

## La poésie

Gilles Marcotte

Volume 6, numéro 2, mai 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036444ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036444ar>

[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

Marcotte, G. (1970). La poésie. *Études françaises*, 6(2), 227–241.  
<https://doi.org/10.7202/036444ar>

# Chroniques

## LA POÉSIE

Nous venons d'entrer, au Québec, dans les années difficiles de la poésie. C'est la constatation qui s'impose quand, après celle de 1968, on parcourt la production poétique de 1969 : aucun recueil, durant ces deux années, ne s'est présenté avec l'autorité d'une confirmation ou d'une révélation majeures. On y trouve bien quelques beaux vers, des poèmes réussis, des tentatives intéressantes ou simplement curieuses, mais la qualité n'y est jamais assez soutenue pour donner au lecteur l'impression de vivre, durant une heure ou deux, une véritable expérience de poésie. Dans ces quelques centaines de pages, la poésie n'apparaît que par à-coups ; elle se laisse espérer, comme on dit d'un visiteur peu ponctuel, et ses visites sont généralement brèves. Il arrive même qu'elle ne soit pas au rendez-vous ; mais à vrai dire la prolifération des recueils proprement illisibles, où la poésie ne fait que servir de prétexte au défoulement, à l'effusion sentimentale ou à la révolte boutonneuse, n'est pas un phénomène exclusif à ces deux dernières années. Dans tous les pays, et en tous temps, la besogne du chroniqueur de poésie consiste d'abord à écarter — après les avoir lus, si possible — au moins la moitié des recueils qui lui parviennent. Si je parle d'années difficiles, ce n'est pas en me référant à cet amas de scories, mais en pensant à des

œuvres plus respectables, où la poésie veut être, tente véritablement d'être un travail de création. C'est là, dans ces recueils *lisibles*, qu'on perçoit le malaise actuel de notre poésie, ses difficultés, son essoufflement peut-être.

Le malaise est d'autant plus nettement perceptible que, pendant une quinzaine d'années, la poésie canadienne-française avait manifesté une remarquable vitalité. Il est possible que la situation actuelle soit due, en partie, au hasard des parutions, et que l'année 1970 fasse lever le brouillard ; d'ailleurs on peut se convaincre, en lisant les revues, que la poésie demeure intensément vivante au Québec, tant chez de jeunes aînés que chez quelques-uns de ceux qui publient leurs premiers vers. Mais il faudrait parler, aussi, du tarissement d'un thème qui avait fait les beaux jours des poètes de l'Hexagone et de bien d'autres, celui du pays ; de la nécessité ressentie d'un renouvellement, dans la forme plus encore que dans les thèmes ; de la concurrence faite au dire poétique par la prose romanesque, progressivement reprise en charge par les jeunes écrivains depuis 1960 ; enfin, d'une crise générale de la poésie, qui d'une part semble avoir épuisé certains recours symboliques, et d'autre part accepte de plus en plus difficilement de se concevoir comme une collection de ce qu'Alain Bosquet appelait de « beaux objets ». De toutes les entreprises littéraires, la poésie est la plus radicale, et celle qui répercute le plus fidèlement les séismes qui se produisent dans notre culture.

Cela dit, lisons les poètes. L'année poétique 1969 est celle de Jean-Guy Pilon : après avoir rassemblé la presque totalité de son œuvre précédente dans un livre intitulé *Comme eau retenue*<sup>1</sup>, il a publié chez Seghers un nouveau recueil, *Saisons pour la continue*<sup>2</sup>. Aucune œuvre poétique ne semble rendre compte, plus

1. Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, poèmes 1954-1963, Montréal, L'Hexagone, 1969.

2. Jean-Guy Pilon, *Saisons pour la continue*, Paris, Seghers, 1969.

fidèlement que celle de Jean-Guy Pilon, des intentions de l'Hexagone et de leur développement. Son éloignement de tout excès, sa souplesse, en font l'œuvre type, ou mieux l'œuvre moyenne, qui montre toutes les sinuosités d'une évolution sans se laisser accaparer par l'une ou l'autre de ses pointes extrêmes; elle est ce cours d'eau tranquille — parfois il se gonfle, précipite son cours, mais ce n'est que pour un moment — qui traverse le paysage et en épouse, tour à tour, les multiples aspects. Par les références qu'il se donne, dès 1954, dans *les Cloîtres de l'été*, Jean-Guy Pilon s'installe au cœur, au centre des ambitions de la nouvelle poésie canadienne-française. René Char, c'est l'essence même du lyrisme français contemporain, la chaleur de la parole et sa rigoureuse concentration, l'une et l'autre correspondant aux besoins d'une jeunesse en quête de sa propre forme; Alain Grandbois, dont l'influence paraît à presque toutes les pages des *Cloîtres de l'été*, c'est la référence autochtone par excellence. Mais nous sommes bien chez Jean-Guy Pilon, et cela se voit à ce qu'il ne prend pas chez ses parrains, soit la volonté d'éclatement, l'expérience des limites. Sur le même mode calme et fervent, mais dans un langage plus personnel, il poursuivra en 1957, dans *l'Homme et le jour*, une patiente reconnaissance du vécu, par l'intercession de la femme et du paysage — et dans ce parcours apparaîtra le thème du pays, que désormais Pilon ne cessera de chanter : dans *la Mouette et le large* (1960), *Recours au pays* (1961), et enfin dans son dernier recueil, *Saisons pour la continue*. Sa voix discrète risquait d'être étouffée dans le concert de grands appels qui s'éleva au Québec à partir de 1960, et elle le fut bien un peu. C'est pourquoi il importe de rappeler que, dès 1957, en écrivant :

*Toutes les rivières de ce pays  
Participent d'une seule révélation de montagne*

le poète de *l'Homme et le jour* donnait la note fondamentale, qui allait bientôt devenir la note générale. D'autres poètes en feront entendre les harmoniques diverses, et souvent de façon plus éclatante; mais Pilon ouvre la voie commune, et c'est là, encore une fois, l'un

des mérites les plus sûrs de son œuvre. Lire *Comme eau retenue*, c'est assister à la lente éclosion d'un thème central de la poésie contemporaine, à partir des ferveurs un peu indécises des débuts de l'Hexagone, jusqu'aux espoirs d'action collective qui se développeront quelques années plus tard.

On peut se demander si Jean-Guy Pilon n'a pas lié sa poésie à certains thèmes de telle façon qu'elle éprouve de la difficulté à leur survivre. Cette question se posait déjà à la lecture de *Recours au pays*, en 1961, et elle ressurgit à propos de *Saisons pour la continue*. Je ne lis rien, dans ce dernier recueil, qui ne m'ait déjà été proposé dans *la Mouette et le large*, et dans un langage plus sûr. Jean-Guy Pilon se répète, et il emprunte : à Anne Hébert (*Tu es la terre et l'eau*), à Paul-Marie Lapointe (*Arbre*), à Gaston Miron (*Ma pareille de terre et de voyages*), à beaucoup d'autres, comme s'il avouait ainsi la nécessité d'un renouvellement. De tels emprunts sont fréquents dans la poésie récente du Québec, et ne signalent pas toujours l'insuffisance de la création personnelle; chez Jacques Brault et dans certains poèmes de Paul Chamberland, pour ne citer que ces deux exemples, ils expriment la volonté de faire échapper le poème à l'emprise de l'individu. Mais ce sont là des poésies complexes, très consciemment organisées, alors que celle de Jean-Guy Pilon est de très simple propos, et assimile plus difficilement les emprunts qu'elle fait aux poésies voisines.

Si, dans l'œuvre de Jean-Guy Pilon, ce dernier recueil marque un fléchissement, il apparaîtra toutefois comme une œuvre maîtresse quand on le comparera à la plupart de ceux qui, ces années-ci, reprennent le thème du pays. Qu'on lise, après *Saisons pour la continue*, le premier recueil de Jean-Yves Thériage, *Entre la rivière et la montagne*<sup>3</sup> : on y rencontrera les mêmes thèmes, les mêmes images — notamment celles de la rivière et de la montagne ! —, mais privées de la légitimité qu'elles recevaient, dans la poésie de Jean-

3. Jean-Yves Thériage, *Entre la rivière et la montagne*, Montréal, Editions du Jour, 1969.

Guy Pilon, d'un abondant usage, d'une réelle appropriation. Le filet de voix de Théberge est confisqué par des thèmes, un vocabulaire, des manières, qui lui viennent soit de Pilon, soit de Gatién Lapointe. Libérer un pays, c'est bien ; mais, pour un poète, il est plus important de libérer sa propre voix. Jean-Yves Théberge n'y parviendra que s'il consent à fermer l'oreille aux discours ambiants. Le thème du pays occupe également une place centrale dans les trois recueils publiés par une nouvelle maison, les Éditions du Songe : ceux de Gemma Tremblay, Guy Robert et André Major. Ce dernier est surtout connu comme romancier, mais il renoue aujourd'hui avec une forme d'écriture qu'il avait pratiquée avant de venir au roman ; d'ailleurs il reprend dans *Poèmes pour durer*<sup>4</sup> quelques-uns des poèmes de cette époque. Gemma Tremblay et Guy Robert, eux, n'ont pas cessé, depuis une dizaine d'années, d'ajouter les recueils aux recueils. Voici donc le huitième livre de Gemma Tremblay, *les Seins gorgés*<sup>5</sup>, et le titre même indique que la poétesse n'a pas renoncé à l'intempérance verbale, à l'« imagerie abusive » (je trouve l'expression dans *les Seins gorgés*), qui marquent tout ce qu'elle écrit. « Je suis de neige et taurine », écrit-elle, et encore : « les seins gémissent dans leurs ogives », et encore : « je vibre violes québécoises », et encore : « Je construis digues et barrages », et encore... Les images les plus incongrues voisinent, dans la poésie de Gemma Tremblay, avec les plus convenues, dans un désordre qui paraît être un effet, non de l'art, ou même de la fureur de vivre, mais de l'incohérence cultivée pour elle-même. Après *les Seins gorgés*, voici les « seins gonflés », dont parle Guy Robert à la page 71 de son dernier recueil, *Québec se meurt*<sup>6</sup>. La poésie de Guy Robert n'est pas moins intempérante que celle de Gemma Tremblay, mais elle l'est d'une autre façon, par les innombrables

4. André Major, *Poèmes pour durer*, Montréal, Éditions du Songe, « Poésie du Québec », 1969.

5. Gemma Tremblay, *les Seins gorgés*, Montréal, Éditions du Songe, « Poésie du Québec », 1969.

6. Guy Robert, *Québec se meurt*, Montréal, Éditions du Songe, « Poésie du Québec », 1969.

emprunts qu'elle fait aux poésies les plus diverses, par l'accumulation des symboles les plus courants que l'actualité, littéraire ou autre, greffe sur un thème donné. On peut composer, à partir des noms qui apparaissent dans ce recueil, la parfaite panoplie du petit poète « dans le vent » : Alfred Desrochers (pour l'appartenance littéraire), Che Guevara (pour la révolution), Chibougamo et Manicouagan (pour la rude conquête du pays), Saint-Eustache (pour la leçon d'histoire), Winnipeg (à cause de Louis Riel), etc. Tout y passe, comme sur le pont d'Avignon, et un peu de regret se mêle à l'impatience du lecteur, car il trouve parfois, dans un vers ou même tout un poème, un peu de poésie simple et vraie. Mais Guy Robert, semble-t-il, se résigne difficilement à n'être que le poète qu'il est : il veut tout faire, en tous genres, et dans un autre recueil publié en 1969, *Ailleurs se tisse*<sup>7</sup>, il fabriquera de la poésie aléatoire à la manière du Queneau des *Cent mille milliards de poèmes*. Sans humour d'ailleurs, ce qui rend l'expérience assez désolante, et en éliminant les difficultés (rime, découpage vers par vers, images singulières) que le modèle français s'était données.

Mais le thème du pays n'est pas que la bonne à tout faire du lyrisme échevelé. Qu'il reçoive les leçons de la vie et du langage quotidiens, comme chez André Major, ou celles de la chanson populaire, comme chez Georges Dor, et voici qu'il redevient accessible à la poésie. Les poèmes qu'André Major publie sous le titre de *Poèmes pour durer* nous étaient déjà connus : l'auteur les tire de ses premiers recueils et des publications diverses auxquelles il a collaboré au cours d'une période de près de dix ans. Leur réunion dans un seul recueil — bien que Major ait supprimé de nombreuses pièces des premiers recueils — permet de suivre l'évolution qui a conduit le poète de la complication bavarde à la simplicité et à la rigueur. Tous les thèmes qui ont occupé les poètes de sa génération se retrouvent chez Major, mais dans une sobre ferveur qui est la tonalité propre

7. Guy Robert, *Ailleurs se tisse*, Québec, Editions Garneau, 1969.

de sa poésie. Même quand elle parle de violence, même quand elle se livre à la véhémence de la revendication, elle résiste à l'éclat, et ce que nous y entendons surtout c'est la mélodie douce-amère d'une blessure et d'un espoir qui ne se conçoivent pas l'un sans l'autre. Ses plus belles images ont la trompeuse évidence d'un constat :

*voyez l'oiseau qui s'échappe de mes dents  
et qu'une blessure à mes lèvres rappelle*

et ce qu'il a à dire, il ne le dit jamais mieux que dans la forme du poème-conversation, comme dans la *Lettre à un vieillard très cher* qui termine le recueil :

*et toi l'égaré, l'abandonné, mon frère de route,  
homme de peu et de vent, t'ai-je jamais chassé  
de la bonne chaleur de la parole.*

André Major n'est pas poète avant toute chose, la poésie n'est pas pour lui l'aventure totale, et totalisante, qu'elle est pour d'autres écrivains de sa génération ; ses vers s'éloignent à peine de la prose — et quand ils s'en écartent trop nettement, ils deviennent maladroits —, mais en eux le langage a appris à respecter ses propres exigences. Je découvre une semblable honnêteté, sinon une organisation poétique aussi ferme, dans les poèmes que Georges Dor réunit dans *Je chante-pleure encore*<sup>8</sup>. Cet « encore » laisse entendre que Georges Dor avait déjà « chante-pleuré » : en fait, trop peu d'auditeurs de *la Manie* savent que son auteur, depuis 1955, publie assez régulièrement des recueils de poèmes. Des poèmes qui sont presque des chansons ; non par la forme, mais par la petite musique (d'une nuit d'hiver, bien entendu) qu'ils font entendre, par la manière qu'ils ont de faire chanter les mots. Georges Dor ne se fait pas d'illusions sur la valeur proprement littéraire de ce qu'il écrit : « Ne cherchez pas de poésie dans mon poème », écrit-il. On en trouve tout de même — une poésie gracile, éphémère, qui parle d' « Âme ma sœur âme » et d'un Québec qui n'est pas une oriflamme claquant au vent, mais le rêve, la prémonition d'un accord avec soi-même et avec

8. Georges Dor, *Je chante-pleure encore*, Montréal, Editions Emmanuel, 1969.



les autres. Une petite voix, encore : celle de Sylvain Lelièvre qui dans son premier recueil, *les Trottoirs discontinus*<sup>9</sup>, trouve souvent des accents justes pour dire le pays déchiré, la solitude urbaine, l'amour entrevu, la passion et la peur du monde. Le mode d'existence dont nous fait part cette poésie appelle les mots les plus simples, les phrases les plus dépouillées, et je regrette seulement que, dans quelques poèmes, Sylvain Lelièvre succombe à la tentation de l'amplification. Il a également publié en 1969 un recueil de *Chansons*<sup>10</sup>, où l'on retrouve les mêmes thèmes, la même simplicité de parole ; ce sont là d'excellents textes de chansons, mais on ne lit jamais ce genre de textes sans éprouver le sentiment d'un manque, sans essayer (vainement) d'entendre la musique à laquelle ils sont destinés.

Parcourons maintenant quelques recueils qui, sans sacrifier au thème du pays, relèvent des formes habituelles du lyrisme contemporain. Dans *le Balcon des dieux inachevés*<sup>11</sup>, Ronald Després pratique une poésie très volontaire, où s'entendent encore quelques échos des violences de son recueil précédent, *les Cloisons en vertige* (1962), mais assourdis, ou mieux filtrés par une certaine préciosité. Ce balcon, le poète propose enfin de le prendre d'assaut

*Pour rendre au soleil  
Sa lumière sur nos morts*

mais il aura fait auparavant des pèlerinages aux balcons d'Éros, d'Iris, du Minotaure, d'Hébé, se donnant ainsi le prétexte de traverser les domaines connus du poétique. Son langage est ici plus sûr que dans le recueil précédent ; il n'a pas encore réussi à s'imposer comme un style. Si la poésie de Ronald Després nous paraît souvent guindée, empêchée, celle de Pierre Châtillon,

9. Sylvain Lelièvre, *les Trottoirs discontinus*, Québec, Editions de l'Arc, 1969.

10. Sylvain Lelièvre, *Chansons*, Québec, Editions de l'Arc, 1969.

11. Ronald Després, *le Balcon des dieux inachevés*, Québec, Editions Garneau, 1969.

à l'opposé, veut traverser la parole comme un cri. Le poète de *Soleil de bivouac*<sup>12</sup> utilisera les formes les plus diverses, la fable, le poème bref et concentré comme un haï-kai, le long poème lourdement chargé de mots, enfin tout ce qui convient à l'expression immédiate de la déchirante espérance (« Qui va nous délivrer enfin de l'espérance ? ») à laquelle il est livré. Châtillon est un poète de la neige et du soleil : de l'absolu. Et parfois, dans ce grand désordre de langages, dans cette poésie qui semble n'avoir cure du poids des mots et de leurs justes alliances, qui vise à l'immédiateté de la parole mais s'embourbe dans les vérités premières et les souvenirs littéraires, passe l'éclair d'une brûlante vérité.

Cette vérité, j'avoue ne pas la trouver dans le recueil que Jean Éthier-Blais faisait paraître il y a quelques mois, à Paris, et qui s'intitule joliment *Asies*<sup>13</sup>. Je parle d'une vérité de poème, de ce qui fait qu'un poème existe à la manière d'un organisme vivant. La distinction traditionnelle entre les genres littéraires tend à s'estomper aujourd'hui dans les œuvres mêmes, en plus d'être battue en brèche par les critiques et autres professeurs, mais il faut reconnaître que le poème se donne des exigences qui ne sont pas celles de la prose. De cette élémentaire constatation, le recueil de Jean Éthier-Blais est la plus probante illustration. Jean Éthier-Blais est poète en prose — lisez *Mater Europa* ; il est prosaïque en poésie. Il a beau faire appel à toutes les ressources de langage qu'il possède (elles ne sont pas maigres), à ses souvenirs de lecture (il en a en abondance), il ne réussit pas à faire que son poème respire, que les images s'y développent librement, que cela chante enfin. L'écriture de Jean Éthier-Blais échappe à la poésie dans la mesure exacte où elle cherche à se faire poème : considérons ce petit livre comme une erreur, analogue à celle que fit Jean Basile, autre bon romancier, quand il publia son *Journal poétique*. Il suffit d'ailleurs de lire, après ceux de Jean Éthier-Blais, les poèmes d'amour que réunit Guy Ger-

12. Pierre Châtillon, *Soleil de bivouac*, Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1969.

13. Jean Ethier-Blais, *Asies*, Paris, Grasset, 1969.

vais dans la dernière partie de *Poésie I*<sup>14</sup>, pour apercevoir ce qui distingue un langage poétique d'un langage qui s'efforce à la poésie. Et pourtant, la poésie de Gervais n'est assurément pas de celles qui séduisent, qui emportent immédiatement le lecteur. Je retrouve, aujourd'hui, les réticences qui m'avaient éloigné de ses premiers recueils *le Froid et le fer* (1957) et *Thermidor* (1958). Le poète s'y donne toutes sortes de difficultés, abuse du néologisme, violente la syntaxe, et les ruptures dont il fait en quelque sorte la loi de son langage sont d'autant plus déconcertantes qu'elles se dissimulent sous les apparences du continu. Ces procédés sont encore plus marqués dans *Signes*, écrits de 1960 à 1963, et il faut attendre les *Chant I* et *Chant II* de la fin du recueil pour que se réconcilient, dans la poésie de Gervais, la technique et le désir qui la suscite. Les expériences, les exercices des recueils précédents n'ont pas été inutiles : ils ont tissé, entre le poète et son verbe, des liens nécessaires. Quand il écrit les *Chants*, Guy Gervais n'a plus à craindre que sa poésie tombe dans le tout-venant du lyrisme de l'amour, dans ce « facile » qui n'est pas d'Éluard mais de l'interminable caravane éluardienne. La partie, pour le poète des *Chants*, n'est pas encore gagnée, mais elle est sérieusement engagée.

Le lyrisme est-il donc un guet-apens, un piège, pour qu'on doive se prémunir avec tant de soin contre ses facilités ? Après avoir lu tous ces recueils de poèmes, recueillons-nous un instant pour méditer la petite phrase que Jean-Pierre Eugène inscrit au milieu d'une des pages de son *Poétyron*<sup>15</sup> : « MÊME LA POÉSIE PEUT ÊTRE POÉTIQUE ». L'humour de M. Eugène n'est pas toujours du meilleur cru, mais son livre, n'eût-il contenu que cette petite phrase meurtrière, méritait d'être publié. Paraphrasons : il y a du poétique dans le monde, mais il entre difficilement dans la poésie, il y faut une

14. Guy Gervais, *Poésie I*, Montréal, Parti pris, « Paroles », 1969.

15. Jean-Pierre Eugène, *le Poétyron*, Québec, Editions de l'Arc, 1969.

sorte de grâce spéciale, ou une effraction, ou un effort démesuré. Ou, en d'autres termes : la poésie n'est pas naturellement poétique. Observons que la poésie moderne, la poésie dite « libre », est en effet asservie à des configurations symboliques, à des formules syntaxiques et rythmiques qui contiennent un nombre très limité de possibilités, et auxquelles peu de poètes réussissent à échapper. Quand on a lu, en enfilade, un certain nombre de recueils récents, on admet aisément la boutade de Jean-Pierre Eugène, ou la révolte qui faisait dire à Philippe Sollers il y a quelques années : « ... un poète est désormais quelqu'un qui doit rompre avec décision avec l'expression « poétique » et ses dieux, avec le symbolisme arriéré et sentimental, emphatique, dont nous sommes encore accablés. » L'affirmation est brutale, sans nuances, et l'on est en droit de refuser les orientations formalistes que Sollers veut imposer à la poésie d'aujourd'hui ; mais comment ne pas comprendre, et partager même, l'impatience qu'elle exprime ?

Quelques recueils parus au cours de 1969 témoignent d'une telle décision de rupture : *Opus I*<sup>16</sup>, de Luc Racine, *Vers l'épaisseur*<sup>17</sup>, de Ghislain Côté, et *la Messe ovale*<sup>18</sup>, de Germain Beauchamp. La lecture de ces poèmes est déconcertante, et doit déconcerter, parce qu'ils cherchent explicitement à perturber nos habitudes. Dans les poèmes que nous lisions auparavant, nous cherchions (et trouvions parfois) un sens et le développement de ce sens, des rapports symboliques, une chaleur de la parole, et c'est cela que, d'entrée de jeu, Luc Racine nous refuse. Rien n'est moins prenant, au sens émotionnel du mot, que ces poèmes numérotés (dans quel but ?), où les valeurs affectives du mot sont comme neutralisées par une organisation syntaxique qui les conscrit en vue d'on ne sait quelle obscure fonc-

16. Luc Racine, *Opus I*, Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1969.

17. Ghislain Côté, *Vers l'épaisseur*, Montréal, Librairie Déom, « Poésie canadienne », 1969.

18. Germain Beauchamp, *la Messe ovale*, Montréal, Editions du Jour, « Les poètes du jour », 1969.

tion. Nous étions prévenus, pourtant : dans un texte paru en 1967, Luc Racine avait expliqué son esthétique poétique, fondée sur les lois de la musique sérielle. On sait qu'il est dangereux de transporter des principes d'organisation esthétique d'un art à un autre ; mais par contre l'histoire nous enseigne que de belles œuvres peuvent naître de théories flageolantes. Chou blanc, donc : il faut revenir aux poèmes, les lire et les relire, les assumer comme un risque. En toute franchise et toute humilité, je dois confesser que je ne suis pas encore arrivé à les lire de cette façon, et que je suis surtout frappé par leur grisaille, leur inaptitude, provisoire peut-être, à susciter un climat verbal habitable. Le recueil de Ghislain Côté, *Vers l'épaisseur*, offre plus de prise à l'imagination : il se présente comme un « fourmillement d'incidences » dans un double espace — le premier étant constitué par la page, où de petits ensembles de mots se groupent en forme d'escaliers descendants, la deuxième par des notations qui suggèrent une géométrie de l'exploration. Le sens reste en suspens, et ne saurait être contenu définitivement par les derniers vers du recueil : « la voix nous appelle — hors de la chair », mais tour à tour s'avoue et se dénonce, dans un jeu de cache-cache qui exerce une certaine fascination. Germain Beauchamp, lui, joue franchement avec les mots, comme on joue d'un instrument, piccolo ou tuba. Il écrira, par exemple :

*ces sons sont un cresson d'aménite en saison de  
félén vénéneuse venaison      venez donc bêtes de  
bruits*

ce qui est à peu près l'équivalent poétique du célèbre « chasseur sachant chasser ». Cette façon de jouer avec les mots, de les triturer, de les accoler bizarrement, de les aimer pour eux-mêmes, dans leur matérialité, me paraît le plus significatif de la poésie de Germain Beauchamp, et je m'interdis volontiers les réflexions abstruses que suggèrent le titre du recueil, et ce carré qu'inscrit le poète dans l'o d'ovale. Beauchamp pratique une écriture plus sauvage, plus instinctive, que celles de Racine et de Côté ; il nous fait la vie dure, mais notre constance est parfois récompensée par des éclats ver-

baux, par des éclairs d'humour qui annoncent peut-être un véritable poète.

Il est d'autres façons de briser avec le lyrisme traditionnel. Celle que propose Jacques Godbout, d'après John Robert Colombo, dans *la Grande Muraille de Chine*<sup>19</sup>, s'inspire du procédé du collage, qui fit les beaux jours d'une certaine peinture. On ne s'étonnera pas que Godbout ait été attiré par une telle entreprise, si l'on se souvient de l'utilisation qu'il faisait des coupures de journaux dans *le Couteau sur la table*. Le plus curieux, ici, c'est de voir comment il découpe des textes de la prose la plus ordinaire pour en faire des poèmes — et, ma foi, pas plus mauvais que beaucoup d'autres. L'entreprise de Roger Soublière<sup>20</sup> est plus singulière, ou du moins l'est de façon plus visible. Non content d'agir sur le contenu, sur le texte, il transforme le contenant : le livre devient une boîte de conserves. Le lecteur, donc, ouvre la boîte (à l'aide d'un ouvre-boîte bien entendu) ; il en sort quelques rondelles de carton sur lesquelles sont imprimés ce qu'il faut appeler, traditionnellement, des poèmes ; il les lit, sourit, fronce le sourcil, constate que dada n'est pas mort, et remet le tout dans la boîte, qu'il recouvre du couvercle de plastique obligeamment fourni par l'auteur-éditeur ; enfin, place l'objet bien en vue dans son salon, où il ne manquera pas d'être remarqué par ses invités. Qui, à leur tour ... Je m'amuse, mais je n'ironise pas : l'idée de Roger Soublière est excellente, et parfaitement réalisée. Si, comme le dit Jean-Pierre Eugène, « même la poésie peut être poétique », une boîte de conserves ne le sera-t-elle pas *a fortiori* ?

Au début de cette chronique, je faisais allusion aux poèmes publiés dans des revues et autres périodiques, au cours de 1969, et qui nous redonnent confiance dans la poésie quand certains recueils risquent de nous la

19. Jacques Godbout et John Robert Colombo, *la Grande Muraille de Chine*, Montréal, Editions du Jour, 1969.

20. Roger Soublière, *l'Anti-can*, Montréal, Editions Pro-Con, 1969.

faire perdre. Je citerai, parmi les rencontres particulièrement heureuses : les *Calcaires*<sup>21</sup> d'Alexis Lefrançois, parus ici même, d'une étonnante fermeté d'écriture ; dans le numéro 39 de la revue *Liberté*, trois poèmes très denses, d'un puissant rayonnement intérieur, de Juan Garcia<sup>22</sup> ; dans le numéro d'*Europe* consacré à la Littérature du Québec, ceux de Paul-Marie Lapointe<sup>23</sup>, qui sont l'expression d'une rare maturité ; dans le premier numéro de la revue *Ellipse*, vouée à la traduction d'œuvres canadiennes, des poèmes de Leonard Cohen<sup>24</sup> bellement traduits par Camille Cusson. Et enfin, dans les *Écrits du Canada français*<sup>25</sup>, une longue suite — quarante pages : presque un recueil — de Pierre Nepveu, *la Force des choses*, qui annonce, dans un langage encore un peu incertain, une présence au monde résolument personnelle. Pierre Nepveu ne bouscule pas l'écriture, mais il introduit dans ces poèmes apparemment sages le plus troublant vertige qui soit, celui d'un espace — McLuhan dirait « environnement » — qui impose ses formes à notre vie la plus secrète. Nous sommes, dit-il, « au premier temps — du cri furieux de l'espace ». Dans cet immense désordre et cet intime désaccord, comment poursuivre l'œuvre de poésie ?

*la banque des plans et des itinéraires  
a sauté  
le sang tiré des veines se répand  
seuls un pas d'acier et un cœur ferme  
peuvent encore frayer  
l'humble sentier de la tendresse.*

La poésie doit soutenir le pari d'un accord humain que les circonstances paraissent nier, et c'est là, peut-être,

21. Alexis Lefrançois, *Calcaires*, dans *Études françaises* (Montréal), vol. 5, n° 4, novembre 1969.

22. Juan Garcia, *Poèmes*, dans *Liberté* (Montréal), vol. 11, n° 6, novembre-décembre 1969.

23. Paul-Marie Lapointe, *Poèmes*, dans *Europe* (Paris), n° 478-479, février-mars 1969.

24. Leonard Cohen, deux poèmes traduits par Camille Cusson, dans *Ellipse* (Sherbrooke), n° 1, automne 1969.

25. Pierre Nepveu, *la Force des choses*, dans *Écrits du Canada français* (Montréal), n° 27.

un des motifs de ses difficultés actuelles; elle ne se donne qu'à l'attention la plus constante, à la plus ferme requête. « Dans nos ténèbres, écrivait René Char, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté ».

GILLES MARCOTTE