mieux cerner la notion de miroitement sonore :

LANGUE DE L'AILE

**Ange ? Ange on te songe dans la forte invasion de l'air sur la mort,
A l'échelle de continents que lent gravit le vent jusqu'au gîte du miel;
Car l'atterrissage d'un ciel à nos lèvres se prépare.**

⁽²⁾ « Le Poème et le poétique », dans *Dans le sombre*, Montréal, Hexagone, 1967, p. 85.

⁽³⁾ *Ibid.*

Et sur terre, par un air de guitare, nos ar-
 tères prolongent les gratte-ciel,
 Nos alphabets mûrissent sur des toits qui
 montent.
 Attention aux éclats de cœur, aux chan-
 sons qui mordent au cœur de minuit :
 L'œil, la main, mille rites de langues exor-
 cisent le sang.
 Attention dans les rues aux sons d'étoile
 qui meurt,
 Aux glaïeuls debout dans l'incendie du bé-
 ton :
 Car se taisent nos membres à la plainte
 qui chante lumière.

(dans *Séquences de l'aile*, p. 17-18.)

Procédons au relevé des voyelles, les voyelles accentuées ayant plus d'importance :

Vers 1 : $\tilde{a} \mid \tilde{a} \mid \tilde{5} \text{ ə } \tilde{5} \mid \tilde{a} \text{ a } \text{ɔ} \mid \tilde{é} \text{ a } \tilde{5}, \text{ ə } \text{ε} \mid \text{y} \text{ a } \text{ɔ} \parallel$
 Dominantes : $\tilde{a} \mid \tilde{5}$ (graves, sombres)

Vers 2 : $\text{a} \text{ e } \text{ε} \mid \text{ə } \tilde{5} \text{ i } \tilde{a} \mid \text{ə } \tilde{a} \mid \text{a} \text{ i } \text{ə } \tilde{a} \mid \text{y} \text{ o } \text{i} \mid \text{ə } \text{y } \text{ε}$
 Dominantes : $\tilde{a} \mid \text{ə} \text{ (i} \mid \text{ε)}$
 (i : première apparition
 d'une voyelle très claire)

Vers 3 : $\text{a}, \text{a} \text{ ε} \text{ i } \text{a} \mid \tilde{œ} \text{ ε}, \text{a} \text{ o } \text{ε}, \text{ə} \text{ e } \text{a}$
 Dominantes : $\text{a} \mid \text{ε} \text{ (i|e|o)}$
 (Voyelles antérieures)

Vers 4 : $\text{e} \text{ y } \text{ε} \mid \text{a} \tilde{œ} \text{ ε} \mid \text{ə} \text{ i } \text{a} \mid \text{o} \text{ a } \text{ε}, \text{o} \tilde{5}, \text{ə} \text{ e } \text{a } \text{ε}$
 Dominantes : $\text{ε} \mid \text{a} \text{ (i} \mid \text{e} \mid \text{ə} \mid \text{y} \mid \text{o)}$
 (Plus d'antérieures)

Il serait possible de faire la même étude au sujet des consonnes. Nous constatons que presque chaque phonème trouve un écho discret, et que plusieurs de ces phonèmes s'organisent en un véritable réseau musical : par exemple la persistance de certains sons et les retours rythmés d'autres sons comme autant de notes bien identifiées.

Le phénomène le plus intéressant ici demeure le suivant : les voyelles nasales et les consonnes douces ou chuintantes (en pleine harmonie avec le sens : vent, souffle, désir, ange) font graduellement place aux voyelles claires ou antérieures et aux consonnes éclatantes, c'est-à-dire que le désir de l'ineffable ou de l'amour surgit des profondeurs de l'instinct ou vient de l'au-delà et s'éclaire de plus en plus en s'approchant de la réalisation, de l'acte. Le désir se matérialise et passe dans la conscience en se limitant, en perdant son sens mythique : « Et sur terre, par un air de guitare, nos artères prolongent les gratte-ciel ». Si j'établis cette communion du son et du sens, c'est que la sémantique de ces vers me permet d'en arriver à une telle conclusion. On ne retrouvera évidemment pas cette unité de structures dans tous les poèmes.

Le sens. Remarquons les symboles un peu abstraits du premier vers :

ANGE

ange — songe — air — mort

VENT

Le second vers, quant à lui, se concrétise, bien que l'image demeure très vaste et dépasse de beaucoup l'homme lui-même :

le vent (plus sensuel que l'air) — échelle de continents —
gîte du miel (sexualité)

LÈVRES

Par la suite, l'image clé du vers sera « nos lèvres » ou la possibilité de toucher ce qui jusque-là était hors de portée. Ici le mot « ciel » peut être l'image traditionnelle du bonheur; son mérite est de faire écho phonétiquement à « miel » et à « gratte-ciel », et sur le plan sémantique ce signe rejoint l'« ange » et la « mort » du début du poème.

ARTÈRES

Enfin le quatrième vers achève la descente de l'ange (désir) dans « nos artères », terme qui n'a plus rien de mythique ni même de symbolique. Nous sommes au ras du sol, dans le concret de la vie réelle; et comment ne pas voir un symbole phallique évident dans l'image du « gratte-ciel » avec tout ce qui vient d'être dit.

Le reste du poème, sur les plans phonétique et sémantique, refait le même parcours, où les pistes sont à peine brouillées, mais il le refait en sens inverse, soit en partant du concret pour retourner jusqu'à l'ange (communion et connaissance) :

les toits qui montent,
 le cœur, les chansons,
 l'œil, la main, le sang,
 l'étoile qui meurt
 l'incendie du béton
 le silence, la plainte, la lumière,

en d'autres termes : l'orgasme, mais perçu par la conscience et rendu au spirituel. Le signifié total du poème surgit donc au-dessus des divers éléments mais sans les transcender : le sens se dégage tout en demeurant lié ou enclos dans chaque élément. La boucle est bouclée, le poème est réversible comme le rythme et le mouvement non rétrogrades utilisés en musique contemporaine. Comme dans le sonnet des « Voyelles » également, où, selon l'interprétation de Faurisson, l'ange de l'extase surgit dans le dernier tercet après que Rimbaud eut dissimulé tout le processus érotique dans des images volontairement voilées. Bien sûr, Fernand Ouellette a lu et apprécié Rimbaud, Mallarmé, Valéry . . . Ce goût de la musique, et certains thèmes chers aux symbolistes comme nous le verrons plus loin : l'ange, le cygne, le bleu (l'azur de Mallarmé) — mais laissons la cuisine aux « sourciers » impénitents.

Dans ce poème, comme dans beaucoup d'autres, la cohérence des signifiants et des signifiés atteint un degré de perfection rarement réalisé en poésie. Il ne s'agit pas d'une musicalité que l'auteur rajouterait après coup; tout se passe au contraire comme si les thèmes et les symboles cherchaient et trouvaient leur rythme propre et leur musique essentielle.

L'unicité du signifiant m'apparaît bien comme la manifestation d'une nouvelle révélation, d'un nouveau signifié. On sent bien que cette irradiation du nouveau signifié illumine le poème de l'intérieur ⁽⁴⁾.

(4) « Le Poème et le poétique », dans *Dans le sombre*, p. 87.

2 — « LA MUSIQUE DES IDÉES » OU LES CONSTELLATIONS DE SYMBOLES

Fernand Ouellette n'en reste pas aux variations musicales ni aux métaphores saisissantes, car « le mouvement poétique traverse également les couches du conscient, des significations, des symboles — l'épaisseur du sémantique — pour ne s'accomplir que par l'enrichissement du signifié ⁽⁵⁾ ».

Le poète adopte en effet certains symboles et témoigne d'une remarquable constance dans leur utilisation sémantique. On le soupçonnerait même de les organiser en un réseau complexe et cohérent, tellement il lui arrive rarement d'entrer en contradiction avec ce qu'il a déjà écrit. La plupart des symboles reçoivent une signification analogue constante. Et pour revenir à ce qui était dit plus haut du poème « Langue de l'aile », on peut même avancer qu'il y a un accord entre les signifiants et les signifiés. Si l'absolu se traduit par des sonorités profondes et douces, les images de la vie seront plus mordantes, plus aiguës, et le néant sera évoqué dans des mots secs ou durs, aux consonnes plus lourdes. Ce phénomène n'est pas toujours pertinent, ça va de soi, mais l'organisation des symboles en un réseau de significations parallèles nous permet d'éclairer le sens de la plupart des poèmes, ce qui laisse croire qu'un tel réseau existe, ne fût-ce que dans l'inconscient de l'auteur.

Le vie, chez Ouellette, est ce qui échappe à la pétrification, à l'ensablement, et s'attaque agressivement à l'ineffable (l'ange), cette totalité de l'être en état de bonheur absolu. L'emprise trop ferme du néant se retrouve partout dans des mots comme : glace, glaise, métal, marbre... momifier, empierrer, geler... , tandis que le désir de plus de vie s'exprime à travers les symboles de l'absolu ou les verbes d'agression : traquer, envahir, dévorer, propulser... Qu'il me suffise de donner quelques exemples pour illustrer le tableau des symboles.

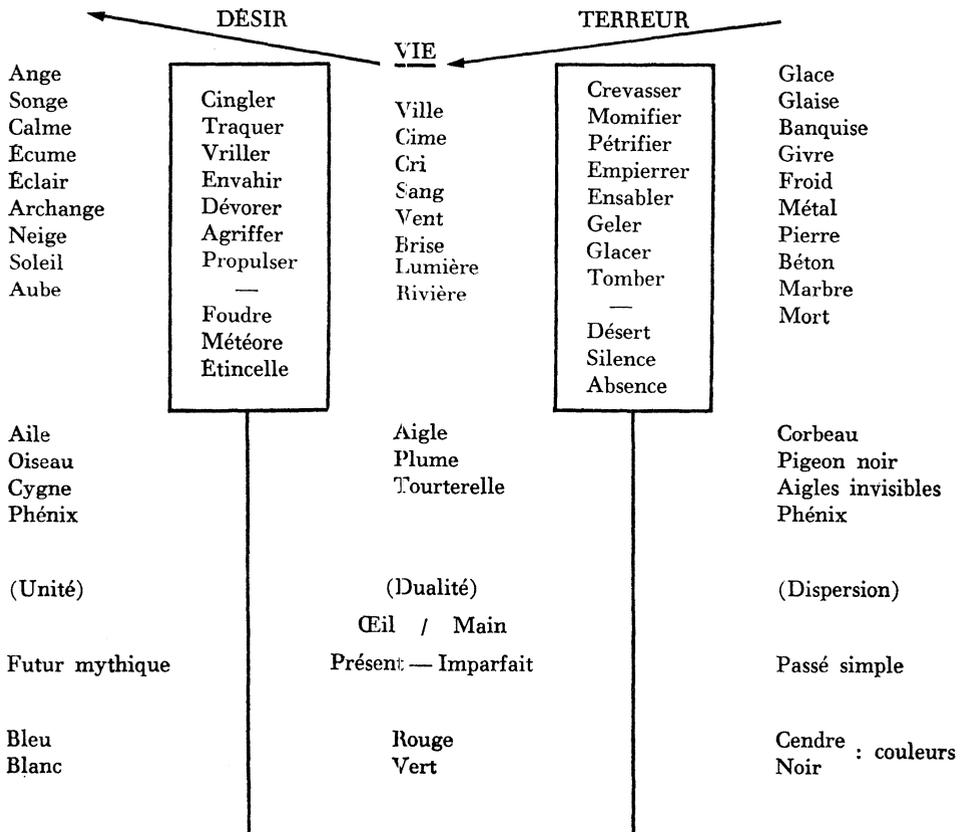
(5) « Le Poème et le poétique », dans *Dans le sombre*, p. 87.

TABLEAU

Le réseau des symboles

BLANC (Absolu)

BLANC (Néant)



« Le blanc », employé comme substantif ou comme adjectif, est le synonyme de plénitude totale :

Et nous avançons dans le **blanc**,
 et nous vivions de vie,
 et nous aimions.

(« Et nous aimions », dans *le Soleil sous la mort*, p. 12)

ô l'énergie de sa chair
 se prépare à l'éclat **blanc**.

(« Elle », *ibid.*, p. 55)

Sans rupture ni déchirure
 tout le **blanc** passe
 par le sombre des membres.

(« Étincelle », *ibid.*, p. 57)

Eruptif je voyage du **blanc** à la mort
 sous la chair.

(« L'Enfance », dans *Dans le sombre*, p. 48)

« Quel lit profond ! où je passais de l'**ange**
 à la sueur.

.....
 (revoir l'interprétation de
 « Langue de l'aile »)

furieusement vers la blessure **immuable**

.....
 qui nous frappe à jamais de mort **blanche**.

(« Le Lit », *ibid.*, p. 55)

Le blanc est donc presque toujours associé à l'extase érotique, expérience qui se rapproche le plus de l'absolu. Or, il est renversant de constater que les autres symboles de la colonne jouent le même rôle à peu de nuances près : songe, calme, écume, éclair, ange, archange, neige, soleil — ceux qui restent : aile, oiseau, cygne, bleu, reçoivent un sens plus mallarméen, c'est-à-dire l'absolu toujours, mais un absolu indicible, insaisissable, désespérant.

La neige, par exemple, n'a rien du symbole traditionnel du froid. Il faut revoir deux fois les vers suivants pour comprendre que la neige signifie bel et bien cette communion extatique et chaleureuse : la neige (le blanc innombrable) qui embrasse et ranime le fleuve :

Nos femmes les plus tendres
 entreront en état de neige,
 les fabuleuses ranimant le fleuve
 oh ! lentement contre leurs lèvres.

(« Vers nous », dans *le Soleil sous la mort*, p. 24)

Autre exemple encore plus clair, où « le neigeux », une fois de plus lié à l'acte sexuel, symbolisera la chair presque mythique :

on empala le neigeux
 du corps fait femme.
 Puis nous glissâmes dans la spirale,
 dans l'étuve à jouissance, les incendiaires,

(« La Connaissance », dans *Dans le sombre*, p. 30)

Remarquons le titre de ce dernier poème, où l'auteur reprend le schéma de « Langue de l'aile » : l'érotisme y est lié à la conscience et à la connaissance. La neige constitue donc un symbole bénéfique de communication, de passage (épiphanie).

De son côté, le « soleil » rejoint les significations de l'ange et de la neige, mais avec une dimension de plus : la passion en pleine exubérance, la virilité exacerbée :

J'appuyai mon front sur ton sein de grand calme.
 Une lumière de lys nous gela le sang.
 Et doucement, ô vertige,
 nous entrâmes dans le pressoir du soleil

(« Le Soleil », *ibid.*, p. 80)

Du cygne, je ne retiendrai que cette image qui se passe d'explication : le pied de l'amante apparaît « comme la forme d'un cygne / d'outre-chair... » (*Ibid.*, p. 19).

Quant au bleu (substantif), son sens est encore plus total: c'est la hantise désespérante de l'absolu. Le « bleu » accompagnera souvent la « blessure », cette douleur de la conscience face à son besoin d'absolu :

Lorsque je touchai au bleu

.....
il me cracha sur l'âme.

(« Réveil », *ibid.*, p. 28)

Attention aux titres qui sont très révélateurs,

Mais j'ai mal du bleu qui infiniment
aimante un festin d'air et de sang.

(« L'Angoisse », *ibid.*, p. 29)

En vain la vie n'a pu tarir ton ventre
où le long plaisir vient **bleu de neige**.

(« L'Homme », *ibid.*, p. 34)

Enfin quand le poète se coupe de cette présence obsédante du bleu, il en demeure étonné et se perçoit comme un être sans conscience :

Mais je n'avais plus de bleu. J'étais
une bouche-à-dents d'où sortait l'âme.

(« L'Attente », *ibid.*, p. 32)

Il serait possible de faire la même démonstration pour tous les éléments du tableau, la glaise par exemple :

O le tremblement du corps,
quand la vie trop vive et blonde
buta contre mort,
la mate,
l'espace de glaise.

(« Géologie », dans *le Soleil sous la mort*, p. 25)

Toute l'œuvre poétique de Fernand Ouellette m'apparaît comme un long arrachement de l'espace de glaise ou de glace (mate, sans reflets), et un désir irrépressible de relancer la vie vers la lumière, vers la chaleur, où l'érotisme joue bien sûr un très grand rôle.

J'ai parlé plus haut de « musique des idées » précisément parce que, dans la majorité des poèmes, il y a lutte entre les symboles de l'absolu et les symboles néantisants, et c'est ici que le tableau prend tout son sens. Voyons brièvement comment le poète joue de l'instrument sémantique, et reconnaissons au passage les symboles du tableau exposé auparavant.

À l'horizon de terre :
sons **rouges** en Dieu **déchirent**,
éclats **noirs** de trombone
foudroient la **main** d'un **ange**.

Lentement
de **glaise**
le **silence étouffe** le regard.
Des pans de **désert**
dans la bouche d'un **enfant** se terrent.

(« Les Déserts de Varèse », *ibid.*, p. 39)

Souvent le champ de bataille c'est l'homme lui-même, et quand l'un des éléments antagonistes l'emporte l'autre se désagrège : « Le froid en lui, / le soleil se décompose. » (*Ibid.*, p. 38.) Il faut revoir par exemple tout le combat que se livrent la vie et la ville dans les quatre poèmes intitulés « Quatuor climatisé » (dans *Séquences de l'aile*, p. 45-53). L'espace de l'homme est envahi par les signes négatifs et hostiles de glace, de métal, de béton, de cendre. Le poète essaie d'abord de semer la vie (le vert) dans ce désert des villes : « Ah réveillez les courbes de mousse au large des buildings », mais le métal lui-même mime les processus de la vie dans une sorte de contrefaçon : « Il y a croissance de corps nickels à travers le temps » (p. 47) comme un arbre pousse. La mécanique et la pierre envahissent tout, y compris le corps humain :

Les pas **pierreux** du pouls battant mes tem-
pes. Mon cœur propage aux veines des
télégrammes de **glace**. Sons de sève.
Ciel d'horloge. Oxygène !

À l'horizon de l'outil **s'engourdit** la lumière.
Tempo de **bielles**. Vibrations de **rails**.

(p. 53)

Une des seules issues pour Ouellette consistera à plonger le métal ou son équivalent dans le feu de l'érotisme et à le mêler tellement aux gestes de l'homme qu'il s'animera à son tour dans une ronde cosmique. Voici quelques extraits du poème III (p. 51-52) :

leurs sexes s'accordent / dans un plongeon de météores.
Violentes leurs dents de quartz se heurtent
Cri / corail
Et sèchent les beaux ventres sur une braise d'anthracite.

De la même façon, il faudra que la banquise (la ville) passe par le creuset de l'amour ou de la flamme cosmique avant d'être vécue et assumée par l'homme :

Banquise
Voici la vile époque des éclatants **sommeils**
de **glace** . . .

Banquise,
race démente d'un couchant d'**acier**, a **congelé**
la ville,

.....
Dur ! très **dur futur** au ventre de feu
de l'univers nouveau a vomé la danse **blanche**.
Aux dents des crevasses tout élan s'éteint,

.....
Cependant,

.....
une énorme colonne de **foudre** devient l'œil
du temps,
aux bras de l'abîme, vive,
la **lumière envahit la Banquise**.

(dans *Ces anges de sang*, p. 21)

Il me semble tenir là presque un système. Toute vie est au bord du gel ; il faut l'arracher à la fascination du néant pour la projeter dans le vent vif vers le soleil.

Outre la cohérence et la confrontation des symboles, on peut prouver que les temps des verbes et les couleurs font également partie du « système »

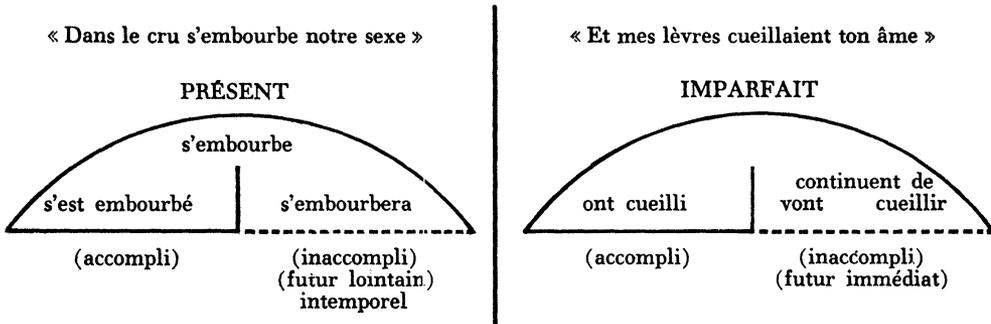
poétique de Ouellette. Employer le passé simple, c'est avouer qu'une chose est accomplie, qu'elle est morte :

À minuit d'horizon, l'accouplement d'usines, à minuit d'horizon la tension du noir entraîna la dernière auberge.

Et ce fut le faste d'une éclipse, l'agonie du fer dans une ample fournée d'ombres.

(« Dégel de l'homme », dans *Séquences de l'aile*, p. 19)

Or les temps de la vie, qui représentent la majorité des temps employés par Ouellette, sont le présent et l'imparfait. L'imparfait possède en effet la même structure que le présent, et ces deux temps conviennent parfaitement bien à l'expression de la vie, parce qu'ils incarnent ce balancement de pendule entre le néant (l'accompli, l'irrécupérable) et le futur mythique (l'inaccompli et l'impossible) :



À certains moments plus intenses et plus intérieurs, Ouellette marque une préférence pour l'imparfait qui exprime comme un ralentissement du geste, un approfondissement, et peut même produire une impression de sacré. Pour décrire le bonheur sans partage ou une émotion qui dure, le poète aura spontanément recours à l'imparfait :

Contre son ventre le ciel même se figeait

.....

(« Son de sang », dans *Dans le sombre*, p. 12)

Et j'**allais** le front divisé jusqu'à l'âme.

(« Division », *ibid.*, p. 13)

Mon désir se **blessait** dans sa pensée d'**épines**
et de **pétales**.

Mais je n'**avais** plus de bleu. J'**étais**

(« L'attente », *ibid.*, p. 32)

« Le pied et la chevelure » (p. 19) est tout entier à l'imparfait et se termine par cette strophe :

C'était une sonorité si déchirante
de fleur et de **blancheur défuntes**,
que je **sombrçais rouge** et halluciné
dans l'**enfance** du **nocturne**.

La blancheur (l'absolu) est ici défunte, et c'est le « rouge » de la vie réelle qui triomphe.

Au contraire, quand l'événement érotique ou autre est perçu comme un phénomène dramatique marqué par la fatalité, le passé simple arrive naturellement : voir, toujours *Dans le sombre*, « La connaissance » (p. 30), « Les ongles » : « Et les ongles percèrent ton corps » (p. 33), « Naufrage » (p. 40), etc.

Enfin, et c'est là la découverte la plus révélatrice de la cohérence du « système » : chaque fois que l'ange de l'impossible apparaît, les verbes sont au temps présent (qui comporte une partie de futur) ou au futur, et presque toujours ces poèmes comportent le « bleu » ou le « blanc » ou un synonyme de l'absolu. Dans « L'homme » (p. 34) ⁽⁶⁾ — on trouve les associations suivantes en même temps que le présent : « ton ventre / où le long plaisir vient bleu de neige. / Toujours tu vas naissant de tes cuisses » — c'est l'éternelle renaissance du désir. « Maladie » (p. 36), « Cauchemar » (p. 37) au présent et qui se termine par ces mots : « tout silence je suis, / sang toujours, / plus désir. » Le poète venait d'évoquer le « délire désastreux », « la pierre du sacrifice ». De même dans « Le tunnel » (p. 42), l'impossible passe par le temps présent et par l'ange :

(6) A partir d'ici les extraits sont tirés de *Dans le sombre*.

Très angoissé je reviens du tunnel

.....

Je délire en tachant ton corps
 déjà touché par l'ange,
 toi miroir de mon démon,
 toute femelle d'ivoire

.....

Quel vide plus vaste plus dévastateur ?

Même remarque pour « l'Enfance » où le poète « voyage du blanc à la mort » (p. 48) et ajoute : « Ah quelque bleu me louve », c'est-à-dire me fait louve insatiable. Enfin « Tortola viuda » (p. 52) offre une synthèse presque complète des symboles entremêlés :

Ta **douceur est atroce** dessous la **soie**,
 tellement **chaude** en couvrant le **sang**
 et si **bellement végétale** et discrète.

Que tu deviens **insaisissable** et **funèbre**,
 comme une pensée de **dieu**
 une **musique luisante**
 qui **calme et amplifie** le mal dans les veines.

Mutation du **blanc au noir**,
 apparition vive du **rouge**.

Bien que le blanc, le noir et le rouge puissent être d'abord les couleurs du corps féminin (comme dans Rimbaud : noir, le sexe ; blanc, les seins, la chair ; rouge, les lèvres), on voit clairement que les symboles dépassent ce premier niveau de sens. La vie et l'amour, au présent, vont comme un pendule de la hantise de l'absolu (atroce, insaisissable, dieu, musique luisante, blanc), à la souveraineté du néant dans des images comme : funèbre, le mal, noir — non sans avoir tenté un bref moment de se maintenir en équilibre dans l'instant présent, avec tous les vocables suggérant la chaleur de la vie immédiate : douceur, soie, chaude, sang, et ces deux couleurs : belleraient végétale (le vert) et le rouge. On pourrait procéder à l'étude de plusieurs de ces poèmes-synthèses dont « Naissance de la paix » (dans *le Soleil sous la mort*, p. 61-64).

Par dépit devant l'insaisissable, le poète se projettera carrément dans le futur mythique. Remarquons la coïncidence des opposés, seulement possible dans l'absolu, hors du monde :

Et nous **glace** la **foudre**
 quand nous mourrons en deça du monde.

(« L'Adorant », dans *Dans le sombre*, p. 51)

Ou encore :

J'attendrai comme une torche éployée
 que je chavire dans l'infini.

(« L'Arbre », *ibid.*, p. 66)

3 — LES INSTRUMENTS DE CONQUÊTE : DE L'ŒIL AU TOUCHER

Il apparaît tout de suite au premier regard que la poésie de Ouellette est une poésie de l'espace. Mais comme l'indiquait notre tableau des symboles, je voudrais me limiter au thème de l'œil qui subit une singulière évolution.

Dans les premiers recueils, jusqu'à *Dans le sombre* pratiquement, l'œil s'impose comme le principal organe de préhension du monde. L'espace alors n'est pas intériorisé et apparaît comme un obstacle, une plaine à conquérir ou un vide à remplir. L'œil sera la plupart du temps l'élément agissant du poème, et Ouellette l'associera à des verbes d'action très forts. C'est par l'œil en effet que la vie s'attaque à l'absolu ou fustige le glacier, et qu'elle revendique plus de place et plus d'intensité. Tout autre geste devient presque impossible :

Échec de geste !

 Échec de corps !
 mon **corps muet**
 dans sa bure de vase **emmuré**.
 Quel **ange** me rendra
 le haut sentier d'un geste plein

(« Échec de geste », dans *Ces anges de sang*, p. 16)

Dans ce monde démesuré et de glace, le regard seul possède la liberté vive et la puissance suffisante pour prendre possession des choses ; il constituera le geste par excellence. Les sens autres que la vue sont en effet trop liés à la matière et donc trop près de la pétrification pour avoir prise sur cet univers lisse. Quand le regard est bafoué, l'échec est total : « à l'affût des yeux bafoués / qui mendieront leur abîme » (*ibid.*, p. 20). La fermeture des paupières coupe de l'infini, fige tout geste avant qu'il ne soit même amorcé, assassine l'ange qui se métamorphose en fumée :

**Nos très noirs sanglots d'ailes
en plongée contournent la fumée d'un ange
montante
il y a mort d'infini sous la pierre des paupières.**

(« Sanglots d'ailes », *ibid.*, p. 18)

L'œil souffrait avec la pierre sans lumière ⁽⁷⁾

(« Vers nous », dans *le Soleil sous la mort*, p. 24)

Au contraire, lorsque la lumière passe, l'œil (ou le sexe dans certains cas) reçoit l'aube, synonyme de la naissance de toute chose :

Il est venu
cet ange des faims limpides
offrir son feu au chant des mains
aux yeux des plaies semer ses aubes.

(dans *Ces anges de sang*, p. 19)

C'est ainsi que l'on voit l'Amérique devenir habitable seulement lorsque l'œil l'aura projetée hors de l'orbite après l'avoir possédée par le regard :

**Aujourd'hui nous sortons nus d'un bain de mémoire
pour habiter blancs la matrice végétale et vaste.**

AMÉRIQUE

revient lentement du fond de l'œil.

(dans *le Soleil sous la mort*, p. 16)

(7) Note : le lecteur peut toujours se reporter au tableau des symboles que je continue de démontrer tout en parlant du thème de l'œil.

Toutefois l'œil n'opère pas toujours sur ce mode paisible, en harmonie avec les choses. La plupart du temps même on peut dire que l'œil agit de la manière agressive que trahissent des mots comme : braise, atome, explose, etc.

Songe de calcaire

s'effritait le visage d'un pays pur
et fuyaient les yeux

comme des oiseaux de braise.

(« Le Fleuve vertical », *ibid.*, p. 20)

L'atome de neige

au plein des pupilles

explose

Ouvert à l'espace,
l'œil peut défier ses murs,

(« Montée de l'arbre », *ibid.*, p. 21)

Enfin, en termes clairs qui se retrouvent dans notre tableau, c'est l'« invasion de l'œil sur le monde » (« Étincelle », *ibid.*, p. 58) ou l'agression en toutes lettres : « la flèche vive de l'œil » (dans *Séquences de l'aile*, p. 11), et « l'orbite des domaines de l'œil qui domine » (*ibid.*, p. 16), le cinéma cosmique où l'œil-caméra viole toute chose : « aux abîmes se relaient mes caméras » (*ibid.*, p. 29), ou encore la « radiographie du jour », titre d'une suite de quatre poèmes (*ibid.*, p. 35-44) ; et que dire de la dernière image de ce recueil où l'œil se métamorphose en oiseau de proie (p. 53) :

Mon œil propulse des aigles !

Dans *Ces anges de sang* (p. 14), il y a même deux vers ainsi conçus :

Comme des faucons
ses yeux s'agrippaient.

C'est dire que l'œil a même acquis les réflexes de l'oiseau de proie. Un poème consacré aux yeux résume assez bien d'ailleurs les vertus agressives de l'œil. Il s'agit de « Nos yeux dans le vent », dans le vent, parce que le vent est un des média entre la personne, son désir et l'ange :

Dans le sombre : la main (le toucher, le tact) deviendront agressifs et l'œil s'affadira des qualificatifs anciennement attribués à la main, comme si l'on était passé d'une conception adolescente de l'amour (voyeur) à la maturité de l'érotisme : pendant que « l'œil s'enivra de ta chair [...] les ongles percèrent ton corps » (p. 33), « J'étais / une bouche-à-dents [...] vers le duvet de l'amante » pendant que « l'œil s'enivra de ta chair [...] les ongles percèrent ton corps » (p. 33), « J'étais / une bouche-à-dents [...] vers le duvet de l'amante » (p. 32), c'est-à-dire que la femme et l'univers subsistent même si l'œil est fermé ; « déferla le plus noirci regard » (p. 30), regard trouble, affaibli, alors que le geste vient des mains : « nous agrippant aux matières marbrées ».

Encore la vanité de l'œil et le pouvoir dominant de la main et des dents :

cuirassé d'ongles . . . (p. 42)

**En vain sonne mon œil fou très au-delà
de la saigneuse en bas sombres.**

.....
**Et j'ai sec dans les mains tristes
les reins les dents sous calcaire. (« L'Enfer », p. 31.)**

On aura remarqué que l'érotisme, parce qu'il est à la fois violence et tendresse, à la fois profondément charnel et spirituel, s'exprime à travers des symboles contraires que seule une réalité ambiguë permet de réunir : le regard est noirci, les mains s'agrippent « aux matières marbrées », donc là encore le marbre lisse trahit une tristesse indéfinie. Et que dire de ce « j'ai sec dans les mains tristes [. . .] les dents sous calcaire » ? L'univers du sec, du désert, du glacier reprend ses droits, et avec lui c'est l'introduction du sentiment de mort dans les gestes de l'amour. Parfois il règne une certaine atmosphère équivoque du fait que le médium de l'agression est lui-même positif et négatif tout à la fois, c'est-à-dire que le symbole est mixte dans sa composition, comme ce corbeau : agression affaiblie par rapport à l'aigle, plus maléfique cependant parce qu'il est noir, et l'auteur le qualifie de vif :

vif corbeau dans la moisson dolente.

**Ainsi se laissa-t-elle assaillir et dévaster
sous les cris des mains (p. 40)**

Toujours à l'aide de notre tableau, il serait facile de montrer comment l'érotisme, ce « banquet noir », participe à la fois de la mort et de l'absolu :

tes épaules comme une goutte d'aube (p. 74)

Je m'attaque à l'origine de la verdure.
Je te divise pour ensemençer la mort. (p. 75)

Le sexe est la « blessure qui démesure infiniment / ma blessure » (p. 76), « Mais je m'empierre l'oreille. / Je n'en finis plus de vouloir mourir. » (p. 79) ; et les derniers vers du recueil résument la démarche du poète :

Ni Dieu ni la mer ni ma vie
 ne m'arrachent du néant où je m'effrite,
 quand je suis coupé de ton être,
 quand je ne suis plus un. (« Le Couple », p. 81.)

Le problème de la dualité, de la division de l'être dans l'amour, Fernand Ouellette va le résoudre en recourant une fois de plus au mythe de l'ange qui résume tout ; c'est la réconciliation des contraires, la coïncidence des opposés dans un univers mythique auquel le poète ne croit d'ailleurs pas, puisqu'il l'écrit au passé — à ranger parmi les fables :

L'ANGE

L'ange pénétra la pierre.

Un long filet de sang blanc
 coula dans le mal du paysage.
 Que de fleurs alentour
 comme les ormes se mirent à croître.

Et l'espace, l'impénétrable,
 où l'oiseau se heurtait
 où l'œil se fossilisait,
 dans un tremblement de ciel
 se fissura jusqu'à l'esprit. (p. 68)

Je crois avoir démontré une cohérence certaine dans cette œuvre. Mais au-delà des systèmes, il faut lire Fernand Ouellette ⁽⁸⁾, parce que dans ce genre de poésie il s'impose devant tous les autres, à côté de Grandbois, comme l'un des plus grands parmi tous nos poètes. Sa poésie est dense, inépuisable, cohérente du signifiant jusqu'au mythe. Il a prouvé que l'impossible devient souvent réalité.

NOËL AUDET,
Université du Québec
à Montréal.

(8) Œuvres poétiques de Fernand Ouellette : *Ces anges de sang*, 1955; *Séquences de l'aile*, 1958; *le Soleil sous la mort*, 1965; *Dans le sombre*, 1967. Toutes ont été publiées à Montréal, aux Éditions de l'Hexagone.